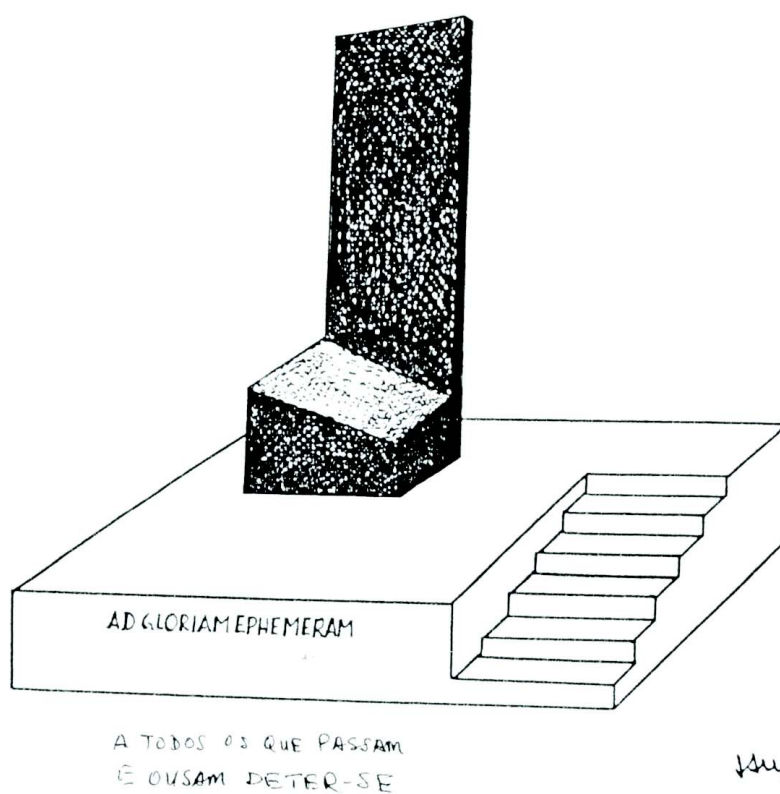


José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu

ESCULTURA PÚBLICA E MONUMENTALIDADE EM PORTUGAL (1948-1998)

Estudo Transdisciplinar de História da Arte e Fenomenologia Genética



Dissertação de Doutoramento

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

2006

Orientação: Prof. Doutora Margarida Acciaioli de Brito

Índice Geral

Introdução

Índice Geral	p. III
Agradecimentos	p. V
Nota Preliminar	p. IX

Parte I - Objecto e Método – Escultura e Monumentalidade

Capítulo I- Escultura Pública e Estatuária	p. 1
Capítulo II- Monumento e Monumentalidade	p. 17
Capítulo III- Opções Metodológicas	p. 65

Parte II - Estudo Histórico

1º Tempo: Monumentalidade e Obras Públicas

Capítulo IV- 15 Anos de Obras Públicas: Contexto e Celebração	p. 105
Capítulo V- 15 Anos de Obras Públicas: Um Cenáculo de Estátuas	p. 137
Capítulo VI- Concurso Prisioneiro Político Desconhecido	p. 175
Capítulo VII- Concurso de Sagres 1954-57_Processo	p. 213
Capítulo VIII- Concurso de Sagres 1954-57_Projectos	p. 245
Capítulo IX- Concurso de Sagres 1954-57_Balanço	p. 329
Capítulo XX- Concurso Praça D. João I	p. 369
Capítulo XI- Concurso Monumento aos Calafates	p. 385
Capítulo XII- Monumento a Duarte Pacheco	p. 395
Capítulo XIII- Monumento ao Cristo-Rei	p. 431

Entre dois Tempos: Dois Movimentos Contrários

Capítulo XIV- Padrão dos Descobrimentos e Monumento à Grei	p. 499
--	--------

2º Tempo: O Colapso do Império

Capítulo XV- Concurso do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo	p. 513
--	--------

3º Tempo: O Precipício da Guerra

Capítulo XVI- Mão de Óbidos e D. Sebastião de Lagos	p. 551
---	--------

4º Tempo: A Onda Revolucionária

Capítulo XVII- Concurso ao General Sem Medo	p. 583
Capítulo XVIII- Concurso Monumento 25 de Abril em Algés	p. 611
Capítulo XIX- Mausoléu aos Mortos do Tarrafal	p. 641

5º Tempo: A Integração Europeia

Capítulo XX- Ad Ephemeram Gloriam - A Cadeira do Poder	p. 655
Capítulo XXI- Concurso de Sagres 1988-1997	p. 667

6º Tempo: Arte Pública e Monumentalidade

Capítulo XXII- O Prodígio da Expo'98	p. 741
--------------------------------------	--------

Parte III- Modelo

Capítulo XXIII- Estruturação	p. 787
Capítulo XXIV- Modelação	p. 821

Parte IV

Considerações Finais	p. 861
----------------------	--------

Bibliografia

Textos Manuscritos	p. 873
Obras Impressas	p. 875

Agradecimentos:

A presente dissertação pôde realizar-se graças à concessão do regime de equiparação a bolseiro do Ministério da Educação, cuja atribuição se iniciou no ano de 2002 e terminou no ano de 2006.

Começo pois por agradecer à inicialmente assim designada *Direcção Geral da Administração Escolar* do Ministério da Educação, na pessoa da sua Directora, pelo desinteressado apoio concedido, bem como pela confirmação anual desse mesmo apoio, coisa que me permitiu que durante esses quatro anos me pudesse dedicar em exclusivo a este projecto de investigação.

À *Fundação da Ciência e Tecnologia* do Ministério da Ciência e Tecnologia devo também expressar os meus agradecimentos pelo financiamento da minha estadia em Barcelona, no ano de 2002-2003, que me permitiu beneficiar de um estágio com a duração de quatro meses no *Centre de Recerca POLIS, da Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona*, estágio esse que teve particular importância para o desenvolvimento do meu trabalho, bem como igual apoio concedido para realizar pesquisas em Bibliotecas, Museus e Arquivos europeus, para obtenção de documentação sobre escultores e arquitectos estrangeiros que participaram no concurso internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, realizado entre 1954-1956, cabendo-me por isso agradecer também à Directora do Arquivo da *École Supérieure Nationale des Beaux Arts de Paris*, Madame Juliette Jestaz, à Conservadora do *Musée de Vendôme* e do *Musée-Atelier de Naveil*, Madame Laurence Guillbaud pelas facilidades concedidas de acesso à documentação, bem como aos funcionários do *Institut National d'Histoire de l'Art*, da *Bibliothèque Publique d'Information* do *Centre Georges Pompidou*, em Paris, e da *British Library* e da *Tate Gallery Research Services*, em Londres, pela inestimável orientação e assistência continuamente prestadas.

Importa em seguida referir que as dificuldades inerentes a um projecto desta natureza, puderam ser enfrentadas graças à sábia orientação de que pude beneficiar, cumprindo-me por isso agradecer à Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito pelo atento acompanhamento da investigação, pelo questionamento de matérias surgidas, pela detecção de problemas que a sua aguda visão (e antevisão) soube atempadamente prever e prevenir, bem como pela abertura e encorajamento que sempre manifestou relativamente a este projecto, coisa que me ajudou a manter o alento necessário para o prosseguir, em momentos de incerteza ou de inércia.

Ao Professor Doutor Antoni Remesar Betloch da *Facultat de Belles Arts da Universitat de Barcelona*, cumpre-me também agradecer, desde logo por ter aceite co-orientar a presente investigação, e mais ainda por todo o apoio e ensinamento benevolmente concedidos sobre a temática específica da *Arte Pública*, de que é reconhecido especialista, tendo o seu contacto, para mim, representado uma verdadeira iniciação, estendendo também os meus agradecimentos aos professores

do Departamento de Escultura dessa Faculdade que me permitiram assistir aos seus *Seminários sobre Arte e Espaços Públicos de Barcelona*, nomeadamente à Professora Ascensión Garcia Garcia e ao Professor Francesc Fajula i Pellicer, quer por meio das suas aulas, quer através de percursos de descoberta da História Urbana e do Desenho dos Espaços Públicos de Barcelona.

À Professora Doutora Isabel Renaud devo também expressar agradecimento pelos esclarecimentos proporcionados ao longo do Seminário *Expressão e Obra de Arte*, que orientou na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em torno do pensamento de Merleau-Ponty, em que participei com entusiasmo e proveito.

Ao Professor Doutor João Arriscado Nunes devo também agradecer as importantes recomendações e pistas de estudo sugeridas, em torno da aplicação do conceito e dos fundamentos dos estudos de mediação em Sociologia, que vieram a constituir uma das fontes de inspiração teórica e metodológica da presente investigação.

Mas a realização do presente trabalho seria praticamente impossível sem a colaboração imprescindível dos responsáveis e funcionários dos arquivos, museus, bibliotecas e centros de documentação, devendo salientar o *Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas*, agradecendo à sua Directora, Dr^a Maria Cristina Veiga, as facilidades concedidas, o mesmo devendo expressar ao Dr. João Oliveira e à Dr^a Alexandra Gonçalves do *Arquivo das Estradas de Portugal*, ao Dr. José Antunes do *Museu-Atelier de António Duarte*, à Dr^a Maria d'Aires do *Centro Multimédia da Fundação Calouste Gulbenkian*, à Arq. Paula Pinto, do *Arquivo do IPPAR*, à Dr^a Iva Delgado, da Fundação Humberto Delgado, à Professora Lúcia Almeida-Matos, do Museu da FBAUP, à Dr^a Manuela Synek do *Palácio dos Coruchéus*, à Dr^a Ana Isabel Ribeiro da *Casa da Cerca* de Almada, ao Professor Rui Tavares, *Director da Biblioteca da FAUP*¹, assim como aos responsáveis das bibliotecas universitárias e arquivos municipais do país a cujo acervo recorri, das quais destaco a Biblioteca Nacional, a Biblioteca da Universidade de Coimbra, a Biblioteca do Museu de Serralves, bem como os centros de documentação e Bibliotecas Municipais de Alfândega da Fé, de Almada, de Almodôvar, de Beja, de Caldas da Rainha, de Cantanhede, de Castro Daire, de Castro Verde, de Constância, de Évora, de Guimarães, de Montemor-o-Novo, da Póvoa do Varzim e de Santo Tirso, cujos responsáveis tiveram a amabilidade de responder ao meu pedido de assistência documental, tendo-me enviado preciosa documentação sobre as respectivas colecções e simpósios de escultura pública.

¹ Aqui cumpre agradecer em especial o apoio e solidariedade manifestadas, aquando do furto do meu computador ocorrido nessa mesma biblioteca, enquanto por momentos me afastei da minha mesa de trabalho.

A todos os meus colegas de doutoramento, devo também expressar um agradecimento por toda a inter-acção positiva induzida pelas inúmeras conversas, debates e achegas de grande valor que hoje é impossível discriminar. Dessa interacção, devo salientar as opiniões que em aspectos específicos da Fortaleza de Sagres e das suas edificações, me foram transmitidas pela minha estimada colega da *Associação Portuguesa de Historiadores de Arte*, arquitecta Susana Matos Abreu, enquanto estudiosa da arquitectura portuguesa do séc. XVI, como refiro no corpo da tese. Mas ainda dentro deste ponto, devo igualmente destacar os longos e proveitosos debates travados com a escultora Susana Piteira, debates esses que me permitiram perceber problemas a partir da visão do produtor, coisa que constituiu também um inestimável valor acrescentado.

Ao Professor Manuel Janeira e à Dr^a Luísa Garcia Fernandes, do Instituto de Recursos e Iniciativas Comuns da Universidade do Porto, devo agradecer o convite e colaboração na organização de três *Percursos à Volta da Escultura Pública do Porto*, percursos esses que me possibilitaram obter registos de leituras das obras observadas por parte do público.

Aos familiares de escultores falecidos, como o Dr. Andreas Karpen e a escultora Noémia Cruz, devo também agradecer os testemunhos e materiais enviados.

Aos escultores e arquitectos com quem tive a oportunidade de conversar, devo também agradecer, nomeadamente aos escultores Alberto Carneiro, Clara Meneres, João Cutileiro, José Aurélio, José Rodrigues, Lagoa Henriques, Manuel Rosa e Zulmiro de Carvalho, bem como ao arquitecto Carlos Guimarães, pelos valiosos depoimentos prestados e, nalguns casos, pela disponibilidade de acesso e reprodução de relevante documentação dos seus ateliers e arquivos pessoais.

A colegas investigadores devo também agradecer, as achegas dadas e materiais cedidos, como à Dr^a Alexandra Sousa, Dr. Carlos Alberto Matos, Dr^a Cristina Malheiros, Dr^a Helena Elias, Dr^a Inês Marques, Dr^a Leonor Soares, Arq. Mónica Ornelas, Dr^a Susana Poças, Dr^a Tereza Reis.

Ao meu colega da *Escola Secundária de D. Dinis*, Santo Tirso, Dr. Cirilo Manuel Cruz, devo agradecer o convite para organizar um *Percorso à Volta do Museu Internacional de Escultura Contemporânea* (MIEC) de Santo Tirso, circuito que permitiu obter apreciações formuladas pelos alunos, e aos colegas Dr. Francisco Silva e Dr^a Manuela Oliveira, responsáveis pela edição do jornal D. Dinis, devo agradecer o convite continuado para publicar artigos sobre o MIEC, bem como para publicar igualmente a análise dos Inquéritos respondidos pelos alunos, após o referido circuito.

À D. Iva Vieira, afilhada do General Humberto Delgado e filha de Joaquim Carvalho Vieira, um dos elementos da *Comissão Organizadora do Monumento ao General sem Medo*, em Cela Velha, cumpre-me agradecer também a disponibilização da documentação relacionada com a sua construção.

Aos proprietários e funcionários do *Café Bela Cruz*, onde em agradável e estimulante ambiente, pude rever e concluir a presente dissertação, devo agradecer o amável apoio concedido, apoio que esse que passou pelo consentimento de ligar, quase diariamente, o meu computador às tomadas de corrente eléctrica, durante os últimos meses.

Por fim, aos meus familiares e amigos que mais de perto acompanharam (e sofreram) as vicissitudes inerentes à realização deste trabalho, devo um agradecimento especial, pela compreensão e altruísmo que durante estes quatro anos manifestaram e mantiveram, nomeadamente à minha ex-mulher e aos meus filhos, a quem dedico agora este trabalho.

Nota Prévía

O objecto da presente dissertação é o estudo da evolução histórica dos modelos e dos paradigmas que enformaram a estatuária e a monumentalidade escultórica em Portugal, ao longo de um período delimitado pela *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, realizada em 1948, no IST, e a *Expo'98*, realizada em 1998, no actual Parque das Nações, definindo um itinerário entre duas concepções absolutamente distintas de entender o lugar e o papel da obra de arte, na sua vertente pública. Um itinerário que parte do entendimento das artes como *décor* das obras públicas, para o das artes como *leit-motiv* da requalificação dos espaços públicos.

Ou, simplificando, o itinerário do paradigma das *obras públicas* para o paradigma da *arte pública*.

Visando, pois, uma temática complexa, importa referir que o presente estudo se concebe na continuidade de uma investigação de Mestrado sobre a escultura pública do Porto, cuja dissertação está publicada como documento electrónico, num site da Universidade de Barcelona.¹

Compelido, por isso, a cruzar noções e métodos que procedem de outras disciplinas, o presente estudo é tributário de diferentes *inputs* que concorrem com as suas “luzes” para iluminar um esforço, cujo enfoque se centra na indagação do sentido histórico manifestado pelos factos e pelos fenómenos apurados pela pesquisa.

Esta abertura transdisciplinar e este enfoque programático justificam-se, se é que não se impõem, em virtude de nas duas últimas décadas se ter assistido, em Portugal, a um salutar *boom* da investigação em História da Arte, não tendo escapado a essa tendência a defesa de cerca de uma dezena de teses de mestrado e de doutoramento que têm no domínio do estudo da escultura moderna e contemporânea o seu tema, conforme se documenta com a bibliografia que juntamos.

Mas não é somente no campo das publicações académico-científicas que o estudo da escultura moderna e contemporânea tem avançado, já que hoje se tem acesso a um bom punhado de publicações monográficas de alguns dos principais autores contemporâneos, se organizam exposições retrospectivas, se inicia a catalogação de espólios de outros, se abrem museus e casas-museu onde a obra de muitos se encontra guardada, começa a ser inventariada e estudada, se publicam dicionários, se promovem encontros e workshops, se editam roteiros, e enfim se inicia a inventariação *on-line* de algumas colecções públicas.²

¹ ABREU, José Guilherme, “*A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*”. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto, 1999. Edición 2005, *Universitat de Barcelona, Colección e-Polis nº 3* ISBN: 84-475-2765-4, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>

² A este título importa referir o projecto do *Museu Virtual de Arte Pública* relativo à Região Centro, visitável em <http://www.culturacentro.pt/museu.asp>, e presentemente em organização.

Nos dez anos que medeiam entre o início da preparação da nossa tese de mestrado (1996) e o fim da redacção da actual de doutoramento, relativamente ao quase absoluto vazio anterior, o panorama do estudo da escultura moderna e contemporânea alterou-se sensivelmente, devendo assinalar-se nesse âmbito um recrudescimento do interesse pelo desenvolvimento de estudos no campo da escultura e da arte públicas, alguns deles a serem empreendidos, inclusive, por meio de cursos de doutoramento realizados a partir de universidades estrangeiras, nomeadamente de Espanha.

Mas apesar destes estimulantes desenvolvimentos, no caso da estatuária e da escultura pública o estudo das diversas produções, dos distintos períodos e das diferentes séries, não trouxe consigo contributos substancialmente novos a acrescentar aos modelos teóricos e interpretativos de fundo já formulados desde a primeira metade da década de setenta, para descrever e elucidar os processos e os fenómenos centrais da sua compreensão.

Justificava-se assim que novas perspectivas de análise pudessem ser empreendidas a partir de outras incidências temáticas, de distintos pontos de vista e de diferentes metodologias, de tal forma que a partir daí novas hipóteses interpretativas e, porque não intentá-lo, novas formulações teóricas, também, pudessem ser ensaiadas, formuladas e defendidas.

A presente dissertação representa pois um contributo, e um esforço, para chamar ao campo de estudo da História da Arte outras abordagens e metodologias, esperando por aí chegar, validamente, a novos lances interpretativos e, a partir deles, à abertura de novas perspectivas de compreensão e de teorização.

As hipóteses interpretativas avançadas decorrem, por isso, em grande parte, do ponto de vista a partir do qual é observado, considerado e analisado o *campo de estudos* que constituímos como objecto do nosso enfoque, e menos do entendimento diferente, ou da diferente aplicação, de premissas e/ou resultados obtidos por pressupostos teóricos ou metodológicos reconhecidos, pois se os mesmos aspectos fossem analisados sob os mesmos pontos de vista, as interpretações resultantes, sendo validamente formuladas, deveriam logicamente coincidir.

Estudo empreendido em profundidade no qual todos os aspectos, e cada um deles, são encarados como matéria de análise e de reflexão, em vez de o mesmo se conceber a partir de um levantamento universal de todas as obras que o mesmo abarcaria, contrariamente é a partir de uma selecção bastante restritiva, que o mesmo se empreende, muito embora os critérios dessa mesma selecção tenham sido racionalmente definidos, incidindo sobre projectos monumentais (construídos e não construídos) seleccionados por concurso público, e estendendo-se ainda às grandes encomendas, às mais significativas iniciativas artísticas e aos mais recentes projectos integrados, que repercutem um regime interdisciplinar entre as disciplinas artísticas.

E foi em nome de uma análise em profundidade que depois de aturada ponderação, considerámos que seria vantajoso transcrever, nalguns casos integralmente, alguma da documentação pesquisada, nomeadamente discursos e depoimentos que se revelaram importantes para a presente investigação, pois consideramos que decompô-los em citações ou transcrevê-los parcialmente iria desvirtuar a riqueza de sentido que nos mesmos se encontra alojada.

Importa no entanto referir, que a presente investigação não dialoga unicamente com a documentação, pois desde o início se constrói em diálogo, e por vezes em confronto, com a literatura científica e especializada, anteriormente produzida, em Portugal, e não só, sobre a matéria.

Nesse âmbito, impõe-se referir a tese de doutoramento de Margarida Aicciaiuoli de Brito, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração* (1991), obra que descreve e define de forma particularmente exaustiva e rigorosa o período imediatamente anterior àquele que nos propusemos estudar, e cujo capítulo, “*A Escultura como Estatuária*”, passada já mais de uma década desde a sua elaboração, ainda representa a análise e a interpretação mais aprofundadas sobre a estatuária daquele período, e não só, até hoje realizada.

Por se consagrar ao tema dos concursos de Sagres, tema esse que para a nossa investigação possui uma importância capital, importa referir igualmente a tese de doutoramento de Pedro Vieira de Almeida, *Os Concursos de Sagres – A ‘Representação 35’. Condicionantes e Consequências* (1998), obra que coloca alguns dos principais problemas que interessam à presente investigação.

E por coincidir parcialmente com o âmbito cronológico da nossa investigação, importa referir enfim a tese de doutoramento de Lúcia Almeida-Matos, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969). Academismos, Modernismos Vanguardas* (2003), trabalho que para nós foi uma fonte de inspiração, no que concerne à preocupação que nele se manifesta, e que também é a nossa, de inserção do estudo da escultura portuguesa no contexto internacional, muito embora no nosso caso, o nosso objecto de estudo se circunscreva exclusivamente à escultura pública, incluindo assim a estatuária, o monumento, o contra-monumento e a escultura ornamental, compreendendo esta a produção contemporânea, da mais literal à mais metafórica ou apenas conceptual.

Para lá destas três obras capitais, importa ainda referir outras, como o estudo de Maria de Fátima Lambert, *Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual* (1996) e de Manuela Synek e Brás Queirós, *Escultores Contemporâneos de Portugal* (1999), bem como as teses de mestrado de Prudência Antão Coimbra, *Jorge Vieira. Ofício Escultor* (1999); a tese de mestrado de Miguel Teixeira Leal, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução: para uma abordagem às mutações do conceito de escultura na arte portuguesa, entre 1968 e 1977* (1999); a tese de mestrado de António Fernando da Silva, *A Metáfora da Morte na escultura contemporânea, na 2º metade do séc. XX*, (2001); a tese de mestrado de

Victor Manuel Correia, *Arte Pública. Sua Identidade e Função* (2002), estudos que forneceram, pela sua especificidade, contributos relevantes para a presente investigação.

Relativamente a investigações produzidas no estrangeiro que nos foram particularmente úteis, devemos destacar os trabalhos de Rosalind Kraus, *Sculpture in the Expanded Field* (1979), *Passages in Modern Sculpture* (1981) e *Échelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi* (1986), de Javier Maderuelo, *El Espacio Raptado* (1990) e *La Pérdida del Pedestal* (1994), de James Ernest Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning* (1993), de Antoni Remesar, *Para Una Teoria del Arte Público. Proyectos y Lenguajes Escultóricos* (1997) e *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art* (1997), de Malcolm Miles, *Art, Space and the City* (1997), bem como a tese de doutoramento de Blanca Fernández Quesada, *Nuevos Lugares de Intención: Intervenciones Artísticas en el Espacio Urbano Como una de las Salidas a los Circuitos Convencionales. Estados Unidos 1965-1995* (1999).

Outras obras foram ainda extremamente importantes, nomeadamente no que concerne à definição dos pressupostos conceptuais e metodológicos, dentro de cujo âmbito se concebeu este trabalho, devendo destacar a esse propósito os trabalhos de Pierre Nora, *Lieux de Mémoire*, de Natalie Heinich, *La Sociologie de l'Art, L'Art Contemporain Exposé aux Rejets* e *Le Triple Jeu de L'Art Contemporain*, de Edmund Husserl, *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, de Raymond Abellio, *La Structure Absolue* e *Manifeste de la Nouvelle Gnose*, de Basarab Nicolescu, *Manifesto da Transdisciplinaridade*, assim como outros trabalhos que ao longo do corpo da presente dissertação são mencionados, e que aqui não cabe referir.

Deve ainda observar-se que, abarcando um período de 50 anos, a presente dissertação não se limita a assinalar a passagem do *Estado Novo* para a *Democracia*, importando salientar que essa transição ocorreu dentro do conturbado quadro da *Guerra-Fria*, cuja lógica avassaladora contribuiu para introduzir complexas e subtis induções na problemática em estudo, as quais somente hoje se começam em rigor a conhecer.

Sentimos por isso a falta de estudos especializados sobre esta problemática e os seus reflexos em Portugal, dificuldade essa tanto maior quanto a forma como a mesma se repercute no caso português, assim como no espanhol, não são coincidentes com aquelas como se reflectem nos restantes países, em virtude das especificidades dos regimes políticos de Portugal e Espanha, especificidades que induzem à partida dificuldades e problemas acrescidos, por se prenderem com processos políticos extremamente complexos e delicados, como sejam o apoio internacional ao Estado Novo após a II Guerra Mundial, o advento e o ocaso da Primavera Marcelista, o fenómeno do PREC, a Descolonização, a Integração Europeia, etc.

Todos estes processos repercutem inevitavelmente a lógica da Guerra-Fria, mas a forma como isso se processa não é fácil de apurar com objectividade, ficando a História da Arte de certa forma refém da resolução destes problemas pelo desenvolvimento de estudos especializados, que têm de ser empreendidos a partir da área especializada da História Contemporânea.

Ora como o acesso aos arquivos, por exemplo da PIDE e de Oliveira Salazar, até há pouco, se encontrava altamente condicionado, teremos de esperar ainda algum tempo para que possam surgir resultados frutuoso de uma investigação sistematizada e cruzada sobre o dito período.

Com base nestes pressupostos e condicionantes, a presente dissertação organiza-se em 2 Volumes, encontrando-se o Volume I – *Dissertação* – dividido em quatro partes, como se segue:

A Parte I – *Objecto e Método* – é formada por três capítulos onde se definem as linhas de força conceptuais e metodológicas da presente investigação.

A Parte II – *Estudo Histórico* – divide-se em seis tempos, assim designados: *Obras Públicas e Monumentalidade*; *O Colapso do Império*; *O Precipício da Guerra*; *A Onda Revolucionária*; *A Integração Europeia*; *Arte Pública e Monumentalidade*, ao longo dos quais se registam os *momentos* e os *trânsitos* por que passaram da definição e a indefinição de paradigmas e de modelos de monumentalidade.

A Parte III – *Modelo* – ocupa-se da estruturação da produção, tendo como finalidade final definir um modelo de compreensão.

A Parte IV – *Considerações Finais* – sintetiza as ilações a que a investigação permitiu chegar.

Por sua vez o Volume II – *Anexos* – encontra-se dividido em três partes, como se segue:

A Parte I – *Dossier Iconográfico* – Guarda as imagens de grande formato, que se apresentam na mesma ordem da dos capítulos que integram o corpo da dissertação.

A Parte II – *Dossier Documental* – regista a documentação transcrita, apresentada também segundo a mesma ordem dos capítulos.

A Parte III – *Estudos Específicos* – fornece estudos preparatórios, realizados à margem da Dissertação e cuja extensão não permitiu a inclusão na mesma.

Em complemento aos dois volumes, juntamos ainda três CD-ROM's onde figura uma base de dados da escultura pública, repartidas em três núcleos distintos: CD-ROM 1- Lisboa; CD-ROM 2- Porto; CD-ROM 3- Resto do País.

Relativamente a estes três últimos componentes, importa referir que a base de dados que neles se apresenta se constitui como um inventário aberto, destinando-se a ulterior e permanente desenvolvimento, no quadro de um projecto que tencionamos desenvolver posteriormente.

Independentemente das imagens de grande formato referente a obras de maior valor analítico, resolvemos, em cada capítulo, apresentar imagens legendadas de pequeno formato que funcionam como apontamentos ilustrativos do texto, para o que reservamos uma banda do lado exterior de cada página, reiniciando-se a sua numeração em cada capítulo, ficando o número destes grafado em numeração romana, para mais fácil navegação entre o *Volume I* e o *Volume II*.

E para facilitar essa consulta e navegação, resolvemos numerar os capítulos de forma contínua entre as diferentes secções da Dissertação.

Índice Analítico

Parte I - Objecto e Método – Escultura e Monumentalidade

Capítulo I- Escultura Pública e Estatuária

1.1 <i>Definição de estatuária</i>	p. 1, 2
1.2. <i>Antecedentes históricos da Arte Pública</i>	p. 2.
1.3. <i>Congressos Internacionais de Arte Pública (1898-1910)</i>	p. 3-5
1.4. <i>Evolução do conceito de escultura pública</i>	p. 6, 7
1.5. <i>Contingência do conceito de obra-prima</i>	p. 8, 9
1.6. <i>Definição de Escultura Pública</i>	p. 10
1.7. <i>Arte Pública e Arte nos Espaços Públicos</i>	pp.10-12
1.8. <i>Manifesto de Siab Armajani</i>	pp. 12-14.
1.9. <i>Reflexões de Dani Karavan</i>	pp. 14, 15.
1.10. <i>Lugar da Escultura Pública</i>	p. 16

Capítulo II- Monumento e Monumentalidade

2.1. <i>Monumento e modernidade em Rosalind Krauss</i>	pp. 17, 18
2.2. <i>O Memorial de Brancusi em Tirgu-Jiu</i>	pp. 19-21
2.3. <i>Tirgu-Jiu e Paris</i>	pp. 21, 22
2.4. <i>Crítica das teses kraussianas</i>	pp. 22, 24
2.5. <i>Monumentalidade transcendental de Tirgu Jiu</i>	pp. 25-26
2.6. <i>Mircea Eliade e a Coluna Sem Fim</i>	pp. 26-27
2.7. <i>Tirgu Jiu e a Escola de Paris</i>	pp. 27-28
2.8. <i>Falácia da refutação da modernidade de Tirgu Jiu</i>	p. 28
2.9. <i>O contra-monumento de Hrdlicka em Hamburgo</i>	p. 29
2.10. <i>A confusão monumental</i>	pp. 29-32
2.11. <i>A etimologia de monumento</i>	pp. 32-34
2.12. <i>A noção de património</i>	pp. 34-35
2.13. <i>A Mediologia e o Monumento como instituição</i>	pp. 35, 36
2.14. <i>Traço, Forma e Mensagem, em Régis Debray</i>	pp. 36-38
2.15. <i>Debray e Riegl</i>	pp. 38
2.16. <i>A Classificação de Debray</i>	pp. 39,40
2.17. <i>A demanda monumental da modernidade</i>	pp. 41-42
2.18. <i>Monumentalidade literal vs transcendental/ monumentalidade manifesta vs latente</i>	pp. 43-44
2.19. <i>Manifesto de Sert, Giedion e Léger</i>	pp. 44-46
2.20. <i>VI CLAM de Bridgewater</i>	pp. 46-47
2.21. <i>O depoimento de Gropius</i>	pp. 47-48
2.22. <i>O VII CLAM de Bergamo</i>	pp. 48-50
2.23. <i>O lugar do artista plástico em Victor Palla</i>	pp. 50-51
2.24. <i>O depoimento de Nikias Skapinakis</i>	pp. 51-52
2.25. <i>A Falência da Conjugação das Artes</i>	pp. 53-54
2.26. <i>Sublimidade positiva e sublimidade negativa</i>	pp. 56
2.27. <i>Postulado da Monumentalidade Negativa</i>	pp. 56-57
2.28. <i>Dialéctica negativa em Adorno</i>	pp. 57
2.29. <i>Estatuto do Monumento</i>	pp. 57-59
2.30. <i>Distinções hierárquicas e discrepâncias topológico-intencionais</i>	pp. 59-60
2.31. <i>Grelha de Classificação</i>	pp. 60-61
2.32. <i>Dialéctica do Monumento e do Ornamento</i>	pp. 61-62
2.33. <i>Lugar monumental em Manuel Castro Caldas</i>	pp. 63
2.34. <i>O fundamentalismo das teses kraussianas</i>	pp. 64

Capítulo III- Opções Metodológicas

3.1. <i>A obra de arte como display</i>	p. 65
3.2. <i>Concepção da História da Arte em José-Augusto França</i>	pp. 65-66
3.3. <i>História da Arte e Ontologia</i>	pp. 66-67
3.4. <i>Factologia e fenomenologia</i>	p. 67
3.5. <i>Definições metodológicas</i>	p. 68-69
3.6. <i>Entendimento fenomenológico da obra de arte</i>	p. 70
3.7. <i>Fenomenologia transcendental e modernidade</i>	p. 71
3.8. <i>A Fenomenologia em Portugal</i>	p. 72
3.9. <i>A Fenomenologia como ciência eidética</i>	p. 73
3.10. <i>Arte e neutralização da consciência em Husserl</i>	p. 74
3.11. <i>A atitude fenomenológica e a teoria da arte</i>	p. 75
3.12. <i>O método fenomenológico nas ciências sociais</i>	pp. 76-77
3.13. <i>Intersubjectividade e transcendência imanente</i>	pp. 77
3.14. <i>Ser em-si e Ser para-si</i>	pp. 78
3.15. <i>Testamento filosófico de Husserl</i>	pp. 79-80
3.16. <i>Fenomenologia estática e fenomenologia genética</i>	pp. 81
3.17. <i>Ser para-si e Ser causa-de-si</i>	pp. 81-82
3.18. <i>Stases e ek-stases do processo genético</i>	pp. 83
3.19. <i>Taine e a ciência da história como ser em-si</i>	pp. 83,84
3.20. <i>Hauser e a sociologia da arte como ser para-si</i>	pp. 84
3.21. <i>Francastel e a dialéctica global do ser causa-de-si</i>	pp. 84
3.22. <i>A falácia do estruturalismo</i>	pp. 85
3.23. <i>Abellio e a teorização da fenomenologia genética</i>	pp. 85-88
3.24. <i>O perigo da História em Foucault</i>	pp. 88-89
3.25. <i>A estruturação senária-septenária</i>	pp. 89-91
3.26. <i>Aplicações operativas</i>	pp. 91-93
3.27. <i>La chute en montagne</i>	pp. 94-96
3.28. <i>Hermenêutica fenomenológica e heurística positivista</i>	pp. 96
3.29. <i>Estrutura da Dissertação</i>	pp. 97
3.30. <i>Sociologia da mediação e transdisciplinaridade</i>	pp. 98-99
3.31. <i>Habitus e cientificidade</i>	p. 100

Parte II - Estudo Histórico

1º Tempo: Monumentalidade e Obras Públicas

Capítulo IV- 15 Anos de Obras Públicas

1.1. <i>Organização da Exposição 15 Anos de Obras Públicas</i>	pp. 105-106
1.2. <i>Remodelação governamental de Setembro de 1944</i>	p. 107
1.3. <i>Verão Quente de 1943</i>	pp. 107-108
1.4. <i>Mudança do SPN em SNI</i>	p. 108
1.5. <i>Eleições legislativas de Outubro de 1945</i>	pp. 108-109
1.6. <i>Iniciativa da Exposição de Obras Públicas</i>	pp. 109-110
1.7. <i>Dinâmica oposicionista</i>	pp. 111-112
1.8. <i>Recomposição de Forças</i>	pp. 113-114
1.9. <i>José Ulrich e Duarte Pacheco</i>	p. 114
1.10. <i>Obras Públicas como tema de celebração</i>	pp. 114-115
1.11. <i>Exposição do Mundo Português vs Exposição de Obras Públicas</i>	p. 112
1.12. <i>Ausência de António Ferro</i>	p. 116
1.13. <i>Os Técnicos da Velha Guarda</i>	pp. 116-117
1.14. <i>O Património do Espírito</i>	p. 117-119

1.15. O Domínio da matéria	pp. 120-122
1.16. Os Engenheiros e a nova lógica de celebração	p. 123
1.17. Discurso de Rodrigues de Carvalho	pp. 124-130
1.18. A Técnica ao Serviço da Nação	pp. 130-131
1.19. Condecoração de Belard da Fonseca e de Cottinelli Telmo	p. 131
1.20. Almoço de confraternização entre engenheiros e arquitectos	pp. 131-132
1.21. Documentário de António Lopes Ribeiro	p. 132
1.22. Condecoração de Rodrigues de Carvalho e Jorge Segurado	pp. 132-133
1.23. Liturgia da inauguração e Sociologia das mediações	pp. 133
1.24. Vassalagem dos Técnicos	pp. 134

Capítulo V- Um Cenáculo de Estátuas

2.1. A Estatuária na Exposição de Obras Públicas	pp. 137-141
2.2. Ornamento vs Monumento	p. 141
2.3. Cidade da História vs Décor da Técnica	p. 142
2.4. Alegoria da Engenharia de Barata Feyo	pp. 142-143
2.5. Alegoria da Arquitectura de Álvaro de Brée	pp. 143-144
2.6. Engenharia e Arquitectura vs Soberania	pp. 145-146
2.7. Monumento a Duarte Pacheco e Gomes de Amorim	pp. 146
2.8. Homenagens a Duarte Pacheco em 1944	pp. 146-147
2.9. Projecto do Monumento a Duarte Pacheco	pp. 147-148
2.10. António da Rocha único escultor da Exposição	p. 148
2.11. A lição da Exposição de Obras Públicas	p. 149
2.12. O contra-senso das Obras Públicas	pp. 150
2.13. Testemunho de Diogo de Macedo	pp. 150-151
2.14. Testemunho de Fernando Pamplona	pp. 151-153
2.15. Pamplona e a “arte” de Salazar	p. 153
2.16. Discurso de Marcello Caetano	pp. 154-157
2.17. Congresso de Arquitectura	pp. 157-158
2.18. Congresso de Engenharia	p. 158
2.19. Marginalização dos arquitectos	pp. 159-160
2.20. Recomendações de Ulrich no encerramento do Congresso de Arquitectura	p. 160
2.21. Discurso de Ulrich no encerramento da Exposição	pp. 160-164
2.22. Discurso de Salazar	pp. 165-166
2.23. Condecoração de José Ulrich	p. 166
2.24. Derrota da Política do Espírito	p. 167
2.25. Uma Maneira Portuguesa	p. 168
2.26. Divisão dos Técnicos	pp. 169
2.27. Doutrina Teocrática de Salazar	p. 170
2.28. Significado da Exposição de Obras Públicas	pp. 170-171

Capítulo VI- Concurso Prisioneiro Político Desconhecido

3.1. O estudo do concurso	pp. 175-176
3.2. Tempo português e tempo internacional	p. 177
3.3. O concurso na imprensa portuguesa	pp. 178-183
3.4. Condicionais políticos do Concurso	pp. 184-187
3.5. Universalidade e Genocídio	p. 187-188
3.6. Internacionalização da escultura abstracta	p. 190
3.7. O panorama monumental no após-guerra europeu	pp. 190-191
3.8. As motivações do concurso	pp. 192-193
3.8. Crise de Identidade	p. 194
3.9. Maqueta de Butler	pp. 195-196

3.10. Monumento à Ponte Aérea de Berlim	pp. 196-197
3.11. Maquetas de Pevsner, Hepworth, Gabo e Basaldella	pp. 197-198
3.12. Estudo de António Duarte	p. 199
3.13. Maqueta de Jorge Vieira	pp. 200-203
3.14. Morte de Estaline	p. 204
3.15. Testemunho de John Berger	p. 204
3.16. Consequências do concurso	p. 205
3.17. Execução da maqueta de Jorge Vieira	pp. 206
3.18. Discurso do escritor Jorge Guimarães	p. 206
3.19. A monumentalidade soviética	p. 207
3.20. O depoimento de Oteiza	p. 207
3.21. Memória Descritiva de Butler, Pevsner, Lippold e Bill	pp. 208-209
3.22. A insegurança e a angústia da Guerra-Fria	pp. 209-210
3.23. As formas eidéticas e a monumentalidade transcendental	p. 210
3.24. A consonância da obra de Jorge Vieira e de Roberto Goyri	p. 210

Capítulo VII- Concurso de Sagres 1954-57_Processo

4.1. O enigma dos concursos de Sagres	p. 213
4.2. Monumentalidade negativa de Sagres	p. 214
4.3. Dificuldades endógenas e exógenas do complexo monumental	pp. 214-215
4.4. O fim da monumentalidade apologética	p. 215
4.5. A impossibilidade do monumento como positividade	p. 216
4.6. Exílio do monumento na esfera transcendental	p. 216
4.7. Mar Novo e a genealogia dos memoriais-cripta	pp. 217-218
4.8. Dossier sobre as equipas internacionais	p. 218
4.9. Estudo histórico e reflexão ontológica	pp. 218-219
4.10. Percepção externa e percepção interna	p. 219
4.11. Decreto-lei nº 39.713, de 1 de Julho de 1954	pp. 220-221
4.12. Tábua rasa da Representação 35	p. 222
4.13. Silenciamento da Imprensa	p. 222
4.14. Programa das Comemorações em 1959	p. 223
4.15. Carta de Leitão de Barros	pp. 223-224
4.16. Degradação do sentido da comemoração e monumentalidade negativa	pp. 224-225
4.17. Parecer do LNEC	pp. 225-226
4.18. Comissão Executiva das Comemorações	pp. 226-227
4.19. Portarias nº 15 009 e 15 154	pp. 227-228
4.20. Regulamento dos Concursos Públicos do SNA	p. 228
4.21. Nomeação do júri	pp. 229-230
4.22. Análise da composição do Júri	pp. 230-232
4.23. Reconhecimento internacional da política ultramarina do Estado Novo	p. 232
4.24. Calendário do Concurso	p. 233
4.25. Catálogo da Exposição do Mosteiro dos Jerónimos	p. 234
4.26. Antecedentes do desdobramento do concurso em duas fases	pp. 234-235
4.27. Entrada e recepção das maquetas	pp. 235-237
4.28. Incoerência da composição do júri	p. 238
4.29. Classificação dos projectos admitidos à 2ª prova	p. 239
4.30. Análise cruzada das votações	pp. 240-244

Capítulo VIII- Concurso de Sagres 1954-57_Projectos

5.1. Vitória-derrota da monumentalidade transcendental	p. 245
5.2. Repercussões do projecto Mar Novo	p. 245
5.3. Neutralização da monumentalidade sublime	p. 246

5.4. <i>Mar Novo e genealogia de uma monumentalidade moderna</i>	p. 246
5.5. <i>Importância das condições negativas</i>	p. 247
5.6. <i>Dupla rejeição da monumentalidade</i>	p. 247
5.7. <i>Consonância com o concurso para o Prisioneiro Político Desconhecido</i>	p. 248
5.8. <i>Formas icônicas, simbólicas, funcionais e eidéticas</i>	pp. 249-250
5.9. <i>Monumentos simulacro e monumentos promessa</i>	p. 250
5.10. <i>Sentido das formas eidéticas</i>	pp. 250-251
5.11. <i>Projecto Adamastor</i>	pp. 252-254
5.12. <i>Projecto Alpha</i>	pp. 254-258
5.13. <i>Projecto Atlântico 23</i>	pp. 259-261
5.14. <i>Projecto Aviz</i>	pp. 261-264
5.15. <i>Projecto Caravela</i>	pp. 265-266
5.16. <i>Projecto Cavalo Preto</i>	pp. 267-271
5.17. <i>Projecto Ceuta</i>	pp. 271-272
5.18. <i>Projecto Circulo Amarelo</i>	pp. 272-275
5.19. <i>Projecto Cruz</i>	pp. 275-276
5.20. <i>Projecto Dilatando a Fé, o Império</i>	pp. 276-283
5.21. <i>Projecto Dilatando a Fé e o Império</i>	pp. 283-285
5.22. <i>Projecto Dois Peixes</i>	pp. 285-287
5.23. <i>Projecto Dom Henrique, Vasco da Gama, Magalhães</i>	pp. 287-289
5.24. <i>Projecto D'Ulmar</i>	pp. 289-291
5.25. <i>Projecto Escorpião</i>	pp. 291-292
5.26. <i>Projecto Esfera</i>	pp. 292-295
5.27. <i>Projecto Estrela</i>	pp. 295-296
5.28. <i>Projecto Fé</i>	pp. 296-297
5.29. <i>Projecto Fé e Império</i>	pp. 297-298
5.30. <i>Projecto Golfinho</i>	pp. 298-299
5.31. <i>Projecto Guter Wind</i>	pp. 299-301
5.32. <i>Projecto Homenagem</i>	pp. 301-305
5.33. <i>Projecto Horizonte</i>	pp. 305-306
5.34. <i>Projecto Juventude</i>	pp. 306-308
5.35. <i>Projecto Le Batisseur</i>	pp. 308-309
5.36. <i>Projecto Mar</i>	p. 309
5.37. <i>Projecto Mar 1</i>	p. 310
5.38. <i>Projecto Mar Novo</i>	pp. 310-311
5.39. <i>Projecto Nau</i>	pp. 311-315
5.40. <i>Projecto Prece</i>	pp. 315-316
5.41. <i>Projecto Rimabe</i>	pp. 316-317
5.42. <i>Projecto Rota</i>	p. 317
5.43. <i>Projecto Santa Cruz</i>	pp. 317-318
5.44. <i>Projecto Segel</i>	p. 318
5.45. <i>Projecto Silhueta da maqueta</i>	p. 319
5.46. <i>Projecto Sinal</i>	p. 320
5.47. <i>Projecto Talant d bie faire</i>	pp. 320-321
5.48. <i>Projecto Talent de bien faire</i>	pp. 321-322
5.49. <i>Projecto Tercena</i>	p. 322
5.60. <i>Projecto Terre</i>	p. 323
5.61. <i>Projecto Tetra</i>	pp. 323-324
5.62. <i>Projecto Três Círculos</i>	p. 324
5.63. <i>Projecto 25 44 25</i>	p. 324
5.64. <i>Projecto 410 319</i>	pp. 324-325

- 5.65. *Quadro de Classificação dos Projectos de Sagres – A* p. 326
5.66. *Quadro de Classificação dos Projectos de Sagres – B* p. 327
5.67. *Matriz de Análise dos Projectos de Sagres* p. 328

Capítulo IX- Concurso de Sagres 1954-57_Balanco

- 6.1. *Unidade das três edições do concurso de Sagres* p. 329
6.2. *Oficialização do paradigma da monumentalidade negativa* p. 330
6.3. *Viabilidade do concurso de 1955-57* p. 331
6.4. *Análise da Representação 35* pp. 332-333
6.5. *Equívocos da Representação 35* pp. 333-336
6.6. *Discussão da Tese de Pedro Vieira de Almeida* pp. 336-337
6.7. *Interpretação da Representação 35* pp. 338-339
6.8. *Concurso de 1936-38* pp. 339-340
6.9. *Padrão dos Descobrimentos como pólo urbano* pp. 340
6.10. *Esterilidade do Padrão dos Descobrimentos* pp. 340
6.11. *Monumentalidade Universal vs Estatuária Posicional* pp. 341-342
6.12. *Carácter aberrante da “monumentalidade fascista”* p. 342
6.13. *Valor hierático de alguma estatuária do Estado Novo* p. 342
6.14. *Crítica da monumentalidade possível de Pedro Vieira de Almeida* pp. 343-345
6.15. *Carácter do lugar em Norberg-Schulz* pp. 345-346
6.16. *Ponto de vista de Cassiano Branco* pp. 347-348
6.17. *Ponto de vista de António Quadros* pp. 349
6.18. *Monumentalidade transcendental e estética existencial* pp. 350
6.19. *Síndrome da monumentalidade negativa em Sagres* pp. 350-351
6.20. *Falácia da anti-monumentalidade da estética modernista* p. 351
6.21. *Contradições da análise formalista* p. 351
6.22. *Monumentalização modernista da funcionalização da sociedade* p. 352
6.23. *Mar Novo e Coluna Sem Fim* pp. 352-354
6.24. *Mar Novo na poesia de Sofia* pp. 354
6.25. *As repercussões da Carta de Atenas* pp. 355-356
6.26. *Descrição do projecto* pp. 356-360
6.27. *A estátua do Infante* p. 360
6.28. *Ilações sobre o projecto* pp. 360-361
6.29. *Considerações críticas* pp. 361-363
6.30. *Hipótese interpretativa* pp. 363-634
6.31. *Sagres e a instauração negativa da monumentalidade transcendental* p. 364
6.32. *Reacção do SNA* pp. 364-366
6.33. *Sagres e a rotura dos Arquitectos com o Regime* p. 367
6.34. *A descendência do projecto Mar Novo* p. 368

Capítulo XX- Concurso Praça D. João I

- 7.1. *Historial dos motivos escultóricos* pp. 369-370
7.2. *Parecer da Conselho de Estética Urbana* pp. 371-372
7.3. *Declaração de Luís de Pina* pp. 372-373
7.4. *Despacho do Presidente* pp. 373-374
7.5. *Parecer da Comissão de Arte e Arqueologia* p. 374
7.6. *Lógica da Monumentalização vs Lógica da Funcionalização* pp. 374-375
7.7. *Depoimento de Lucínio Preza* pp. 375-376
7.8. *Ambivalência de Lucínio Preza* p. 376
7.9. *O concurso público como solução de compromisso* pp. 377-379
7.10. *O binómio cavalo-homem* pp. 379-380
7.11. *Origem do modelo* pp. 381-382

7.12. <i>Genealogia do modelo</i>	pp. 382-383
7.13. <i>Análise das maquetas</i>	pp. 383-384
Capítulo XI- Concurso Monumento aos Calafates	
8.1. <i>Concurso da Escola de Belas Artes do Porto</i>	p. 385
8.2. <i>Júri do concurso</i>	p. 385
8.3. <i>Censura nas artes</i>	pp. 386-387
8.4. <i>Isamu Noguchi e a Carta de Atenas</i>	p. 387
8.5. <i>Descrição do Projecto</i>	p. 388
8.6. <i>Influência do projecto Mar Novo</i>	p. 389
8.7. <i>Embaraço de Alvaro Siza</i>	p. 390
8.8. <i>Contemporaneidade do Monumento aos Calafates</i>	p. 391
8.9. <i>Obras de Noguchi</i>	p. 392
Capítulo XII- Monumento a Duarte Pacheco	
9.1. <i>Maqueta na Exposição 15 Anos de Obras Públicas</i>	p. 395
9.2. <i>Esboço de 1949</i>	pp. 395-396
9.3. <i>Historial do Projecto</i>	pp. 396-397
9.4. <i>Motivos escultóricos</i>	pp. 397-400
9.5. <i>Emblema do tempo das Obras Públicas</i>	p. 400
9.6. <i>Projecto de 1952</i>	pp. 401-402
9.7. <i>Proporções do monumento</i>	pp. 403-404
9.8. <i>Colocação dos motivos escultóricos</i>	pp. 405-407
9.9. <i>Influências do Projecto</i>	p. 407
9.10. <i>Descrição do conjunto</i>	p. 408
9.10. <i>Análise do projecto</i>	pp. 409-410
9.11. <i>Discussão do modelo</i>	pp. 410-412
9.12. <i>A simbologia da Coluna Partida</i>	pp. 412-414
9.13. <i>Origem maçónica da Coluna Partida</i>	pp. 414-415
9.14. <i>Outros símbolos maçónicos do monumento</i>	pp. 415-417
9.15. <i>Recorrência da simbologia maçónica em Cristino da Silva</i>	pp. 417-418
9.16. <i>Carácter sincrético do monumento</i>	pp. 418-419
9.17. <i>A utopia monumental de Cristino da Silva</i>	p. 419
9.18. <i>Inauguração do monumento</i>	pp. 419-420
9.19. <i>Discurso de Salazar</i>	pp. 421-424
9.10. <i>Análise do discurso</i>	pp. 424-427
9.11. <i>Monumentalismo em desconstrução</i>	pp. 427-428
9.12. <i>Monumento a Duarte Pacheco como sublimidade negativa</i>	pp. 428-429
9.13. <i>Limitações do cânone estatutuário</i>	pp. 429-430
9.14. <i>Impossibilidade da Monumentalidade Nacionalista Moderna</i>	pp. 430
Capítulo XIII- Monumento a Cristo-Rei	
10.1. <i>Voto dos Prelados Portugueses</i>	p. 431
10.2. <i>Memória Histórica do Cristo-Rei</i>	pp. 431-432
10.3. <i>Fim do ciclo da Estatuária Sublime</i>	p. 432
10.4. <i>Lugares de Memória vs Lugares de Devoção</i>	pp. 432-434
10.5. <i>Não aplicabilidade da síndrome da monumentalidade negativa</i>	pp. 434-435
10.6. <i>Meridiano de Fátima</i>	pp. 436-437
10.7. <i>Encíclica Quas Primas de Pio XI</i>	p. 437
10.8. <i>Historial do projecto</i>	pp. 437-440
10.9. <i>Origem do Apostolado da Oração</i>	pp. 440-442
10.10. <i>Monumento a Cristo-Rei vs Padrão dos Descobrimentos</i>	pp. 443

10.11. <i>Salazar vs Cerejeira</i>	pp. 443-445
10.12. <i>Pólos de Diferenciação Monumental vs Pólos de Integração Monumental</i>	pp. 446
10.13. <i>Cristo-Rei e Concursos de Sagres</i>	pp. 447-449
10.14. <i>Análise do Projecto</i>	pp. 449-453
10.15. <i>Implantação do Cristo-Rei</i>	pp. 453-454
10.15. <i>Contrato da construção da Imagem</i>	pp. 454-455
10.16. <i>Execução do monumento</i>	pp. 455-460
10.17. <i>Cristo-Rei vs Cristo Redentor</i>	pp. 461-462
10.18. <i>Outros Cristos-Rei</i>	pp. 463-464
10.19. <i>Sagrado Corazón de Jesus do Cerro de la Coronilla</i>	p. 464
10.20. <i>Programa da inauguração do Cristo-Rei</i>	pp. 465-466
10.21. <i>Pastoral colectiva</i>	pp. 466-470
10.22. <i>A Fé como sublimidade</i>	pp. 471
10.23. <i>Exposição de Obras Públicas vs Cristo-Rei</i>	pp. 471-472
10.24. <i>Jornada triunfal</i>	pp. 472-474
10.25. <i>Pró-memória</i>	p. 474
10.26. <i>Cerimónia da Inauguração</i>	pp. 475-485
10.27. <i>Discurso do Cardeal Cerejeira</i>	pp. 485-488
10.28. <i>Rádio-Mensagem do Papa João XIII</i>	pp. 488-489
10.29. <i>Consagração de Portugal</i>	pp. 489-493
10.30. <i>Ratificação da Consagração</i>	p. 494
10.31. <i>Consagração e Painéis de S. Vicente</i>	pp. 494-495
10.32. <i>Sublime da Técnica e Sublime da Fé</i>	pp. 495-496
10.33. <i>Retórica da Invisibilidade</i>	pp. 496-497
10.34. <i>Inauguração de Cristos-Rei no País</i>	pp. 497-498

Entre dois Tempos: Dois Movimentos Contrários

Capítulo XIV- Padrão dos Descobrimentos e Monumento à Grei

11.1. <i>Fortuna crítica</i>	pp. 499-500
11.2. <i>Convite para o Monumento à Grei</i>	p. 500-501
11.3. <i>Projecto do Monumento à Grei (Padrão do Ouro)</i>	p. 501
11.4. <i>Análise do Padrão do Ouro</i>	pp. 501-504
11.5. <i>Análise do Padrão dos Descobrimentos</i>	pp. 505-508
11.6. <i>Padrão dos Descobrimentos vs Padrão do Ouro</i>	pp. 508

2º Tempo: O Colapso do Império

Capítulo XV- Concurso do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo

12.1. <i>Início da década de 60</i>	pp. 513-514
12.2. <i>Rotura dos apoios (Igreja e Militares)</i>	pp. 514
12.3. <i>Cooperativas de artistas</i>	pp. 515
12.4. <i>Lugar da escultura monumental na década de sessenta</i>	pp. 516-517
12.5. <i>Arte Urbana como rejeição da retórica monumental e da futilidade ornamental</i>	pp. 518
12.6. <i>Repercussão do III Concurso de Sagres</i>	pp. 519-520
12.7. <i>Estudo de volumes de João Andresen</i>	pp. 520-521
12.8. <i>Análise do estudo de volumes</i>	pp. 521-522
12.9. <i>Regulamento do Concurso de valorização plástica</i>	pp. 523-527
12.10. <i>Júri</i>	pp. 527-528
12.11. <i>Classificação</i>	pp. 528-529
12.12. <i>Artigo de José-Augusto França</i>	pp. 539-530
12.13. <i>Análise das Actas das Reuniões do Júri</i>	pp. 530-542
12.14. <i>Apreciação crítica de José-Augusto França</i>	pp. 542-545

12.15. <i>Ponte Sobre o Tejo vs Ponte da Arrábida</i>	pp. 546-547
12.16. <i>Repercussões de Brasília</i>	p. 547
12.17. <i>Obras de reforço da Ponte</i>	p. 548
12.18. <i>Inauguração da escultura de Vieira em Beja</i>	p. 548

3º Tempo: O Precipício da Guerra

Capítulo XVI- Mão de Óbidos e D. Sebastião de Lagos

13.1. <i>Agravamento da situação e radicalização da oposição</i>	pp. 551-552
13.2. <i>Incapacitação de Salazar</i>	pp. 552
13.3. <i>Evolução na Continuidade de Marcello Caetano</i>	pp. 552-553
13.4. <i>O problema da Guerra</i>	pp. 553-554
13.5. <i>O Fascínio do fim</i>	p. 555
13.6. <i>Crise académica de Coimbra</i>	pp. 556
13.7. <i>O boom do mercado da arte</i>	pp. 556-557
13.8. <i>Degradação do cânone estatutuário</i>	p. 557
13.9. <i>Permissividade e lassidão do controlo estético</i>	p. 557
13.10. <i>Os monumentos aos Heróis do Ultramar</i>	pp. 558-559
13.11. <i>Ambiente internacional</i>	p. 559
13.12. <i>A mundialização dos Simpósios de escultura</i>	p. 559
13.13. <i>Ruta de la Amistad</i>	p. 559-561
13.14. <i>A tese do Espacio Raptado de Javier Maderuelo</i>	p. 561
13.15. <i>Os programa Art in Architecture do GSA</i>	pp. 561-562
13.16. <i>Referência à obra de Fernando Conduto</i>	p. 562
13.17. <i>Génese de uma nova estatutária e (contra)monumentalidade</i>	p. 562
13.18. <i>Historial da Mão de Óbidos</i>	pp. 565-566
13.19. <i>Referência a Fernando Fernandes, Dário Boaventura e Arlindo Rocha</i>	pp. 566-567
13.20. <i>Antecedentes da simbologia da Mão-Pomba</i>	pp. 567-568
13.21. <i>Inversão da lógica da monumentalidade negativa</i>	pp. 568-569
13.22. <i>Heroicidade neo-platónica de Camões</i>	pp. 569-570
13.23. <i>Carácter iconoclasta do D. Sebastião de Lagos</i>	pp. 570-571
13.24. <i>D. Sebastião de Lagos vs D. Sebastião de Esposende</i>	p. 571
13.25. <i>Historial do D. Sebastião de Lagos</i>	pp. 571-572
13.26. <i>Desconstrução do mito sebastianista</i>	p. 572
13.27. <i>A leitura de José-Augusto França</i>	p. 572
13.28. <i>A (contra)monumentalidade do D. Sebastião</i>	pp. 572-573
13.29. <i>Apreciações críticas</i>	pp. 574-575
13.30. <i>O duplo potencial crítico do D. Sebastião</i>	pp. 575
13.31. <i>Os contra-monmentos europeus</i>	pp. 576-577
13.32. <i>A Mão de Óbidos vs D. Sebastião de Lagos</i>	pp. 578

4º Tempo: A Onda Revolucionária

Capítulo XVII- Concurso ao General Sem Medo

14.1. <i>O 1º monumento ao 25 de Abril</i>	pp. 583-584
14.2. <i>Salazar de Santa Comba e do Palácio Foz</i>	p. 585
14.3. <i>Monumentalizar a liberdade de expressão</i>	pp. 585-586
14.4. <i>Instauração de uma celebração revolucionária</i>	p. 586
14.5. <i>Monumentalizar a acção</i>	pp. 586-587
14.6. <i>Monumentalidade esquecida</i>	pp. 587-588
14.7. <i>A iniciativa da população de Cela Velha</i>	pp. 589-591
14.8. <i>A colaboração de Joaquim Correia</i>	p. 591
14.9. <i>A notícia do Diário de Lisboa de 14 de Outubro de 1974</i>	pp. 591-592

14.10. <i>A intervenção do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos</i>	pp. 592-594
14.11. <i>A colaboração da SNBA</i>	pp. 594-595
14.12. <i>As Bases do Concurso</i>	pp. 595-596
14.13. <i>Acta do Júri</i>	p. 597
14.14. <i>Memória Descritiva do projecto de José Aurélio / Artur Rocha</i>	pp. 597-599
14.15. <i>Monumentalidade e Estética transcendental</i>	pp. 600-601
14.16. <i>Participação da população</i>	pp. 601-602
14.17. <i>Monumento a Humberto Delgado vs Monumento a Duarte Pacheco</i>	pp. 602-603
14.18. <i>Pólo de Integração Monumental</i>	p. 603
14.19. <i>Celebrar a memória</i>	pp. 603-604
14.20. <i>Consonâncias com a obra de Eduardo Chillida</i>	pp. 604-605
14.21. <i>Discurso de Mário Soares</i>	pp. 605-607
14.22. <i>Celebração do centenário de Humberto Delgado</i>	pp. 607-609

Capítulo XVIII- Concurso Monumento 25 de Abril em Algés

15.1. <i>Iniciativa da Assembleia Municipal de Oeiras</i>	p. 611
15.2. <i>Reuniões preparatórias do Movimento do MFA</i>	p. 611
15.3. <i>Discurso de Mário Dionísio</i>	pp. 611-613
15.4. <i>Tempo de refluxo</i>	p. 613
15.5. <i>Número record de participações</i>	p. 613
15.6. <i>Interrogação difícil sobre os valores da monumentalidade</i>	p. 613
15.7. <i>Lógica revolucionária vs Lógica constitucional</i>	p. 614
15.8. <i>Período de charneira</i>	pp. 614-615
15.9. <i>Confusionismo monumental</i>	p. 615
15.10. <i>Deficit de identidade</i>	p. 615
15.11. <i>Valores de monumentalidade em Pedro Vieira de Almeida</i>	pp. 615-616
15.12. <i>Ideia de ruptura drástica</i>	pp. 616-617
15.13. <i>Ligação ao academismo vigente</i>	pp. 617-618
15.14. <i>Tempo histórico vs Tempo utópico</i>	p. 618
15.15. <i>General sem Medo vs Catarina Eufémia</i>	pp. 618-619
15.16. <i>Distância, Retórica, Sacralização, Congelamento</i>	pp. 619-620
15.17. <i>Valores Negativos</i>	p. 620
15.18. <i>Acta do Júri</i>	pp. 620-621
15.19. <i>Justificação da votação</i>	pp. 621-622
15.20. <i>Choque de critérios</i>	p. 622
15.21. <i>Análise dos projectos</i>	pp. 622-623
15.22. <i>Memória descritiva do 1º prémio</i>	pp. 623-624
15.23. <i>Apreciação crítica</i>	pp. 624-626
15.24. <i>Fragilidade das teses de Pedro Vieira de Almeida</i>	pp. 627
15.25. <i>Polémica entre Frederico George e Pedro Vieira de Almeida</i>	pp. 627-630
15.25. <i>25 de Abril como tema não consensual</i>	p. 630
15.26. <i>Consciência monumental traumatizada</i>	pp. 630-631
15.26. <i>Polémica entre os autores do 3º prémio e Pedro Vieira de Almeida</i>	pp. 631-633
15.27. <i>Avaliação do concurso</i>	pp. 633-634
15.28. <i>Projecto equipa Cidade Aberta</i>	p. 634
15.29. <i>Projecto de João Fragoso</i>	p. 635
15.30. <i>Insuficiência da conjugação das artes e da plasticidade escultórica</i>	p. 635
15.31. <i>O “assalto” das bostes pós-modernas</i>	pp. 635-636
15.32. <i>Resposta de Pedro Vieira de Almeida</i>	pp. 636-637
15.33. <i>Endurecimento do “bastião” da modernidade</i>	p. 637
15.38. <i>A pós-modernidade e o prestígio das formas monumentais</i>	p. 638

Capítulo XIX- Mausoléu aos Mortos do Tarrafal

16.1. <i>Iniciativa da Comissão Promotora para a Trasladação das Vítimas do Tarrafal</i>	pp. 641-642
16.2. <i>Questão da autoria do Monumento-ossário</i>	pp. 642-643
16.3. <i>Memória do Tarrafal</i>	p. 643
16.4. <i>Cortejo fúnebre</i>	pp. 643-645
16.5. <i>Sublimidade da técnica e sublimidade da arte</i>	p. 646
16.6. <i>Homenagem como Julgamento simbólico</i>	p. 646
16.7. <i>Santa Comba vs Tarrafal</i>	pp. 646-650
16.8. <i>Homenagem do Presidente da República</i>	pp. 650-651
16.9. <i>Análise do Monumento</i>	pp. 651-652
16.10. <i>Genealogia da espiral</i>	p. 652

5º Tempo: A Integração Europeia

Capítulo XX- Ad Ephemeram Gloriam - A Cadeira do Poder

17.1. <i>Pacto interpartidário de 1982</i>	p. 655
17.2. <i>Novo Complexo Histórico-Geográfico</i>	p. 655
17.3. <i>Alternativa político-económica ao Império Português</i>	p. 655
17.4. <i>Adopção de novos modelos</i>	p. 655
17.5. <i>Inauguração do CCB</i>	p. 656
17.6. <i>Perda de influência da FCG</i>	p. 656
17.7. <i>Coleções públicas de Arte Contemporânea</i>	p. 656
17.8. <i>Simpósios de escultura</i>	p. 656
17.9. <i>Historial da Cadeira do Poder</i>	p. 661
17.10. <i>Memória Descritiva</i>	pp. 661-662
17.11. <i>Cadeira do Poder como contra-monumental</i>	pp. 662-663
17.12. <i>Implantação da Cadeira</i>	p. 663
17.13. <i>Reacção da Universidade e do Município</i>	p. 664
17.14. <i>Cadeira do Poder e Mausoléu do Tarrafal</i>	pp. 665

Capítulo XXI- Concurso de Sagres 1988-1997

18.1. <i>Comemorações Ibéricas das Efemérides da Expansão</i>	p. 667
18.2. <i>Programa XI Governo Constitucional</i>	pp. 667-668
18.3. <i>Entrevista de Luís Adão da Fonseca</i>	p. 668
18.4. <i>Criação da CNCDP</i>	pp. 668-669
18.5. <i>Historial até à abertura do concurso</i>	p. 669
18.6. <i>Grupo de Trabalho Interministerial</i>	pp. 670-671
18.7. <i>Relatório do Grupo de Trabalho</i>	pp. 671-672
18.8. <i>Discussão do Relatório</i>	pp. 672-675
18.9. <i>Programa de intervenção</i>	pp. 675-676
18.10. <i>Análise do programa</i>	p. 677
18.11. <i>Regulamento do Concurso de Ideias</i>	pp. 677-679
18.12. <i>Constituição do Júri</i>	p. 680
18.13. <i>Análise do Regulamento/ Programa</i>	p. 680
18.14. <i>Pointe du Raz, na Bretanha</i>	p. 680
18.15. <i>Não referência a construção monumental</i>	p. 681
18.16. <i>Não obrigatoriedade de inclusão de artistas</i>	p. 681
18.17. <i>Calendário do concurso</i>	p. 681
18.18. <i>O concurso na imprensa especializada</i>	pp. 682-683
18.19. <i>Análise do Anteprojecto de João Carreira</i>	pp. 683-686
18.20. <i>Memória Descritiva do Anteprojecto</i>	pp. 687-688
18.21. <i>O Axe Majeur de Cergy-Pontoise</i>	p. 689

18.22. <i>Via dos Descobridores como monumento equívoco</i>	p. 690
18.23. <i>Apreciação do Júri</i>	p. 690
18.24. <i>Análise do Anteprojecto de Carlos Guimarães</i>	pp. 690-691
18.25. <i>Referência à Carta de Veneza</i>	p. 691
18.26. <i>Apreciação do Júri</i>	p. 691
18.27. <i>Análise do Anteprojecto de Almeida Rafael</i>	p. 692
18.28. <i>Apreciação do Júri</i>	p. 692
18.29. <i>Não atribuição de menções honrosas</i>	p. 693
18.30. <i>Exposição dos trabalhos na Fortaleza</i>	p. 693
18.31. <i>Alterações na CNCDP</i>	pp. 693-694
18.32. <i>Alerta de José Manuel Garcia</i>	pp. 694-695
18.33. <i>Memorando do IPPC</i>	p. 695
18.34. <i>Parecer do GTHA da CNCDP</i>	pp. 695-696
18.35. <i>Despacho de Vasco Graça Moura</i>	p. 696
18.36. <i>Parecer do Historiador Elísio de Summavielle</i>	pp. 697-698
18.37. <i>Estudo prévio de José Aurélio</i>	p. 699
18.38. <i>Memória descritiva do estudo prévio</i>	p. 699
18.39. <i>Debate Institucional</i>	pp. 700-702
18.40. <i>Depoimento de João Carreira</i>	p. 702
18.41. <i>Governamentalização da CNCDP</i>	p. 703
18.42. <i>Críticas de Frederico George</i>	p. 704
18.43. <i>Projecto Infante-Vasco</i>	pp. 704-705
18.44. <i>Monumentalizar o efémero</i>	p. 705
18.45. <i>Artigo de Alexandre Pomar</i>	pp. 705-707
18.46. <i>Regime autográfico e alográfico</i>	p. 708
18.47. <i>Artigo de João Pinharanda</i>	pp. 709-710
18.46. <i>Resolução da CNCDP</i>	pp. 711-712
18.47. <i>Museu dos Descobrimentos em Sagres</i>	p. 712
18.48. <i>Debate Institucional vs Debate Público</i>	pp. 712-714
18.49. <i>Dialéctica da monumentalidade negativa</i>	p. 715
18.50. <i>Qualificativos da monumentalidade</i>	pp. 715-716
18.51. <i>Monumento como conceito difuso e confuso</i>	p. 716
18.52. <i>Artigo de Pedro Brandão</i>	pp. 717-719
18.53. <i>Artigo de Vítor Serrão</i>	pp. 720-722
18.54. <i>Despacho da Secretaria de Estado da Cultura</i>	p. 723
18.55. <i>O Paradoxo de Sagres</i>	pp. 724-725
18.56. <i>Parecer da DHA-UNL</i>	pp. 725-728
18.57. <i>1ª Cidade pré-desenhada portuguesa</i>	p. 729
18.58. <i>Declaração de João Carreira</i>	p. 730
18.59. <i>Declaração de Silva Dias</i>	p. 730
18.60. <i>Artigo de Pedro Brandão</i>	pp. 730-733
18.61. <i>O logro de Sagres</i>	p. 734
18.62. <i>A Exposição Sagres, Mito e Realidade</i>	pp. 734-735
18.63. <i>Conflito entre lógicas inconciliáveis</i>	p. 735
18.64. <i>Promover o estudo de Sagres</i>	p. 735
18.65. <i>Habitacões unifamiliares ou instalações industriais?</i>	pp. 735-736
18.66. <i>Núcleo de estudo e interpretação do território</i>	p. 736

6º Tempo: Arte Pública e Monumentalidade

Capítulo XXII- O Prodígio da Expo'98

19.1. <i>Obras públicas vs arte pública</i>	p. 741
---	--------

19.2. <i>Prática marginal da interdisciplinaridade</i>	p. 742
19.3. <i>Superação do regime de autonomia disciplinar</i>	p. 742
19.4. <i>Declaração de Mário Soares</i>	p. 742
19.5. <i>Origem da Iniciativa</i>	pp. 742-743
19.6. <i>Criação de um Grupo de Trabalho Interministerial</i>	pp. 743-744
19.7. <i>Localização da Expo'98</i>	p. 744
19.8. <i>Concurso de ideias para a Zona Ribeirinha</i>	p. 744
19.9. <i>Plano estratégico e plano director</i>	p. 745
19.10. <i>Cidade industrial vs Cidade global</i>	p. 745
19.11. <i>Regeneração Urbana e Waterfronts</i>	pp. 745-746
19.20. <i>O caso de Battery Park City</i>	pp. 746-747
19.21. <i>O programa de Arte Pública de Battery Park City</i>	pp. 747-749
19.22. <i>O Concurso Internacional para o memorial ao 11 de Setembro</i>	p. 749
19.23. <i>O Modelo de Barcelona</i>	p. 750
19.24. <i>Expo'98 vs Vila Olímpica</i>	pp. 750-751
19.25. <i>Estudo de Graça Dias e Egas Vieira</i>	p. 751
19.26. <i>A Cidade como arquitectura de Aldo Rossi</i>	p. 751
19.27. <i>Concurso de Ideias para o recinto</i>	p. 752
19.28. <i>Estudo de Nuno Portas</i>	pp. 752-753
19.29. <i>Estudo de Vassalo Rosa</i>	pp. 753
19.30. <i>Primado do espaço público</i>	p. 753
19.31. <i>Valores de estrutura e valores de textura</i>	p. 753
19.32. <i>Arquitecturas de referência</i>	pp. 753-754
19.33. <i>Superação da estética funcionalista</i>	p. 754
19.34. <i>Arte Pública na Vila Olímpica e na Expo'98</i>	p. 754
19.35. <i>Projecto de Arte Pública da Expo'98</i>	pp. 754-756
19.36. <i>Declarações de Mega Ferreira</i>	pp. 756-757
19.37. <i>Declarações de António Manuel Pinto</i>	pp. 757-758
19.38. <i>Insuficiências do Programa de Arte Urbana</i>	p. 759
19.39. <i>Espaço público como pedestal da escultura pública</i>	p. 759
19.40. <i>Torre de TCC da Sacor-Galp</i>	pp. 760-766
19.41. <i>Jardins das Águas</i>	pp. 766-772
19.42. <i>Horas de Chumbo</i>	pp. 763-778
19.43. <i>Escultura-Monumento a D. João II</i>	pp. 779-784

Parte III- Modelo

Capítulo XXIII- Estruturação

1.1. <i>História como sentido inteligível</i>	p. 787
1.2. <i>Gerações artísticas vs genealogias formais</i>	pp. 787-788
1.3. <i>Riegl, Focillon e Hauser</i>	pp. 788-789
1.4. <i>Dialéctica de interesse global em José-Augusto França</i>	pp. 789-790
1.5. <i>Cruzamento da História com a Ontologia</i>	p. 790.
1.6. <i>Enlace histórico-ontológico</i>	pp. 790-791
1.7. <i>Abellio e a fenomenologia genética</i>	p. 791
1.8. <i>"Esfericidade" da construção do sentido</i>	p. 791
1.9. <i>A lógica da dupla contradição cruzada</i>	pp. 792
1.10. <i>Epoché fenomenológica</i>	p. 792
1.11. <i>Interpretação não exclusiva ou prescritiva</i>	p. 792
1.12. <i>Paradigma monumental vs Cónone estatutário</i>	p. 792
1.13. <i>Complexo topo-fenomenológico</i>	pp. 793-795
1.14. <i>Espaço trinitário</i>	p. 795

1.15. <i>Cânone estatutário vs paradigma monumental</i>	pp. 795-796
1.16. <i>Complexo genético-temporal</i>	pp. 796-797
1.17. <i>Paradigmas da monumentalidade</i>	pp. 797-801
1.18. <i>Quadro síntese</i>	p. 802
1.19. <i>Dimensão arquetípica do monumento</i>	p. 803.
1.20. <i>Importância das genealogias</i>	pp. 803-804
1.21. <i>ADN nuclear e ADN mitocondrial</i>	pp. 804-805
1.22. <i>Henri Maldiney e o Aleijadinho</i>	p. 805
1.23. <i>Estatuária Sublime</i>	pp. 806-810
1.24. <i>Conjugação das Três Artes</i>	pp. 810-813
1.25. <i>Autonomia Disciplinar</i>	pp. 813-818
1.26. <i>Monumentalidade Fenomenológica</i>	pp. 818-820

Capítulo XXIV- Modelação

2.1. <i>Formulação não exclusiva nem prescritiva</i>	p. 821
2.2. <i>Necessidade de experimentalismo</i>	p. 821
2.3. <i>Classificação por características fenomenológicas em Maderuelo</i>	pp. 821-822
2.4. <i>Complicações lógicas da classificação de Javier Maderuelo</i>	p. 823
2.5. <i>Classificar vs estruturar</i>	p. 823
2.5. <i>Redução eidética como instrumento auxiliar da estruturação senária</i>	p. 823
2.6. <i>Pré-requisitos da estruturação senária</i>	pp. 823-824
2.7. <i>Estruturação da percepção sensorial</i>	pp. 824-826
2.8. <i>Estrutura da percepção fracassada</i>	pp. 826-827
2.9. <i>Relatividade da noção de fracasso</i>	p. 827
2.10. <i>Estruturação da percepção eidética</i>	pp. 827-828
2.11. <i>Estruturação de um campo sucessivo</i>	pp. 828-830
2.12. <i>Triade visão→acto→arte</i>	p. 830
2.13. <i>Estruturação do complexo da escultura pública</i>	pp. 830-838
2.14. <i>Dinâmica evolutiva e Dinâmica involutiva</i>	pp. 838-839
2.15. <i>Modelo como “máquina do mundo”</i>	p. 840
2.16. <i>Momentos (stases) e Intervalos (ek-stases)</i>	pp. 840-841
2.17. <i>Inversão intensificadora de inversão e “sentido esférico”</i>	p. 841
2.18. <i>Proporção quaternária vs relação dialógica</i>	p. 841
2.19. <i>Instante/Momento = Trânsito/Ciclo</i>	p. 841
2.20. <i>Conceito de momento na física</i>	p. 841
2.21. <i>Dialéctica dos stases e ek-stases</i>	pp. 841-842
2.22. <i>Tabela dos momentos e trânsitos</i>	p. 842
2.23. <i>Momento 1: a statuária sublime</i>	pp. 842-843
2.24. <i>Trânsito 1: as exposições gerais</i>	pp. 844-846
2.25. <i>Momento 2: a conjugação das artes</i>	pp. 846-848
2.26. <i>Trânsito 2: as obras dissonantes</i>	p. 848
2.27. <i>Momento 3: a autonomia disciplinar</i>	pp. 848-850
2.28. <i>Trânsito 3: o regime alogerado</i>	pp. 850-854
2.29. <i>Momento 4: a monumentalidade fenomenológica</i>	pp. 854-855
2.30. <i>Paisagem escultórica</i>	p. 855
2.31. <i>Parque dos Poetas vs Expo'98</i>	pp. 855-856
2.32. <i>Base de dados iconográfica da produção</i>	p. 856
2.33. <i>Estudo em profundidade vs estudo em extensão</i>	p. 857

Parte IV

<i>Considerações Finais</i>	pp. 861-860
-----------------------------	-------------

Public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public, to make art public and artists citizens again.

Manifesto, Siah Armajani

Capítulo 1- Escultura Pública e Estatuária

Publicado em 2005, *O Dicionário de Escultura Portuguesa*¹ não contém nenhuma entrada dedicada a *Escultura Pública* nem a *Estatuária*, apresentando unicamente uma consagrada a *Arte Pública*.²

Recuando vinte anos, o *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*, (esgotado e retirado da circulação) ignora a primeira referência, e relativamente à segunda dá uma definição meramente técnica e instrumental³, fazendo jus à sua concepção de dicionário de termos artísticos.

Os restantes dicionários portugueses de escultura são duas obras do século XIX, sendo a mais recentemente publicada o *Dicionário de Escultura* de Joaquim Machado de Castro (1732-1822), publicado postumamente, em 1937, e o outro o *Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura*, publicado em 1875, com autoria de Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877) que era filho do escultor Faustino José Rodrigues, tendo sido também escultor, e chegado a professor e director da *Real Academia de Belas Artes de Lisboa*.

Por aqui se percebe, com objectividade, o papel secundário e, por assim dizer, lateral, que a *Escultura Pública* detém no panorama das artes em Portugal, inclusive na contemporaneidade, apesar dos esforços que na década de 90 e no início da década actual, se verificaram para estudar e actualizar, muitas vezes partindo praticamente do zero, o

¹ PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho, 2005, Lisboa.

² Importa referir que o texto dessa entrada começa por abordar a temática do “*Monumento Público*”, e desenvolve-se tratando o assunto apenas no que toca à disciplina escultórica, não se compreendendo, portanto, que a designação daquela entrada não seja a de “*Escultura Pública*”, uma vez que o universo da “*Arte Pública*” compreende obras e exercícios plásticos e/ou conceptuais oriundos de outros géneros artísticos que não os da escultura (mesmo quando tomada na acepção expandida de Rosalind Krauss), acontecendo, inclusive, que algumas das suas melhores criações sejam de natureza interdisciplinar. Vide, NUNES, Paulo Simões, *Arte Pública*, In, PEREIRA, José Fernandes, (dir.) *Dicionário de Escultura Portuguesa*... pp. 58-64.

³ “Estatuária: 1 Arte de fazer estátuas, nas várias técnicas escultóricas. 2 P. ext. *escultura”, In, TEIXEIRA, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas-Artes*, Editorial Presença, 1985, Lisboa, p. 105.

desconhecido mundo da escultura moderna e contemporânea que existe e é produzida em Portugal.

Dir-se-á, que o interesse pela *Escultura Pública*, encarada como um ramo específico da escultura, e como noção que actualiza a designação de *Estatuária*, constitui uma temática demasiado recente, para que se façam sentir de imediato repercussões no seu estudo.

Importa, no entanto, sobre este ponto referir que a *Arte Pública*, dentro da qual a *Escultura Pública* se inscreve como modalidade, de resto, preponderante, possui, na Europa, enquanto ramo diferenciado das artes, uma origem muito mais antiga do que se costuma pensar, já que o movimento em prol da *Arte Pública* remonta a finais do século XIX, tendo-se realizado em Bruxelas, entre 24 e 29 de Setembro de 1898 o primeiro *Congrès International de L'Art Public*, organizado pela *Ceuvre Nationale Belge de l'Art Public*, sob o patrocínio de Leopoldo II.

Eis como o seu organizador e mentor, Eugène Boerman, um pintor, se refere ao movimento que lhe deu origem, na sequência do fraco impacto público de uma “admirável exposição” organizada, em 1880⁴, pelo Director de Belas-Artes da Bélgica, que daria origem ao *Museu de Artes Decorativas de Bruxelas*:

Dès que je me fus remis en contact avec la vie de mon milieu, j'entrepris une campagne de presse pour démontrer la nécessité de donner à la protection officielle de l'art un objectif social nettement caractérisé. C'était en 1890. Les circonstances étaient propices pour traiter la question avec ampleur et netteté, pour y intéresser l'opinion publique, et pour impressionner tous ceux qui ont pour devoir de s'en soucier.

L'échec de la dernière exposition de peinture avait vivement ému la presse toute entière, tous les journaux étaient remplis des critiques les plus vives.

Le grand économiste liégeois, Emile de Laveleye, dans un article sensationnel « *la Question du Jour* » avait traité du désarroi des artistes et, après avoir constaté l'influence civilisatrice de l'Art, comparable, écrivait-il, à celle de la science, il avait fait l'apologie de l'image peinte, déclarant que les foules, qui n'aiment que les images, obéissent à la vraie raison d'être de l'Art !

Je répliquai dans la *Fédération Artistique*.

Le fait, m'écriai-je, de donner aux foules l'occasion de se fausser le goût, est d'autant plus condamnable qu'il cause la ruine des artistes.

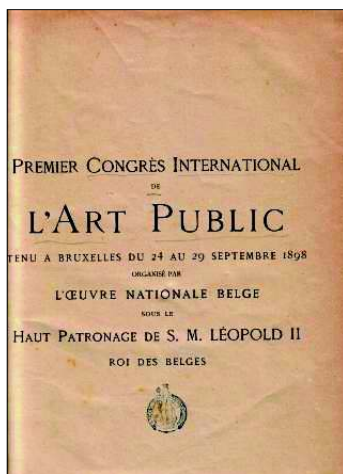


Fig. 1/I- Premier Congrès International de L'Art Public, 1898, Bruxelles

⁴ Não podemos deixar de assinalar o paralelo entre a organização desta exposição e o nascimento do Museu de Artes Decorativas de Bruxelas, em 1880, e a organização da Exposição de Arte Ornamental, em 1882, e o nascimento do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa.

Dans ces expositions officielles, le nombre et la médiocrité dominent la qualité. L'art aimé des foules, aux bonnes époques, était toujours éducatif, il avait une base et un bout par son utilité publique. À ce titre les autorités et la société ont le devoir de s'en préoccuper...

Cette polémique amorça une action intense en faveur d'un retour à la logique pour la protection des intérêts de l'Art, et bientôt les hommes consciencieux furent attentifs aux débats qui s'engagèrent.⁵

Como se constata, os termos utilizados para defender a arte pública, nomeadamente no que se refere à promoção dos objectivos sociais da arte, a denúncia da mediocridade da arte oficial, a defesa da utilidade pública da arte, mantêm hoje a mesma pertinência e actualidade, podendo por isso considerar-se o movimento que então se formava como um verdadeiro precursor das concepções actuais de arte pública.

Eis como Boerman, se refere ao programa que deu origem à *Obra Nacional da Arte Pública da Bélgica*:

Je soumis au comité un projet de programme qui fut adopté, ainsi que cette épigraphe :

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.

Tel était et est le but de l'Œuvre.⁶

Importa referir e analisar então a definição de Arte Pública, tal como a mesma era concebida e enunciada por aquele movimento:

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!⁷

A arte pública como sublimidade do útil, é uma concepção deveras pertinente e promissora, e não anda muito distante, como veremos, das concepções presentemente mais avançadas, nomeadamente das concepções de escultura pública, em Siah Armajani, e já antes disso,

⁵ BOERMAN, Eugène, *Historique de l'Œuvre de l'Art Public*, In, AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public*, s/l, s/d, p. 16-17

⁶ Idem, p. 17-18.

⁷ Idem, p. 18.

daquela que foi nalguns aspectos a filosofia e prática do discípulo de Constantin Brancusi, Isamu Noguchi.

De resto o *I Congresso Internacional de Arte Pública*, movimentou uma poderosa e enorme máquina de promoção do seu programa, tendo contado com a participação de delegados governamentais dos Estados-Unidos, França, Grã-Bretanha, Holanda, Hungria, Luxemburgo, Suécia e Bélgica, às quais se deve acrescentar a participação de delegados dos municípios de Paris, Viena, Madrid, Roma Estocolmo, Florença, Veneza, Washington, Amesterdão, Nova-Iorque, Roterdão, Friburgo, Aix-la-Chapelle, Nantes, Rouen, Lyon, Marselha, Dantzig, Leipzig, Génova, Lille, Bóston, Colónia, Nüremberg, Munique, Dresden, Glasgow, Bournemouth, Nice, Belfast, Praga, Odessa, Bâle, Nîmes, Bolonha, Estrasburgo, Bourges, Montreal, Turim, S. Francisco, Cairo, Manchester, Mayence, Birmingham, Chicago, Christiania, Düsseldorf, Bruxelas, Antuérpia, Gand, Bruges, Liège, Mons, Namur, Tournai, Malines, Ypres, Audenarde, Charleroi, Courtai, Verviers, Louvain, Hasselt, Dinant, Ostende, Spa, Nivelles, a que se somam mais de quarenta sociedades e academias artísticas e arqueológicas.

Importa ainda referir que nesse congresso foram abordadas matérias tão importantes como a legislação, o ensino, as artes aplicadas, etc.

De particular relevância para o nosso estudo, foi o tratamento da questão sensível da regulamentação dos concursos públicos.⁸

De resto, esse congresso teve continuidade. Logo em 1900, realizou-se em Paris o *2º Congresso Internacional*, tendo o *3º Congresso* sido realizado, em 1905, em Liège, devendo neste destacar-se a novidade de se encontrarem aí, entre as participações e delegações oficiais, duas delegações portuguesas: uma oriunda de Lisboa, que contava com a presença do arquitecto Luís Pedro d'Avila⁹ e de Xavier da Cunha, biblio-



Fig. 2/I- Pedro d'Ávila, *Escola Industrial Marquês de Pombal*, 1886-88, Alcântara



Fig. 3/I- Idem, Fonte da imagem: http://www.ippar.pt/patrimonio/itinerarios/industrial/ind_marques.html



Fig. 4/I- CUNHA, Xavier da, 1840-1920, *A exposição cervantina da Bibliotheca Nacional de Lisboa* [...] Cota :BN B. 6999 V.

⁸ Vide, Rapport de M. Valère DUMORTIER, Architecte Provincial en chef du Brabant, Président Délégué de la Société centrale d'architecture de Belgique, AA.VV., *Congrès International de l'Art Public...* pp. 53-57. Em Anexos Parte I, figura uma transcrição de um anexo dessa comunicação.

⁹ Autor de algumas obras de arquitectura na Capital, como a Escola Industrial Marquês de Pombal (1886-88), Alcântara, edifício classificado como "*Imóvel de Interesse Público*". Vide, FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. II, Bertrand, 1966, Lisboa, p. 22.

tecário da *Biblioteca Nacional de Lisboa*, e outra oriunda da Universidade de Coimbra, representada pelo Director da Biblioteca e futuro reitor da Universidade, Professor Joaquim Mendes dos Remédios.

Estas informações constam de dois livros que se encontram na biblioteca da Universidade de Coimbra¹⁰, podendo aí ser consultados.

Das resoluções aprovadas pelo Congresso de 1905, avulta a decisão de criar um *Instituto Internacional de Arte Pública*, com o objectivo de zelar pela aplicação das resoluções do Congresso, e pela organização de Congressos futuros.

Em resultado da sua acção, em 1910, aquando da organização da *Exposição Universal de Bruxelas*, realizou-se novo congresso internacional.

Depois dessa data as referências desaparecem, e é provável que o movimento tenha regredido, perante o agravamento internacional das tensões e dos antagonismos, nas vésperas da *Grande Guerra*.

Depois da *Grande Guerra*, o mundo não seria mais o mesmo, terminando as condições político-culturais e sócio-económicas favoráveis ao desenvolvimento e disseminação de uma *Arte Pública* democrática.

Situando-se num período cronologicamente bastante anterior àquele que constitui a época do presente estudo, não cabe aqui estudar em pormenor o historial destes congressos.

Pela investigação realizada, porém, parece-nos crível afirmar que o movimento por uma arte pública de carácter democrático, pedagógico e civil deixou de ter cabimento num mundo marcado por uma crise de intolerâncias várias, resultando daí uma verdadeira reviravolta das concepções de uma arte pública autónoma face ao poder político.

Contrariamente, o que se verificará é a apropriação da arte pública como meio de difusão e de culto de uma outra sublimidade que não já a do útil, mas a da ordem, monumentalizando imagens e símbolos modelados por ideologias e retóricas de autoridade.

Consideramos por isso, que nas vésperas da *Grande Guerra*, se encontrava em formação e em discussão um movimento internacional em



Fig. 5/I- Professor Joaquim Mendes dos Remédios (1867-1932)

Joaquim Mendes dos Remédios. Professor universitário e escritor. Nasceu em Nisa a 21 de Setembro de 1867. Estudou no liceu e seminário de Portalegre, matriculando-se na faculdade de Teologia da Universidade de Coimbra (15/10/1888). Bacharel em 1892; completou a formatura em 18/06/1893 e licenciou-se em 15/02/1894. Doutorou-se em 28/04/1895 e começou a leccionar na Universidade de Coimbra a 4 de Janeiro do ano seguinte. Depois da extinção da Faculdade de Teologia e da criação da Faculdade de Letras daquela Universidade, integrou o seu corpo de professores catedráticos notabilizando-se como especialista em História da Literatura Portuguesa e investigador prolífero. Foi secretário da biblioteca da sua faculdade (1911 a 1925) e da biblioteca da universidade (1900 a 1913). Criou então os gabinetes de cinéfilos, super-libris, fundou o arquivo bibliográfico e organizou a colecção de numismática. Representou as faculdades de letras de Lisboa e Coimbra no Conselho Superior de Instrução Pública e foi secretário do Conselho de Arte e Arqueologia da 2ª Circunscrição. Desempenhou o cargo de reitor da Universidade de Coimbra de 1911 a 1913 e de 1918 a 1919; a ele se deve a criação da Revista da Universidade. Dirigiu a Faculdade de Letras de 1925 a 1930, criando os cursos de férias, os institutos de culturas estrangeiras, as publicações da Sala Francesa, a revista *Biblos* e o Boletim do Instituto Alemão. Após o 28 de Maio sobraçou a pasta da Instrução Pública. Dirigiu desde 1898 a colecção "subsídios para Estudo da Literatura Portuguesa", que inclui várias obras da sua autoria. Morreu em Montemor-o-Velho a 30 de Setembro de 1932." Fonte: www.cb23-nisa.rcts.pt/hist.php

¹⁰ Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898, s/l, s/d, 1 vol., Biblioteca da Universidade de Coimbra, Cota 5-8-22; IIIe Congrès International de l'Art Public tenu à Liège 12-21 Septembre 1905, s/l, s/d. 1 vol; Cota: 5-8-21.

prol de uma *Arte Pública* democrática, que nas suas acepções mais largas se estendia da defesa do legado patrimonial até ao estudo das belas-artes e das artes aplicadas, ambicionando constituir-se como a verdadeira coluna dorsal da cultura moderna, então emergente.

Cronologicamente, a *Arte Pública* coincide com a afirmação e a difusão da *Art Nouveau*, enquanto arte basicamente ornamental que procurava integrar e conciliar o “bom gosto” com a utilidade.

Neste sentido, a *Arte Pública* era uma “arte nova” que tentava romper com o academismo e o eclectismo historicista, e dessa forma dar origem a uma nova erudição estilística, constituindo-se como estética e poética de uma *Belle Époque*, que se esforçará por retratar.

Mas só episódica e localmente o conseguiu, tendo assim constituído uma espécie de “beco-sem-saída” de características por vezes difíceis de definir e de interpretar, como sucede, por exemplo, com o chamado “*modernismo catalão*”, ou com o “*culturalismo*” de Raul Lino dos primeiros tempos, antes do seu contributo¹¹ para a definição dos revivals do *Estado Novo*, nomeadamente pela sua acção na DGEMN.¹²

O programa de uma *Arte Pública* de feição democrática e civil foi assim historicamente inviabilizado, e ficou a *Escultura Pública* exposta às pressões e às concepções de uma lógica autoritária/totalitária, interessada e empenhada em apropriar-se dos poderes de monumentalização como instrumento para popularizar e disseminar a sua própria “doutrina” política.

A *Escultura Pública* é por isso detentora de uma pesada e ingrata herança. Por um lado, enquanto herdeira directa da *Estatuária*, ela encontra-se incontornavelmente marcada pelas convenções académicas, tendo sido utilizada, durante o *Liberalismo*, como meio de expressar o

¹¹ Importa referir que o posicionamento de Raul Lino contra os modernos é um dado adquirido, mas isso não implica forçosamente o seu alinhamento ao lado da estética do Estado Novo, ou da sua monumentalidade, pois, como veremos, na questão decisiva da apreciação das maquetas do Monumento ao Infante D. Henrique, (Sagres 1954-57) à segunda, prova Raul Lino absteve-se de votar em qualquer uma das cinco previamente aprovadas, recusando-se assim a apoiar as maquetas que traduziam a estética monumental do Regime, a saber, as maquetas “*Dilatando a Fé, o Império, Nau e Caravela*”

¹² Sobre este assunto vide, NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1926-1960)*, FAUP, 2001, Porto, pp.224-227.

culto dos *Grandes Homens* e dos *Grandes Feitos*, inserindo-se na crença positivista do *Progresso Contínuo da Humanidade*. Por outro, enquanto construção *Monumental*, a mesma foi usada, durante o Estado Novo, como meio de encenação de concepções autoritárias de Poder, veiculando iconografias e retóricas totalitárias de *Nação* e de *Ordem*.

A partir destes circunstancialismos, foi-se desenhando a convicção de que a *Escultura Pública* era um ramo da escultura, particularmente (se não necessariamente) vocacionado para veicular narrativas laudatórias, honoríficas, enaltecedoras e, no fim, invariavelmente mistificadoras, denotando assim a presença de uma lógica de subserviência, dependência e sujeição aos poderosos e aos vencedores, fornecendo argumentos estéticos e éticos à sua definição e perpetuação.

Na verdade, porém, a escultura pública, como tudo o resto, não pode deixar de se constituir como manifestação e a expressão de um determinado tempo, e nesse sentido ela fixa os aspectos e as figuras que, em cada tempo, se constituem como instâncias exemplares e momentos paradigmáticos desse mesmo tempo.

Mas a escultura pública não se limita só a fixar os momentos, as figuras e as retóricas que em determinado tempo são preponderantes. Fá-lo, sim, mas antes de mais, fá-lo de uma maneira sempre original, se não originária, pois outra não é a lógica e a ontologia da obra de arte. É portanto necessário que a *História da Arte*, para compreender o fenómeno da *Escultura Pública*, atenda, justamente, a este segundo aspecto, procurando detectar, equacionar e elucidar o que é que nos sucessivos tempos se vai alterando (e perdurando) na maneira como a *Escultura Pública* se concebe e se apresenta, pois por aí podem apurar-se e elucidar-se aspectos essenciais da sua dupla condição histórica e ontológica e, simultaneamente, da natureza e condição do tempo em que foi produzida, esclarecendo assim cabalmente o regime que é o seu.

De resto, é justamente o estudo da transição de uns regimes para os outros, que constitui o tema de maior relevância para a compreensão dos processos artísticos em História da Arte, devendo este, na nossa opinião, prevalecer ao teor do juízo estético que poderão as obras de arte merecer quanto ao valor artístico dos seus resultados, pois como

hoje se sabe, por estudos conduzidos no âmbito da história sociológica da arte, a ideia de obra-prima é, muitas vezes, uma construção sociológica, como o demonstra o estudo realizado por Francis Haskell e Nicholas Penny, sobre a beleza das estátuas gregas, segundo o qual “*As estátuas são grandes porque elas são copiadas, comentadas, reproduzidas, deslocadas, cobiçadas, e elas são tão mais cobiçadas quanto elas são maiores*”¹³, coisa que leva os autores a questionar-se sobre “*quem são, esses colecionadores, restauradores, negociantes, artistas, diletantes, sábios, arqueólogos, historiadores de arte que criaram a sua reputação?*”¹⁴

Mas também em Portugal é crescente a sensibilidade dos historiadores da arte à consideração e à indagação dos mecanismos sociais de promoção e de rejeição das obras de arte, como foi expressado, por Vítor Serrão, na Conferência Inaugural do *I Curso Livre de História da Arte do IHA-FLUL*, subordinado ao tema “*As Obras-Primas da Arte Portuguesa*”, e que citamos, a partir do folheto distribuído:

É possível fazer-se História de Arte sem o recurso às chamadas “obras-primas”? Ou só com o recurso às ditas “obras-primas”? A questão tem, para nós, defensores de uma Micro-História da Arte em qualquer circunstância, a maior pertinência: a História da Arte tradicional socorreu-se sempre de tais “lugares de consenso” para fazer valer as suas metodologias redutoras e formalistas... Por isso mesmo, é preciso estudar o que encerra o conceito, e saber descobrir as suas fragilidades. Na realidade, só com o conhecimento alargado a todas as obras e testemunhos particulares da produção artística se poderá fazer História de Arte consequente [...] só com o estudo da globalidade artística que se exprime em qualquer obra se atinge o conhecimento de um processo em cadeia de que todas e cada uma são a parte activa. A noção de obra-prima – quando pensada como referencial absoluto e universal – é por isso redutora e deve ser entendida apenas como um dos vários processos de classificação que a Humanidade assumiu face ao seu Património perecível, consciente da necessidade de o preservar.¹⁵

E, a seguir, Vítor Serrão rematava, comentando uma *escultura pública*.

Porque o exemplo é eloquente, de novo citamos:

... Olhemos, a terminar, a belíssima escultura em betão, envolvendo dois ciprestes, concebida por Pedro Cabrita Reis para a área

¹³ HASKELL, Francis, e PENNY, Nicholas, *Pour l'Amour de l'Antique: la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*, Hachette, 1989, Paris, p. 205.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ SERRÃO, Vítor, *O Conceito de Obra-Prima na História da Arte: o caso português*, Folheto distribuído na Conferência inaugural do *I Curso Livre de História da Arte do IHA-FLUL Obras-Primas da Arte Portuguesa*, 19 de Outubro de 2005, FLUL, p. 4.

de serviço de Pombal. Eis a parede aberta, que não encerra, antes se abre, revelando as reentrâncias, os caminhos, com exploração da espiral entre os ciprestes, numa elegância com citações clássicas, ligada ao conceito de imortalidade, o sentido metafórico que essas árvores encerram: uma escultura feita de estrutura simples, que remete na sua densidade e simbolismo para valores de arquétipo. “Só uma externa simplicidade aliada a uma profunda carga metafórica farão que uma obra de arte perdura na memória, isto é, no tempo”, escreveu o próprio Cabrita Reis a propósito dessa sua obra.¹⁶

Trata-se de um bom exemplo de escultura pública, esta obra de Pedro Cabrita Reis. Uma obra de porte monumental, que entre outros aspectos que a distinguem e diferenciam como escultura contemporânea, denota uma importância acrescida, justamente, pelo valor arquétipo que lhe descobre Vítor Serrão, e que reside não só nas citações clássicas, mas mais ainda se manifesta pela citação da forma espiral: uma forma recorrente na escultura pública e na monumentalidade do período que tratamos, que se enuncia pela primeira vez, estrondosamente, no projecto *Mar Novo*, para reaparecer, depois, no projecto do *Monumento aos Calafates*, no arranjo do *Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, no *Memorial aos Mortos do Tarrafal* e na *Escultura-Monumento a D. João II*, para citar apenas as obras mais conhecidas, desenhando uma verdadeira genealogia de se liga a reminiscências arcaicas – *arquétípicas* – e servindo assim para evidenciar aspectos verdadeiramente essenciais da escultura portuguesa.

Por tudo isto, parece-nos legítimo considerar que a *Escultura Pública* representa uma especificidade da escultura, tal qual a escultura funerária ou escultura religiosa, se é que a mesma não poderá ser encarada, inclusive, como um ramo autónomo desta.

No nosso ponto de vista, com a finalidade de clarificar e de perspectivar o nosso próprio campo de estudos, nós consideramos a Escultura Pública como uma variante da Arte Pública, inserindo-se no movimento que se vem desencadeando em torno da sua redefinição, no quadro das transformações urbanas e culturais de fundo que se têm vindo a registar, desde meados da década de 80, do século XX, época em que, após o final da *Guerra-Fria*, se operou a viragem para a *Era da Informação* e se deram os primeiros passos no sentido da *Globalização*.

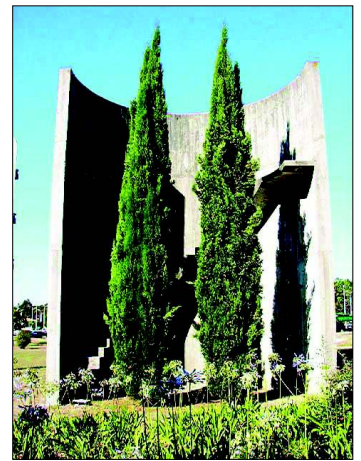


Fig. 6/I- Pedro Cabrita Reis, *Sem Título*, s/d, Betão e ciprestes, A1, Área de Serviço de Pombal sentido Sul-Norte

¹⁶ Idem, *ibidem*.

Nesta perspectiva, a escultura pública é o universo de produção e de intervenção tridimensional que se apresenta nos espaços e nos lugares onde decorre a vida colectiva, e que começa na estatuária narrativa, passa pela escultura ornamental e culmina no monumento escultórico. Um universo de produção polimorfo e polissémico que encontra o espaço e o domínio públicos como o seu correlato natural.

Importa, contudo, a este propósito estabelecer algumas distinções.

Arte pública ou arte nos espaços públicos não são exactamente a mesma coisa. A arte pública define um horizonte de produção mais específico, e mais exigente, como refere Antoni Remesar:

In other forums in those which is intended to analyse the force of the public art concept, appear always two problems that, generally, they distort the environment and hinder a discussion in depth about the topic. The first issue makes reference to the fact of defending that all art is public art, weakening thus the possible development of the concept and including it in the swampy dimension of the art definition. The second, bounded in good measure to the first, makes reference to the rejection of the “*public art*” term and to the recovery of the concept “*art for public spaces*”¹⁷.

Esta primeira distinção é relevante, já que ela nos ensina que o emprego da terminologia *Arte em Espaços Públicos*, pressupõe, logicamente, o reconhecimento de que a obra de *arte pública* não é detentora de nenhuma especificidade que a distinga, devendo entender-se aquela como o conjunto de obras de arte que têm, à margem de quaisquer outros aspectos, o espaço público como lugar de apresentação, coisa que induz por sua vez uma série implicações, como o autor refere:

To recover the concept of the public art as art for/in the public spaces, supposes the maintenance of this paradigmatic situation in the one which, to real effects, the artist acts as demiurge among the space, the citizen and the art. The continued rejection on the part of citizens to given public art proposals (we recall the episode of R. Serra with his famous *Tilted Arc* in New York), in spite of the rise and formal recovery of the appropriateness of the work in relationship to the place, they can be easily interpreted from this perspective. [...] It is known the rejection to the public art concept that is given in the Anglo-Saxon area. The reconstruction processes of the cities after the IInd WW, at the same time that the processes of implementation for redesign the territory with the creation of new cities, the certain principles disappearance “anti-other-arts” of the architectural modern movement and the laborist empowerment of

¹⁷ REMESAR, Antoni, *Public Art: Towards a Theoretical Framework*, In, REMESAR, Antoni (dir.), *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona, p. 128.

civic participation in the Commissions, produced a public art that it has been come designated as “plop art”.¹⁸

Mas, para lá de distinções mais ou menos técnicas, mais ou menos compreensivas, importa não perder de vista o contexto mais vasto no qual ocorre o processo de definição/disseminação da Arte Pública.

Eis como Remesar, perspectiva ao seu enquadramento teórico:

If we watch at the various manifestations of the public art, we will realize the existence of two large approximation strategies to the public art, that punctuate the set of policies of necessary urban regeneration to palliate the structural crisis of the city. The competition among the States/Countries is beginning to change, in the last times, toward the competition among the regions/cities. In this context and, precisely, of face to face the competition, it is being outlining a new international style that it does not has its show space in the museum. The street, the square, the park, in fact the public space, they have been converted in the arena in which various cities compete to possess the copyright of the demiurges, of the better architects, sculptors, engineers, designers, etc. It is not possible to compete in the various city leagues without the only voucher of given author works. It seems as if the urban space would be an immaculate, immense and endless autographs book in the one which the collector cities preserve and produce their value.¹⁹

Assim sendo, uma arte pública socialmente entendida, em vez de usar o espaço público das cidades como *display* de uma nova competição que se processa *por meio* da exibição de colecções de obras de arte pública, deveria antes promover a melhoria da qualidade de vida dos cidadãos, através de uma concepção da arte pública, entendida, na linha de objectivos de progresso social já defendidos no *I Congresso Internacional de Arte Pública*, realizado em 1898, em Bruxelas, como “*sublimidade do útil*”, optando por manifestações menos exuberantes, mas detentoras de um sentido público bastante mais claro e mais real.

Para Remesar, tais objectivos enumerar-se-iam assim:

- 1-To increase the total income generated in the city
- 2-To improve the social cohesion
- 3-To increase the influence of the city in national decision-making
- 4-To improve the city's image as a centre of culture²⁰

Encarada nesta acepção e neste entendimento, a *Arte Pública* seria então o resultado de um planeamento cultural, como propõe o autor:

¹⁸ Idem, p. 133.

¹⁹ Idem, p. 133, 135

²⁰ Idem, p. 137

Cultural planning, it is defined as a complex process that it must take part in wider strategies. Has to connect with the planning of the territory and the planning of the city; must be related to the industrial and economic development, to the justice initiatives and to the planning of the recreation. It must form integral part of other planning processes and, not only to be an appendix to them. Some years back, G. Carlo Argan (1984), it indicated the fact that the planning of the public space and by consequence of the public art, “*did not have to be made for the citizens, but by the citizens*”. The thought of Argan presupposed that the aesthetic operators – architects, artists, psychologists, sociologists, etc, – had as mission the organization of the spaces to permit the citizens the creation of places. It is made evident, as of these observations, that the problem of the public art is a problem that belongs to the field of the culture. But, at the same time, patent curfew the fact that we can not approximate the topic from a conception of the culture with C, but we are obligated to envisage it from the widest optics of the joint of processes guided to the improvement of quality of life of the citizens. So, from my own point of view, *Public Art/Public Space* are Hypothetical constructs, and may be, I am not quite sure right now, they are concepts that link with the heiddegerian concepts of “*Ortschaft*” and “*Gegend*”. Vattimo, the italian philosopher, concludes from these concepts that the old distinction between *Monument* and *Ornament* is not a valid one. I quote “*The ornamental art becomes the central phenomenon of aesthetics*”²¹

Em síntese, a *Arte Pública e Espaço Público* seriam portanto *constructos hipotéticos*, que ganham um sentido mais profundo se entendidos como (id)entidades ontológicas, capazes de superar velhas dicotomias.

Certo, no entanto, é que coincidindo perfeitamente com uma perspectiva, por assim dizer, social, da *Arte Pública*, define-se claramente um horizonte para a *Escultura Pública*, tal como se fundamenta, se concebe e se apresenta a obra do escultor norte-americano de origem iraniana, Siah Armajani (1939-).

De resto, Armajani é autor de um *Manifesto de Escultura Pública*.

Porque é relevante considerá-lo, transcrevemo-lo na íntegra:

1. Public sculpture is a logical continuation of the modern movement and the enlightenment which was tempered and conditioned by the American revolution
2. Public sculpture attempts to de-mystify art.
3. Public sculpture is less about self expression and the myth of its maker and more about its civicness. Public sculpture is not based upon a philosophy which seeks to separate itself from the everydayness of everyday life.
4. In public sculpture the artist offers his/her expertise, therefore the artist as a maker has a place in society. The social and the cultural need to support artistic practice.

²¹ Idem, p. 139.

5. Public sculpture is a search for a cultural history which calls for structural unity between the object and its social and spatial setting. It should be open, available, useful and common.
6. Public sculpture opens up a perspective through which we may comprehend the social construction of art.
7. Public sculpture attempts to fill the gap that comes about between art and public to make art public and artists citizens again.
8. Generally speaking, public sculpture is not of a particular style or ideology. It is through action in concrete situations that public sculpture will acquire a given character.
9. Public sculpture has some kind of social function. It has moved from large scale, outdoor site-specific sculpture into sculpture with social content. In the process it has annexed a new territory for sculpture that extends the field for social experience.
10. Public sculpture believes that culture should be detectable geographically. The idea of region must be understood as a term of value. That is the case in politics. Why not in culture?
11. Public sculpture is not artistic creation alone but rather social and cultural productions based upon concrete needs.
12. Public sculpture is a cooperative production. There are others besides the artist who are responsible for the work. To give all the credit to the individual artist is misleading and untrue.
13. The art in public art is not a genteel art but a missionary art.
14. The ethical dimensions of the arts are mostly gone and only in a newly formed relationship with a non-art audience may the ethical dimensions come back to the arts.
15. We enter public sculpture not as a thing between four walls in a spatial sense but as a tool for activity.
16. There is a value in a site in itself but we should keep our preoccupation with the site to a minimum.
17. Public sculpture is not here to enhance architecture in or out, nor is architecture here to house public sculpture in or out. They are to be neighbourly.
18. Art and architecture have different histories, different methodologies and two different languages.
19. The use of the adjectives “architectural”, in sculpture and “sculptural”, in architecture, for the purpose of establishing analogy, simile, metaphor, contrast or similarity between public sculpture and architecture is no longer descriptive or valid.
20. Public sculpture puts aside the allusion, the illusion and the metaphysical supposition that the human being is only a spiritual being who was misplaced here on earth. We are here because home is here and no other place.
21. The public environment is a notion of reference to the field in which activity takes place. The public environment is a necessary implication of being in the community.
22. Public sculpture depends upon some interplay with the public based upon some shared assumptions.
23. There is a limit to public sculpture. There are also limits in science and in philosophy.
24. Public sculpture should not intimidate, assault or control the public. It should enhance a given place.

25. By emphasizing usefulness, public sculpture becomes a tool for activity. Therefore we reject Kantian metaphysics and the idea that art is useless.

26. Public sculpture rejects the idea of the universality of art.²²

Obviamente, Siah Armajani é um escultor que se situa na linha da frente, em termos de definição e da afirmação de um espaço próprio para a escultura pública, não reflectindo, por isso, o *mainstream* da produção actual.

Mas esse aspecto não deve confundir-nos. O que conta não é, como o próprio artista refere, a universalidade das concepções que defende, mas sim a sua pertinência e justeza.

Certo é que, no seu *Manifesto*, Armajani equaciona, e resolve, de forma brilhante alguns dos problemas fundamentais, já não só da escultura pública, mas, afinal, da própria arte contemporânea.

Assinalemos, então, as suas principais premissas:

1. Escultura pública como continuação do modernismo (ponto 1).
2. Escultura pública como recusa do demiurgo (pontos 2, 3, 11 e 12).
3. Escultura pública como actividade social (pontos 4, 5, 6, 9 e 23).
4. Escultura pública como mediação (pontos 7, 15, 21 e 22).
5. Escultura pública como praxis (8 e 15)
6. Escultura pública como expressão local (10 e 26)
7. Escultura pública como valor ético (13, 14 e 24)
8. Escultura pública como lugar transcendental (16 e 20)
9. Escultura pública como objecto útil (25)
10. Escultura pública como vizinha da arquitectura (17, 18 e 19)

Do cruzamento destas premissas, resulta a percepção clara de uma concepção coerente e lúcida de escultura pública.

Na Parte III da presente dissertação, reflectiremos sobre as repercussões teóricas destas concepções que induzem e evidenciam uma clara mutação do paradigma escultórico modernista.

Mas Armajani não é o único escultor que trabalha o espaço público, e que reflecte e discute os problemas que as intervenções artísticas na esfera pública desencadeiam.

Outro exemplo, de igual forma eloquente, é o escultor franco-israelita Dani Karavan (1930-), cujas *Reflections on Public Art*, enuncia assim:

Commission + Time + Place + Objective + Budget = Artwork

1. The commission is made by a public or private institution

²² ARMAJANI, Siah, *Manifesto Public Sculpture in the Context of American Democracy*, In, AA.VV., *Reading Spaces*, MACBA, 1995, pp. 111-114.

2. The precise location may be either in an urban area or on a natural site
3. Once the time has been set, it must be determined whether the work is to have a limited duration – i.e., linked to a specific event – or if it is to be permanent. Also to be established is how much time the artist has to prepare and realize his work
4. The purpose of the work: for what purpose was the commission made and what is its most appropriate use?
5. What financial means will the client put at the artist's disposal?

This equations yields the art form known as environmental art, a term which, however, is not adequate to explain the nature of my work.

My artworks exist in *relation to the environment*, of course, but *they are not landscaped or architectural creations*, nor they are purely sculptural creations. They *involve all of these features*, but there is an undeniable emphasis on sculpture and concept. The point is to dispense with movable objects and to concentrate on a work created for a given site, the genesis, development, and very existence of which are linked to this site, and which ceases to exist as soon as it is detached from it. To dispense with movable objects means to work in a new direction and contrary to the habits of contemporary art.

I strive to begin at the source, at the roots, and I scrupulously follow all the stages of the work from the beginning to the end. This is why most of *my works exist only through and for the place where they were created*. In undertaking the work, I try to begin with the existing environment, without preconceptions, either to forms or materials. In my view, no forms or materials are better than any others. The choice depends upon the values given to the “equation” (Commission + Time + Place + Objective + Budget = Artwork). *Work on the site involves the visible and the invisible*, actual materials, but also intangibles such as *memory*, and *personal and historical consciousness*. I have always tried to begin at the beginning, by sowing the seed first, and the by watching the stages of its growth. It is a strange and complex creative process, for the artist is at the same time the one who directs and is directed by the work; he orients and is oriented by it in turn.

The work which I do is financed by people, by society, and *its purpose is to serve people and society as a whole*. This entails a *great responsibility toward society and toward art*. My goal is to create for people, and to bring all their senses into action, sight as well as hearing, touch, and smell, and to act on their movements. *I work for people in order to invite them to communicate with the environment, materials, memory and themselves.*²³

Os sublinhados são nossos.

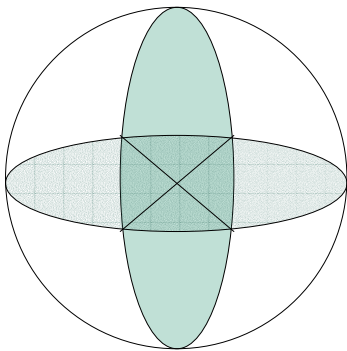
Bastante mais pragmático e cartesiano nos seus enunciados do que Armajani, nas declarações de Karavan, contudo, desprendem-se aspectos que denotam uma sintonia de valores, de conceitos e de sensibilidades, nomeadamente nas passagens que destacámos.

²³ KARAVAN, Dani, *Reflections on Public Art*, Apud, REMESAR, Antoni, (dir) *Urban Regeneration...* p. 138

Esse paralelismo na nossa opinião constitui e expressa, com clareza, o que poderá designar-se como dimensão ética da *Arte Pública*.

É a partir deste substrato instrumental e intencional que faz sentido considerar a *Escultura Pública*, simultaneamente, como um ramo autónomo da *Escultura* e uma variedade constituinte da *Arte Pública*.

Sintetizando, nós diríamos que a *Escultura Pública* se define como a intercessão da *Escultura*, considerada como género artístico diferenciado, com o universo da *Arte Pública*, encarada como conglomerado de géneros artísticos, em coabitação ou conjugação.



Traduzindo por uma imagem gráfica, parece-nos adequado perspetivar a *Escultura Pública* como uma esfera de possibilidades delimitada por dois círculos máximos, cruzados perpendicularmente. O círculo máximo horizontal – o “equador” da esfera – seria definido pelo substrato instrumental e intencional da *Arte Pública*. O círculo máximo vertical – os “meridianos” da esfera – seriam definidos pelo universo de possibilidades da *Escultura*, enquanto expressão de uma modalidade específica da *Arte Pública*, ou seja, definindo-se como *Escultura Pública*.

Da explicitação e do desenvolvimento deste entendimento, ocupar-se-á a Parte III do nosso estudo, como já referimos.

De momento, importa unicamente acrescentar, que o círculo máximo vertical que definirá diferentes âmbitos de intervenção, nas suas múltiplas variantes é no entanto sempre polarizado pelos mesmos dois pólos: o pólo superior e o pólo inferior, que assim se apresentam como entidades constantes.

De momento, por pura convenção, e depois trataremos de fundamentar tal distinção, o pólo superior representará o conjunto de esculturas públicas a que conferimos o estatuto de *Monumentos*, e o pólo inferior representará o conjunto de esculturas públicas que classificaremos de *Estatuária*, definindo, por seu turno, o plano equatorial, formado pelo cruzamento dos dois círculos máximos, as produções a que conferimos o estatuto de *Objectos Estéticos*, conjunto que globalmente poderá também designar-se como *escultura ornamental*, distinguindo-se, assim, claramente, as categorias *monumento*, *estatuária* e *ornamento*, como concreções da intercessão do género escultura com a família arte pública.

Imaginons une histoire de la sculpture moderniste entièrement négative. Une histoire dont le mouvement ne soit pas celui de l'imagination bondissant triomphalement vers l'avant, une histoire qui ne voie pas dans la montée de l'innovation technique un nouvel avatar du véhicule des idées plastiques et du sentiment, qui ne relate pas l'expansion constante, durant cette période, du domaine du « sculptural ». Formons le projet d'une histoire différente, qu'on pourrait appeler une histoire de l'échec. Ce serait l'histoire du rapport de la sculpture moderne au monument et au monumental.

Échelle/monumentalité... Rosalind Krauss

Capítulo 2- Monumento e monumentalidade

A problemática da monumentalidade constitui um dos temas mais complexos e um dos mais centrais com que, irremediavelmente, se depara, e se debate, quem estuda o fenómeno da escultura pública.

Por isso, pareceu-nos ser absolutamente imperioso analisar e discutir a problemática do monumento, assunto a cujo estudo nos temos vindo a dedicar, e sobre o qual nos pronunciámos já noutros locais.¹

Os esforços que temos nesse âmbito empreendido, têm sido, em parte, suscitados por não nos encontrarmos de acordo, importa reconhecê-lo, com uma corrente de pensamento, por sinal dominante, que apresenta o monumento incompatível com o paradigma da “escultura modernista”, em virtude da modernidade desta se definir, segundo essa corrente, justamente, contra a “lógica do monumento.”

Referimo-nos, portanto, à incontornável tese de Rosalind Krauss.

A argumentação a partir da qual a mesma se funda e se desenvolve, apresenta-se à partida consistente. Mas, como tentaremos mostrar, é também falaciosa.

Os mais importantes textos da autora norte-americana nos quais a mesma tese se expõe e desenvolve, são o artigo *Sculpture in the Expanded Field*, um ensaio publicado pela primeira vez, em 1979, na revista *October*,² e que posteriormente conheceu outras edições.

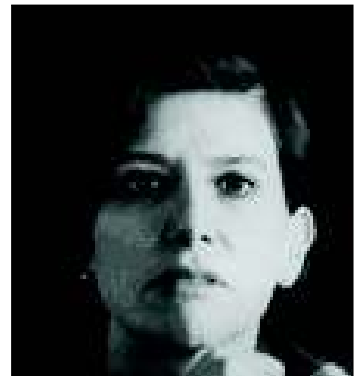


Fig. 1/II- Rosalind E. Krauss, Columbia University

¹ Vide, ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, nº 1, *Arte e Espaço Público*, disponível em www.apha.pt/boletim; ABREU, José Guilherme, *A Estatuária Novecentista entre dois Paradigmas de Monumentalidade*, In, *Encontros de Escultura*, FBAUP, 2005, Porto, pp. 129-160; ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, In, *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, DCTP, nº 4, 2005, pp. 215-234.

² KRAUSS, Rosalind E., *Sculpture in the Expanded Field*, In, *October*, nº 8, MIT Press, (Spring 1979), pp. 30-44.

Trata-se efectivamente de um texto importante, tanto mais quanto o mesmo constitui o único modelo que se tem mostrado capaz de integrar e articular, do ponto de vista lógico-matemático, a verdadeira pulverização de formas que conheceu a escultura, possibilitada pelas primeiras fracturas operadas pelas *Vanguardas Históricas* do princípio do século XX, as quais prepararam e culminaram nas rupturas, aberturas e mudanças de paradigma operadas pelas *Neo-vanguardas*, na viragem dos anos sessenta, para a década de setenta, onde avulta o corte operado pelo *minimalismo* e a epopeia dos *Earth-Works*.

Já em meados da década de 80, firmada nestes desenvolvimentos, Rosalind Krauss³ escreveu *Échelle-Monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La Ruse de Brancusi*, texto com que a autora contribuiu para o “monumental” catálogo da Exposição “*Qu’est-ce que la Sculpture Moderne?*”, aberta ao público, no *Centre Georges Pompidou-Musée National d’Art Moderne*, entre 3 de Julho e 13 de Outubro de 1986.

Mas apesar da inteligência e da erudição das suas teses, o que sucede é que as mesmas não são susceptíveis de aplicação universal.

Elas são válidas, exclusivamente, para o universo de um conjunto limitado de produções, as quais servem, em simultâneo, como ponto de partida e como fim da sua análise, ignorando, desde logo, toda a escultura monumental, ou então recusando-se a encara-la como tal.

Consideramos, por isso, que o modelo do *Campo Expandido*, não tem aplicação à escultura pública, desde logo porque a trata indiferenciadamente como “escultura”, definindo a sua natureza como um horizonte duplamente exclusivo face à arquitectura e à paisagem, ou no caso da produção “site-specific”, duplamente inclusivo, considerando unicamente a condição tridimensional da escultura, reduzindo a sua estética à “forma plástica” e sondando o seu sentido a partir da (des)construção de uma “estrutura semântica” que relaciona as variantes diferenciadoras de uma linguagem tridimensional.

Não é pois afectado o modelo kraussiano nem pela dimensão intencional, nem pela dimensão ética, e muito menos pela dimensão e pelo

³ Em Anexos Parte I, ver listagem das obras completas de Rosalind Krauss

sentido social da escultura, que são como vimos os elementos identitários da *escultura pública*, considerada como variante da *arte pública*.

De resto, a validação das teses de Rosalind Krauss depara com um obstáculo “monumental”: Constantin Brancusi (1876-1957), o pai da escultura moderna, é o autor do conjunto monumental de Tîrgu Jiu, encomendado, em 1935, pela *Associação Nacional das Mulheres Romanas*.⁴ Segundo Marielle Tabart⁵, a história daquela encomenda é a seguinte

En 1935, il [Brancusi] est sollicité par un groupe de compatriotes désirant ériger un monument en l'honneur des soldats tombés près de la rivière Jiu lors de la Première Guerre Mondiale.

Le sculpteur a déjà proposé en 1921, mais sans succès, de réaliser pour son village de Pestisani un mémorial sous forme d'une fontaine, Ce motif peu adapté à la fonction commémorative n'a pas plu. Cette fois-ci, le caractère symbolique et universel de l'art de Brancusi rencontre un accueil favorable. De plus, la commande lui est transmise par une de ces élèves et amies, le sculpteur Militza Patrascu, à laquelle le commanditaire, le comité de la Ligue Nationale des Femmes Roumaines de Gorj, s'est d'abord adressé. L'élève a décliné l'offre en faveur de son ancien maître. La présidente de la Ligue, Mme Tatarescu, accepte et confie à Brancusi l'ensemble des monuments de Tîrgu Jiu.⁶

Eis como Krauss descreve o conjunto:

Cet ensemble, qui s'étend plus d'un kilomètre et demi dans la ville, à l'intérieur et à l'extérieur du jardin public, comprend trois éléments, chacun d'entre eux ayant été conçu en vue de manifester une idée de grandeur physique. La *Porte du Baiser* mesure plus de 5 m de haut et 6 m de large pour 2 m de profondeur ; la *Table du Silence* fait 2,10 m de diamètre, mais avec les tabourets qui l'entourent, son diamètre total est de 5,40 m et la *Colonne sans fin* s'élève presque 30 m au-dessus du sol.⁷

A descrição, em rigor, não é exacta. Na verdade, além dos três elementos referidos, o conjunto é formado por um quarto elemento – o percurso – o qual recebe intencionalmente o nome evocativo de *Avenida dos Heróis*, e que é objectivamente assinalado por uma *Alameda de Bancos* situados entre a *Mesa do Silêncio* e o *Portal do Beijo*, tal como

⁴ De acordo com uma placa colocada na ponte que atravessa o rio Jiu, em 14 de Outubro de 1916, a cidade foi defendida com sucesso por uma multidão formado por “*pessoas idosas, mulheres, escuteiros e crianças*”.

⁵ Investigadora do *Centre Georges Pompidou / Musée National d'Art Moderne*.

⁶ TABART, Marielle, *Brancusi. L'inventeur de la Sculpture Moderne*, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, Paris, p. 88.

⁷ KRAUSS, Rosalind, *Échelle/Monumentalité. Modernisme/Postmodernisme. La ruse de Brancusi*, In, AAVV, *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?*, Centre George Pompidou. Musée d'Art Moderne, 1986, Paris, p. 249.

Maurren Korp, da Universidade de Ottawa, o descreveu, numa conferência realizada na *School of Visual Arts* de Nova Iorque:

The architectonic program Brancusi designed for the column's siting, encompasses the entire town. The program is laid out along an axis running W to E, beginning at the river Jiu in the West, stopping at the *Table of Silence*, continuing along the *Alley of Seats*, through the *Gate of the Kiss*, down the *Avenue of the Heroes*, by way of the Church of the Holy Apostles SS. Peter and Paul, before reaching its terminus: the eastern hilltop on the far side of town. There the *Endless Column* rises to the sky.⁸

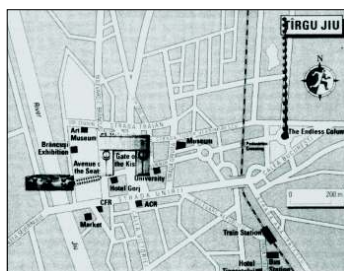


Fig. 2/II- Mapa de Tîrgu Jiu. Fonte: Remesar, A., 1997, p. 192.

De resto, tampouco a ordem dos elementos é a que Krauss refere, já que o conjunto se inicia, a Oeste, com a *Mesa do Silêncio*, prossegue, perpendicular ao rio Jiu, com os *Bancos* que ladeiam a *Alameda dos Heróis*, passa o *Portal do Beijo* e culmina na *Coluna sem Fim*, traçando um percurso de Oeste para Este, coisa que introduz a dimensão “tempo.” Mas depois de descrever, algo negligentemente, o conjunto, Krauss prossegue, colocando a questão decisiva:

Mais étant donné son caractère massif, sa fonction en un lieu déterminé et le fait qu’il signale un événement historique précis, ce projet ne témoigne-t-il par contre ce que j’ai avancé précédemment ? Ne peut-on y voir une preuve de ce que Brancusi accéda bel et bien au monument et au monumental, infirmant ainsi la thèse générale qui voudrait que cet accès fût interdit à la sculpture moderniste – non seulement historiquement, mais aussi logiquement, ou structurellement ?⁹

Vejamos agora a estratégia usada por Rosalind Krauss para transpor o obstáculo erguido pelo conjunto de Tîrgu Jiu à sua argumentação.

Um primeiro passo consiste em desconstruir a unidade do conjunto:

Bien que ses trois éléments soient alignés sur un axe continu, par là même témoins d’une certaine exigence de continuité ou de totalité, les rues et l’église principale de la ville viennent s’interposer entre deux d’entre eux, la *Table du Silence* et la *Porte du Baiser* situées dans un jardin public, et le troisième, la *Colonne sans Fin*, de sorte que la *Colonne sans Fin* n’est pas visible depuis le jardin. Et même à l’intérieur de ce dernier, la relation entre la *Porte* et la *Table* n’est pas perceptible. [...]

Le sculpteur de l’immédiateté, de la présence concrète, le sculpteur du rapport intuitif entre le fragment spécifique et le tout idéal, aurait donc conçu un ensemble dont les parties ne seraient vraiment re-

⁸ KORP, Maurren, *Brancusi at Tîrgu-Jiu. The Local Context of His WWI Memorial*. In, School of Visual Arts Sixteenth Annual National Conference on Liberal Arts, URL: <http://oldwww.schoolofvisualarts.edu/04.Studio/Undergraduate/HumanitiesSciences/ProceedingsPDF/2002/sectionSeven.pdf>. Vide texto, In, Anexos, Parte I.

⁹ KRAUSS, Rosalind, *Échelle/Monumentalité...*, p. 249

liées qu’au niveau purement mental du plan de l’œuvre, lequel est inaccessible à la perception ?¹⁰

O passo seguinte consiste em negar a originalidade do conjunto, para tanto recuperando um artigo de 8 páginas, publicado, em 1973, na revista *Art Forum*¹¹, onde o seu autor, Sidney Geist que é considerado um “especialista da obra de Brancusi”, e que como escultor, tem assimilado, polemicamente, alguns aspectos da arte do mestre romeno, e que sobre o *Memorial de Tîrgu Jiu* se pronuncia, como se segue:

... la composition en trois parties de Tîrgu Jiu est en fait l’ombre portée d’une autre combinaison axiale, elle aussi tripartie, que Brancusi a projetée de Paris au cœur de cette ville roumaine. Notant, pour commencer, la similitude frappante, en termes de proportions et même de dimensions réelles, entre la *Porte du Baiser* et l’*Arc de Triomphe du Carrousel*, Geist relève ensuite la manière dont le monument forme l’élément central d’un axe qui débute à l’ouest par l’*obélisque de la Concorde*, et se prolonge vers l’est par les jardins des Tuileries et l’arc de triomphe jusqu’au jardin du Carrousel, dont le centre est occupé par un grand parterre de fleurs circulaire organisant l’espace qui débouche sur le Louvre.¹²

Rosalind Krauss, conclui, citando Geist :

Je crois que l’on peut dire que cet ensemble rend aussi hommage à cet autre pôle de son existence : Paris.¹³

Mas, além destes, falta referir ainda um outro passo previamente enunciado pela autora, e por esta considerado determinante:

Il semble en effet que le monument sculptural fonctionne à l’intérieur d’une logique – ou, pour parler comme Wittgenstein, d’une grammaire – qui met en rapport forme et usage. Le monument étant à usage public, la forme doit donc établir une relation entre une représentation (indépendamment du caractère abstrait de ses éléments) et un site. Il n’est pas nécessaire que le monument ait été conçu en fonction du site pour que la spécificité de ce qu’il représente soit pleinement garantie. Ainsi, la statue équestre de Marc-Aurèle sur la place du Capitole, Michel-Ange n’a pas eu besoin de la faire exécuter tout spécialement pour qu’elle fonctionne, au sein de l’ensemble architectural comme une représentation de Rome en tant que centre du pouvoir permanent dans l’histoire. Mais c’est dans cette relation, à travers laquelle quelque chose se révèle quant à la signification du site, que le monument trouve son efficace.¹⁴



Fig. 3/II- Sidney Geist, *Femme-Fleur* 1989-92, Madeira pintada.

¹⁰ Idem, pp. 249-250.

¹¹ GEIST, Sidney, *Brancusi : The Centrality of the Gate*, In, *Art Forum*, XII, 1973, p. 70-78.

¹² KRAUSS, Rosalind, *Échelle/Monumentalité...*, p. 249

¹³ GEIST, Sidney, *Brancusi ...*, p. 77. Apud, KRAUSS, R., *Monumentalité ...* p. 250

¹⁴ KRAUSS, R., *Échelle/Monumentalité ...*, p. 247.

Eis os argumentos utilizados por Rosalind Krauss para denegar as qualidades monumentais do conjunto de Tîrgu Jiu.

Analisemo-los, e vejamos se os mesmos resistem à sua refutação.

Um primeiro aspecto a examinar, é a coerência interna dos vários enunciados que servem de suporte à argumentação.

Ora sucede que, se analisados em profundidade, os mesmos denotam um nítido deficit de coerência, pois na verdade, quer o *obelisco da Praça da Concórdia*, quer a *estátua equestre do Capitólio* são, também eles, objectos nómadas, não tendo sido pensados para o espaço que ocupam, coisa que mostra que “*a perda de pedestal*” e o “*nomadismo*” das peças não são elementos válidos para diferenciar nem para distinguir a escultura modernista, e todos quantos estudam a escultura monumental sabem que muitos monumentos, muitas das vezes os mais inverosímeis, transitam numerosas vezes de local.

De resto, apesar das similitudes estruturais entre o eixo de Tîrgu Jiu e o eixo de Paris, importa observar que a colocação dos elementos em Tîrgu Jiu é inversa da de Paris, já que em Tîrgu Jiu a *Coluna sem Fim* se situa no extremo Este do eixo e a *Mesa do Silêncio* no extremo Oeste, enquanto em Paris o *Obelisco da Concórdia* se situa no extremo Oeste do eixo, enquanto o *Parterre de Fleurs* se situa no extremo Este, sendo ainda o sentido do percurso também o inverso, já que em Paris o mesmo se inicia no *Obelisco da Concórdia* para terminar no *Parterre*, junto ao *Louvre*, enquanto em Tîrgu Jiu o mesmo se inicia na *Mesa do Silêncio* para terminar na *Coluna sem Fim*.

Por outro lado, importa observar que ao contrário do eixo monumental de Paris, não possui outra coerência a ligar os seus elementos que não a do seu agenciamento em linha, obedecendo o conjunto a uma lógica meramente ornamental, que claramente se exprime no culminar do mesmo num mero arranjo de jardinaria. Já a lógica do *Memorial de Tîrgu Jiu* transcende a de um dispositivo ornamental, na medida em que se encontra carregado de um sentido evocativo, e o seu percurso denota um crescendo de significado, que se explicita pela designação das peças que o compõem.

Ou seja, se a eficácia do monumento se estabelece pela significação da relação com um sítio, então o conjunto monumental de Tirgu Jiu supera de longe o de Paris.

Mas além da inversão topológica da disposição dos elementos e da inversão fenomenológica da sua descoberta, a existência destas similitudes com modelos de origem mais do que histórica, ancestral, quando não arquetípica, ainda torna mais evidente a natureza monumental e moderna do conjunto, já que a arte moderna se definiu contra o historicismo e o eclectismo oitocentista, buscando sistematicamente modelos e ícones alternativos, em tradições por vezes bastante remotas no espaço e no tempo, como sucede com a escultura negra, ou a estatuária da Grécia arcaica.

Por isso, o facto da escultura monumental se servir permanentemente de elementos e de modelos recorrentes, não tem de implicar que o resultado seja não moderno. De resto, Le Corbusier, no seu *Plano Voisin* para Paris, rodeava o núcleo central da sua intervenção, de quatro entradas monumentais, assinaladas por arcos de triunfo.¹⁵

Será que por isso, o *Plano Voisin* deixa de ser um plano modernista?

O mesmo se poderia dizer de Chandigarh, e do monumento da *Mão Aberta*, projectado por Corbusier, em 1955, e executado, enfim, por sinal, no mesmo ano em que Rosalind Krauss escreve o seu artigo.

A ilação de Krauss é portanto errada, porque a arquitectura e a escultura monumentais recorrem sistematicamente a elementos arquetípicos, residindo a modernidade de ambas na actualização formal, funcional, simbólica e intencional dos arquétipos, e não na sua rejeição.

Esses elementos permanentes, ou arquetípicos são, justamente, para citar os mais disseminados, o *altar votivo*, o *obelisco*, o *arco de triunfo*, a *estátua equestre* e a *coluna comemorativa*, os quais foram introduzidos pela monumentalidade do Império Romano, mas que possuem origens ainda mais antigas, nomeadamente, o *altar votivo* e a *coluna votiva*, cuja origem é helénica, ou o *obelisco*, cuja origem remonta ao Egipto faraó-

¹⁵ Vide, Abreu, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, nº1, *Arte e Espaço Público*. URL: www.apha.pt/boletim, p. 5.

nico, como actualização, por sua vez, do *menir*, cuja origem remonta à monumentalidade megalítica.

Mas Krauss argumenta, que mais do que a sua monumentalidade, o que ali está posta em causa, é a adequação do conjunto ao sítio, em virtude da falta de legibilidade “perceptiva” do conjunto.

Ora sucede que esse é um aspecto de somenos importância. Já em Versalhes, por exemplo, a escala monumental usada no desenho dos espaços supera largamente a capacidade de leitura perceptiva dos mesmos, e nem por isso deixa de ser esse, justamente, um dos recursos da linguagem monumental, a qual é tão mais monumental quanto mais supera a própria dimensão e percepção do seu sítio, importando referir a este título o projecto que remonta aos anos 40, *Sculpture to be seen from Mars*, de Isamu Noguchi – que começou por ser, como se sabe, um discípulo de Brancusi, e se destinava a ser vista do ar.

Em síntese, na nossa opinião, não é por o conjunto de Tîrgu Jiu constituir, ou não, uma homenagem de Brancusi a Paris, onde este teve o seu *rendez-vous* com a arte moderna, que o mesmo deixa de ser uma obra de escultura monumental moderna.

Aliás, mesmo que assim fosse, era então uma homenagem a Paris que, por seu intermédio, se monumentalizava, coisa que, de novo, nos traria de volta, surpreendentemente, a questão monumental!

Tîrgu Jiu é assim um conjunto monumental – um *Memorial*¹⁶ – porque se trata de uma construção intencional, encomendada por uma *Associação Cívica*, destinada a perpetuar uma memória colectiva.

Mas não é apenas um memorial. É um memorial moderno. Moderno, porque a articulação dos elementos que o integram abre uma via inédita para a criação e significação de valores de rememoração, agregando valores éticos e estéticos, e intenções simbólicas, existenciais e metafísicas, como sugerem os títulos dos elementos que o compõem.

De resto, aquele conjunto é inovador não só porque utiliza elementos que são modernos na sua configuração formal, mas mais do que isso



Fig 4/II- Isamu Noguchi, *Sculpture to be seen from Mars*, 1947, Maqueta.

¹⁶ Vide distinção entre monumento e memorial em DANTO, Arthur, *The Vietnam Veterans Memorial*, In, *The Nation*, 31 Aug. 1986: “We erect monuments so that we shall always remember and built memorials so that we shall never forget”

porque ele rompe com a retórica da pseudo-monumentalidade historicista e eclética, rejeitando radicalmente qualquer narratividade, pois outro não pode ser o sentido da designação *Mesa do Silêncio*, que serve de início ao percurso monumental, bem como a total ausência de quaisquer elementos descritivos ou alusivos a façanhas bélicas ou heróicas, como de resto assinala Marielle Tabart:

Si la commande initiale de l'ensemble de Tîrgu Jiu le destine à honorer la mémoire des soldats morts au combat, la réalisation de Brancusi est dénuée de toute allusion militaire. *La Porte du Baiser n'est pas un arc de triomphe*. Elle ne convie pas le peuple aux cérémonies martiales. Elle célèbre l'amour et la paix universels, dans un lieu de promenade et de méditation.¹⁷

O sublinhado é nosso!

De resto, no nosso ponto de vista, é essa recusa absoluta da retórica e mesmo da narratividade que constitui o facto mais significativo da concepção daquele memorial, e que representa, como diria Riegl, um “valor de contemporaneidade”¹⁸, relegando para segundo plano a lógica estrutural através da qual o mesmo se apresenta.

Daí nós considerarmos que a modernidade de Tîrgu Jiu não se circunscreve a uma ruptura/inação formal, mas representa sobretudo a criação de um “lugar fenomenológico”, que activa a percepção emocional e meditada da “paisagem transcendental”, gerada pelo ingresso num “alto lugar”, definindo-se assim esse registo interno como componente intencional integrante da linguagem monumental, por se conceber como monumentalização de um percurso, isto é, materializando-se por meio de uma experiência vivida, no tempo, em modo de intensidade, pelo acto de caminhar, enquanto se vai descobrindo a sequência e o significado do nexos das coisas que nele estão, por meio de uma descoberta que é necessariamente uma leitura e uma atribuição de sentido, o qual, enquanto experiência subjectiva induzida pelo monumento, adquire assim, com toda a propriedade, o direito de poder (e dever) ser encarado como condensado ou precipitado que assinala a presença de um novo paradigma monumental: o paradigma

¹⁷ TABART, Marielle, *Brancusi...*, p. 90.

¹⁸ Vide, ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento...*, p 4.



Fig. 5/II- C. Brancusi, *Mesa do Silêncio*, Tîrgu-Jiu, 1938



Fig. 6/II- Brancusi, *Avenida dos Heróis*, Tîrgu-Jiu, 1938



Fig. 7/II- C. Brancusi, *Portal do Beijo*, Tîrgu-Jiu, 1938



Fig. 8/II- Brancusi, *Cortejo Inaugural*, Tîrgu-Jiu, 1938

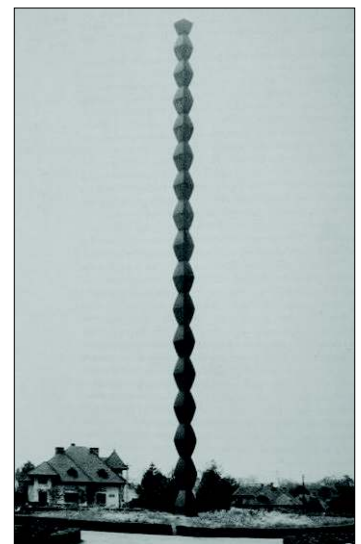


Fig. 9/II- C. Brancusi, *Coluna Sem Fim*, Tîrgu-Jiu, 1938



Fig. 10/II- C. Brancusi, *Inauguração da Coluna Sem Fim*, Tîrgu-Jiu, 1938

da monumentalidade transcendental, que em Tîrgu Jiu é pela primeira vez enunciado, de forma brilhante, por Brancusi.

Na nossa opinião, não considerar (e não ver) estes aspectos constitui, por tudo o que foi dito, uma falha grave. Uma falha grave, que de resto ainda mais se agrava, quando Rosalind Krauss, tentando elucidar o problema de Tîrgu Jiu, profere o seguinte:

Brancusi, à Tîrgu Jiu, a pu être incapable de méditer la logique de la représentation, et que de cet échec est peut-être issu, non une victoire moderniste sur le problème du monument, mais le début d'une façon postmoderniste d'envisager l'emplacement du monument dans l'entropie, c'est-à-dire le non-site, l'antimonument, ou ce que Robert Smithson avait ironiquement commémoré sous le nom de « monuments de Passaic ».¹⁹

Esta passagem parece-nos particularmente significativa. Significativa de uma inversão da lógica monumental. Doravante, o monumento em vez de se definir como um acto de valoração, define-se por meio de uma atitude irónica, visando a monumentalização da entropia, ou seja, visando monumentalizar o negativo, e antecipando, assim, o que seria, já então, uma lógica contra-monumental pós-moderna.

Esta leitura parece-nos completamente distorcida, e não reflecte minimamente as intenções de Brancusi, pois nada nos leva a crer que o escultor tenha usado de uma manha (*ruse*) para construir Tîrgu Jiu – afirmação que deprecia a sua obra, se é que não a difama.

O que se verifica é, antes, o contrário, pois o que Brancusi a propósito daquela obra escreveu foi que “*después de tantos anos de profesión, se había sentido como un aprendiz*”²⁰, ou então que “*Les éléments de ma colonne sans fin sont la respiration-même de l'homme, son propre rythme*”²¹, coisa que descarta a possibilidade de haver uma atitude manhosa ou ardilosa, na medida em que o escultor se pronuncia a favor da aprendizagem de um simbolismo, tão humano e essencial como toda a sua escultura.

E Mircea Eliade pronuncia-se sobre a *Coluna sem Fim*, como se segue:

Il est significatif que Brancusi ait retrouvé, dans la Colonne sans fin, un motif folklorique roumain, la « Colonne du Ciel » (columna cerului), qui prolonge un thème mythologique attesté déjà dans la pré-

¹⁹ Idem, pp. 250-251

²⁰ Citado por REMESAR, Antoni, *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*, Universitat de Barcelona, 1997, p. 194.

²¹ Citado por TABART, Marielle, *Brancusi...*, p. 119.

histoire et qui, en outre, est assez répandu à travers le monde. La « Colonne du Ciel » soutient la voute céleste; en d'autres termes, c'est un *axis mundi*, dont on connaît de nombreuses variantes : la colonne Irminsul des anciens Germains, les piliers cosmiques des populations nord-asiatiques, la Montagne centrale, l'Arbre cosmique, etc. Le symbolisme de l'axis mundi est complexe : l'axe soutient le Ciel et assure à la fois la communication entre Terre et Ciel. Au près d'un *axis mundi*, censé se trouver au *Centre du Monde*, l'homme peut communiquer avec les puissances célestes. La conception de l'*axis mundi* en tant que colonne de pierre soutenant le monde reflète très probablement les croyances caractéristiques des cultures mégalithiques (IV-III millénaires av. J.-C.). Mais le symbolisme et la mythologie de la colonne céleste se sont répandus au-delà des frontières de la culture mégalithique.²²

De resto, Brancusi desejava fortemente monumentalizar as suas esculturas, e não só a *Coluna sem fim* ou o *Beijo*, mas também a *Ave no espaço*, pois como refere Marielle Tabart, “*au milieu des années vingt, il travaille sur le projet d'un 'immense Oiseau d'or' pour le parc d'un château, près de Rambouillet, où un couple d'Américains le reçoit en compagnie de Fernand Léger, de Francis Picabia et de Blaise Cendrars.*”²³

Assim, sobre esse projecto, Brancusi escreveu:

Imaginez [...] qu'au lieu de tous ces hommes glorifiés que personne ne prend la peine de regarder, [...] l'on s'avisait un jour d'élever sur une place immense l'Oiseau d'or, grand et élancé – peut-être jusqu'au ciel – imaginez alors quelle serait la frénésie de toute une foule qui danserait autour.²⁴

A interpretação kraussiana do memorial de Tîrgu Jiu parece-nos, por isso, falaciosa. Falaciosa, porque não é devido a causas intrínsecas à natureza da escultura ou dos escultores modernistas, que a escultura moderna, de um modo geral, não logrará ser transposta para uma escala monumental, à parte raras excepções como a de Tîrgu Jiu.

As razões do nomadismo, como demonstra o estudo histórico, são outras, e nada têm que ver com o alegado carácter anti-tético da escultura moderna e da monumentalidade.

Aliás, em alternativa a essa leitura, Antoni Remesar avança a hipótese de que Tîrgu Jiu constitui “*un fiel exponente del impacto de la capitalidad*

²² ELIADE, Mircea, *Brancusi et les mythologies* (1967), In, JIANOU, Ionel, *Brancusi, Témoignages*, Arted, Paris, 1982, Apud, TABART, Marielle, *Brancusi ...*, pp. 113-117

²³ Idem, p. 88.

²⁴ Idem, *ibidem*.

*sobre la periferia*²⁵, aparecendo assim Brancusi como representante da cosmopolita Paris, à qual se renderia a provinciana Roménia, leitura que faz sentido, principalmente se nos lembrarmos que a encomenda foi inicialmente dirigida a uma ex-aluna de Brancusi, que a redirecionou para o antigo mestre, indiciando uma atitude de subalternidade, coisa que nos parece, de facto, inequívoca, e que nos leva a supor que uma equivalente aplicação da dicotomia Centralidade – Periferia, se pode postular-se, com grande pertinência, em relação à crítica kraussiana do Memorial de Tîrgu Jiu, mas em sentido inverso: Rosalind Krauss representante da centralidade actual da produção teórica da Escola norte-americana, intervém na definição do que é a escultura moderna, suscitada pela organização da exposição do Centre Georges Pompidou, na agora periférica Paris, para depreciar um dos momentos altos da escultura moderna concebida a partir do interior da mesma Escola de Paris, e anunciar como monumentalidade pós-moderna aquela que foi definida por Robert Smithson, como monumentalização irónica dos *non-sites*, voltados para as paisagens da entropia.

Os argumentos apresentados por Krauss para refutar a monumentalidade moderna de Tîrgu Jiu, seriam, assim, além de falaciosos, tendenciosos. A causa dos sucessivos fracassos monumentais não está em que a lógica da escultura ser incompatível com a lógica monumental, mas sim com o facto da sua estética ser rejeitada pela sociedade da época e, sobretudo, pelos poderes oficiais, fazendo jus à crescente crise económica e crispação política que marcará o período entre as duas guerras, e que foi a idade do ouro do modernismo.

De resto, o mesmo se passou inicialmente também com a pintura, como se depreende pelos desabaços de Daniel-Henry Kahnweiler, que lamentava não conseguir vender as telas de Picasso e Braque.

Só quando a pintura e a escultura modernas se impuseram e se institucionalizaram, encontrando os seus colecionadores e os seus espaços de apresentação, é que ambas puderam afirmar a sua própria presença e conquistar o seu próprio espaço.

²⁵ REMESAR, A. *Para una Teoria...*, p. 11.

Com a escultura monumental, porém, a situação é muito diferente porque a mesma não é nem comercializável, nem passível de se mostrar no espaço da Galeria ou no do Museu, e muito menos, já se vê, no espaço de um Salão.

A escultura monumental depende para ser executada e exibida, ou da encomenda oficial (Estado) ou da subscrição pública (cidadãos), e o que sucede é que nem o Estado nem os Cidadãos, nas décadas de 20, 30 e 40, se reconheciam, consensualmente, na arte moderna.

Um episódio que ilustra eloquentemente a rejeição da escultura moderna é o processo Brancusi contra os EE.UU, desencadeado pela exigência de pagamento de taxas aduaneiras, à entrada da escultura *Ave no Espaço*, em 1926, devido ao facto de os serviços alfandegários se recusarem a considerar a peça como uma obra de arte.²⁶

Há um afastamento evidente, pois, entre a arte moderna e o mundo do seu tempo, mas esse afastamento não se verifica unicamente com a escultura, nem se manifesta sequer pela recusa dos escultores em monumentalizar a sua própria linguagem.²⁷

Da inversão da lógica monumental proposta por Krauss, ressalta a ideia de o monumento ser uma entidade histórica estranha à dos *Tempos Modernos*, a não ser quando o mesmo designa, num sentido irónico, a entropia, e se define como *non-site*, parecendo a autora ignorar a existência dos contra-monumentos, como sucede com o contra-monumento, “*Hamburger Feuersturm*” (1982-85) de Alfred Hrdlicka, erguido para confrontar um monumento bélico, erguido na era hitleriana. Na perspectiva kraussinana, os monumentos são encarados como testemunhos do Passado e considerados na sua vertente narrativa, sendo o modernismo apresentado como um período de amnésia monumental, na recusa da narratividade, por a julgar destituída de valor estético. Ou seja, instala-se, como já assinalou Antoni Remesar uma verdadeira confusão monumental.

²⁶ Vide, ROWELL, Margit, *Brancusi contre les Etats-Unis. Un Procès Historique 1928*, Adam Biro, 2003, Paris.

²⁷ Os exemplos são numerosos e conhecidos: desde do *Monumento a Apollinaire*, de Picasso, até ao *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, de Butler, ao *Monumento à Mão Aberta* de Le Corbusier e o *Memorial to the Atomic Dead*, de Noguchi.



Fig. 11/II- R. Kuohl, *Aos Soldados do Regimento de Infantaria nº76*, 1936, Hamburgo. Inscricao: “A Alemanha tem de viver mesmo se tivermos de morrer”



Fig. 12/II- *Idem*, c. 1980.



Fig. 13/II- *Manifestação Pacifista*, c. 1980



Fig. 14/II- A. Hrdlicka, *Hamburger Feuersturm*, 1985.



Fig. 15/II- *Monumento vs Contra-monumento*, Jardim Botânico, Hamburgo.



Fig. 16/II- A. Hrdlicka, *Hamburger Feuersturm*, 1985, pormenor.

Eis com o autor se lhe refere:

Si embargo la lógica del monumento no hace referencia, únicamente à las estrategias narrativas [...] como su esencia (rememoración, conmemoración, memorial) ni à las tácticas representacionales que definen el estatuto óptico del monumento. [...]

La famosa escultura de Picasso (1967) en el Chicago Civic Center no posee ningún de los rasgos característicos de la estatuaria monumental. Sin embargo puede ser considerada tan monumental como el Memorial de Lincoln en Washington.²⁸

Instala-se e prevalece, assim, a confusão monumental, alimentando-se a mesma do facto de hoje não dispormos de uma definição clara e unânime do que é, e do que não é, um monumento.

Por isso mesmo, em 1999, o nº 7 de *Les Cahiers de Médiologie*, intitulava-se muito apropriadamente “*La Confusion des Monuments.*”

Título que, de imediato, Régis Debray se empenhava em assumir, num artigo para a mesma revista, interrogando-se:

Quand on regarde tel *Dictionnaire des monuments de Paris*, au demeurant excellent, ne voit-on pas en couverture un photomontage en couleur amalgamer un monument par intention et destination comme la colonne de Juillet, un bâtiment utilitaire comme l’Opéra Bastille qui ne deviendra sans doute pas un monument de référence, plus NOTRE-DAME de Paris et la place des Vosges, qui sont, eux, bel et bien historiques – liste à laquelle s’ajouteront, dans le corps du texte, des bâtiments à vocation industrielle ou commerciale, des décors de restaurants, des jardins et équipements sportifs, des salles de spectacle et des ateliers d’artistes ?²⁹

Decorre esta confusão, portanto, da disparidade e da elasticidade dos critérios que determinam a atribuição de *valor monumental* a um número cada vez maior e mais heterogéneo de distintas e discrepantes produções e séries culturais, pois como observava o autor, “*Beaucoup de discussions ayant le monument pour thème tournent au dialogue de sourds parce qu’on n’entend pas la même chose sous le même mot.*”³⁰

Mas esta confusão não é unicamente de ordem classificatória. É sobretudo, de natureza estatutária, e decorre das circunstâncias, dos métodos e dos agentes da atribuição do valor monumental se terem alterado radicalmente, pois sendo, como parece suceder, qualquer produto cultural susceptível de adquirir o estatuto de monumento, ao mes-



Fig. 17/II- *Les Cahiers de Médiologie*, nº 7, *La Confusion des Monuments*, 1999

²⁸ REMESAR, Antoni, *Para una Teoría ...*, p. 8.

²⁹ DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message ?*, In, *Les Cahiers de Médiologie*, nº 7, *La Confusion des Monuments*, Gallimard, 1999, Paris, p. 29.

³⁰ Idem, pp. 29-30

mo tempo, diluem-se, necessariamente, as fronteiras do que é e do que deixa de ser, enquanto categoria em si mesma, um monumento.

Um monumento pode ser um edifício notável, uma ruína arqueológica, uma paisagem, uma sinfonia, uma obra literária, uma cidade, uma modelação contemporânea da terra, uma iluminura antiga, etc.

Quer no que se refere à ideia, quer no que se refere à forma, quer no que se refere à função, falar de monumento é tocar num dos problemas de mais difícil resolução na actualidade.

Difícil pela complexidade do problema, mas difícil, também, pela letargia em que se tem mantido a temática da reflexão monumental.

Consideramos por isso absolutamente vital começar por deslindar o problema. Não fazê-lo, equivale a construir um conhecimento que poderá até ser válido, mas que irremediavelmente falhará o seu alvo, por se encontrar assente sobre pés de barro.

Aliás, desde Riegl, não se empreende uma síntese compreensiva e integradora da problemática monumental, assistindo-se a uma febre legislativa e a uma obsessão protectora que, basicamente, servem para adensar ainda mais o estado confusionista em que se encontra mergulhada a questão monumental, e com ela a própria cultura, dada a importância que o monumento nela detém, mesmo se só retórica.

Não se circunscreve, é certo, o estado confusionista à problemática monumental, mas grassa em vários domínios e a diferentes níveis da esfera cultural, urdindo assim um dos aspectos diferenciadores da própria cultura hodierna.

É que, encontrando-se o conhecimento rigoroso, ainda hoje, em grande parte, refém da *philosophie du soupçon*, rompido e superado que foi, também por aí, o paradigma clássico da cultura, o que é que poderá ser objecto unânime de valor monumental, *hic et nunc*?

Tudo e nada, como é bom de ver, pois, no fim, os termos equivalem-se, na manutenção de duas formas opostas de universalidade: uma resolutamente inclusiva; a outra intransigentemente restritiva.

Comemorar pressupõe uma comunidade de valores. Celebrar pressupõe uma partilha de afectos. Ora, presentemente, é notória a dificuldade em designar valores e afectos, que sejam efectivamente comuns.

E, no entanto, por toda a parte, erguem-se, a toda a hora, monumentos a todos os títulos e pretextos, misturando, em estranha coabitação, monumentos às mais elevadas causas e às mais banais trivialidades.

A situação é de facto confusa. Mas, apesar disso, detém o seu sentido, pois a presente confusão monumental não ocorre por acaso.

Por um lado, a confusão monumental denota um sentido histórico, visto a mesma se ter propagado, algo exponencialmente e às cegas, a partir das duas últimas décadas do século XX, como realidade nua, sem deter qualquer base teórica, sem desencadear nenhum debate público, sem merecer nenhum estudo crítico ou inquérito oficial.

Por outro lado, porém, esta confusão transcende os aspectos históricos, e decorre também da lógica do próprio monumento. É que, a (id)entidade (do) monumento é uma categoria instável, oscilando no tempo, algo enigmaticamente, entre dois estados absolutamente opostos: ora erguendo-se, de forma solar e triunfal, sob a protecção de Eros, ora obliterando-se, de forma lunar e velada, sob o domínio de Thanatos, como Odon Vallet explica:

L'histoire des mots nous montre le monument oscillant entre la vie et la mort, érôs et thanatos, la fierté de l'érection et le repos du gisant. Dans les deux cas, le monument enrichit la mémoire, qu'il visualise le triomphe ou pétrifie le malheur. Le français, le roumain et l'anglais *monument*, l'italien, l'espagnol et le portugais *monumento* viennent du latin *monumentum* qui désignait un monument commémoratif³¹

Impõe-se, por isso, no início do novo século, um redobrado esforço no sentido de reequacionar e resolver o problema monumental.

Um esforço, porém, muito diferente daquele que, em 1907, foi empreendido por Riegl, o qual buscando a definição de valores monumentais, e profetizando lucidamente o *valor de antiguidade* como valor do século XX, visava, antes de mais, fornecer uma ferramenta teórica, passível de operacionalizar um conjunto de preceitos e de acções concordantes com um entendimento de monumentalidade, que, importa observar, era de pendor essencialmente patrimonial.

³¹ VALLET, Odon, *Les Mots du Monument*, in, *Cahiers de Médiologie*, nº 7, Gallimard, Paris, 1999, p. 21

Contrariamente a Riegl, uma das preocupações centrais da presente abordagem, será, por isso, a de manter distintas e autónomas as realidades monumental e patrimonial.

Desde logo, como tentaremos mostrar, os valores monumentais e os valores patrimoniais são de índole assaz diferenciada.

Importa, por isso, clarificá-los e distingui-los.

Uma primeira via, aliás, absolutamente fundamental, é a etimologia.

Vejamos, em Odon Vallet, a origem da palavra monumento:

Ce substantif était issu du verbe *monere* exprimant une attention sollicitée, une pensée tournée vers le passé mais aussi un avertissement dirigé vers le futur, une monition contre l’oubli. Ce verbe est dérivé de la racine indo-européenne *men*, désignant tout phénomène de pensée, qu’on retrouve dans «mental», «mensonge», «mention», «démence» et «commentaire». ³²

De novo, encontramos na raiz indo-europeia a presença de um sentido duplo. Por um lado, o monumento fixa o tempo e volta-se para o passado. Por outro, desprende-se dele e envia advertências para o futuro, conotando-se com a esfera dos fenómenos “de pensamento”.

E mais adiante, acrescentando novos aspectos, o mesmo autor estabelece a seguinte noção:

La notion de monument relève d’un principe à la fois sensitif (la vision) et intellectuel (la mémoire), même si le sens de monumentum a pu subir une attraction de munimentum, désignant un rempart, une fortification. Ce dernier terme ajoute une nuance très «concrète» (au sens de l’anglais *concrete*, béton) au processus plus intérieur du souvenir monumental. Le monument est donc un signal pour la mémoire, un moniteur du souvenir, presque un monstre de l’idée fixe quand il se fait répétitif comme l’alignement des tombes ou la forêt des croix dans les cimetières. ³³

A dificuldade da noção de monumento reside, então, no seu carácter dialógico, senão mesmo dialéctico. Para Vallet, o monumento encerra um significado dual, que agrega no seu seio um princípio sensitivo e intelectual, constituindo-se a um tempo como sinal e monição ³⁴.

Daí, o monumento oscilar entre a vida e morte, e entre o “*orgulho da erecção e o repouso do jacente*.” No primeiro caso, o monumento ergue-se como presença activa e positiva – Eros – constituindo-se como meio

³² VALLET, Odon, *Les Mots du Monument ...*, p. 21.

³³ Idem, p. 22.

³⁴ Como refere Vallet, « *Monitor et monstrum dérivent tous deux de moneo, le premier étant un homme qui avertit et le second un dieu qui met en garde par un fait prodigieux.* » Idem, *ibidem*.

de fixar e difundir valores actuates. No segundo caso, o monumento jaz como presença passiva e negativa – Thanatos – aparecendo como receptáculo e perpetuação de valores evanescentes.

Constitui, aliás, esta última, a primeira vocação do monumento, pois, como explica Vallet, “*les premiers monuments étaient généralement funéraires, le grec appelant d’ailleurs « souvenir » (mnémeion) un monument, celui-ci ayant pour fonction première de commémorer les morts.*”³⁵

Mas a noção de monumento não existe apenas nas culturas indo-europeias. Também nas línguas semitas, como o autor informa:

Les langues sémitiques considèrent aussi le monument comme un signal, une *matsevah*, un terme attesté en phénicien, en punique et en hébreu où il désigne une pierre levée, une stèle ou un obélisque. Dans la Bible (Genèse 28,18 ; 35,20 ; Isaïe 19,19), il renvoie aux cultes mégalithiques des pierres dressées mais aussi aux stèles marquant les frontières (cf. la « stèle des vautours » du musée du Louvre). Cette verticalité est celle de l’érection : la pierre se dresse comme le désir se lève ou se relève : dans Isaïe (6,13), le monument est une souche d’arbre à terre mais aussi une semence sainte, comme si de ce chêne abattu sortait une génération nouvelle. En arabe, une même racine (*nasha*) sert aussi à désigner l’érection, la plantation, la statue d’une idole, la stèle administrative ou le monument aux morts : de la borne-frontière au mausolée, le monument doit se dresser pour être vu.³⁶

Quanto à noção de património, por sua vez, como refere André Chastel, “*o termo latino patrimonium designa uma legitimidade familiar que mantém a herança*”, explicitando “*uma relação particular entre o grupo juridicamente definido e certos bens materiais bastante concretos.*”³⁷

A noção de património, é portanto bastante menos complexa e problemática, definindo assim um quadro simultaneamente concreto e um âmbito de aplicação particular, ao contrário do monumento cuja definição é simultaneamente problemática e universal.

Apoiando-nos nas definições de Vallet e Chastel e confrontando as etimologias dos vocábulos *património* e *monumento*, uma pertinente ilação pode de imediato aduzir-se: enquanto, a primeira descreve uma relação particular entre um determinado grupo e certos bens concre-

³⁵ VALLET, Odon, *Les Mots du Monument ...*, p. 22.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ CHASTEL, André, *La Notion de Patrimoine*, in, NORA, Pierre (org.), *Les Lieux de Mémoire. La Nation* (vol. II), Paris, Gallimard, 1986, p. 405.

tos, a segunda descreve uma dualidade invariante e universal,³⁸ coisa que nos permite avançar uma distinção de fundo: enquanto o monumento, ou melhor, a ideia de monumento – a *monumentalidade* – é, por natureza, universal, a ideia de património – a *patrimonialidade* (?)³⁹ – é, por natureza, histórico-cultural.

É claro que o monumento, enquanto produto de um dado tempo e de uma dada cultura, constitui, obviamente, um bem patrimonial, merecendo, por isso, uma protecção especial por parte dos Estados à guarda dos quais os mesmos se encontram. Contudo, o monumento é necessariamente um caso notável dos bens patrimoniais, sendo exactamente a sua notoriedade que lhe confere o grau de monumento.

Vejamos como Régis Debray, encara a problemática monumental:

Comme seuil obligé de l'histoire culturelle, le « qu'est-ce qu'un monument? » est une question de cours. La question proprement médiologique se lève un pas au-delà (ou en deçà) : qu'est-ce que la technique fait à la culture ? Et en l'occurrence, qu'est-ce que l'évolution des mnémotechniques (devenues considérablement plus légères et moins coûteuses, plus parlantes et portatives que le bâti ou le sculpté) a modifié quant à nos pratiques monumentales ? Il s'agirait en somme, pour s'autoriser d'auteurs connus, de transporter le *Denkmalkultus* de Riegl « à l'ère de la reproductibilité technique » de Benjamin... Quels effets ont nos nouvelles technologies de transmission et de stockage sur l'institution monumentaire, et au-delà, sur notre faculté d'«éterniser des choses mémorables» (qu'il serait aventureux de prendre pour un invariant universel) ? Quel rapport entre l'Éternité et la mousson, les matériaux friables comme le bois et la pierre ? Entre l'idée de mémoire et l'humidité de l'air ? C'est derechef du court-circuit saugrenu entre le sublime et le trivial que peut jaillir l'étincelle médiologique.⁴⁰

Para Debray, firmado nas “*teses da mediologia*”⁴¹, o monumento, porque se constitui como instrumento privilegiado da memória, é uma ins-

³⁸ Além das línguas indo-europeias e semitas, seria possível traçar a presença de idênticas noções noutras línguas, nomeadamente do Extremo-Oriente, como Vallet explica: “*On se limitera ici aux langues ndoeuropéennes et sémitiques dont la comparaison semble la plus pertinente pour la culture européenne et procheorientale. Mais d'autres études seraient à mener, notamment pour les langues extrêmeorientales...*” Idem, *ibidem*.

³⁹ O facto de não existir um vocábulo apropriado para traduzir a ideia de património, já quer dizer que o domínio do património é bastante mais concreto e circunscrito, do que eidético e de âmbito geral, devendo-se o seu sucessivo alargamento às contaminações emanadas da ideia de monumentalidade que tendem a universalizar o culto da patrimonologia, reduzindo-o a um produto cultural. Ou seja, acabando, por retroacção, por des-universalizar o próprio monumento.

⁴⁰ DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message ?* In, *Les Cahiers de Médiologie*, nº 7..., p.28

⁴¹ Eis como se enunciam os fundamentos da mediologia: « *Élucider les mystères et paradoxes de la transmission culturelle - tel est le but de la médiologie.* »

tituição. Uma instituição ao serviço, portanto, da memória, que se debate actualmente com uma crise existencial. Crise existencial cuja situação, para o autor, se esclarece, pelo estabelecimento de um curto-circuito entre o “*Culto Moderno dos Monumentos*” de Riegl com a “*Era da Reprodutibilidade Técnica*” de Walter Benjamin, aproximando explosivamente o sublime do trivial, ou seja, promovendo a valorização moderna do que anteriormente era não valorável, e inversamente a não valorização actual do anteriormente valorável, coisa que nos remete para a presença de uma lógica negativa: a tal dialéctica negativa que Theodore Adorno e os teóricos da *Escola de Frankfurt* perseguiam, Benjamin incluído, na senda da *Sociologia Crítica* de Max Horkheimer.

Compõe-se o mesmo de uma grelha que distingue três ordens de monumentos: *monumentos-forma*; *monumentos-mensagem*; *monumentos-traço*.

De imediato, vejamos como Debray as define e caracteriza, começando pelo *monumento-forma*:

Le *monument-forme*, c'est l'héritier du château et de l'église. Ce peut être un palais de justice, une gare, une poste centrale, bref le « monument historique » traditionnel. Soit un fait architectural, civil ou religieux, ancien ou contemporain, qui s'impose par ses *qualités intrinsèques, d'ordre esthétique ou décoratif, indépendamment de ses fonctions utilitaires ou de sa valeur de témoignage*. Peuvent se rattacher à cette catégorie parcs et jardins, cours et esplanades. C'est, si l'on préfère, le substantif de «monumental». Le Corbusier : « *Nous nommons monumental ce qui contient des formes pures assemblées suivant une loi harmonieuse* » (*Une Maison – un Palais*, 1928). Il peut être hors patrimoine (l'oeuvre d'un architecte vivant n'est pas, en principe, classable). C'est un édifice silencieux sans credo ni message, qui se commémore lui-même. C'est le plus souvent un bâtiment utilitaire, et contrairement au premier, qui n'a pas d'intérieur, n'appelle pas de cérémonies particulières sur ses devants. Son titre à l'élection réside dans son caractère spectaculaire ; il ne renvoie pas à un signifié extérieur, disons le au-

On s'efforce de comprendre comment une rupture dans nos méthodes de transmission et de transport suscite une mutation dans les mentalités et les comportements et, à l'inverse, comment une tradition culturelle suscite, assimile ou modifie une innovation technique.

Le regard, plus généralement, porte sur les interactions technique/culture, au carrefour des formes dites supérieures de la vie sociale (religion, art, politique) et des aspects les plus humbles de la vie matérielle (usuels, banals, triviaux).

La médiologie [...] C'est avant tout une méthode d'analyse, pour comprendre le transfert dans la durée d'une information (transmission). Non un domaine spécial de connaissance (comme l'est la sociologie des médias) mais, plus largement, un mode original de connaissance, consistant à rapporter un phénomène historique aux médiations, institutionnelles et pratiques, qui l'ont rendu possible. On se conduit en médiologue chaque fois qu'on tire au jour les corrélations unissant un corpus symbolique (une religion, une doctrine, un genre artistique, une discipline, etc.), une forme d'organisation collective (une église, un parti, une école, une académie) et un système technique de communication (saisie, archivage et circulation des traces). Ou, plus simplement, quand on met en ligne un dire, la façon de le dire et qui tient à le redire. », In, URL : <http://www.mediologie.org/>

toréférentiel (à l'intérieur d'un code normatif de formes architecturales). Il ne rappelle ni n'appelle. La rupture d'échelle qui le distingue de l'environnement suffit à le mettre hors contexte. Il hiérarchise un espace, rompt un continuum, se place en point de mire. Sa conservation n'étant pas nécessairement d'intérêt public, sa valeur ou non-valeur patrimoniale ne fait pas critère.

O *monumento-forma* distingue-se pelas suas qualidades estéticas, e é o herdeiro do monumento histórico tradicional, mas abrangendo agora, também, obras contemporâneas. Destituído de valor testemunhal o seu valor é espectacular.

Contrariamente, sucede com o *monumento-mensagem*:

Le *monument-message* se rapporte à un événement passé, réel ou mythique. Il commence à la *marbrerie funéraire* (cippe, obélisque, enfeu, chapelle) et culmine dans le *monument commémoratif ou votif*. Vulnérable plus que les autres aux intempéries mais surtout aux vendettas, au vandalisme ou à la destruction planifiée (Vichy jeta Jaurès dans le Tarn), il est en général *surélevé* et *grillagé*. Son propre *n'est pas la valeur artistique* (il y a des «tomboramas» et des monuments aux morts en série) *ni sa valeur d'ancienneté*. Il n'a d'usage autre que *symbolique* : stipuler une cérémonie, soutenir un rituel, interpeller une postérité. *Il aime les ponts, les passages obligés comme sont places, portes et carrefours, les champs de bataille et les cimetières*. Il s'est pensé et a été voulu comme tel. C'est une lettre sous enveloppe dûment adressée par une époque à la suivante. C'est le monument *au sens premier*, entendu comme «marque publique destinée à transmettre à la postérité la mémoire de quelque personne illustre ou de quelque action célèbre» (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1814).⁴²

Os sublinhados são nossos. Por eles, se identifica o *monumento-mensagem* como suporte de um significado ou valor simbólico – o *contrato monumental* – e apresenta-se elevado e isolado⁴³, a fim de mostrar que a sua presença e natureza não pertencem ao mundo das coisas vulgares, que apenas se auto-referem.

Por isso, a excelência da sua mensagem – o seu valor – não é de foro exclusivamente estético, nem de teor estritamente patrimonial.

O *monumento-mensagem* aparece assim como sede de um superlativo que o investe de um valor e testemunho éticos, de que o mesmo se torna porta-voz e *meio* de difusão no mundo:

⁴² DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message...*, p. 31.

⁴³ Importa observar que o monumento comemorativo além de possuir um pedestal que o eleva, possuía também um gradeamento que nos tempos modernos tem sido suprimido, como aconteceu na estátua-equestre de D. José I, de Lisboa, ou na estátua-equestre de D. Pedro IV, no Porto.

Le *monument-trace* est un document sans motivation éthique ou esthétique. Inintentionnel, il n'a pas été fait pour qu'on se souvienne de lui mais pour être utile, et ne prétend pas au statut d'oeuvre originale ou esthétique. Contrairement au précédent, pas de volonté d'art explicite. Ce peut être une rue, une baraque, une tranchée, d'un intérêt architectural nul. Comme un éboulis peut constituer un « site » à protéger. Sa valeur est plus souvent métaphorique ou métonymique, il ne renvoie pas à une institution mais à un milieu, un savoir-faire ou un style. Généralement plus modeste ou prosaïque que les précédents, il est mêlé au quotidien, au terrain, à « la vie ». Avec une forte valeur d'évocation, d'émotion ou de restitution. Notre tableau comparatif voudrait systématiser cette grille de lecture.⁴⁴

O *monumento-traço* é um testemunho não intencional, destituído de preocupações éticas ou estéticas, que se destaca não por aquilo que o mesmo é, mas por aquilo a que se refere ou que representa.

Analisando-a com atenção, a grelha de Debray não introduz grandes novidades relativamente ao esquema de Riegl em *O Culto Moderno dos Monumentos*, segundo o qual os valores monumentais são repartidos em três círculos concêntricos, como já assinalámos noutro lugar:

Em Riegl, a teoria do monumento facilmente pode visualizar-se, pela criação de uma sucessão de três círculos de âmbito progressivamente mais restrito, de tal forma que o círculo exterior compreende os outros dois, e o médio compreende também o interior, ficando na periferia o *valor de antiguidade*, no meio o *valor histórico* e no centro o *valor rememorativo intencionado*.⁴⁵

Já então, Riegl propunha o valor de antiguidade como um valor que “*prescinde en principio totalmente de la manifestación individual localizada como tal y valora únicamente la impresión subjetiva que causa todo monumento sin excepción alguna, es decir, sin tener en cuenta sus características objetivas específicas, o más exactamente, teniendo en cuenta solamente aquellas características que indican la asimilación del monumento en la generalidad (las huellas de vejez), en lugar de las que revelan su individualidad originaria y objetivamente cerrada*”⁴⁶.

Um valor que corresponde, por isso, ao do *monumento-traço* de Debray, e que se distingue pelo seu carácter eminentemente não-narrativo, valendo pelo efeito psicológico provocado pela percepção e contempla-

⁴⁴ DEBRAY, Régis, *Trace, Forme ou Message ?...*, p. 32.

⁴⁵ ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, n° 1, *Arte e Espaço Público*, 2003, p. 5, URL: www.apha.pt/boletim

⁴⁶ RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien-Leipzig, 1903, trad. Espanhola, Visor, 1987, pp.39-40.

ção silenciosas da obra, cuja primeira manifestação teria sido o culto pelas ruínas, com que se deleitavam os românticos.

Daí, em Debray, não encontrarmos uma nova teoria do monumento, mas apenas uma actualização da teoria do monumento de Riegl, designando categorias equivalentes com novos termos, termos esses cujo apuramento constitui um dos aspectos mais interessantes, mas também polémicos, da teoria do monumento em Debray.

Interessantes, porque a sua atribuição parece estabelecer-se por redução eidética, destilando, caso a caso, os aspectos essenciais do conteúdo semântico do monumento enquanto “meio de comunicação.”

Polémica, porque a ontologia do monumento referindo-se à expressão de um valor – o valor monumental – não se esgota na comunicação de um sentido meramente institucional.

Analisando a grelha de Debray, verificamos que se trata de uma ferramenta de análise que decompõe e desagrega aquilo que no monumento constitui o seu próprio feixe de significações, quebrando-lhe a unidade, quando não integridade, que o caracteriza(va), reificando assim, implacavelmente, a “instituição” monumental, coisa que nos leva a perguntar se em vez de contribuir para esclarecer o confucionismo vigente, o esquema de Debray não contribuirá para o agravar?

É que, se observarmos bem, os valores monumentais ali enunciados são valores linguísticos. Aliás, a grelha de Debray é tributária da analítica semiótica, tornando-se claro que nela o monumento é abordado e analisado como um texto, constituindo-se, assim, aquela grelha, como um *meio* de promover uma outra coisa, não resistindo ao crivo da própria mediologia, na base da qual a mesma se constituiu.

Nela não é a linguagem do monumento que fala, mas a linguagem da própria linguagem: uma metalinguagem, portanto.

Não nos parece que se esclareça a confusão monumental, por meio de uma classificação que decompõe e designa a confusão vigente, o que é útil, mas não logra aflorar os fundamentos que a determinam.

	Monument-Trace	Monument-Message	Monument-Forme
Registre	la mémoire <i>(tradition et patrimoine)</i>	l'Histoire <i>(mythe et projet)</i>	l'espace <i>(urbanisme et perspective)</i>
À valeur...	de culture <i>(empêcher une désérence)</i>	de culte <i>(affirmer une sacralité)</i>	d'exposition <i>(présenter une oeuvre)</i>
“Lieu de Mémoire” entendu comme...	lieu d'identité <i>(ethnologique et généalogique)</i>	lieu de fidélité <i>(religieuse ou civique)</i>	lieu de pouvoir <i>(politique, économique ou médiatique)</i>
Fonction première	témoigner <i>(cela a été)</i>	transmettre <i>(cela doit rester)</i>	Communiquer <i>(dans le moment même)</i>
Cadre de prédilection	le terroir (girondin) <i>(mémoires vernaculaires)</i>	la nation (jacobine ou monarchique) <i>(mémoire axiale)</i>	le supranational (global village) <i>(mémoire cosmopolite)</i>
Flèche temporelle	réroactive <i>présent, passé</i>	prospective <i>passé, avenir</i>	Contemporaine <i>présent, avenir</i>
Se regarder	à l'imparfait de l'indicatif <i>(il était une fois)</i>	à l'optatif ou à l'impératif <i>(souviens-toi)</i>	au présent de l'indicatif <i>(je suis ainsi)</i>
Usage recommandé	la visite <i>prêter attention</i>	la cérémonie <i>se recueillir</i>	le coup d'oeil <i>sans s'installer</i>
Culmine en emblème	d'une époque <i>(hôtel du Nord = cinéma d'avant-guerre)</i>	d'une permanence <i>(Arc de triomphe = Nation)</i>	d'une exception <i>(tour Eiffel = Paris)</i>
Milieu porteur	société civile	Officialité	entreprise
L'objet doit être	constitutif <i>(d'une physionomie)</i>	démonstratif <i>(d'une morale)</i>	Superlatif <i>(d'un savoir faire)</i>
Fonctionne...	au savoir <i>(il faut connaître)</i>	au croire <i>(il faut avoir la foi)</i>	au voir <i>(il faut bien regarder)</i>
Paradigme historique	moderne <i>(romantisme)</i>	romain <i>(colonne de Trajan)</i>	Égyptien <i>(la pyramide)</i>
Comment y aller	en car <i>(de tourisme)</i>	en corps <i>(constitué)</i>	en promeneur <i>(solitaire)</i>
Statut du signe (à l'origine)	«indiciel», la présence <i>(partie de la chose même)</i>	«iconique», la représentation <i>(figure ou allégorie)</i>	«symbolique», l'arbitraire <i>(code architectural)</i>
Ce qu'il lui faut	faire vrai <i>la bonne information</i>	faire sens <i>le ton juste</i>	faire de l'effet <i>le geste et le chic</i>
Principal responsable	le fonctionnaire <i>(qui classe ou inscrit)</i>	le politique <i>(qui passe commande)</i>	l'architecte <i>(qui remporte le concours)</i>
Qualificatif de reconnaissance	«émouvant»	«édifiant»	«impressionnant»
Court le risque de	la banalité	l'emphase	la démesure
Régime de propriété	Public – prive <i>= privata aedificia</i>	public <i>= publica aedificia</i>	privé/public <i>= publica opera</i>
Réplication ou contrefaçon	permise <i>(échantillon)</i>	Tolérable <i>(support de rituel)</i>	Illégale <i>(droits d'auteur)</i>
Suspendu à un jugement	d'expertise historique <i>(est-ce bien authentique ?)</i>	de convenance éthique <i>(est-ce bien nécessaire ?)</i>	de goût esthétique <i>(est-ce plaisant ou satisfaisant ?)</i>
Double emploi de l'édifice ?	Oui <i>(symbolique / utilitaire)</i>	non <i>(seulement symbolique)</i>	Oui <i>(utilitaire / symbolique)</i>
Caractère « historique »	accidentel <i>(à la réception, après coup)</i>	Intentionnel <i>(dès l'émission et par projet)</i>	Hasardeux <i>(durée incertaine)</i>
Marque distinctive	le démodé <i>(l'édifice comme document)</i>	l'épigraphe <i>(l'édifice comme texte)</i>	la signature <i>(l'édifice comme oeuvre)</i>
Si tu lui rassemblait la cité serait	un grenier de grand-mère <i>ou une banque de données</i>	une salle de classe <i>ou un lieu de culte</i>	un décor d'opéra <i>ou une superproduction</i>
Apparemment du maître d'oeuvre	entre artisan d'art et ethnographe	entre prêtre et prof	entre ingénieur et sculpteur
Promotion touristique	impérative <i>(visite guidée)</i>	Impie <i>(ou mal venue)</i>	Souhaitable <i>(attraction)</i>

O problema fundamental é que apesar do monumento se encontrar conotado com a história e com a tradição, o mesmo não se resolve com uma mera decomposição de funções patrimoniais ou uma designação de hierarquias monumentais, desde logo porque a “*instituição monumental*” é, antes de mais, um problema capital da modernidade que não se restringe à monumentalização da história, já que a “*demandas monumental*”, não se extingue com a modernidade, como explica Jean-Louis Cohen:

Loin de s'évanouir sous la pression de la modernisation, la demande de monumentalité persiste et se renouvelle au XXe siècle. Elle aura les origines et les agents les plus multiples. On peut dire d'une certaine façon qu'il y aura démocratisation de la demande de monumentalité, dans la mesure où des forces sociales jusqu'ici sans accès à la commande architecturale seront en - état de formuler et de réaliser une architecture à vocation monumentale. Pour ce qui est du *Denkmal* à proprement parler, la dimension de la remémoration ou de commémoration est présente de façon récurrente dans les politiques des États et des forces politiques ; commémoration des batailles napoléoniennes (*Völkerschlachtdenkmal* de Bruno Schmitz à Leipzig) ou du Risorgimento (Monument à Victor-Emmanuel II de Giuseppe Sacconi à Rome); commémoration des batailles, des massacres des guerres et des révolutions : outre l'intense production soviétique, il suffira d'évoquer le *Märzgefallenedenkmal* de Walter Gropius et le monument à Karl Liebknecht et Rosa Luxemburg de Mies van der Rohe.⁴⁷

Os monumentos de Gropius, de 1922, e de Mies, de 1926⁴⁸, constituem um bom exemplo da tentativa do movimento moderno emergente, se afirmar a partir da linguagem monumental, e só não prosseguiu por ali, em virtude dos circunstancialismos da conjuntura política da década de trinta, que determinaram a apropriação da linguagem monumental pelas ideologias autoritárias e totalitárias.

Mas não só, como Cohen reconhece:

Il est clair que les régimes autoritaires et totalitaires s'attacheront à la réalisation de programmes destinés à modifier la structure symbolique des villes, par la création d'ensembles urbains ou de points d'intensité s'opposant à ceux qui s'étaient sédimentés auparavant. Cette tendance exhibitionniste au commentaire monumental s'étendra même à des lieux relativement secrets comme les camps de concentration nazis, dotés de portes et de tours les transformant en citadelles aux accents se voulant médiévaux. Il faut cependant noter que les régimes démocratiques ne dédaigneront nullement la rhéto-



Fig. 18/2- W. Gropius, *Memorial à Marcha dos Mortos*, 1922, Weimar, Alemanha



Fig. 19/2- M Van der Rohe, *Monumento a R. Luxemburgo e K Liebknecht*, 1925, Berlim

⁴⁷ COHEN, Jean-Louis, *Monuments Déguisés*, In, *Les Cahiers de Médiologie*, n° 7, *La Confusion des Monuments*, Gallimard, Paris, 1999, p. 169.

⁴⁸ ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno...*, p. 5.



Fig. 20/2- Azema, Carlu et Boileau, Palais de Chaillot, 1937, Paris



Fig. 21/2- Azema, Carlu et Boileau, Palais de Chaillot, 1937, Paris



Fig. 22/2- AA.VV, Rockefeller Center, 1940-4, Nova Iorque

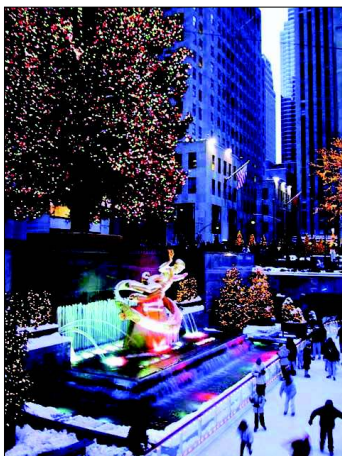


Fig. 23/2- AA.VV, Rockefeller Center, 1940-4, Nova Iorque

rique monumentale, comme le palais de Chaillot parisien ou les colonnades du Federal Triangle de Washington en font foi.⁴⁹

Mas além destas retóricas arquitectónicas de poder, a demanda monumental moderna passou por outros registos aparentemente mais neutros, mas nem por isso menos determinantes.

De novo, Cohen explica:

La monumentalité est une donnée fondamentale dans le processus d'élaboration et de dissémination des gratte-ciel américains. Fortement liée à des pratiques financières et commerciales, l'émergence des grands immeubles dans le bas de Manhattan n'en est pas moins fondée sur une stratégie symbolique d'identification des entreprises (les journaux quotidiens, puis Woolworth ou Singer) ou des administrations (la municipalité de New York), avec les immeubles géants. Et lorsque la question d'une rationalisation visuelle de l'amas architectural résultant de la concurrence des édifices géants est posée, la réponse de Hugh Ferriss tend par exemple à l'introduction dans la structure de la métropole d'une grande composition triple, dont les foyers seraient des méga-gratte-ciel spécialisés, authentiques temples des affaires, de la science et de l'art.⁵⁰

Sobre a questão da importância da monumentalização de Manhattan, há uma bibliografia que claramente o atesta.⁵¹

E não são só os poderes públicos a recorrer a ela, também os grandes empórios económicos, se afirmam e publicitam dessa forma, como de novo Cohen afirma:

La monumentalité n'est pas absente de la politique des grandes entreprises : le type de la grande ruche bureaucratique élaboré par Albert Kahn pour la General Motors à Detroit est ainsi à l'origine du projet plus moderne et plus dynamique d'Hans Poelzig pour l'IG Farben à Francfort. En des temps où l'image de l'usine devient un élément de la politique de communication des entreprises, les lieux de production eux-mêmes deviennent monumentaux (encore Albert Kahn). Et il est clair que les entreprises de la presse et de la communication utiliseront souvent avec inspiration l'architecture monumentale pour renforcer l'image publique de leurs journaux et autre média.⁵²

A própria habitação, não escapa à lógica da monumentalização, pois outro não é o sentido de algumas das intervenções mais emblemáticas do após guerra, a começar pela *Unité d'Habitation* de Marselha, de Le

⁴⁹ COHEN, Jean-Louis, *Monuments...*, p. 170.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

⁵¹ WILLIS, Carol, *Form Follows Finance ; Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York, Princeton Architectural Press, 1995; MILES, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge, London and New York

⁵² COHEN, Jean-Louis, *Monuments...*, p. 170.

Corbusier, a qual se isola relativamente às construções circundantes, e se monumentaliza, elevando-se e guardando à sua volta um terreno livre, tal como o *Seagram Building*, de Mies, em Nova Iorque.

Mas a monumentalidade na modernidade, não se manifesta apenas pela sobrevivência de lógicas de continuidade, no seio do novo.

Além desse aspecto, a própria noção de monumentalidade sofre uma transformação, desde logo, como já haviam assinalado Colin Rowe, Robert Slutsky, ao oporem uma “*monumentalidade literal*”, ligada à presença “*transparente*” dos materiais, à “*monumentalidade fenomenal*”, ligada à descoberta dos espaços.⁵³

Adoptando uma distinção paralela a esta, Cohen opõe a noção de *monumentalidade manifesta* à noção de *monumentalidade latente*:

On pourrait ainsi identifier dans la production élaborée depuis 1900 une monumentalité *manifeste*, reproduisant – en les infléchissant si nécessaire et en les adaptant – les schèmes existants, et reflétant une certaine anxiété devant la perte de la continuité avec les programmes, les méthodes et les formes des monuments du passé. En concurrence avec cette attitude, les modernes des différents courants refuseront longtemps de faire des monuments. Mais ils n’en sacrifieront pas moins à une monumentalité *latente*, tendant par des voies détournées à répondre à une demande de monumentalité qui sera moins rejetée en tant que telle, qu’elle ne sera, en quelque sorte, défléchie vers d’autres enjeux.⁵⁴

A *monumentalidade manifesta* será então aquela que aceita os esquemas académicos, e procura manter lógicas e elos de continuidade com o Passado. A *monumentalidade latente*, ao contrário, recusa essa mesma continuidade, sem por isso recusar o recurso à ideia monumental, procurando vias alternativas para a sua formulação.

Para Cohen, o estilo *Beaux-Arts*⁵⁵, que serviu de matriz à monumentalização de Paris concebida pelo Barão de Haussmann, constituiu uma primeira e hegemónica versão, no final do século XIX, à maneira de um Estilo Internacional *avant la lettre*. A *Secessão Vienense* e a visão pitoresca de Camillo Sitte, constituiu outra, assim como Auguste Perret, facto que leva Cohen a concluir:

⁵³ ROWE, Colin, SLUTSKY, Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992.

⁵⁴ COHEN, Jean-Louis, *Monuments...*, pp. 171-172

⁵⁵ DREXLER, Arthur (dir.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, 1977, Londres.



Fig. 24/2- Le Corbusier, *Unité d'Habitation*, 1956-58, Marseille

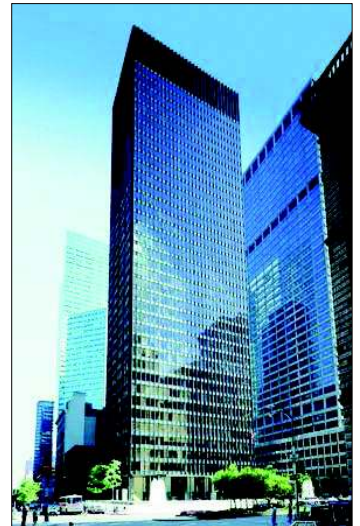


Fig. 25/2- Mies van der Rohe, *Seagram Building*, 1954-57, Nova Iorque



Fig. 26/2- B. Newman, *Broken Obelisk*, *Seagram Building*, 1967, Nova Iorque

Les architectes académiques conserveront le contrôle des grandes commandes publiques pratiquement pendant toute la première moitié du XXe siècle. [...] Ils remporteront les grands concours, comme celui de la *Société des Nations à Genève*, et resteront la force dominante pour la conception des expositions internationales, au prix parfois de quelques efforts modérés d'adaptation conjoncturelle.

A tendência conservadora perdurará e manifestar-se-á inclusive por meio da inflexão da obra de alguns arquitectos modernos:

Face à la résistance institutionnelle et idéologique des théories conservatrices, certains architectes modernes seront tentés d'infléchir leur démarche. Une certaine pression semble ainsi s'exercer avec efficacité sur plusieurs projets de Le Corbusier ou de Mies van der Rohe dans les années 1930. D'autres protagonistes figurant parmi les radicaux dans les années 1920 infléchissent leur démarche pour y intégrer des composantes classiques. Un tel virage vers la symétrie et le monumentalisme se fait jour en 1934 dans l'œuvre du Français André Lurçat, avec son projet pour le concours de l'Académie des sciences de Moscou, qu'il étudie sous la pression idéologique du stalinisme.⁵⁶

Desta linha/inflexão de continuidade/retorno a uma monumentalidade convencional resultará o aparecimento de híbridos, como nós assinalaremos também no caso português.

Eis como Cohen, resume a questão:

Les projets de Lurçat ou d'Oud associent à des compositions monumentales des éléments architectoniques et des composants qui demeurent modernes. D'autres types d'hybrides apparaissent parallèlement, dans lesquels des régimes de monumentalité différents cohabitent. Ainsi l'Automobile Club de Buenos Aires, construit en 1943 par Antonio Vilar, cache-t-il le demicylindre utilitariste de son garage à étages derrière le portique austère de sa façade sur l'Avenida del Libertador.⁵⁷

Segundo Cohen, a outra linha – monumentalidade latente – desenvolve-se a partir de 1943, com o Manifesto *Nine Points on Monumentality*⁵⁸, assinado por Sigefried Giedion, Josep-Lluís Sert e Fernand Léger.

Destacamos daí algumas passagens:

1. Monuments are human landmarks, which men have created as symbols for their ideals, for their aims, and for their actions. [...]. As such, they form a link between the past and the future.
2. Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monu-

⁵⁶ COHEN, Jean-Louis, *Monuments...*, pp. 173.

⁵⁷ Idem, pp. 173-174.

⁵⁸ Vide Anexos, Parte I

ments are those which express the feeling and thinking of this collective force - the people.

3. Every bygone period which shaped a real cultural life, had the power and the capacity to create these symbols. Monuments are, therefore, only possible in periods in which a unifying consciousness and unifying culture exists. Periods, which exist for the moment, have been unable to create lasting monuments.

4. The last hundred years have witnessed the devaluation of monumentality. [...].

5. This decline and misuse of monumentality is the principal reason why modern architects have deliberately disregarded the monument and revolted against it. Modern architecture, like modern painting and sculpture, had to start the hard way. [...]. Today modern architects know that buildings cannot be conceived as isolated units, that they have to be incorporated into the vaster urban schemes. [...] Monuments should constitute the most powerful accents in these vast schemes.

6. A new step lies ahead. Post-war changes in the whole economic structure of nations may bring with them the organization of community life in the city, which has been practically neglected, up to date.

7. The people want the buildings that represent their social and community life to give more than functional fulfilment.[...]. The following conditions are essential for it. A monument being the integration of the work of the planner, architect, painter, sculptor, and landscapist demands close collaboration between all of them. This collaboration has failed in the last hundred years. Most modern architects have not been trained for this kind of integrated work. Monumental tasks have not been entrusted to them.

As a rule, those who govern and administer a people, brilliant as they may be in their special fields, represent the average man of our period in their artistic judgements. [...] This is the reason why they are not able to recognize the creative forces of our period, which alone could build the monuments or public buildings that should be integrated into new urban centres, which can form a true expression for our epoch.

8.- Sites for monuments must be planned. [...] Monumental buildings will then be able to stand in space, for, like trees or plants, monumental buildings cannot be crowded in upon any odd lot in any district. Only when this space is achieved can the new urban centres come to life.

9. Modern materials and new techniques are at hand: light metal structures; curved, laminated wooden arches: panels of different textures, colours, and sizes; light elements like ceilings which can be suspended from big trusses covering practically unlimited spans.

Mobile elements can constantly vary the aspect of the buildings. These mobile elements, changing positions and casting different shadows when acted upon by wind or machinery, can be the source of new architectural effects.

During night hours, colour and forms can be projected on vast surfaces. Such displays could be projected upon buildings for purposes of publicity or propaganda. [...] Elements of nature, such as trees, plants, and water, would complete the picture. [...] Man-made landscapes would be correlated with nature's landscapes and all elements combined in terms of the new and vast facade, sometimes extending for many miles, which has been revealed to us by the air

view. [...] Monumental architecture will be something more than strictly functional. It will have regained its lyrical value. In such monumental layouts, architecture and city planning could attain a new freedom and develop new creative possibilities, such as those that have begun to be felt in the last decades in the fields of painting, sculpture, music, and poetry.⁵⁹

Conciliador, por um lado, com a tradição monumental, e encarando, por outro, o monumento como uma marca humana notável, independentemente do seu simbolismo ou retórica, a redacção deste manifesto, denotando uma atitude realista, apresenta a tarefa de reconstrução das cidades e o planeamento do espaço urbano, como um território aberto às mediações estabelecidas pela arquitectura moderna.

Eis como Cohen interpreta o Manifesto:

Les « Neuf points », formulés par Sert, Léger et Giedion alors que le monde est ravagé par un conflit d'une violence sans précédent, abordent eux aussi un problème que la plupart des architectes modernes s'étaient refusés à discuter explicitement jusque-là en termes positifs. Mais il serait erroné de lire dans leur propos une simple réhabilitation de l'édifice monumental.⁶⁰

A discussão estava portanto lançada, e mais tarde, em 1948, na sequência do VI CIAM, realizado no ano anterior, em Bridgewater, a revista *The Architectural Review* promoveria um *Symposium* para discussão do tema da procura de uma nova monumentalidade, onde participariam alguns dos nomes mais sonantes do movimento da arquitectura moderna:

Due to the need to rebuild cities and to re-establish national identity, in September 1948 the AR held a symposium to discuss the need for a new monumentality, and the means by which to achieve it. Seven of the world's leading architects and architectural philosophers: Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, and Alfred Roth, were invited to come '*In Search of a New Monumentality*'. At this symposium, Paulsson gave a new definition to civic monumentality that clearly influenced Casson's approach to the Festival planning. Paulsson believed that monumentality was anti-democratic, and should be omitted from the architectural vocabulary. '*Pseudo monumentality*', achieved through the application of dignified features such as Classical porticoes, as was common with Swedish Grace, was the

⁵⁹ GIEDION, S., SERT, J.L e LEGER, F., *Nine Points on Monumentality*, In, @pha.Boletim, nº1, *Arte e Espaço Público*, Dezembro de 2003, Anexos.

⁶⁰ COHEN, Jean-Louis, *Monuments...*, p. 179.

symbol of the small dictators of the democratic society: the banker and the politician.⁶¹

Embora não tenhamos logrado encontrar todos os depoimentos apresentados nesse *Symposium*, conseguimos encontrar o de Gropius, texto que seria publicado, em Portugal, na revista *Arquitectura*.

Dada a sua importância, transcrevêmo-lo na íntegra:

Sobre a Ideia de Monumentalidade:

A discussão à volta da definição de monumentalidade, e do problema dos monumentos como, “*necessidade eterna*” da humanidade, tem claramente origem nas mudanças do drama da transformação que a nossa geração enfrenta. *Desprezando o pseudo-monumentalismo do ecletismo imitativo* que a pouco e pouco vai parando como uma roda cuja força motora morreu há muito, o significado corrente do termo “monumento” é de uma *construção comemorativa de grandes dimensões, que simbolize algo digno de ser lembrado* – religiosa, um grande homem, um acontecimento importante ou realização social. Por mim, gostaria de sublinhar especialmente a grandeza espiritual inerente a um monumento: isto é, mais as forças que excitam a imaginação do que as dimensões. Mas para o homem médio o termo “monumento” evoca em primeiro lugar imagens de grandeza material. *A própria ideia de conseguir expressão monumental pelo uso de formas estéticas simbólicas, como no Passado, deveria ser estranha ao espírito criador da nossa época.* Porque o homem moderno descobriu que não há finalidade ou verdade eterna. *O antigo monumento era o símbolo duma concepção estética do mundo, hoje ultrapassada por outra de relatividade pelas energias em evolução.* Creio, portanto, que o equivalente da expressão monumental se está desenvolvendo no sentido de criar uma nova estrutura física para uma forma mais elevada de vida cívica, estrutura caracterizada por flexibilidade para crescimento e evolução contínuas.

Uma explicação mais concreta de tal declaração: *Creio que o desenvolvimento do Vale de Tennessee nos Estados Unidos, tentando um novo esforço colectivo para melhorar organicamente a forma da comunidade e a sua administração mobiliza mais fermentos vitais para a futura expressão coerente de brio cívico do que um “Rockefeller Centre”, símbolo de mera eficiência.* Mas as aspirações espirituais mais elevadas, que terão alcance além dos aspectos utilitários dignos de ser exprimidos no seu meio físico, só se podem desenvolver lenta e subconscientemente. Não podemos forçar esse desenvolvimento, Porque as emoções não se domesticam. O mais que podemos activamente fazer – através da educação – é libertar da frustração as nossas qualidades intuitivas mercê de uma igual importância dada à aprendizagem prática e ao conhecimento intelectual dos factos. *Só quando no espírito de toda a gente a arte criadora voltar a ocupar o seu lugar de igual da invenção científica, só então os objectivos espirituais dos homens poderão ser expressos visivelmente e compreendidos.* Quando a filosofia corrente do “tempo é dinheiro” tiver cedido o lugar a uma civilização humanamente mais alta, a *reconquista da expressão monumental*, realizar-se-á. Mas não voltará como a “*música congelada*” dos símbolos estáticos, mas como uma qualidade inerente (e dignificada) ao nosso ambiente fisi-

⁶¹ GREGORY, Robert, *Heroism versus Empiricism*, In, *The Architectural Review*, Jan, 2000. URL: www.findarticles.com/p/articles/mi_m3575/is_1235_207/ai_59601729/pg_2 (2 of 3)07-02-2006 1:05:08.

co como um todo, uma qualidade em vias de transformação contínua.⁶²

Os sublinhados são nossos.

O veredicto condenatório de Gropius é peremptório. E brilhante!

Contrariamente ao manifesto de Giedion, Sert e Léger, que, moderada e pedagogicamente, visava transpor o círculo restrito dos arquitectos modernos, dirigindo-se aos artistas plásticos, administradores, empreendedores e cidadãos, o depoimento de Gropius é dirigido sobretudo aos arquitectos, e reitera e sublinha as orientações daquela que deverá constituir, a breve e a longo prazo, a linha de rumo a seguir.

Daí, neste depoimento se encontrarem colocadas (e respondidas) as questões fundamentais da discussão que então se travava, a saber, a *necessidade eterna de monumentos*; o *desprezo do pseudo-monumentalismo*; a *concepção memorialista de monumento*; o *repúdio das formas simbólicas*; a *crença no evolucionismo da modernidade*; o *confinamento cívico da arquitectura*; a *expressão monumental sem símbolos*.

Para Gropius, tudo se passa como se o monumento devesse atravessar um período de hibernação, e dar entrada numa espécie de limbo, até que se pudessem dar por concluídas as transformações promovidas pelo projecto da modernidade, nomeadamente, pelo programa da arquitectura moderna.

Convém desde já reconhecer o carácter quase profético destas palavras, pois por elas se podem equacionar e perceber muito dos aspectos daquilo que, como veremos, irá passar-se, durante o após-guerra.

No ano seguinte, 1949, seria a vez do *VII Congrès International d'Architecture Moderne* (CIAM), reunido em Bérghamo, Itália, entre 22 e 31 de Julho, pronunciar-se sobre a questão da “Síntese das Artes”.

Eis como Josep-Lluís Sert, presidente dos CIAM's, se referiu ao assunto, no seu discurso de abertura das sessões:

[...] O segundo tema do congresso é a “*Síntese das artes plásticas*”. Os problemas da reconstrução das cidades e os da criação de novos centros cívicos ocupam a atenção e são objecto de estudo de muitos arquitectos. Os arquitectos modernos que desde o começo estudaram as casas económicas e hospitais, reconheceram há anos, que os

⁶² GROPIUS, Walter, *Sobre a Ideia de Monumentalidade*, In, *Arquitectura*, nº 30, II Série, Abril e Maio de 1949, Lisboa, p. 14, Apud, *In Search of a New Monumentality*, «Architectural Review», September 1948, p. 117.

princípios nos quais acreditávamos não podem limitar-se no quadro rígido da arquitectura dita funcional tal como ela tem sido muitas vezes interpretada. A satisfação do espírito é uma necessidade eterna que nenhuma época e muito menos a nossa pode ignorar. O estudo das relações das artes plásticas, desta síntese que se operou tantas vezes no passado entre urbanismo, arquitectura, pintura e escultura, é hoje um estudo de interesse geral. Os CIAM convidaram artistas e críticos de arte⁶³ para nos ajudar no nosso trabalho; agradecemos aos que vieram a Bérghamo.⁶⁴

Importa observar que essa discussão já havia sido iniciada a nível do CIAM no congresso de Bridgewater, de 1947, como Sert informa no seu discurso, sabendo-se que nesse congresso Giedion apresentou a sua ideia da procura de uma *Nova Monumentalidade*. Nova Monumentalidade que agora aparece designada como síntese das artes plásticas.

Mas apesar das novas concepções, também em Bérghamo os trabalhos da comissão encarregada da discussão do tema, não foram conclusivos, como se refere no relatório final:

RELATÓRIO DA 2ª COMISSÃO – Sínteses das Artes Plásticas

1. A Comissão, depois de longos debates, sobre questionário submetido a exame (debates abrangendo interessantes pontos de vista), verificou ser impossível, em face do tempo limitado posto à sua disposição, chegar a conclusões definitivas sobre um problema tão complexo. Por esta razão, prefere considerar seu trabalho como tarefa de pesquisa e submeter ao Congresso somente o relatório das discussões, acrescentando as propostas seguintes para o estudo ulterior da questão.

2. A discussão tornou evidente a grande importância deste problema e sua significação específica na nossa época. É por consequência dever dos C.I.A.M. pôr os pintores e escultores em convivência estreita com a arquitectura contemporânea na sua tarefa comum do desenvolvimento da linguagem própria à nossa época (todas as artes da nossa época evoluem paralelamente).

3. Os C.I.A.M. mostraram já que se inteiraram do problema posto pela falta de compreensão desta linguagem, pelo grande público. A Comissão recomenda também um estudo ulterior deste problema num espírito de fidelidade ao C.I.A.M. sem fazer concessões por eclectismo. Quando falamos do grande público, aqui incluímos as entidades oficiais e todos os que pela sua posição são hoje em dia, os principais comandatários dos projectos de arquitectura.

4. A experiência da Comissão mostrou que uma discussão abstracta do problema posto, conduz quer a uma extrema e falsa simplificação, quer para outras questões iludindo a atenção sobre o problema principal. Ao mesmo tempo pensamos que certas definições fundamentais são necessárias, e desejamos que estudos ulteriores tenham uma base concreta.

⁶³ J. M. Richards, director de “*The Architectural Review*”, James Johnson Sweeney e Giulio Carlo Argan.

⁶⁴ Actas Oficiais do VII CIAM, In, *Arquitectura*, n° 37-38, Maio 1951, p. 2.

5. A sugestão foi feita no sentido do Conselho do C. I. A. M, nomear uma comissão encarregada de reunir exemplos de realizações arquitectónicas recentes, recolhidas pelos diferentes grupos nacionais, exemplo ilustrando positivamente ou negativamente os pontos que julguem ter relação com este tema. Uma análise deste exemplo pode ser feita:

- 1) na base da discussão preliminar pela nossa comissão ainda que como resumo do relatório;
- 2) na base das opiniões expressas a este Congresso pelos artistas participantes;
- 3) na base de novos pontos de vista expressos pelos diferentes grupos nacionais.⁶⁵

O problema afigura-se complexo, pois ao rejeitar a monumentalidade como expressão de poder cívico, tornava-se difícil aos arquitectos encontrar possibilidades simbólicas alternativas, capazes de promover a democracia que os monumentos supostamente afastavam.

Como resumira Gregor Paulsson, no seu depoimento para o *Symposium* sobre a nova monumentalidade, o monumento devia apagar-se:

Let us give the word monumentality the meaning of strong emotional impact, let us reduce its sphere and widen its content and let it mean the emotion in general in its artistic expression. Intimacy not monumentality should be the emotional goal.⁶⁶

Pelo breve excuro que fizemos, parece-nos legítimo afirmar que a resolução de problemática monumental e a superação da confusão que a sua não resolução gerou, não se promove apenas por meio de uma expansão do seu conceito, em extensão, mantendo intacto o critério memorialista ou culturalista como único acto instaurador.

É absolutamente imperioso interrogar a história, para perceber a formação e a evolução dessa mesma confusão.

E a esse título a história diz-nos muito.

Vejamos o caso a partir da situação portuguesa. Em Julho de 1948, num artigo publicado na revista *Arquitectura*, intitulado “*O Lugar do Artista Plástico*”, Victor Palla escrevia o seguinte:

O problema não é simples. Mas da sua própria complexidade podemos tirar esclarecimentos. Se múltiplas tendências diferentíssimas separam hoje os artistas dentro de cada ofício, separação que se torna ainda mais nítida quando se confrontam obras de géneros plásticos diversos, como conseguir na obra arquitectónica, em que escultores e pintores serão chamados a colaborar, aquela unidade indis-

⁶⁵ Actas Oficiais do VII CIAM, In, *Arquitectura*, nº 40, Outubro de 1951, pp. 2-3

⁶⁶ PAULSSON, Gregor, In *Search of a New Monumentality*, In, *The Architectural Review*, September 1948, pp. 118.

pensável à verdadeira obra de arte? A situação no nosso tempo tornou-se de tal maneira aguda que um escultor americano pergunta: “Desde que é o arquitecto quem deve ter a última palavra o sobre projecto realizado, não se seguirá que deveria ser ele próprio a criar a pintura, a escultura, e outras obras complementares?”

Na boca de um escultor a resposta surpreende; “sim, se o arquitecto pudesse fazê-lo. Claro que o projecto do edificio é já de si problema tão complexo que só excepcionais criadores poderiam produzir obras completas.

E prossegue:

O escultor e o pintor deveriam viver a obra, a *maquette*, o projecto. A apressada olhadela que se atira aos alçados quando da “encomenda”, só por milagre bastaria. Hoje é milagre aquele sentir em unísono que se deu no Egipto, na Acrópole, em Chartres.⁶⁷

Para concluir:

Penso no templo grego. Penso nas catedrais góticas. O acordo nasceu nestes casos de valores que se ligavam não só plástica como filosoficamente. É um acordo. Inconsciente e íntimo, na maneira de comunicar, pela arte a filosofia das coisas: a coerência plástica não passa do resultado desse acordo, e ai dela e de nós se a procuramos pela força. Pode perguntar-se qual o aspecto concreto que tal sentir comum apresentará no nosso tempo, e se há obras que já o definam. Sou dos que acreditam que sim.⁶⁸

O escultor norte-americano em causa era Isamu Noguchi, e o artigo de Victor Palla deu origem a uma resposta entusiástica de Nikias Skapinakis, onde este considerava que não existiam diferenças substanciais entre os artistas plásticos e os arquitectos, e se perguntava:

Porventura as intenções do arquitecto ao compor (considero implícita a resolução técnica) uma obra não serão semelhantes às do escultor ao compor uma estátua? Num e noutro caso não procuram os dois ordenar esteticamente volumes? E não serão também semelhantes aos do pintor quando pela escolha da textura e cor dos materiais procura harmonias ou desharmonias capazes de emocionar?⁶⁹

Skapinakis prossegue, confiante:

A batalha do utilitarismo na arquitectura está ganha, pelo menos na maior Parte dos países do mundo, mas os próprios heróis do movimento moderno sabiam ao fazê-lo que só funcionalismo não chega. Surge agora outra grande tarefa a cumprir: a integração do valor emocional, nas funções materiais da arquitectura.⁷⁰

E terminava com um texto de Noguchi:

⁶⁷ PALLA, Victor, *O lugar do Artista Plástico*, In, *Arquitectura*, nº 25, Julho 1948, p. 7.

⁶⁸ Idem, *ibidem*.

⁶⁹ SKAPINAKIS, Nikias, *O lugar do Artista Plástico*, In, *Arquitectura*, nº 27, Outubro-Dezembro de 1948, p. 6.

⁷⁰ Idem, p. 23.

Em certo ponto a arquitectura torna-se escultura e a escultura torna-se arquitectural; encontram-se. Temos de descobrir em que ponto isso se dá. Por exemplo: uma parede é um elemento de arquitectura. As dimensões daquela parede são também um elemento de escultura... A escultura não mais será “colada” à arquitectura, mas o próprio desenvolvimento da arquitectura – o que poderiam chamar uma função emocional, tal como coisa mecanicamente funcional – acentuar, pontuar dar dimensão ao espaço. Quando se põe uma escultura dentro dum dado espaço, ela delimita-o e dá-lhe uma dimensão. Esculturas modeladas na parede não dão realmente qualidade ao edifício. Não são mais do que mera ilustração. Há uma grande necessidade, nos novos projectos, de serem executados tendo em conta a escultura e a arquitectura. O que nos rodeia pode-nos fazer sentir melhor, mais felizes. Isto é o que Penso acerca do que será o papel da escultura.⁷¹

Por esta altura, de acordo com o depoimento de arquitectos e artistas plásticos, as possibilidades de colaboração entre as artes, são encaradas com confiança e optimismo.

Mas em 1960, essa confiança já não é a mesma, como se verifica num outro artigo de Nikias Skapinakis, publicado em *Arquitectura*, com o título “*O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes?*”

O balanço que faz é bastante negativo, pelas seguintes razões:

Porque, de uma forma geral, os arquitectos, os pintores e os escultores estão longe de entenderem a linguagem plástica respectiva, o que proporciona diálogos de surdos; mútuos arquitectos têm, da problemática da pintura e escultura. Contemporâneas, um conhecimento superficial e limitam-se a uma habituação ao gosto convencional moderno. Divulgado nas revistas; e, em contrapartida, muitos pintores e escultores estão arredados do que possa ser uma noção geral da evolução da estética arquitectónica, ao menos, do funcionalismo para cá.

Por outro lado, não o esqueçamos, a ganância de certos construtores e proprietários ou o desejo de um rendimento máximo, compensador de outras perdas, a extrair da decoração, geralmente confiada ao arquitecto, deformam as melhores intenções abstractas dos espíritos mais puros e menos ambiciosos, o facto é que as economias, mesmo nos projectos grandiosos, se fazem, à última hora, nas verbas destinadas à colaboração nas artes plásticas. As limitações das verbas constituem, de resto, um tremendo condicionamento na colaboração do artista plástico, enquanto a compreensão do funcionamento de um azulejo ou de um baixo-relevo, só é possível quando aqueles se encontram colocados sem hipótese prática de alteração. Acontece, que um pintor, ou um escultor sempre gostaria, por vezes, de poder corrigir ou refazer o que fica sem hipótese de alteração experimental; não só se trata de uma característica do processo criador mas, inclusive, é difícil imaginar no atelier tudo quanto se vai passar, depois, in loco.

⁷¹ NOGUCHI, Isamu, In, *Arquitectura*, nº 27, Outubro-Dezembro de 1948, p. 23. Apud, *Architectural Forum*, October 1948.

Ora, quando os factos estão consumados, quando o mural está pintado ou o azulejo colocado, as verbas não permitem, praticamente, que se volte atrás. É e partir daqui, creio, que a colaboração em “*équipe*” se define mais claramente nas suas vantagens. Não apenas uma “*équipe*” de arquitectos e artistas plásticos em função de um projecto ocasional mas uma “*équipe*”, estruturada através da repetição de experiências.

É a repetida colaboração do arquitecto com o mesmo escultor ou pintor que pode ir enriquecendo as experiências comuns a ponto de cada um começar a perceber o que se espera dele, atenuando-se assim, progressivamente, as tais dificuldades de previsão integral, à primeira vista sem remédio, pela força das verbas. Enfim, a sugestão de “*ateliers*” de conjunto, onde os artistas se conjuguem antes de conjugarem as artes respectivas, não é nova à face do planeta...⁷²

Do optimismo de 1948, pouco resta! Em 1960, já não havia grandes veleidades de crer na possibilidade de encontrar uma homogeneidade moderna equivalente à da Acrópole ou à da Catedrais Góticas, até porque essa unidade é mais instituída por nós, e pela distância temporal que delas, hoje, nos separa, do que constitui uma realidade *em-si*.

O artigo era escrito a propósito da operação do *Hotel Ritz*, em Lisboa, pela qual, segundo a pena crítica de Skapinakis, se teriam despendido, com a colaboração das artes plásticas, à volta de 5.000 contos.

Serve este depoimento, assim, para mostrar o esgotamento do regime de conjugação das artes. Doravante, os artistas na impossibilidade de trabalhar permanentemente em equipas alargadas, sentir-se-ão na necessidade de aprofundar a autonomia das suas respectivas disciplinas artísticas, pelo menos até que o regime alternativo da interdisciplinaridade, se pudesse constitui como realidade credível e possível.

Desse impasse, se ressentia a amálgama decorativa das distintas colaborações de diferentes artistas, como Skapinakis anotava, referindo-se às obras de escultura:

Quanto à escultura que se encontra nos exteriores, ressentia-se, particularmente, da ausência de um espírito de “*équipe*” e do evidente espírito de acaso que o substitui.

É assim que os trabalhos de Barata Feyo, escavados na pedra, de uma inesperada e menos feliz maneira abstracto-figurativa, estão perdidos nos grandes espaços brancos que os rodeiam, o mesmo acontecendo aos baixos-relevos desinteressantes de Joaquim Correia que, praticamente, não se conseguem ver.

A escultura de Farinha não agrada: tão-pouco ofende. Está num lago e também podia estar no “grande salão”.



Fig. 27/2- Porfírio e António Pardal Monteiro, *Hotel Ritz*, 1960, Lisboa

⁷² SKAPINAKIS, Nikias, *O Sempiterno Problema da Conjugação das Artes*, In, *Arquitectura*, nº 67, Abril de 1960, p. 50.

Quanto às figuras da composição de António Duarte, ao pé têm real interesse escultórico, abonecam-se contempladas a distância, na grande parede que as estraga mais do que as sustenta. É pena porque a patina da escultura se harmoniza com a cor de fundo.

E por falar de escultura e vir a talhe de foice, não deixa de ser estranho que a colaboração de Jorge Vieira se limite a um peixe dourado exibido tristonhamente no canto de uma parede.

Em resumo, uma grande lição a extrair das misérias e grandezas do *Ritz*. Cada um que lhe extraia a moralidade, se estiver para isso.⁷³

Há que reconhecer, obviamente, que a construção do Hotel Ritz era uma obra de regime, desde logo pela autoria de Pardal Monteiro, mas também pelo pretendido efeito de *glamour*, signo de uma imagem de requinte, de sofisticação e de modernidade internacionalizada, manobra ardilosa que era encarada, naturalmente, com suspeição pelos arquitectos que se posicionavam criticamente perante o Regime.

De resto, meses antes, na mesma revista⁷⁴, o *Bloco das Águas Livres*, de Teotónio Pereira, era apresentado como um modelo de conjugação das Artes, o qual, por isso, serve para assinalar o fim de um ciclo, já que na construção da sede da *Fundação Calouste Gulbenkian*, o programa de conjugação das Artes não constituía já uma preocupação marcante da intervenção. Uma intervenção onde a arquitectura moderna se afirmava em toda a sua plenitude, simultaneamente, quer à margem de programas decorativos como no *Ritz*, ou de programas de conjugação, como nas *Águas Livres*, servindo aquela obra para assinalar um novo ciclo de autonomia entre as artes, na recusa de toda a retórica de síntese monumental ou outra, e na procura de uma integração, a um tempo, urbanística e paisagística, na cidade e no lugar.

Resumindo, ao observar o caso português, verifica-se que, em relação ao debate de ideias e de concepções, não se observa um desfasamento acentuado entre o que se passa internamente e o que sucede no estrangeiro. Os problemas e as soluções são os mesmos, e enunciam-se e resolvem-se a partir de idênticas premissas e estratégias.

Daí que, como veremos, o que pode hoje apurar-se, é que como no restante mundo ocidental, no após-guerra português, a *monumentalidade*

⁷³ SKAPINAKIS, Nikias, *A Propósito do Hotel Ritz*, In, *Arquitectura*, n.º 67, Abril de 1960, p. 51.

⁷⁴ Vide, *Arquitectura*, n.º 65, Junho de 1959, pp. 3 e 23

manifesta foi preterida por uma *monumentalidade latente*, de contornos ambíguos e enunciada como “síntese” ou “conjugação” das artes, definindo um território de criação plástica mediado pela arquitectura moderna, como sucedia, por exemplo, com o caso paradigmático do Edifício-sede da UNESCO, em Paris.

Mas essa monumentalidade latente não logrou resolver o problema, porque como Gropius vaticinara, a prioridade da arquitectura moderna não era a promover sínteses de “*grandeza espiritual*”, mas a de “*criar uma nova estrutura física para uma forma mais elevada de vida cívica, estrutura caracterizada por flexibilidade para crescimento e evolução contínuas.*”⁷⁵

A monumentalidade latente serviu, assim, de exílio a uma ideia de monumentalidade plena, a qual por ser considerada uma excrescência, quando não uma antítese da modernidade, foi deliberadamente recalçada ou silenciosamente sublimada em formas estéticas puras, que se traduziram, primeiro, por meio da promoção da arte abstracta e, depois, através da sua actualização minimalista.

Consideramos, por isso, de particular relevância, perceber o que se passou, nos anos 50, no que se diz respeito aos enunciados e às fórmulas de uma teoria da monumentalidade no período do após-guerra. Parece-nos que essa mesma teoria está, globalmente, ainda por se constituir, e é claro que para se poder definir e generalizar qualquer teoria que resolva os problemas já enunciados, importa estudar o período em que se assistiu à falência do movimento moderno na arquitectura, e analisar as divisões e dissidências manifestadas nos CIAM's que se realizaram durante a década de 50.

E o facto é que os arquitectos não foram capazes de operar a almejada “síntese”, e perdido ficava o sonho de criar uma nova regra de ouro, equivalente à “ordem” do Egipto, da Acrópole ou de Chartres. Símbolo eloquente desse impasse, foi a circunstância de *Le Corbusier* não lograr impor o *Modulor* como unidade padrão de composição e

⁷⁵ GROPIUS, Walter, *Sobre a Ideia de Monumentalidade*, In, *Arquitectura*, nº 30, II Série, Abril e Maio de 1949, Lisboa, p. 14, Apud, *In Search of a New Monumentality*, «Architectural Review», September 1948, p. 117



Fig. 28/2- M Breuer, UNESCO, 1958, Paris



Fig. 29/2- Isamu Noguchi, Jardim da UNESCO, 1958, Paris



Fig. 30/2- I. Noguchi, Pátio dos Delegados, UNESCO, 1958, Paris.

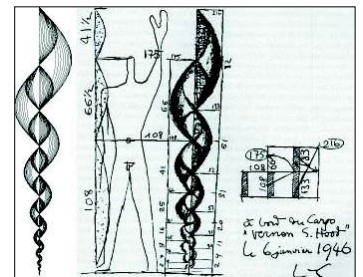


Fig. 31/2- Le Corbusier, Modulor

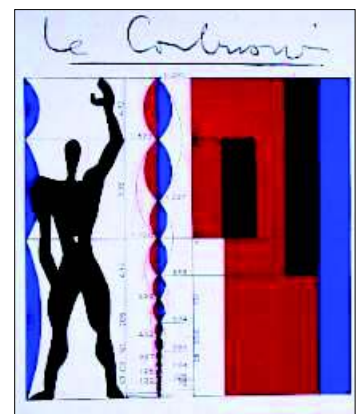


Fig. 32/2- Le Corbusier, Modulor

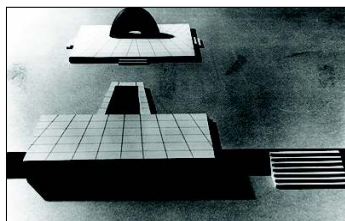


Fig. 33/2- I. Noguchi, *Memorial to the Atomic Dead*, Hiroshima, 1952, Maqueta



Fig. 34/2- Idem, 1952, Pormenor da Cripta

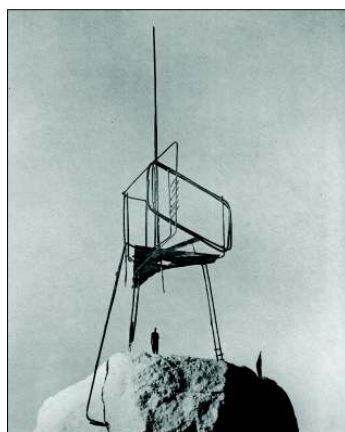


Fig. 35/2- R. Butler, *Monument to the Unknown Political Prisoner*, 1953, Maqueta

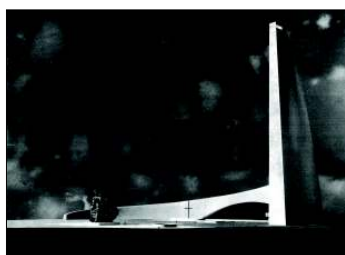


Fig. 36/2- J. Andresen, B. Feyo, J. Resende, *Projecto Mar Novo*, 1954-57, Maqueta



Fig. 37/2- Júlio Resende, *Cripta Projecto Mar Novo*, 1954-57, Simulação fotográfica

modelação do projecto arquitectónico e do desenho urbanístico, mau grado os seus árduos e incansáveis esforços.⁷⁶

E é desse impasse, que emerge, reactivamente, quanto a nós, a presente confusão monumental.

Depois de, como sustenta Rosalind Krauss, a escultura moderna ter perdido o seu pedestal, por o espaço público deixar de ser o seu lugar natural de implantação, em virtude do carácter desconcertante da estética moderna para a sociedade burguesa que a encomendava, e depois da arquitectura não ter logrado restituir à escultura o espaço de implantação perdido, a monumentalidade soçobrava, exilando-se num regime de pura negatividade: a monumentalidade negativa.

Por ela, como dizia Odon Vallet, o monumento ingressava no tal reino de Thanatos. Fechava-se sobre si memo, despedindo-se do orgulho solar de uma sublimidade apolínea.

Importa, então, assinalar os aspectos mais eloquentes da manifestação desse regime de negatividade.

Em primeiro lugar, a monumentalidade negativa manifesta-se pela dificuldade em fazer executar monumentos encomendados a prestigiados autores, ou aprovados em concursos oficiais, como sucede em Portugal, mas não só, importando citar os casos do *Memorial to the Atomic Dead*, 1951-52, de Isamu Noguchi, e o *Monument to the Unknown Political Prisoner*, 1951-53, de Reg Butler, série em que se inclui o *Monumento ao Infante D. Henrique*, 1954-57, de João Andresen, Barata Feyo e Júlio Resende.

Em segundo lugar, manifesta-se também pela presença nos monumentos do elemento *Cripta*, a qual remete para uma dimensão subterrânea e iniciática, que parece revelar esse outro lado oculto e telúrico de uma sublimidade negativa, contrária à sublimidade solar e positiva.

Em terceiro lugar, manifesta-se, ainda, pelo aparecimento do *memorial* e o *contra-monumento*, relacionados com a rememoração de factos lamentáveis ou condenáveis, e já não sublimes.⁷⁷

⁷⁶ Vide, LE CORBUSIER, *El Modulor Y Modulor 2*, Poseidon, 1976, Barcelona.

⁷⁷ Um estudo valioso e esclarecer sobre este tipo de monumentos encontra-se em YOUNG, James Ernest, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meanings*,

Por último, manifesta-se, enfim, pela dissociação entre a componente estatuária e a componente escultórica-arquitectónica do monumento.

A monumentalidade negativa é uma síndrome, mas é também um paradigma: um horizonte de (im)possibilidade. Um horizonte correlativo da *dialéctica negativa* de Adorno, a qual definindo-se a partir da negação do princípio de identidade, segundo o autor, visava “*liberar a la dialéctica de [...] esencia afirmativa, sin disminuir en nada la determinidad.*”⁷⁸

A questão é esta: existe uma negação – um *corte* – mas subsiste, também, uma continuidade – um *nexo*. E essa continuidade é estatutária.

Sobre esta temática, incidiu um estudo nosso que apresentámos publicamente nas *IV Jornadas LX-BCN*, que ocorreram em Lisboa, no *Centro Português de Design*, entre 10 e 12 de Março de 2005, tendo sido publicada uma adaptação posterior desse mesmo texto.⁷⁹

Nessa comunicação, pronunciando-nos sobre a problemática da clarificação do estatuto do monumento avançámos o seguinte:

Sem resolver o problema de elucidar o estatuto do *monumento*, nem de clarificar a natureza do *ornamento*, na escultura pública, não nos parece razoável esperar que esta possa constituir-se em torno de uma teoria coerente e coesa.

Neste particular, os esforços que temos vindo a empreender no domínio do seu estudo, têm-nos conduzido a estabelecer distinções que nos parecem decisivas e determinantes.

São elas:

- Distinções hierárquico-estatutárias
 - Monumentos-Pólo
 - Monumentos-Sítio
 - Não-monumentos ou Ornamentos
- Discrepâncias topológico-intencionais
 - Integração
 - Diferenciação
 - Rememoração
 - Sacralização
 - Animação
 - Pontuação

Começando por clarificar as distinções *hierárquico-estatutárias*, nessa comunicação, nós avançámos:

Instâncias de sublimidade ou ícones de simbolização, os *Monumentos-Pólos*, como já havia observado Gaston Bachelard em *A Poética do*

⁷⁸ ADORNO, Theodor, *Dialéctica Negativa*, Akal, Madrid, 2005, (1966), p. 9.

⁷⁹ ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, In, *Revista da Faculdade de Letras*, DCTP, 2006, pp. 215-234.

Espaço,⁸⁰ têm o dom de catalisar ou inscrever significados impressos na sua própria ontologia, segundo a alotropia *ressonância / repercussão*, devendo ser distinguidas duas sub-classes: os *pólos de diferenciação* e os *pólos de integração*.

Os primeiros, têm o dom de inculcar ou contaminar, isto é, têm a capacidade de “*repercutir*” valores, imagens ou símbolos de um determinado grupo, que se pretendem inscrever numa dada consciência (ou colectividade), cabendo-lhes, assim se espera, o papel de veicular mensagens ou ícones destinados a vincar distinções (sociais, religiosas, ideológicas, rácicas) nessa colectividade, visando a sua imposição, aceitação e assimilação por parte da mesma, e por isso a sua intencionalidade apresenta-se como diferenciadora.

Os segundos, têm o dom de activar ou intensificar, isto é, têm a capacidade de “*fazer ressoar*”, valores, arquétipos ou símbolos já inscritos numa dada consciência (ou comunidade), cabendo-lhes, assim se espera, o papel de acolher e de reunir à sua volta um vasto e indistinto público (os cidadãos portugueses, os portugueses da diáspora, os povos de língua oficial portuguesa) que, tendencialmente, pretende abarcar o conjunto extenso e diverso de uma dada “população”, e por isso a sua intencionalidade apresenta-se como integradora.⁸¹

E sobre os monumentos-sítio:

Descendo um degrau na nossa hierarquia, aparecem os *Monumentos-Sítio*, constituindo esta classe, por assim dizer, o *núcleo duro* das distintas séries de produção, na medida em que funciona como bitola, como centro de gravidade aglutinador do conjunto, uma vez que os *Monumentos-Pólos* são *monumentos* elevados até à sua última potência, e os *Não-Monumentos* são apenas *Ornamentos*, importando observar que *Não-Monumentos* não é a mesma coisa que *Contra-Monumentos*, filian-do-se estes últimos, como tal, na classe dos *Monumentos-Sítio*.

O que distingue os *Monumentos-Sítio* é a presença de uma intenção narrativa e/ou simbólica, passível de se escrever em prosa. Consoante a natureza e o conteúdo dessa narrativa, podem distinguir-se três sub-classes: os *monumentos* que visam comemorar uma dada figura, um dado acontecimento ou uma dada circunstância histórica; os *memoriais* que visam, como já observou Arthur Danto,⁸² perpetuar outra; e por fim os *contra-monumentos*, nos quais, como explica James E. Young,⁸³ a memória se posiciona contra si própria, induzindo no público um dado comportamento (*Memorial de Harburg*) ou consciencialização (*Hamburger Feuersturm*).⁸⁴

⁸⁰ Vide, BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, 2000, São Paulo, pp. 6-9.

⁸¹ ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, In, *Revista da Faculdade de Letras*, DCTP, 2006, pp. 220-221.

⁸² Vide, DANTO, Arthur, *The Vietnam Veterans Memorial*, in, *The Nation*, 31 Aug. 1986: “*We erect monuments so that we shall always remember and built memoriais so that we shall never forget?*”

⁸³ Vide, YOUNG James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London, 1993, pp. 27: “*Painfully self-conscious memorial places conceived to challenge the very premises of their being?*”, circunstância que leva o autor a preferir designá-los como *countermonuments*.

⁸⁴ ABREU, José Guilherme, *Arte Pública...*, pp. 221-222.

E terminando estas distinções:

E por fim, na base da hierarquia, encontram-se as obras que não visam veicular nenhuma intenção narrativa, passível de se converter adequadamente em prosa: os *Não-monumentos* ou *Ornamentos*. Através deles – entendidos como objectos estéticos – abrem-se as portas do reino depurado das artes plásticas e da intencionalidade poética que o conforma, a que se refere Gianni Vattimo⁸⁵.

Domínio por excelência das configurações formais e imagéticas, as significações a que os *Não-Monumentos* aludem, são basicamente de foro metafórico e de sentido metonímico, residindo o cerne da sua intencionalidade artística, justamente, na combinação ou transfiguração das formas e/ou no deslocamento, subversão ou inversão de sentidos.⁸⁶

Mas além das distinções hierárquico-estatutárias, a escultura pública é ainda marcada por discrepâncias topológico-intencionais, pois como referimos naquela comunicação, “*para lá das diferenças de estatuto hierárquico da produção, há ainda que assinalar as discrepâncias topológico-intencionais que as distinguem. Isto é, enquanto as diferenças hierárquico-estatutárias introduzem uma variação em grau, – classes – as discrepâncias topológico-intencionais introduzem uma variação em género – ordens.*”⁸⁷

Distingamo-las, então:

Em primeiro lugar, há que distinguir o sentido intencional “*Integração*” do sentido “*Diferenciação*”. Por “*Integração*”, deve entender-se, a ideia de *aclamação*, ou seja, o sentido de uma incorporação e de um chamar a si. Por “*Diferenciação*”, deve entender-se, por sua vez, a ideia de *proclamação*, ou seja, o sentido de uma designação e de um falar para fora de si.

A aclamação assume, integrando. A proclamação atribui, diferenciando. A aclamação é implosiva e inclusiva. A proclamação é explosiva e exclusiva.

Dir-se-á, por isso, que o *pólo de integração* visa o universal, ou seja, o *comum*, enquanto que o *pólo de diferenciação*, visa o particular, ou seja, o *incomum*. [...]

Da mesma forma, devemos distinguir a intenção de *rememorar* e a intenção de *sacralizar*. Ambas têm em comum, o propósito de visarem veicular narrativas para o futuro, unicamente diferindo, e aí radicalmente, pela circunstância de que *rememorar* é fixar uma dimensão imanente, relativa a factos ou fenómenos do mundo, enquanto que *sacralizar* é já inscrever uma dimensão transcendente, relativa a crenças ou efemérides que superam o mundo.

Por sua vez, deve distinguir-se também a função topológica de *animar*, da função topológica de *qualificar*. Pela primeira, o *objecto* serve uma dada singularidade arquitectónica, ornamentando-a e, muitas vezes, comentando-a alusiva ou alegoricamente, emprestando-lhe

⁸⁵ VATTIMO, Gianni, *Poesía y Ontología*, Universitat de Valencia, 1993, pp. 47-49.

⁸⁶ ABREU, José Guilherme, *Arte Pública...*, p. 222.

⁸⁷ Idem, p. 223.

ou reforçando a sua dimensão estética, isto é, *animando-a*. Enquanto que pela segunda o *objecto* serve um determinado conjunto arquitectónico ou dispositivo urbanístico sinalizando-o e quase sempre significando-o, sobrepondo-lhe a sua presença estética, *pontuando-o*.⁸⁸

Da articulação destas considerações, resulta a seguinte tabela:

Classes \ Ordens	<i>Integração</i>	<i>Diferenciação</i>	<i>Rememoração</i>	<i>Sacralização</i>	<i>Animação</i>	<i>Pontuação</i>
Pólos	<i>Pólos de Integração Monumental</i>	<i>Pólos de Diferenciação Monumental</i>				
Monumentos e Anti-monumentos			<i>Lugares de Memória</i>	<i>Lugares de Devoção</i>		
Ornamentos					<i>Elementos de Animação Arquitectónica</i>	<i>Elementos de Qualificação Urbana</i>

Como se vê, é a partir de uma clarificação prévia do estatuto do monumento, e da articulação posterior das suas variações em género – *ordens* – e em grau – *classes* – que se concebe esta classificação.

Importa no entanto desde já observar, que nesta grelha de classificação as entidades estabelecidas não se definem umas independentemente das outras, mas definem-se correlativamente umas em função das outras, esclarecendo-se mutuamente enquanto pares de oposições, que estruturam e configuram um dado campo de forças.

Por isso, pode ser mais esclarecedor representar o mesmo esquema, a partir de uma representação, por assim dizer, vectorial:

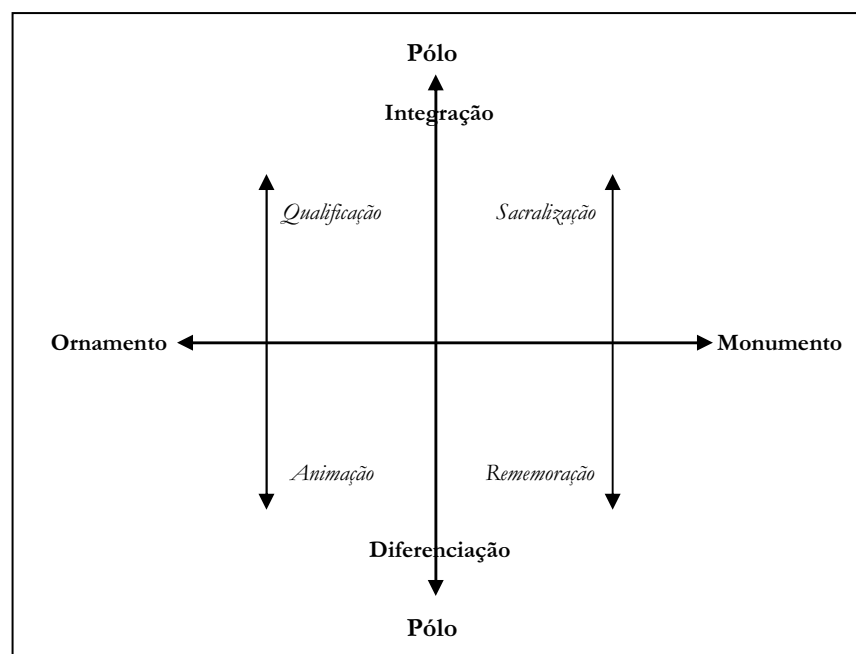


Fig. 38/2- Teoria eidética do Monumento. Ornamento vs Monumento

⁸⁸ Idem, p. 224.

Da leitura do diagrama, depreende-se a ideia de que o universo da escultura pública é assim polarizado, em modo de intensidade – *eixo vertical* – por dois tipos de monumentos-pólo: *Pólo de Integração Monumental* e *Pólo de Diferenciação Monumental*. O primeiro constitui-se como um “superlativo” de convergência universal. O segundo constitui um “superlativo” de dispersão mundana. Enquanto o primeiro monumentaliza signos identitários comuns ao conjunto de uma dada população ou cultura, o segundo monumentaliza signos identitários particulares de um sector de uma dada população ou cultura.

Como é bom de ver, a integração e a diferenciação não definem um horizonte conceptual separado um do outro, mas definem-se um a partir do outro, quando não um contra o outro, podendo em cada caso essa oposição manifestar-se em maior ou menor grau, coisa que permitirá distinguir as formas puras das formas híbridas.

Já em modo de extensão – *eixo horizontal* – o diagrama é polarizado por outras duas classes: os monumentos e os objectos.

Os primeiros destinam-se a fixar narrativas. Os segundos destinam-se a instaurar poéticas. Os primeiros perpetuam memórias – *rememoração* – ou inscrevem crenças – *sacralização*. Os segundos ilustram singularidades – *animação* – ou significam conjuntos – *pontuação*.

Entretanto, em vários estudos e exercícios de aplicação, alguns deles publicados⁸⁹, temos vindo a aprofundar e aperfeiçoar esta grelha, com o objectivo de a transformar num modelo, coisa que implica abri-la à temporalidade histórica, por forma a permitir que na mesma se repercutam as mutações e evoluções, que são imprimidas pelo tempo.

⁸⁹ Vide, ABREU, José Guilherme, *A Fenomenologia da Escultura no Espaço Público. Percepção e Teoria da Escultura Pública Contemporânea*, In, *Actas do II Congresso da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte*, 2004, Porto, pp 533-549; ABREU, José Guilherme, *Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público*, in, *Margens e Confluências* n° 3, Edição da Escola Superior de Ensino Artístico do Porto – Extensão de Guimarães, 2001, Guimarães, pp. 91-115; ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, seguido de *Escultura Pública e Espaço Público – Para um Estudo Transdisciplinar*, in, *@pha.Boletim. Publicação Electrónica da Associação Portuguesa dos Historiadores da Arte*, n° 1, Dezembro de 2003, URL: www.apha.pt/boletim; ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, n° 2, 2004, Porto, pp. 385-418; ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, In, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, n° 4, 2006, Porto, pp. 215-234.

Lograr fazê-lo, constitui, portanto, um dos escopos fundamentais da presente dissertação, e será objecto de ensaio, na Parte III.

Entretanto, para ilustrar o esquema, avançamos alguns exemplos escolhidos fora de qualquer periodização histórica ou valoração estética.

Os mesmos figuram na tabela que se segue:

Classes \ Ordens	<i>Integração</i>	<i>Diferenciação</i>	<i>Rememoração</i>	<i>Sacralização</i>	<i>Animação</i>	<i>Pontuação</i>
Pólos	<i>Túmulo de Camões</i>	<i>Túmulo do Soldado Desconhecido</i>				
Monumentos e			<i>Estátua de D. José I</i>	<i>Cristo-Rei</i>		
Anti-monumentos			<i>Cadeira do Poder</i>	---		
Ornamentos					<i>Relevos do Cinema Éden</i>	<i>Homem-Sol</i>

É nossa convicção de que a presente proposta permite ajudar a clarificar a confusão monumental, pelo menos a nossa!

Na verdade, nela o monumento é reduzido à sua expressão mais simples de “*pólo identitário*”, ou seja, de “*objecto excepcional*”.

Importa, finalmente, sobre este tema, acrescentar dois pontos.

Em primeiro lugar, que as polaridades apresentadas definem diversos graus de intensidade, coisa que no diagrama se representa ao colocar os termos ao lado dos vectores que os designam, como se estes fossem cursores, podendo assumir diferentes intensidades.

Em segundo lugar, que as diferentes classes não constituem uma designação intemporal, mas histórica, já que nada impede que um dado *objecto* estético se monumentalize e ascenda a *monumento-pólo*, nem, contrariamente, que um dado *monumento* ou *monumento-pólo* se coisifique e decaia para mero *ornamento*, divorciando-se da narrativa ou do superlativo que o haviam distinguido ou promovido.

Quer isto em última análise dizer, que a categoria monumento não pode nunca ser tratada independentemente da consideração do acto de investidura que a constituiu como tal, pois o monumento, antes de mais, constitui-se a partir da atribuição da sua condição monumental.

Importa referir que uma primeira versão incompleta e, por assim dizer, experimental, deste critério de classificação, foi ensaiada na nossa

dissertação de mestrado⁹⁰, e a partir dele foi possível classificar, sem grandes dificuldades e conflitos, toda a produção escultórica do século XX, implantada no espaço público do Porto.

Só considerávamos, então, 4 classes intencionais, *Lugares de Memória*, ou seja, monumentos rememorativos, *Lugares de Devoção*, ou seja, monumentos sacralizados, *Elementos de Animação Arquitectónica*, ou seja, objectos estéticos de animação de singularidades, e *Elementos de Qualificação Urbana*, ou seja, objectos estéticos de pontuação de conjuntos.

Em síntese, a hipótese que avançamos (re)coloca o monumento no centro do entendimento do universo da escultura pública, já que é em função dele que as categorias se estabelecem, se atribuem e se alteram. Pressupõe, necessariamente, esta lógica, uma clareza absoluta relativamente àquilo que é, e que não é, “*ser-monumento*”: uma clareza que apesar de luminosa não deixa de ser instável, pois como todas as entidades e categorias históricas se encontra sujeita a atribuladas mutações, tensões e variações.

Para lograr analisar e elucidar essas variações, tensões e mutações, impõe-se, portanto, interrogar a História.

Mas para proceder adequadamente aos fins em vista, torna-se imperioso ponderar e definir uma metodologia que, à partida, se mostre capaz, e dê garantias, de visar, indagar e elucidar o presente objecto de estudo, definindo-se este como o campo pertinente da escultura pública monumental em Portugal, entre as datas marcantes de 1948 – data da realização da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas* – que assinala o fim da monumentalidade sublime do *Estado Novo*, e 1998 – data da realização da *EXPO’98* – que assinala a introdução da arte pública internacional e interdisciplinar da *Era da Globalização*, em Portugal.

O monumento está, portanto, de volta, como reconhece Manuel de Castro Caldas, questionando as teses kraussianas:

Se nos parece hoje que algum fundamentalismo formalista levou esta análise a produzir indesejáveis preconceitos (nomeadamente fazendo demasiado cedo o funeral da questão do monumento), a

⁹⁰ Vide, ABREU, José Guilherme, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto, 1999. Edição 2005, *Universitat de Barcelona, Colección e-Polis n.º 3* ISBN: 84-475-2765-4, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>

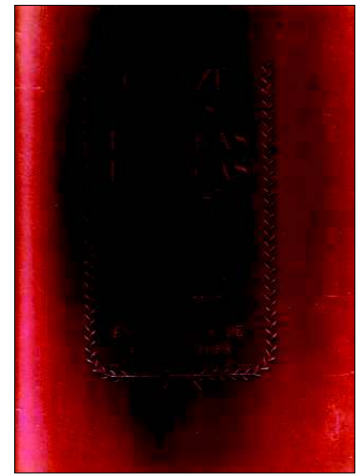


Fig. 39/2- Exposição 15 Anos de Obras Públicas, *Livro de Outro*, 1948



Fig. 40/2- Exposição 15 Anos de Obras Públicas, *Moeda e Selo*, 1948



Fig. 41/2- Expo'98, *Símbolo*, 1998

afirmação taxativa de uma promíscua relação histórica entre a escultura e o monumento – e entre estes dois e o lugar como condição de sentido – mantém-se de extrema utilidade para entender alguns dos rumos daquilo a que se (generalizando erradamente) se chamou, ao longo dos anos 80, o retorno à escultura. Na verdade, é ainda à questão do lugar monumental [...] que urge voltar para compreender o retorno formal de muita escultura aos seus limites disciplinares e a uma problematização relevante da questão da presença, da impossibilidade da casa e da impossibilidade do monumento.⁹¹

A percepção das insuficiências (ou do fundamentalismo) das teses kraussianas começa portanto, a definir-se. A sua utilidade é, como referimos, restrita, limitando-se a espelhar formalmente o cerne de algumas obras, que se definem, também elas, como puramente formais, evitando, agora sim com alguma manha, debruçar-se e abrir a “*impossibilidade da casa e da impossibilidade do monumento*”, coisa que parece referir-se à dupla impossibilidade da escultura ser funcional e de ser simbólica, negando-lhe assim, a um tempo, a hipótese dela se incorporar utilitariamente no mundo e de aspirar superá-lo pela demanda do universal.

Na prática, esta dupla impossibilidade é apenas um novo formalismo teórico, e não faltam obras que lhe desobedecem eloquentemente.

Fica, no entanto, o valor de um regresso consciencial ao monumento, e o reconhecimento do importante referencial que aquele representa, mesmo se enunciado a partir da sua própria impossibilidade.

⁹¹ CALDAS, Manuel Castro, *Regnum Peccati*, In, CHAFES, Rui, *Durante o Fim*, Assírio e Alvim, 2000, Lisboa, p. 121.

A *objectividade*, instituída como critério supremo de verdade, teve uma consequência inevitável: a transformação do sujeito em objecto. A morte do homem, que anuncia tantas outras mortes, é o preço a pagar por um conhecimento objectivo. O ser humano torna-se objecto: objecto da exploração do homem pelo homem, objecto de experiências que se anunciam científicas, objecto de estudos científicos para ser dissecado, formalizado e manipulado. O homem-Deus é um homem objecto cuja única saída é autodestruir-se.

Manifesto da Transdisciplinaridade, Basarab Nicolescu

Capítulo 3- Opções metodológicas

No capítulo anterior pudemos sondar a forma como o *display* de uma obra de arte constitui um elemento da sua própria definição como arte, devendo, como tal, qualquer análise que a vise não ignorar os modos como a mesma se apresenta e aparece no mundo.

Mas para que uma análise consciente e lúcida de toda e qualquer obra de arte se possa antever, não basta que seja esclarecido o sistema e o contexto da sua apresentação, o *display*, que do lado do *objecto* a institui como arte, importa igualmente reflectir sobre o outro lado implicado na questão, o do *sujeito* que o estuda, e considerar e ponderar os meios e os modos, o *método*, a partir do qual essa mesma análise se processa, pois também ele condiciona, e de que maneira, os resultados obtidos por toda e qualquer investigação que tenha a compreensão da obra de arte como escopo.

Discutidos e ponderados alguns conceitos operatórios centrais que se encontram incontornavelmente ligados ao campo de estudos da presente dissertação, importa agora precisar as premissas metodológicas a partir das quais nós nos propomos empreender a árdua tarefa de dar um contributo válido para a elucidação, e se possível resolução, dos problemas com que a mesma se depara, problemas a que de forma preliminar já nos referimos.

Em primeiro lugar, a presente dissertação assume-se em toda a sua plenitude como súmula de uma investigação em *História da Arte*. Um estudo, portanto, que se integra dentro da lógica de uma disciplina específica, mas de uma disciplina cuja autonomia apenas se afirmou, é bom recordá-lo, recentemente, tendo entre nós adquirido um estatuto de autonomia face aos restantes estudos históricos, com os trabalhos fundadores de José-Augusto França, os quais se fundam e fundamen-

tam, de certa forma, radicalmente, encarando o estudo do fenómeno artístico como o estudo de um sistema peculiar de signos e de sentidos relacionados com diversas séries históricas, no quadro de uma rede de induções e condições, e iluminados por uma dialéctica global que integra e desintegra o tempo histórico.

Mas apesar do seu carácter inequivocamente inovador, as concepções propostas por José-Augusto França, sabiamente fundadas e fundamentadas no primado da especificidade do fenómeno artístico¹, não lograram romper com a lógica da periodização definida a partir do critério das *Gerações Artísticas*², apesar da inadequação destas para evidenciar, expressar e perspectivar as tensões internas às próprias gerações, como sucede, por exemplo, no caso do estudo e da caracterização da *3ª Geração do Modernismo*, que aparece sacudida por profundas contradições e clivagens internas, evidenciadas pelas controvérsias travadas entre neo-realistas, surrealistas e abstraccionistas.

Lidando com um período cronológico que, por um lado, coincide com o auge das tensões verificadas no seio daquela geração, e que manifestamente, por outro, não se esgota, nem tão pouco se confina, a essas mesmas tensões, pareceu-nos que seria errado seguir aquele modelo, da mesma forma como mais errado ainda seria torner a dificuldade, e optar por definir balizas cronológicas, de forma mais ou menos fundamentada, a partir do apuramento de factos concomitantes da história política, ou da detecção de tensões ou consensos de carácter sociológico, atropelando-se, assim, o primado da especificidade do fenómeno artístico, que constitui o filtro a partir do qual devem ser consideradas e analisadas as induções políticas e as repercussões sociológicas que forçosamente não deixam de o condicionar.

¹ Vide, FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal no Século XIX*, 1º Volume, Bertrand, 1966, Lisboa, p. 10.

² Inicialmente proposto pelas páginas inaugurais da crítica especializada de Diogo de Macedo e de Salles Paes, no pós-guerra o critério de seriação das “Gerações Artísticas” conheceu um desenvolvimento e um enriquecimento de maior profundidade e alcance teóricos, generalizando-se e fundamentando-se por meio do rigor conceptual e metodológico dos trabalhos de José-Augusto França, que fundou as bases do estudo moderno da História da Arte em Portugal

De resto, a definição de critérios exteriores à esfera dos fenómenos artísticos não se mostra capaz de traduzir e de significar, por si só, o que na realidade ocorre, nomeadamente no período em causa, já que para além de cada ciclo se constituir a partir de elementos de diferenciação, o mesmo integra igualmente elementos de continuidade, os quais não se limitam a prolongar tendências do ciclo anterior, mas antes repercutem origens que podem ser assaz antigas, quando não ancestrais, senão mesmo originais, no sentido ontológico do termo.

Posto isto, importa referir que se, por um lado, a presente se concebe como uma dissertação em História da Arte, coisa que implica o reconhecimento da importância que o tempo histórico assume no presente estudo, por outro, entendida e empreendida como estudo da especificidade do fenómeno artístico, a História da Arte não se pode restringir apenas à determinação das induções e dos nexos estabelecidos e esclarecidos pelo próprio tempo, uma vez que a obra de arte, naquilo que mais essencial nela se define, encerra, desde Heidegger, uma dimensão ontológica que não é possível escamotear, sob pena de passar ao lado da dita especificidade que a define e nela se constitui.

De resto, o tempo histórico não se esgota no inventário da factologia das ocorrências e dos processos de transformação. Além desse aspecto, por assim dizer, funcional, o tempo histórico é detentor de um sentido que se manifesta, simultaneamente, como *pathos* e como *telos*, e configura, afinal, aquilo que mais importa compreender.

O tempo histórico – tempo de resistência e de transformação – constitui assim o pano de fundo do nosso estudo, mas este não se esgota naquele, à maneira de um simples inquérito factual que tivesse como ponto de mira a tentativa de esclarecer o *quê*, o *quando*, o *como* e o *porque* da relação das obras com o seu tempo, com o tempo que lhes é anterior e com o tempo que lhes sucede, pois mesmo que restringisse a esse programa (o que já não seria pouco) logo a seguir, teria forçosamente de se confrontar, e de se posicionar, perante os aspectos relacionados com a problemática das continuidades e das mutações, coisa que complica e supera o mero apuramento da factologia, e pressupõe e reivindica a sondagem e elucidação da sua fenomenologia, adquirido

que é o carácter dialéctico do devir, decorrente da tensão registada entre os vários tempos que integram o tempo – tempo longo e tempo breve – e que constituem aquilo que melhor o define e esclarece.

Detectar discrepâncias e persistências, assinalar distintas fases e ciclos, e propor-se evidenciar o sentido histórico que as engendra e articula, é pois o escopo do presente estudo.

Conjugando esta trama de intenções com o nosso objecto de trabalho, importa-nos, então, definir uma metodologia que se mostre capaz de abrir as pistas necessárias à elucidação da história da escultura pública em Portugal, entre 1948-1998, datas que constituem, como poderemos mostrar, momentos cruciais para a definição de um itinerário pleno de significado e de sentido históricos.

Para definir adequadamente as nossas opções metodológicas, importa assim começar por enunciar alguns dos aspectos práticos e dos problemas chave que a mesma deverá ponderar e lograr resolver.

Em primeiro lugar, definindo como objectivo programático central conhecer as obras de arte no tempo, e visando, como visa, tratar um universo extenso e disseminado de produções, o presente estudo depara-se com a dificuldade inicial de determinar quais as obras que deverão ser objecto de análise e de estudo histórico.

Todas? Uma amostra? Uma selecção? Uma série específica?

Todas, obviamente, não seria uma opção viável. Ao contrário da nossa anterior investigação de mestrado, o presente estudo não se constrói a partir de um inventário, como se de uma colecção se tratasse, colecção essa que, justamente por ser colecção, por definição detém uma dada integridade e sentido que importa determinar.

Se isso é válido para a escultura pública de uma Cidade, já o mesmo não se evidencia em relação à escultura pública de um País. Numa cidade, os condicionalismos e as motivações tendem a definir contornos de clara homogeneidade, e o estudo a que a esse nível mais importa proceder, é justamente o de comparar as produções de diferentes cidades, quer com outras cidades do mesmo País, quer com cidades de países estrangeiros.

Já para estudar e tipificar a escultura pública de um País, não tem interesse real inventariar e estudar colecções inteiras, mas apenas determinar e estudar os modelos que as mesmas repetem e repercutem.

É, portanto, a partir de uma amostra de casos paradigmáticos e de processos exemplares que o presente estudo se concebe.

Uma amostra, portanto, mas uma amostra criteriosamente colhida. Uma amostra formada pelas obras que em cada fase constituíram momentos de particular relevância para a definição dos modelos e consagração dos formulários, que entre si disputaram a primazia das soluções preconizadas.

Perante os circunstancialismos da história e da conjuntura vigente, pareceu-nos constituir opção correcta valorizar o estudo dos mais importantes processos e projectos monumentais, começando pelo estudo dos processos dos concursos públicos nacionais para a construção de monumentos comemorativos e celebrativos.

Entendemos ser esta opção a mais adequada, dada a natureza institucional dos concursos públicos, facto que faz com que constituam instâncias de mediação representativas das forças e dos modelos em litígio, fornecendo ao mesmo tempo uma documentação de base suficiente para servir de apoio a uma pesquisa, simultaneamente, analítica e dialéctica, dado supor a decisão de um júri, logo de um juízo.

Mas além dos concursos públicos, importar-nos-á também considerar as grandes encomendas, pois ao contrário dos concursos, que no fim servem para oficializar ou impedir a definição de novos modelos, as encomendas, de um modo geral, repercutem a aplicação de modelos já consagrados, consolidando-os e generalizando-os.

Para completar esta primeira dualidade entre concursos e encomendas, optámos por incluir também a consideração de obras de referência, estudando-as independentemente do processo de encomenda que lhes deu origem, afirmando assim a sua singularidade.

Por fim, e formando uma segunda dualidade com as anteriores, pareceu-nos igualmente necessário tomar em consideração determinados projectos integrados, repercutindo assim a vocação interdisciplinar

que também se manifesta e, de certa forma, coroa, a ideia de arte e de escultura pública.

Como é óbvio, o presente estudo não se processa sobre um vazio de conhecimentos acerca de escultura pública e de monumentalidade.

Embora se sinta ainda hoje a falta de estudos especializados e de instrumentos auxiliares de pesquisa sobre a temática em causa³, certo é que nos últimos anos se tem assistido a um recrudescimento exponencial do interesse pela arte e pela escultura públicas.

Várias dissertações de mestrado e algumas de doutoramento têm sido produzidas sobre esta temática, bem como um número crescente de exposições e de conferências que têm como objecto, ou nele integram, a escultura e a estatuária, vêm ocorrendo com uma certa regularidade, ao mesmo tempo que se começam a desenhar programas específicos para o seu estudo especializado, coisa que faz com que os conhecimentos sobre a matéria não cessem de aumentar, reflectindo-se também entre nós o recrudescimento do interesse sobre a arte e a escultura públicas que se manifesta noutros países.

A presente dissertação integra-se, portanto, nesse esforço geral, mas contrariamente a outros trabalhos, nomeadamente, à revelia daquela que foi a opção da nossa dissertação de mestrado, na presente empresa interessar-nos-á, sem as denegar, pôr em suspenso as teses que sobre o tema da estatuária e da monumentalidade em Portugal, até hoje, têm sido avançadas, reconhecidas e até validadas.

Importa muito claramente referir, que tal não sucede por frívola e impertinente deliberação da nossa parte, mas antes decorre de um imperativo metodológico, de resto absolutamente incontornável, que nos é imposto pela opção de nos colocarmos na senda de um entendimento fenomenológico da obra de arte, opção que se fundamenta pela convicção de que, por aí, poderão ser superados os avatares de uma metodologia positivista que tende a persistir e a manifestar-se, ainda hoje, nos estudos artísticos, e que filtra e bane do campo de análise a consideração dos aspectos mais genuínos e mais ricos, logo os mais

³ Importa aqui destacar a publicação recente do *Dicionário da Escultura Portuguesa*, ferramenta de trabalho de bastante valor e utilidade para a investigação.

fidedignos, de qualquer leitura que vise verter para o conhecimento histórico a especificidade do fenómeno artístico.

Essa suspensão do juízo, essa abstenção em afirmar ou denegar, à partida, enunciados que se pronunciam ou reiteram, independentemente, da sua própria lógica e necessidade interna, designam os fenomenólogos de *ἐποχή* (epoché).

Enunciada e teorizada por Edmund Husserl (1859-1938) pela primeira vez, sob a forma de cinco lições, pronunciadas em Göttingen, entre 26 de Abril e 2 de Maio de 1907, a fenomenologia constitui uma corrente e uma escola filosófica que marcou, profundamente o século XX, confundindo-se os seus enunciados com os enunciados da própria modernidade, pois não pode ser por mera coincidência que 1907 tenha sido o mesmo ano das aulas de Göttingen e o da realização do célebre quadro de Picasso *As Meninas de Avignon*, ou que as Conferências de Paris que deram origem às *Meditações Cartesianas* tenham sido proferidas na Sorbonne, em Fevereiro de 1929, no mesmo ano do grande *crash* da Bolsa de Nova Iorque, nem que a sua obra testamentária, *A Crise das Ciências Europeias e a Fenomenologia Transcendental*, tenha sido publicada, em 1936, no mesmo ano em que ocorre a militarização da Renânia, facto que foi considerado a primeira «agressão» de Hitler e o primeiro passo para a guerra de 1939-45, efectivando-se as ameaças de um futuro de irracionalidade na Europa, que Husserl ali antevia, e contra o qual advertia.

De resto, a fenomenologia não se esgota em Husserl. Sob diferentes formas e *nuances*, é a partir de um substrato fenomenológico que se definem as principais filosofias da consciência e da linguagem que profundamente marcarão o século XX: a *Ontologia* de Martin Heidegger, o *Existencialismo* de Jean-Paul Sartre, a *Metafísica* de Emmanuel Levinas, a *Poética* de Gaston Bachelard, a *Estética da Expressão* de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), a *Hermenêutica* de Paul Ricœur, a *Estética das Artes* de Mikel Dufrenne e o *Desconstrutivismo* de Jacques Derrida, para referir unicamente as correntes de primeiro plano.

De resto, falando sobre a importância filosófica da fenomenologia, Jean-François Lyotard, que a estudou, afirmava que “*Todos trazemos*

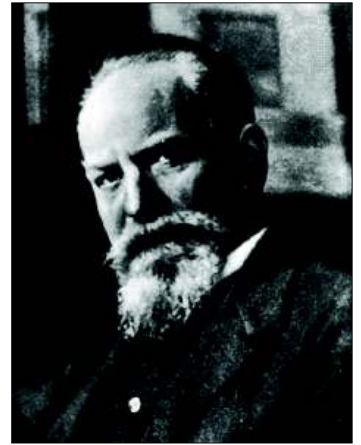


Fig. 1/III- Edmund Husserl, (1859-1938)



Fig. 2/III- P. Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, óleo s/ tela, MoMA, 1907

Husserl às nossas costas, deveríamos saber o que isso quer dizer”, importando acrescentar que, presentemente, uma parte importante de pensadores continua a considerar a fenomenologia como uma escola de pensamento e uma via de conhecimento particularmente viva, percorrendo esse caminho alguns dos nomes mais notáveis do pensamento actual, como Michel Henri, Eliane Escoubas, Henri Maldiney, Françoise Dastur, Jean-Luc Marion, Marc Richir, Natalie Depraz, etc.

Mas não somente em França. Também em Portugal, o pensamento fenomenológico está bem presente e vivo, como pôde demonstrá-lo a realização do Colóquio Internacional “*Subjectividade (e) Racionalidade – Uma Abordagem Fenomenológico-hermenêutica*”, que decorreu de 28 de Fevereiro a 2 de Março de 2005, na Faculdade de Letras do Porto, organizado pelo Gabinete de Filosofia Moderna e Contemporânea do Instituto de Filosofia da FLUP, sob a direcção da Prof. Doutora Maria José Cantista, cujo Programa juntamos.⁴

Aliás, nem seria necessário invocar a realização deste colóquio, já que a produção filosófica que entre nós tem tomado a fenomenologia como tema de reflexão, não só é vasta como, inclusive, importante, devendo desde logo assinalar-se a obra de José Gil, onde a fenomenologia se constitui como ponto de partida para a elaboração de uma reflexão de ponta, como o denotam as suas obras *Metamorfoses do Corpo* (1980) e *A Imagem Nua e as Pequenas Percepções* (1996), não sendo indiferente, quanto a nós, verificar-se esta origem, e constatar as possibilidades de compreensão que o seu pensamento abriu, nomeadamente, no que muito nos importa para a presente investigação, sobre o estudo da retórica de Oliveira Salazar, cujas análises e conclusões vieram elucidar cabalmente a questão, resultados a que, na nossa opinião, não seria possível chegar, à margem de um entendimento agudo e de um manejo adequado das noções de intencionalidade e de análise intencional, de redução e de constituição de sentido.

Mas não é unicamente de agora, o interesse do pensamento em português pela fenomenologia. Durante o período que abarca o nosso estudo, Vergílio Ferreira foi um “heróico” arauto dessa escola de pensa-

⁴ Vide Anexos Parte I

mento, escrevendo longas e numerosas páginas sobre o tema da aparição da consciência perante si mesma, tema que tratou insistentemente na sua meditada e solipsista ensaística, bem como na novelística, como denota o título do seu mais lido romance: *Aparição*.

Desenvolvida em *Ideen zu Einer Reinen Phaenomenologie und Phaenomenologischen Philosophie*, com publicação inicial em 1913, Husserl, definia aí a Fenomenologia Transcendental, como se segue:

La phénoménologie pure ou transcendantale ne sera pas érigée en science portant sur des faits, mais portant sur des essences, en science « eidétique » ; une telle science vise à établir uniquement des « connaissances d'essence » et nullement des « faits ».⁵

A *Fenomenologia Transcendental* define-se então como uma *ciência eidética*.

Mas, apesar de se definir como uma filosofia da consciência, a fenomenologia transcendental não é contudo uma ciência psicológica, porque não são factos como os da psicologia, aqueles que lhe interessam considerar, mas factos reduzidos, como o autor explica:

La réduction correspondante qui conduit du phénomène psychologique à « l'essence » pure, ou – si l'on se place au point de vue de la pensée qui porte le jugement – de la généralité de fait ou généralité « empirique », à la généralité « d'essence », est la réduction eidétique.⁶

Encarada como ciência eidética, a *Fenomenologia Transcendental* desenvolveu um método próprio, cujos instrumentos conceptuais fundamentais, além da redução eidética, que assinala a transição de uma ciência natural, ou ingénua, para uma ciência eidética, são a redução fenomenológica, e a análise noético-noemática ou análise intencional.

Por outro lado, o emprego do método fenomenológico como ferramenta de análise da obra de arte, está bem constituído e fundamentado, desde logo, por Husserl, como o comprova a carta que escreveu a Hugo de Hofmannsthal⁷, e na passagem que, em “*Ideen*”, se refere à gravura de Albrecht Dürer *Le Chevalier, la Mort et le Diable*.⁸

⁵ HUSSERL, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, Gallimard, 1950, Paris, Trad. Paul Ricœur, 2ème Edition, 1985, Collection Tel, p. 7

⁶ Idem, *ibidem*.

⁷ HUSSERL, Edmund, *Une Lettre de Husserl à Hofmannsthal*, in *La Part de l'Œil* n° 7, *Dossier Art et Phénoménologie*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, Bruxelles, pp. 13-15.

⁸ DÜRER, Albrecht, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, 1513, Coleção Mancel, Arquivos 161-219.



Fig. 3/III- Albrecht Dürer, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo*, 1513, Gravura sobre cobre, 24,4 x 18,9 cm.

Supposons que nous contemplions la gravure de Dürer “Le Chevalier, la Mort et le Diable »

Que distinguons-nous ? Premièrement la perception normale dont le corrélat est la chose « *plaque gravée* », la plaque qui est ici dans le cadre.

Deuxièmement nous avons la conscience perceptive dans laquelle nous apparaissent en traits noirs les figurines incolores : « Chevalier à cheval », « Mort » et « Diable ». Ce n’est pas vers elles en tant qu’objets que nous nous sommes tournés dans la contemplation esthétique ; nous sommes tournés vers les réalités figurées « *en portrait* », plus précisément « *dépeintes* », à savoir le chevalier en chair et en os, etc.

La conscience qui permet de dépeindre et qui médiatise cette opération, la conscience du « portrait » (des figurines grises dans lesquelles, grâce aux noèses fondées, autre chose est « figurée comme dépeint » par le moyen de la ressemblance) est un exemple de cette modification de neutralité de la perception. *Cet objet-portrait, qui dépeint autre chose, ne s’offre ni comme étant, ni comme n’étant pas, ni sous aucune autre modalité positionnelle* ; ou plutôt, la conscience l’atteint bien comme étant, mais comme quasi-étant (*gleichsam seiend*), selon la modification de neutralisation de l’être.

Mais il en est de même de la *chose dépeinte*, lorsque nous prenons une *attitude purement esthétique* et que nous la tenons elle aussi à son tour pour un « simple portrait », sans lui accorder le sceau de l’être ou du non-être, de l’être possible ou conjecturé, etc. Comme on le voit, cette attitude n’implique aucune privation, mais une modification, celle de la neutralisation.⁹

De acordo com a análise de Husserl, a obra de arte, enquanto pura representação/contemplação estética, opera uma modificação da consciência, sob a forma de neutralização, que a reduz a um simples “retrato” cuja representação não recolhe nem a sanção de ser, nem de não-ser enquanto coisa real, aspecto que serve para mostrar como a natureza da arte, afinal, é tão próxima da atitude do fenomenólogo, quando este pratica a *epoché*, circunstância que leva a aduzir que o método da fenomenologia transcendental se apresenta como particularmente *adequado* para o estudo da obra de arte, como de resto, logo em 1907, Husserl, havia já referido na sua Carta a Hugo de Hofmannsthal que juntamos em Anexo, e que termina dizendo:

Le voir phénoménologique est donc parent proche du voir esthétique dans un art « pur » ; seulement il est vrai que ce n’est pas un voir dans la perspective de la jouissance esthétique, mais bien plutôt dans la perspective de la recherche répétée, de la connaissance et de

⁹ HUSSERL ; Edmund, *Idées...*, pp. 373-374

la constitution de déterminations scientifiques relevant d'une sphère nouvelle (la sphère philosophique).¹⁰

Não nos parece possível, por isso, ignorar o contributo da fenomenologia para a compreensão da obra de arte, e desde logo importa dizer que é justamente na adopção dessa mesma atitude fenomenológica que nos procuramos posicionar, quando dirigimos o nosso olhar para a obra de arte, desde logo, para a descrever, mas também para abrir o seu sentido estético e para perspectivar o seu sentido histórico.

De resto, tal postura não é inédita, já que ao longo do século XX foi sendo construída uma verdadeira teoria fenomenológica da arte, como o reconhece Mario Perniola¹¹, iniciada, como já vimos, por Husserl e continuada por Roman Ingarden (1893-1970) e Nicolai Hartmann (1882-1950), que se prolonga na *hermenêutica* de Hans Georg Gadamer (1900-2002), a *réverie* de Gaston Bachelard (1884-1962), a *corporeidade* de Merleau-Ponty (1908-1961), os quais, principalmente o último, se tornaram referência obrigatória, como se sabe, para perceber as problemáticas da arte contemporânea.

De resto, a estética fenomenológica mereceu, recentemente, a apresentação de uma súpula dos seus mais importantes resultados, na revista *La Part de l'Œil*, cujo nº 7, intitulado *Art et Phénoménologie*, lhe consagra um importante dossier.¹²

Inclusive, não falta uma bibliografia de base para servir de guia a quem pretenda empreender o estudo da escultura a partir de uma perspectiva fenomenológica, já que, logo em 1969, Heidegger publicou *Die Kunst und Der Raum*¹³ que se lhe refere em exclusivo, um importante texto acompanhado de três litografuras assinadas pelo escultor basco Eduardo Chillida, autor cuja obra reflecte preocupações que denotam e interpretam um entendimento fenomenológico do es-



Fig. 4/III- Martin Heidegger e Eduardo Chillida, 1968. Fonte Barañano, K Maria de, Husserl, Heidegger, Chillida

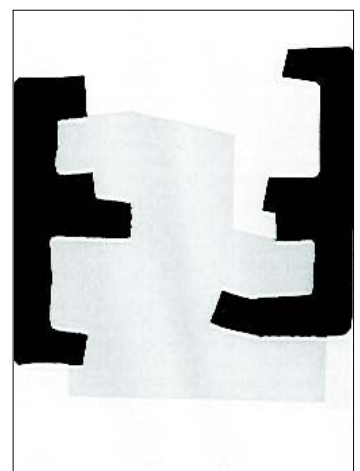


Fig. 5/III- Eduardo Chillida, Gravura para *A Arte e o Espaço*, 1969

¹⁰ HUSSERL, Edmund, *Une Lettre à Hugo de Hofmannsthal*, In, *La Part de l'Œil*, nº 7, Dossier *Art et Phénoménologie*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, p. 14. Vide, Texto Integral, in Anexos, Parte I.

¹¹ Vide, *A Estética como Conhecimento Intencional*, In, PERNIOLA, Mario, *A Estética do Século XX*, Estampa, 1998 (1997) Lisboa, pp. 92-100.

¹² *La Part de l'Œil*, nº 7, Dossier *Art et Phénoménologie*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts, Bruxelles, 1991

¹³ HEIDEGGER, Martin, *El Arte y el Espacio*, In, BARAÑANO, Kosme María de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, Bilbo, pp. 47-61.

paço, e mais recentemente, em 2003, Luc Richir publicou *Dieu, le corps, le volume. Essai sur la sculpture*,¹⁴ cuja análise se centra na relação entre as teorias estéticas da visão e a consciência transcendental.

Aliás, não é unicamente à volta de estudos estéticos ou artísticos que se empregam hoje métodos fenomenológicos. Na Sociologia, os inquéritos quantitativos têm vindo a ser substituídos por entrevistas ou por descrições qualitativas, coisa que constitui uma revolução nos métodos praticados pelas ciências sociais, mutação essa fundamentada na valorização das premissas da fenomenologia, como claramente se depreende nos trabalhos da chamada *Sociologia da Mediação*, como sucede com Natalie Heinich¹⁵, Antoine Hennion¹⁶ e, noutra linha, o defende, explicitamente, o trabalho de Clark Moustakas.¹⁷

A utilização da fenomenologia transcendental para fundar conceptual e operativamente uma metodologia capaz de orientar uma investigação em ciências sociais, não se afigura, portanto, uma empresa impossível. Pelo contrário, ela encontra-se suficientemente documentada, e dá garantias de obtenção de dados e de tratamento de resultados.

Para a história da arte, porém, a adopção da fenomenologia transcendental como método central de investigação, levanta problemas extremamente complexos, já que a fenomenologia é basicamente uma metodologia de descrição e de análise que visa descrever e analisar o sentido presente nos fenómenos da consciência intencional, e não o de sondar e explicitar a génese, a sucessão e a mutação de um sentido histórico, perpetuamente prosseguido e manifestado pelos fenómenos que se engendram, se implicam e evoluem no tempo, reduzidos e analisados enquanto complexos de sentido intencional.

Numa palavra, para empreender um estudo de história da arte fenomenologicamente apoiado, torna-se imperioso superar as restrições

¹⁴ RICHIR, Luc, *Dieu, le corps, le volume. Essai sur la sculpture*. Éditions La Part de l'Œil, 2003, Bruxelles

¹⁵ HEINICH, Natalie, *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets. Études de Cas*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, Nîmes

¹⁶ HENNION, Antoine, *La Passion Musicale. Une Sociologie de la Médiation*, Édition Métailié, 1993, Paris

¹⁷ MOUSTAKAS, Clark, *Phenomenological Research Methods*, Sage Publications, 1994, London.

impostas pela fenomenologia descritiva, em virtude de a mesma ser essencialmente uma filosofia estática, pois, como referem Kelkel e Schéerer, “*estranha a toda a preocupação genética, a fenomenologia descritiva, pelo seu próprio método, excluía a história; a fenomenologia transcendental suspendia a redução a uma consciência actual, recusando, aparentemente, toda a possibilidade de uma compreensão histórica do ego*”¹⁸

Parece-nos, no entanto, absolutamente certo afirmar que a História, é passível de poder considerar-se uma ciência eidética, comportando igualmente um sentido intencional que se constitui no campo da intersubjectividade transcendental, pois como o próprio Husserl reconhecerá, em 1929, “*o facto de eu, que sou eu, poder ser consciente desse outro que eu não sou (de qualquer coisa que me é estranha) pressupõe que os modos de consciência que me pertencem não se confundem todos com os modos da minha consciência de mim próprio.*”¹⁹

Quer isto dizer que a consciência transcendental abriga no seu interior a unidade de um sentido objectivo: “*um domínio novo e infinito do ‘estranho a mim’ de uma natureza objectiva e de um mundo objectivo em geral, ao qual pertencem os outros e eu próprio*”²⁰ – o domínio da intersubjectividade transcendental. Um domínio equiparado a uma “*comunidade de mónadas*”, cuja compreensão e consideração levanta fecundas implicações, como Husserl aduz:

Ao colocar-me, como ego, no terreno da intersubjectividade constituída a partir de fontes que me são essencialmente próprias, devo reconhecer que o mundo objectivo já não lhe é para falar com propriedade, transcendente, quer dizer, não transcende a sua esfera de pertença intersubjectiva; o mundo objectivo é-lhe inerente na qualidade de transcendência “*imaneente.*”²¹

Esta brilhante ilação autoriza-nos a conferir valor metodológico à constituição de um “*mundo objectivo*” presentificado à esfera transcendental como “*transcendência imaneente*” e, portanto, não como o duplo virtual de um mundo estranho à consciência intencional, mas como um mundo objectivo que como tal se instaura por constituição

¹⁸ KELKEL, Arion e SCHÉRER, René, *Husserl*, Edições 70, 1982 (1954), Lisboa, pp. 53-54

¹⁹ HUSSERL, Edmund, *Meditações Cartesianas*, Rés Editora, s/d, Porto, p. 134

²⁰ Idem, p. 137

²¹ Idem, *ibidem*

e atribuição da própria consciência intencional, que reconhece e outorga a constituição da objectividade, como esfera das experiências concordantes implicadas na consciência intencional.

Mas saber que se manifesta à consciência o domínio da intersubjectividade, desde logo, esclarece-nos sobre o modo como se constitui no eu e no outro o sentido do ego e do alter-ego, mas não nos esclarece sobre os modos como se forma, e se transforma, essa mesma transcendência imanente, no domínio da intersubjectividade transcendental, pois, como adverte Husserl, “*não se trata aqui de pôr a claro uma génese realizando-se no tempo, mas de uma análise estática. O mundo objectivo está sempre aí, já feito; constitui um dado da minha experiência objectiva que se desenrola actual e viva.*”²²

O problema é então este: a fenomenologia transcendental incide sobre o estudo dos fenómenos da consciência intencional, e limita-se a acrescentar ao estudo do *ser em-si*, praticado pelo positivismo, o estudo do *ser para-si*, encerrando-se no duro cativoiro da descrição e análise do que é dado.

Husserl tem consciência desta insuficiência, e esforçar-se-á por mostrar que a *temporalidade imanente* da consciência representa uma “*dimensão da própria intencionalidade*”, uma vez que o “*carácter temporal [...] brota de uma temporalização originária: em virtude desta a consciência alarga-se em ‘retenção’ e ‘protensão’ ou antecipação*”²³, circunstância que em última análise equivalia “*a orientar fenomenologia para o caminho de uma ‘constituição temporal’ e de uma investigação genética que, de princípio, ela tinha recusado.*”²⁴

Esse passo será ensaiado nos últimos escritos de Husserl, e desenha-se na sua última obra, cuja ideia central, segundo a definição do seu mais fiel discípulo, Eugen Fink (1905-1975), é a de “*que a vida constituinte da subjectividade transcendental é ela mesma histórica.*”²⁵

Mas a história “*é, para Husserl, eminentemente uma história do saber.*” Um saber cujo sentido histórico torna compreensível o tempo actual. Uma

²² Idem, p. 136.

²³ KELKEL, Arion, e SCHÉRER, René, *Husserl...* p. 54

²⁴ Idem, p. 55

²⁵ Apud, KELKEL, Arion, e SCHÉRER, René, *Husserl...* p. 57.

história do saber cujo programa Husserl expõe detalhadamente nas conclusões finais de *Krisis*, e que transcrevemos:

La philosophie n'est-donc rien d'autre que rationalisme, et ce de part en part; mais c'est un rationalisme qui se différencie en soi selon les différents niveaux que parcourt son intention et la réalisation de cette intention, la raison dans le mouvement constant de son auto-éclaircissement, commencé dès la première irruption de la philosophie dans l'humanité - dont la raison innée était, avant cela, encore entièrement murée, obscure comme la nuit, La philosophie grecque, dans son stade initial, nous peint l'image d'une aurore, d'une première clarté jetée par la première conception connaissante de l'« étant » en tant qu'universum, en tant que Monde de l'étant, bientôt suivie, dans une perspective subjective, de la découverte corrélatrice de l'homme – l'homme immémorial – comme sujet du monde, comme ce sujet-ci et pourtant homme dans l'humanité, qui est relié dans sa raison au tout de l'être et à lui-même. L'histoire de la philosophie si on la prend dans son érudition extérieurement historique, en tant que regard porté sur les humanités existantes dans le monde et sur les philosophies considérées comme des édifices théoriques (des systèmes d'énoncés), est une forme culturelle parmi d'autres; et si on la prend dans l'extériorité sans vie où se déroule son devenir – (ce qu'elle nomme *lucis* et non *lucendo* développement), elle est un procès de déroulement causal intra-mondain, intra-spatio-temporel. Mais si on la regarde du dedans elle est un combat mené par des générations de philosophes, qui vivent et continuent de vivre dans une communauté d'esprit - les porteurs de ce développement de l'esprit c'est le combat permanent de la raison « éveillée » pour parvenir à soi-même, à la compréhension de soi à une raison qui se comprenne soi-même concrètement – et ce en tant que monde-qui-est, monde étant, dans sa vérité universelle totale, La philosophie, la science dans toutes ses formes, est rationnelle : c'est là une tautologie. Mais sous toutes ces formes elle est en chemin vers une rationalité plus haute, elle est la rationalité qui, découvrant toujours-là nouveau la relativité qui fait son insuffisance, reprend son effort pour pousser plus loin, dans sa volonté d'emporter de haute lutte la pleine et vraie rationalité. [...] C'est justement par là que débute une philosophie de la plus profonde et de la plus universelle compréhension de soi de l'Ego philosopant, en tant que porteur de la Raison absolue venant à soi-même, c'est-à-dire de lui-même en tant que dans son être-pour-soi-même apodictique il implique ses co-sujets et tous les co-philosophes possibles, la découverte de l'intersubjectivité absolue (objectivée dans le monde comme le tout de l'humanité) comme de ce dans quoi la Raison est dans l'obscurcissement, ou au contraire dans l'éclaircissement, finalement dans le progrès infini du mouvement de la claire compréhension de soi – claire comme le jour; la découverte des modes d'être concrets nécessaires de la subjectivité absolue (la subjectivité transcendantale dans le sens ultime) dans une vie transcendantale constamment « constitutive du monde », et du même coup la découverte corrélatrice et nouvelle du « monde qui est », dont le sens d'être, en tant que transcendantalement constitué, donne un nouveau sens à ce qui, aux niveaux antérieurs, s'appelait monde, s'appelait verbe du monde, s'appelait connaissance du monde; mais cela comprend aussi justement l'existence humaine, son existence dans le monde spatio-temporellement donne d'avan-

ce, qui reçoit maintenant le sens de l'auto-objectivation de la subjectivité transcendante et de son être, de sa vie constituante, et finalement, pour conséquence, l'ultime compréhension de soi de l'homme en tant que responsable de son être humain propre, sa compréhension de soi comme ayant son être dans la vocation à une vie dans l'apodicticité : il ne s'agit pas ici, de façon seulement abstraite, de faire de la science apodictique au sens courant, mais il s'agit que l'humanité réalise l'ensemble de son être concret avec une liberté apodictique dans une science apodictique, une science qui se réalise dans l'ensemble de la vie active de sa raison - c'est-à-dire de ce dans quoi elle est humanité; il s'agit, comme je l'ai dit, d'une humanité qui se comprend elle-même rationnellement, comprenant qu'elle est rationnelle dans le vouloir-être-rationnel, que cela indique et veut dire une infinité de la vie et de la tension vers la raison, que Raison justement signifie ce que l'homme en tant qu'homme désire dans son plus intime, ce qui seul peut le satisfaire, le rendre « heureux », que la Raison n'admet aucune séparation en raison « pratique », « théorique », « esthétique » et je ne sais quoi encore, qu'être-homme c'est être téléologiquement et c'est devoir être et que cette téléologie règne dans tout ce que nous faisons et, tout ce que nous avons en vue égoïquement, qu'elle peut y reconnaître toujours, par la compréhension de soi, le télos apodictique, et que cette reconnaissance de l'ultime compréhension de soi n'a pas d'autre forme que la compréhension de soi d'après des principes a priori, la compréhension de soi dans la forme de la philosophie.²⁶

Este programa de aprofundamento e intensificação da Razão, (re)fundando-a, na apodicticidade, sem barreiras entre domínios ou métodos de aplicação, constitui o testamento filosófico de Husserl, mas o mesmo não irá ser realizado pelos seus discípulos e continuadores universitários mais directos, e a sua prossecução ficará suspensa até aos finais da II Guerra Mundial.

Caberá a um jovem engenheiro de *Ponts et Chaussés* formado pela *École Polytechnique de Paris*, lançar-se heroicamente neste programa, e operar a transformação da *fenomenologia estática* em *fenomenologia genética*, desenvolvendo aspectos enunciados por Husserl, na *4ª Meditação*.²⁷

Sob o pseudónimo de Raymond Abellio (1907-1986), esse politécnico de origem toulouseana, será inicialmente marcado por uma sólida formação matemática e, depois de ter atravessado uma “crise existencial”, fruto do desencanto de um activismo político, por vezes equívoco, foi, posteriormente, iniciado no estudo da Tradição esotérica, para

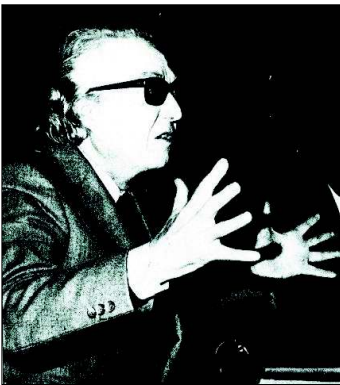


Fig. 6/III- Raymond Abellio, *Conferência de Lisboa*, Biblioteca Nacional, 1977

²⁶ HUSSERL, Edmund, *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*, Gallimard, Collection Tel, 1976, Paris, pp. 302-305

²⁷ Vide, HUSSERL, Edmund, *Méditations...*, pp. 99-106

no fim se “converter” à fenomenologia de Husserl, por considerá-la o facto mais relevante da *História do Ocidente*, no século XX.

Para operar a transição da fenomenologia estática para a fenomenologia genética, tornava-se necessário, para Abellio, entrar em consideração com um terceiro nível de constituição transcendental, que emerge do *ser para-si* da fenomenologia transcendental, para o *ser causa-de-si* da fenomenologia gnóstica – tal como o *ser para-si* emergira do *ser em-si* do cientismo positivista – abrindo um plano “último” de descrição e de constituição do conhecimento intencional.

Esse novo plano, que não se encontra submerso nas coisas (*ser em-si*), nem tampouco gravita em torno do *eu* ou do *outro*, integra e eleva-se sobre o “corpo transcendental” como *ser causa-de-si*, sujeito da transcendência imanente da intersubjectividade transcendental, constituindo e esclarecendo, como síntese permanente do *Eu* ou do *Nós Transcendental*, o sentido intencional da própria história e da própria cultura. Por aqui se define, e se perspectiva, um dos aspectos fundamentais da revolução fenomenológica proposta por Raymond Abellio. Uma revolução integral que, designada de *fenomenologia genética*,²⁸ o autor definiu e teorizou na sua obra capital, *La Structure Absolue*.

Eis como Raymond Abellio descreve e interpreta, aí, a passagem do *ser em-si* ao *ser causa-de-si*:

Le corps est le contenant d’une science plus « haute » que la science réflexive, mais plus « haute » surtout que l’ancienne connaissance diffuse et profuse. Notre corps devient l’enveloppe d’une connaissance aussi unifiée que la précédente, mais avec laquelle nous sommes directement en rapport sans intermédiaire du mental interne ou de la sphère périphérique des sens, ce qui revient à dire qu’elle nous est immanente, ou plutôt qu’après avoir *sommé* cette connaissance sous forme d’une science, maintenant nous la *sommes*. Tel est le sens du double passage, impliquant à son tour franchissement d’une double transcendance, du nom au verbe, du verbe à la chair ensuite ; c’est le sens de l’incarnation. Ainsi, à côté de *l’être en-soi* opaque qui est la connaissance absolue diffuse et profuse située sous les phénomènes du monde « extérieur » au pôle obscur du *Lebenswelt*, à côté de l’être lui-même transphénoménal de la conscience, qui est *être pour-soi*, apparaît par notre corps au pôle clair du *Lebenswelt* une troisième dimension d’être qui résulte de la transfiguration de l’en-

²⁸ Não cabe infelizmente neste capítulo proceder a uma explanação detalhada deste desenvolvimento particular da fenomenologia, muito embora a relevância da fenomenologia genética o justifique, mas isso só é concebível no âmbito de um estudo sobre a *gnose* abelliana, havendo alguma literatura sobre o assunto, como veremos.

soi par l'intermédiaire du pour-soi et que, dans sa transparence et sa maîtrise de soi, nous sommes obligés d'appeler l'être *cause-de-soi*.²⁹

Pela passagem transcrita, percebe-se claramente a progressão dialéctica que a anima. Essa progressão é designada de genética, na medida em que ela é pura génese, já que a mesma se constitui como processo “original” da própria génese, processo esse que, para Abellio, radica na actividade da consciência transcendental, a qual “*ocupa em permanência o centro imóvel que é o motor da estrutura*.”³⁰

Por esta viragem é introduzida a dinâmica das transformações no estudo dos processos transcendentais, pois os mesmos passam a constituir-se, adequadamente, com base na sua lógica interna, e já não com base na crença – *doxa* – de que a mesma se encontra imersa no interior dos processos do mundo³¹, encarados estes como objecto de uma *ciência* que se constitui enquanto estudo do *ser em-si*, mas sim porque emana do processo intencional da constituição do próprio mundo, tal como o mesmo se apresenta ao sujeito transfigurado em conhecimento pela *cons-ciência* do *ser para-si*, constituindo-se no *corpus* da cultura, como sublimação interpessoal e última do *ser causa-de-si*.

A emergência do *ser causa-de-si* é então o resultado de um processo que ocorre e decorre no tempo, como corolário e coroamento da incorporação e da sublimação de um sentido integral, de acordo com o ciclo da “sucessão integrante das *senárias*”³², como perpétuo *work in progress*, da síntese transfiguradora do *ser em-si*, submerso na diversidade e opacidade óptica do mundo, operada por intermédio do *ser para-si*, que emerge perante si mesmo, como constituição da presença ontológica do mundo, no plano da consciência transcendental, formando

²⁹ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris, p. 197.

³⁰ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...* p. 33

³¹ Importa aqui assinalar o carácter paradoxal desta crença (*doxa*). Na verdade, nada nos pode assegurar que o mundo, por si-mesmo, possua, em-si mesmo, algo que se possa designar de processo, pois, na verdade, a própria noção de processo é já uma elaboração do ser para-si, que de decorre da sua própria interacção com o mundo.

³² Abellio diz : « *Tout acte, qui est de structure sénaire, émerge d'une ancienne suite de sénaires et en fonde une nouvelle. Aussi l'unicité de tout « moment présent » ne peut-elle être évoquée que par une suite sphérique de trois sénaires correspondant à la vision, à la action et à l'art couronnant l'action et constituant une autre vision, ce triple sénairé représentant la structure la plus réduite et la plus générale de tout « quantum » de temps.* » (ABELLIO, R., SA, p. 143.)

três transições – *ek-stases* – na progressão entre quatro estádios estáveis – *stases*.

A constituição do ser *causa-de-si* ocorre, num caso e no outro, portanto, como génese permanente. A *forma* como emerge – o processo genético – repercute os fundamentos ontológicos inerentes à própria génese, mas as *formas* pelas quais, e com as quais, emerge – o corpo transfigurado – traduzem a criação de uma síntese histórica.

Como é bom de ver, torna-se deste modo possível, e inteligível, empreender um estudo fenomenológico que vise elucidar o sentido histórico de uma dada factologia.

Apesar da especiosidade da sua fundamentação e validação, tal operação, na prática, acaba por ser simples.

Por ela, queremos crer, corrigem-se de forma convincente e rigorosa os ditames da metodologia positivista, cuja promessa e aparência de exactidão e objectividade acabam por enformar o substrato real de muitas das mais aturadas e sérias investigações em história da arte.

Mas enquanto indagação do *ser em-si*, se a metodologia positivista é insuficiente para promover o estudo das sociedades e das culturas, como denunciava, já nos anos 30, a crítica dos partidários da *École des Annales*, na nossa opinião, a mesma é absolutamente inadequada para estudar a especificidade do fenómeno artístico, e é-o, desde logo, porque o fenómeno artístico se constitui antropologicamente como síntese histórico-ontológica integrante, culminando na obra de arte, como expressão da criação, manifestação e emanação do *ser causa-de-si*.

É de resto interessante, examinar o itinerário da historiografia moderna da arte, desde a sua constituição como ciência, com os estudos positivistas de Taine, no século XIX, até aos dias de hoje, segundo a perspectiva da fenomenologia genética, coisa que não iremos obviamente realizar aqui, mas cujos contornos se definiriam claramente à luz da dialéctica da emergência do *ser causa-de-si*.

Numa primeira fase, contemporânea do cientismo do final de oitocentos, o estudo desenvolve-se em torno do entendimento da obra de arte como *ser em-si*, e a mesma é encarada como objecto de uma *ciência exacta*, que visa o apuramento dos factos artísticos que a configuram,



Fig. 7/III- Hippolyte Taine, (1828-1893). Fonte: Wikipedia

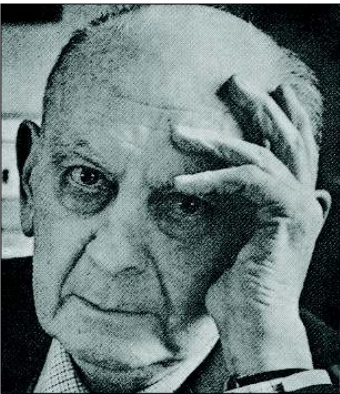


Fig. 8/III- Arnold Hauser, (1892-1978). Fonte: Wikipedia

objectivamente, distinguindo-os e sistematizando-os, segundo o estudo contextualizado das obras de arte, centrado nos aspectos da “raça, do meio e do momento.”

Tal é o âmbito da escola positivista de Hippolyte Taine (1828-1893). Numa segunda fase, o estudo desenvolve-se em torno do entendimento da obra de arte como *ser para-si*, e a mesma é encarada como objecto de uma *ciência humana* que visa o apuramento do quadro histórico-cultural que a configura subjectivamente, analisando-a e perspectivando-a sócio-culturalmente.

Tal é o âmbito de uma história sociológica da arte, como a praticou Arnold Hauser (1892-1978), a partir de uma orientação marxista.

Numa terceira fase, o estudo desenvolve-se em torno do entendimento da obra de arte como condensação do ser *causa-de-si*, e a mesma é encarada como fenómeno de uma dialéctica global, que visa o apuramento da sua factologia e da sua fenomenologia, imbricadas na representação espacial, como em Pierre Francastel (1900-1970).

Tal é, no nosso ponto de vista, a fase de transição em que nos encontramos presentemente: uma fase marcada, por um lado, por uma consciência lúcida da natureza transcendental do fenómeno artístico, mas ferida, por outro, por uma insuficiente, quando não difusa, compreensão do processo de constituição do ser *causa-de-si*, que confusamente é encarado como *objecto* de indagação.

Mas não é viável encarar-se a constituição do ser *causa-de-si*, como constituição de um *objecto*, pois, como é bom de ver, o estudo de “objectos” é apanágio de uma ciência objectiva. É apanágio de uma ciência que se debruça sobre o estudo do *ser em-si*.

Uma ciência que vise estudar a constituição do *ser causa-de-si*, não pode encarar esse estudo como o estudo de uma dimensão objectiva, mas como o estudo de uma entidade inter-subjectiva, pois incorporar o sujeito no objecto, foi, precisamente, como vimos, o resultado da fecundação do *ser em-si* pelo *ser para-si*.

Outro não é o segredo da transfiguração do *ser em-si* em *ser causa-de-si*, e, aparentemente, encontramos-nos a “meio” desse processo.

Daí, que se verifique ainda a necessidade de compartimentar, quando não de aprisionar, a obra de arte na totalidade hermética de um sentido auto-referenciado, definindo quadros e lógicas – estruturas – absolutamente estanques, seguindo as pegadas de Michel Foucault, ou absolutamente formais, como sucede com o modelo de Rosalind Krauss, a qual parece paradoxalmente regressar a uma perspectiva classificatória, confirmando uma tendência já prevista por Abellio:

Ainsi, à force de structurer, la structuration se perd. Très vite, on assiste paradoxalement à une dégénérescence du point de vue structuraliste et un retour au point de vue classificatoire qu'on voulait dépasser. N'est-ce pas alors qu'on s'est trompé dès le début sur le contenu du concept [de structure] lui-même, ou plutôt que ce dernier est seulement d'arrivée, non de parcours, et encore moins de départ, ce qui implique la mise au jour d'une méthodologie entièrement nouvelle ?³³

Essa nova metodologia é a estruturação senária-septenária, constituída a partir da operacionalização da lógica da dupla contradição cruzada.

Definida, explicitada e operada por Raymond Abellio, porque a mesma nos permite, justamente, aperceber, focalizar e analisar a formação e actualização, permanentes, de um sentido histórico, elegemo-la como “guião operativo” da génese e sucessão desse mesmo sentido.

Importa, porém, desde já, salientar este aspecto: trata-se, para nós, de operar e não de aplicar, coisa que poderá parecer uma subtilidade de linguagem, mas cuja distinção no fim é bastante clara, já que a ideia de aplicar pressupõe a adopção de um dado instrumento, neste caso, metodológico, que é utilizado em função das prescrições inerentes à sua própria aplicabilidade, à maneira de uma prática interdisciplinar.

Contrariamente sucede, com o entendimento que aqui fazemos de operação, já que operar pressupõe abrir e inquirir o sentido imanente à própria metodologia, contribuindo a sua operacionalização, para o desenvolvimento e aprofundamento do próprio método, esclarecendo-o e aperfeiçoando-o, indefinidamente.

Tal irá ser o sentido da obra ensaística de Abellio, que se iniciara em 1950 por uma contestação assaz veemente contra as concepções sartrianas da consciência como forma vazia, de incomunicabilidade hu-

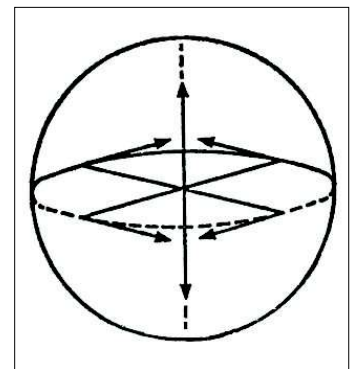


Fig. 9/III- Raymond Abellio, *Estrutura senária-septenária*. Fonte: *La Structure Absolue*, Gallimard, 1965

³³ Abellio, Raymond, *La Structure Absolue...* p. 10

mana, bem como da negação do *Ego Transcendental* e da transfiguração, como assinala Eric Coulon:

Si Sartre fait partie des philosophes qui ont exercé une influence certaine et féconde sur le développement de la pensée d'Abellio, il demeure néanmoins radicalement à part de tous les autres, et ce pour la simple raison que c'est sur le mode négatif que cette influence opéra sur Abellio. C'est en effet en réaction *contre* la philosophie du père de l'existentialisme, contre les principes de sa pensée, qu'Abellio commença à concevoir et à expliciter ce qui allait devenir les principes fondateurs de sa propre philosophie.³⁴

E mais adiante :

D'après Abellio (P. G., p. 211) c'est à la lecture de *L'Être et le Néant* que l'« idée de structure absolue » lui est venue. Cette lecture, qui suscita en lui des « réflexions fort hostiles » (S. A., p. 20), produisit aussi sur lui « un effet de choc extraordinaire » (P. G., p. 211). Le livre de Sartre lui est apparu comme une « construction magnifique », et ce en raison de la rigueur de la structure et de l'enchaînement de son raisonnement et de son argumentation. Le sous-titre de ce livre est : *Essai d'ontologie phénoménologique*. Sartre lui aussi voulait fonder ontologiquement la phénoménologie.³⁵

A ideia de estrutura nasce, em Abellio, do seu desejo de fundamentar geneticamente a fenomenologia, erguendo-se contra o agnosticismo do “projecto” sartriano. Daí que, a “estrutura absoluta” abelliana, como o nome provocatoriamente sugere, se concebia para lá de qualquer formalismo, como algo distinto de uma mera estrutura de elementos – uma arquitetura de relações – definindo-se, antes, como uma estrutura de operações – uma engenharia de proporções.³⁶

Por ela, é possível sair definitivamente do encerramento e do estaticismo das formações estruturais, e perspectivar e compreender os trânsitos de umas estruturas para as outras, coisa que implica rever o conceito de estrutura, como Abellio refere:

Au cœur du concept de « structure », on se contentera de reconnaître pour le moment, et quitte, une fois le parcours plus avancé, à effacer ces traces, la notion plus ou moins confuse d'une interdépendance globale entre éléments adéquats, le global induisant dans le local des propriétés dont ce dernier ne rend pas compte avant

³⁴ COULON, Eric, *Rendez-vous avec la Connaissance. La Pensée de Raymond Abellio*, Le Manuscrit, 2004, Paris, p. 68.

³⁵ Idem, p. 69.

³⁶ Para Abellio a distinção entre relação e proporção é fundamental, já que a relação limita-se a estabelecer nexos entre um par de termos (A – B), enquanto a proporção estabelece um nexo entre dois pares de termos (A/B – C/D), coisa que permite o cruzamento de lógicas e o estabelecimento de correspondências, abrindo o campo de considerações e permitindo seguir o processo genético da formação do sentido.

d'être intégré, ce qui implique le primat de la relation par rapport aux individus et, dans les esprits, une juste réaction contre l'atomisme qui construisait le tout biologique ou psychologique par parties juxtaposées ou associées.³⁷

De acordo com esta clarificação preliminar, para Abellio a estrutura não é entendida apenas como uma associação de sistemas formados por elementos adequados. Além disso, ela é uma totalidade que se mantém graças à presença de um “halo” de *interdependência global* que une elementos e sistemas, coisa que determina a constituição de um sentido hierárquico entre os diferentes níveis, coisa que explica que as propriedades globais não sejam perceptíveis senão depois de se manifestarem e de se incorporarem localmente.

Por aqui se traça uma crítica e uma superação do estruturalismo, como explica Antoine Faivre:

Abellio ne s'inscrit pas pour autant dans le courant du structuralisme figuratif, ni de la mythanalyse dont Gilbert Durand s'est fait le pionnier, car ce n'est ni le « *figuratif* » ni le Mythe qui l'intéressent. Ce courant-là paraît encore trop symboliste ou poétique, insuffisamment gnostique, à Abellio qui ne cesse de répéter qu'il faut mettre des symboles en structures, non seulement pour les relier, mais au bout du compte pour les effacer.

Ni seulement formaliste ni figurative, cette axiomatique occupe une place originale et inconfortable dans les sciences humaines, et l'on ne peut s'étonner qu'Abellio ait encore si peu de disciples. Il intéresse les formalistes quand il affirme par exemple que la « *formalisation mathématique* » fera faire à la science un bond en avant bien plus considérable que ceux qui marquèrent l'époque de Copernic. Ou quand il répète que ce monde-ci n'est qu'un support, et que c'est l'exigence de rationalité qui est « *fondamentale* ». Mais il les inquiète, en assimilant cette rationalité au monde intérieur et en ajoutant que tout structuralisme reste en deçà d'un projet qui est celui de la gnose.³⁸

Como bem assinala Faivre, trata-se de uma dupla e árdua exigência a de Abellio. Segui-la, comporta os seus riscos, na medida em que a *chave* que a mesma oferece, não visa apenas abrir o *ser em-si*, mas mais do que isso visa operar a constituição do *ser causa-de-si*, como correlato da emergência do *Ego Transcendental*, único dador de sentido.

Tal é, no plano ontológico, o sentido da gnose abelliana, aspecto que não iremos tratar aqui, mas que Eric Coulon estuda, com detalhe, na obra já citada.

³⁷ Idem, *ibidem*.

³⁸ FAIVRE, Antoine, *Accès de l'Esotérisme Occidental*, V. II, Gallimard, 1996, Paris, pp. 360-361.

Nascida de uma reacção contra Sartre, a obra de Abellio culminará na *estrutura absoluta*, mas já não será, então, contra Sartre que a mesma se irá definir, mas contra o estruturalismo que se encontrava em voga, em França, à data da publicação da obra homónima.

Na nossa opinião, a *Estrutura Absoluta* abelliana deve entender-se como a antítese da obra de Michel Foucault, não sendo por acaso que as datas da publicação de *La Structure Absolue* e de *Les Mots et les Choses*, sejam, afinal, tão próximas, respectivamente, 1965 e 1966.

Importa por isso referir que a metodologia operativa que propomos, apesar de se declarar estrutural nos seus fundamentos, não é estruturalista nas suas premissas, pois a mesma concebe-se nos antípodas do paradigma estruturalista das ciências humanas, tal como o enunciou Michel Foucault, onde de resto a História, como ramo do saber, se enquadra com dificuldade, uma vez que, para Foucault, “*Pela fragmentação do espaço por onde se estendia continuamente o saber clássico, pelo enrolamento de cada domínio, assim libertado, sobre o seu próprio devir o homem que surge no início do século XIX é um ser ‘desistoricizado*.”³⁹

No quadro definido por Foucault para as ciências humanas, a História é “*um meio de acolhimento a um tempo privilegiado e perigoso [...] porque ela cerca essas ciências de uma fronteira que as limita, e arruína logo de início a pretensão que elas têm de valer no plano da universalidade [...] de modo que o homem nunca emerge na sua positividade sem que esta seja logo limitada pelo ilimitado da História*.”⁴⁰

Há aqui uma subtil inversão, pois, na verdade, em Foucault, a universalidade está na relatividade, já que, como diz, “*Quanto mais a História tenta ultrapassar o seu próprio enraizamento histórico, tanto mais envia esforços para alcançar, para lá da relatividade histórica da sua origem e das suas opções, a esfera da universalidade, tanto mais claramente trai os estigmas do seu nascimento histórico, tanto mais evidente surge através dela a história de que ela faz parte*.”⁴¹

³⁹ Vide, FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Edições 70, Lisboa, 1991 (1966) p. 404

⁴⁰ Idem, p. 407.

⁴¹ Idem, p. 406.

O estruturalismo foucaultiano define-se por um intransigente erguer de barreiras entre cada momento estrutural, definindo uma esfera de sentido que se confina e se esgota no seu próprio *sistema de signos*, engendrando horizontes de descontinuidade absoluta, absolutamente estanques, descontínuos e impenetráveis a um entendimento histórico global que integre os diferentes horizontes temporais, e se conceba fora do código que, como tal, os investe e possibilita.

Com a “*estrutura absoluta*” de Raymond Abellio tal não sucede. Não sucede, porque esta define-se como um cruzamento dos dados do mundo (*ser em-si*) com os dados da consciência (*ser para-si*), visando a constituição da gênese permanente do sentido (*ser causa-de-si*).

Vejamos como Abellio descreve uma tal estruturação:

Para tentar então compreender como se impôs a presença positiva da intuição (ou, o que vem a dar no mesmo, da percepção), e determinar quais as relações dinâmicas que são por ela estabelecidas entre o "sujeito" e o "objecto", eu procurava estruturar essa mesma percepção, mas não apenas segundo uma estrutura bipolar "sujeito-objecto", que não possibilita nada mais além dessa dualidade aberta, porque esses dois conceitos nessa bipolaridade simples, são essências últimas e irreduzíveis. Como proceder então? Recusando-se a considerar estes conceitos "isoláveis em si mesmos". Era necessário que ambos aparecessem como pólos no seu respectivo campo universal. Ora era evidente, por exemplo, que qualquer objecto "isolado" só podia aparecer, se emergisse do fundo indistinto do mundo. Há uma dualidade por um lado do percebido, e o mundo inteiro constitui o segundo pólo dessa dualidade. Mas o mesmo se passa do lado daquele que percebe. O sujeito não poderia ser reduzido ao seu órgão dos sentidos: os seus olhos vêem, mas é o seu corpo inteiro que percebe, a percepção é globalista e integra a sensação "local", a multiplicidade dos sentidos dialectiza-se e integra-se no Sentido. Noutros termos, o órgão dos sentidos eleva-se sobre o corpo como o objecto sobre o fundo do mundo. Finalmente, não se trata apenas de uma relação mas de duas, quer dizer, de uma proporção.⁴²

Eis como o autor define a chave conceptual da lógica da dupla contradição cruzada, que anima a estruturação senária-septenária.

Na prática, a mesma processa-se em duas fases.

Vejamos como Abellio as descreve:

Chegava assim à primeira regra da estruturação: Num dado campo, a primeira "fase" da estruturação consiste em reconhecer quatro pólos repartidos por dois pares antagonistas, que imprimem o movimento dialéctico por meio de duas rotações de sentido inverso.

⁴² ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, In, ABREU, José Guilherme, *Introdução à Estrutura Absoluta*, Texto Policopiado, Porto, 1994, p. 27.

Desta regra, a presente obra tentará mostrar a sua universalidade. A segunda "fase" é por sua vez síncrona relativamente à primeira. Com efeito, as duas rotações de sentido inverso apelam para a presença de um eixo de rotação, também ele bipolar, que assinale a "evolução", ou melhor a abertura do sistema, nos dois sentidos opostos da diferenciação e da integração, igualmente cruzados, do campo. Nenhum campo pode ser considerado fechado, e é necessário que a estrutura de algum modo sirva de charneira comum a todos os campos "sucessivos" cada vez mais vastos, e cada vez mais integrantes, antes de ser, no "fim" do processo, a estrutura única e unificante do universo, quer dizer, do campo de todos os campos. É pois um conjunto de seis pólos dialecticamente ligados, que constituem a estrutura absoluta, imóvel e imutável, cuja presença queremos assinalar a todos os "níveis", e em todas as "ordens" da manifestação. Chamamo-la também correntemente estrutura senária, ou mais simplesmente a senária. Das duas últimas polaridades, veremos que uma "desce" e se enraíza na multiplicidade, a outra "sobe" em direcção à unidade. Na linguagem dos teólogos, a primeira indica a encarnação, a segunda a assunção. Pareceu-nos cómodo empregar a este propósito uma representação geométrica: a estrutura absoluta toma assim a forma de uma esfera cujas quatro primeiras polaridades, dispostas em cruz, ocupam o círculo equatorial, enquanto as duas últimas figuram o eixo vertical de rotação do conjunto [...] Onde os teólogos, como dissemos, falam de encarnação (hemisfério de baixo) e de assunção, (hemisfério de cima) os ontologistas modernos falarão respectivamente de *ser em-si*, e de *ser causa-de-si*, sendo o círculo equatorial então ocupado pelo *ser para-si*.⁴³

Ilustrando, por meio de um exemplo, a estruturação senária-septenária Abellio dá-nos o seguinte exemplo:

Dans la vision naturelle ou empirique, je me vois, c'est un fait, en état de dualité simple avec le monde. Il y a face à face le monde et moi. Je vois tel objet, un livre par exemple, tel qu'il est rangé sur les rayons de ma bibliothèque, et le sens commun s'arrête à ce rapport simple : un livre et moi, le couple d'un objet regardé et d'un sujet regardant. Examinons cependant cette perception de plus près, et procédons, dirait Husserl, à la perception de cette perception même. Ce livre est un objet qui appartient au monde, et, pour qu'il soit visible, il faut déjà qu'il s'enlève en quelque manière sur le fond plus ou moins distinct, qui est lui-même le monde en tant que support unitaire et global des objets, car le monde n'est nullement la somme des objets, mais au contraire la condition *a priori* de leur apparition en tant que tels. Ce fond, cet horizon d'objectivité ne peut être thématiqué, il ne tombe pas sous une vision effective, c'est au contraire lui qui rend effective toute vision. Pour tomber sous mes sens, pour *prendre un sens*, ce livre qui appartient au monde rejette donc dans une certaine grisaille, une certaine indistinction, le reste du monde, et établit par conséquent avec lui un premier rapport, celui d'un objet destiné à être perçu par rapport à un reste du monde nos destiné à l'être. Disons, pour simplifier, qu'un tel objet devient *actif* (+) par rapport au reste du monde considéré comme *passif* (-). Il y a donc déjà – il y aura toujours – une dualité du côté du perçu, mais il y en

⁴³ Idem, p. 28.

a également une du côté du percevant, car il faut bien aussi qu l'œil, qui perçoit le livre en s'intéressant spécialement à lui, s'ouvre et devienne lui aussi actif sur le fond mis en repos de mon corps devenant passif, et qui ne spécifie ou n'isole plus rien d'autre. Ici encore nous disons que l'œil devient *actif* (+) par rapport au reste de mon corps que devient *passif* (-). Ce livre et mon œil ne sont en d'autres termes que des émergences *locales* d'une réalité *globale*, dans laquelle il convient de les ré-enraciner : toute autre vision est aliénant. Finalement c'est à deux couples actif-passif et non à un seul que nous avons affaire, et la perception globale s'établit sous la forme d'une proportion : *livre/monde* = *œil/corps* ; ou encore : *objet/monde* = *organe de sens/corps* ; le signe intermédiaire « égale » ayant ici une signification conventionnelle, mais symbolique, sur laquelle nous reviendrons bientôt longuement.⁴⁴

Importa observar que a estruturação proposta, se concebe a partir de uma descrição fenomenológica pura do acto que constitui a experiência da percepção de um livro, com a única diferença de que essa mesma experiência é equacionada em moldes dialécticos, decompondo-se em diferentes tempos, em estádios sucessivos (activos e passivos).

Para proceder à estruturação, o operador define um campo pertinente e determina as polaridades que o estruturam, cruzando dois pares de oposições que representam a conjugação dos aspectos do mundo com os dados da consciência, isolando dois eixos que se mantêm em equilíbrio dinâmico (em rotação no tempo), aglutinados por um eixo vertical que congrega duas ordens intemporais (a diferenciação e a integração), no exemplo citado não referido, porque permanentes.

Ou seja, é necessário interrogar a consciência intencional, coisa que significa dizer que o “eu” do operador se encontra implicado no próprio método, na medida em que o cruzamento dos três pares de oposições mencionados, define, de acordo com o modelo esférico já referido, um centro, que é a sede da transcendência imanente do Ego Transcendental que deve ser visado e sondado no próprio operador. Um centro que é ocupado, em permanência, pela consciência transcendental, e que constitui o sétimo pólo da estrutura, a qual por isso mesmo se designa de senária-septenária.

Não é, por isso, “fácil” proceder à aplicação deste método, e importa referir que não são muitas as aplicações até hoje ensaiadas, quase não havendo seguidores desta metodologia, como observa Faivre.

⁴⁴ Idem, pp. 43-45.

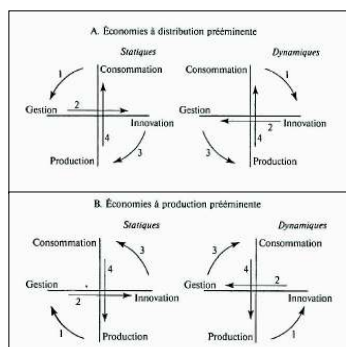


Fig. 10/III- Raymond Abellio, *Estruturação das Funções Sociais*, 1965

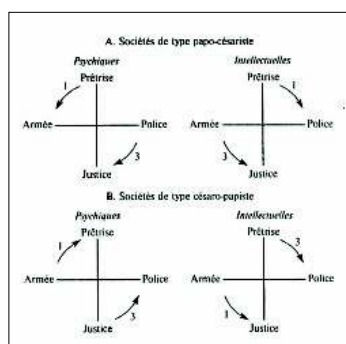


Fig. 11/III- Raymond Abellio, Idem

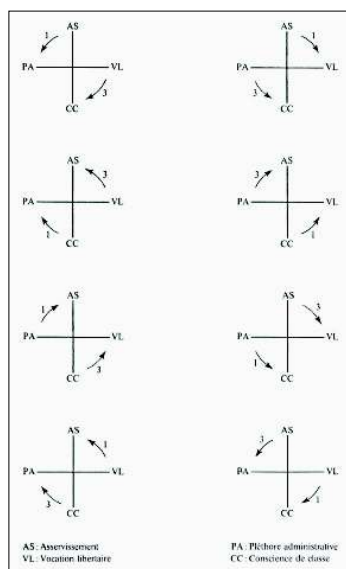


Fig. 12/III- Raymond Abellio, Idem.

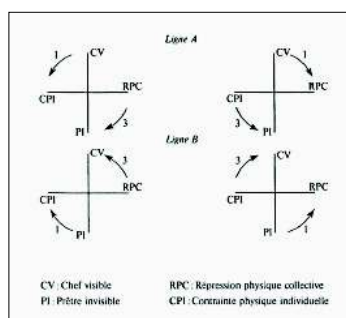


Fig. 13/III- Raymond Abellio, Idem.

Desenvolvida, no entanto, até às suas últimas consequências, existe a aplicação operada por Abellio, sobre a *Estruturação das Funções Sociais*.⁴⁵ Mais recentemente, a socióloga Anne Biadi-Imhof ensaiou uma aplicação parcial, que apresentou no *Colloque Raymond Abellio Aujourd'hui*, realizado no *Centre Culturel International de Cérisy-la-Salle*, França, entre 9 e 14 de Setembro de 2002, e organizado pelo Professor Antoine Faivre da *Escola Prática de Altos Estudos* da Sorbonne e por Jean-Baptiste de Foucauld, do *Ministério das Finanças* do Governo Francês.

Intitulada a sua comunicação « *La Question du Sens en Sciences Humaines. Structure Absolue et relation thérapeutique* »⁴⁶, a mesma encontra-se publicada, juntamente com as Actas do mesmo colóquio, o qual serviu para actualizar e debater os múltiplos aspectos e domínios da filosofia, da acção, da metodologia e da gnose abellianas.

Esse colóquio (ao qual assistimos) permitiu mobilizar e direccionar vontades e teve como consequência a realização anual dos *Rencontres de Seix*, havendo sido realizados dois, no último dos quais nós apresentamos uma comunicação,⁴⁷ onde procedemos a uma aplicação da estrutura senária-septenária à interpretação de uma obra de arte: o quadro de Rafael intitulado “*A Transfiguração*”, que se encontra no Museu do Vaticano, em Roma.

A interpretação de uma pintura com base na estrutura senária-septenária havia já sido ensaiada por Jean-Pierre Dautun, relativamente ao célebre quadro *A Queda de Ícaro* de Brueggel o Velho, texto que se encontra publicado no *Cahier de L'Herne* dedicado a Raymond Abellio.

De resto, para Abellio a arte constitui um aspecto absolutamente marcante da constituição do sentido.

Eis como Abellio distingue o acto artístico dos restantes actos:

Quelques instants de réflexion sur la différence qui existe entre le vouloir et le pouvoir enseignent que le champ de mes possibilités

⁴⁵ Vide, *La Structuration des Fonctions Sociales*, In, ABELLIO, Raymond, *Manifeste de La Nouvelle Gnose*, Gallimard, Paris, 1989, pp. 193-214.

⁴⁶ BIADI-IMHOF, Anne, *La Question du Sens en Sciences Humaines. Structure Absolue et relation thérapeutique*, In, AA.VV., *Colloque de Cérisy. Raymond Abellio*, Éditions Dervy, 2004, Paris, pp. 111-134

⁴⁷ ABREU, José Guilherme, *Les Enjeux de la Fascination et de la Communion et l'Avènement du Je Transcendantal chez Abellio*, II Rencontre de Seix, 2005, Vide Anexos,

certaines, c'est-à-dire celles où l'acte est adéquat à la vision qui le projette, est celui de l'activité répétitive qu'on peut appeler aussi imitative, tandis que le champ de mes possibilités non certaines, c'est-à-dire de celles où l'acte n'est pas adéquat à la vision qui le projette, est celui de l'activité non répétitive, qu'on peut aussi appeler originale ou artistique. Si je dispose d'un pinceau et d'un pot de peinture, je peux toujours mettre de la peinture en larges plaques sur un mur : cette activité est répétitive. Elle ne fait appel qu'à des gestes que je sais déjà faire : tremper le pinceau dans le pot, élever le bras, diriger le pinceau et l'appuyer sur le mur. Mais s'il s'agit de peindre le portrait de ma mère, l'acte est tout différent : il ne s'agit plus seulement d'un « faire » à reproduire, mais d'une « façon de faire » à produire, il ne s'agit plus de m'insérer dans un système de connexions anciennes mais de créer des connexions nouvelles et, ici encore, le génitif intensificateur introduit dans l'expression « façon de faire » le rapport d'une intensité à une ampleur.⁴⁸

Importa desde já observar que a distinção entre acção repetitiva e acção não-repetitiva como critério diferenciador entre a actividade artística e a restante actividade humana, é de foro intencional, e define uma relação adequada ou inadequada, respectivamente, no estabelecimento da progressão visão → acto → arte, culminando e corando o ciclo da sucessão integrante das senárias, como já vimos.

Eis como Abellio estrutura a sucessão das quadraturas formadas:

Je réserverai le nom d'*activité tout court* à l'activité répétitive et donnerai celui d'*activité artistique* à l'activité non répétitive ; le champ de la première sera trouvé dans l'action, celui de la seconde dans l'art. Il y a donc de l'art dans tout acte. L'art apparaît comme intensification de l'action, sa frange qualitative irréductible à toute infrastructure d'ampleur. Peut-être n'est-ce pas pour rien que le mot trilitère ART signifie en allemand *façon* ou *manière*, avec un sens qualitatif que les verbes « tun » et « machen » au sens de faire ne possèdent pas. Si l'art par essence est artistique, l'acte, de son côté, sera dit « artificiel ». L'artificiel est ainsi le terme médian entre le naturel et l'artistique. [...]

Reprenons mon exemple, à supposer que je veuille peindre un tableau, la sphère de la vision (sénair n° 1) reproduira exactement la fig. 5 déjà donnée et qui met en structure l'image que je me fais de ce tableau ; la sphère de l'acte (sénair n° 2) invertit la sphère de la vision et, dégageant l'outil, le met en travail, mais la sphère de l'art (sénair n° 3), invertissant à son tour la sphère de l'acte, s'établit par inversion d'inversion comme sphère d'une vision plus haute. Dans les trois stades, c'est le corps qui est originaire : en premier lieu il émet l'image ; en second lieu il se saisit de l'outil ; en troisième lieu il commande à l'œil la vision de l'œuvre et la réalise.⁴⁹

Desta estruturação, desprende-se claramente um entendimento da arte. Um entendimento, também ele, absolutamente claro. Quase carte-

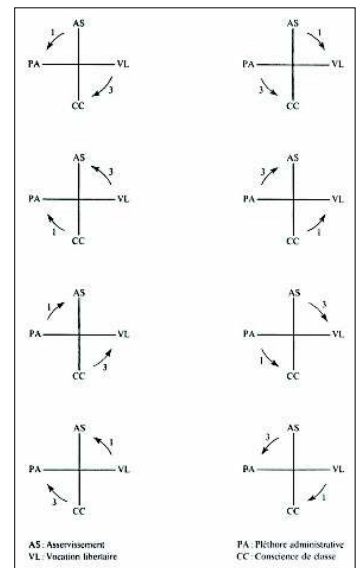


Fig. 14/III- Raymond Abellio, Idem.

⁴⁸ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...* p. 128.

⁴⁹ Idem, pp. 129-130.

siano na sua enunciação, apesar de se conceber, fenomenologicamente, nos antípodas do método de Descartes.

Para nós, este método de estruturação, isto é, este método de constituição genética do próprio conhecimento, representa, antes de mais, o ingresso – a iniciação – numa forma peculiar de pensar.

Uma forma de pensar o próprio pensamento, apurando a sua adequação intrínseca, com vista a “iluminar” a sua própria operatividade.

Terminamos, assim, este breve excuroso na metodologia (e gnose) abelliana, com a referência a um episódio imaginário que Abellio descreve em *La Structure Absolue*, o qual ilustra o ciclo da sucessão integrante das senárias, definido por três *ek-stases* e quatro *stases*.

O trecho é um pouco longo, mas a eloquência da ilustração impõe que o transcrevamos integralmente.⁵⁰

Je me promène en montagne et me tiens sur une pente enneigée assez abrupte d'où je contemple le paysage. Derrière moi un de mes camarades pousse un cri qui me surprend, je me retourne brusquement, et, ce faisant, je perds l'équilibre et tombe à la renverse. Tout de suite la pente m'entraîne, pieds en avant, et je glisse sur elle. Cet accident peut m'être fatal, car la pente se prolonge sur trente ou quarante mètres peut-être, toujours aussi raide, puis plonge dans un précipice. À ce moment, je suis envahi par ce qu'on appelle l'angoisse. La distinction entre l'angoisse et la peur est fondamentale. Elle l'est même tellement que nous aurons à lui consacrer de longs développements, où nous montrerons que peur et angoisse sont sphériquement associées. Contentons-nous de dire ici que l'angoisse se distingue de la peur en ce sens que l'angoisse est « inconsciente », qu'elle ne spécifie en tout cas nullement la situation particulière qui la fait naître et qu'elle inhibe l'action. Au contraire, la peur résulte de la soudaine prise de conscience de l'angoisse, et sa conséquence immédiate est l'activation des réflexes de fuite, de défense ou d'agressivité que l'angoisse avait inhibés, ce qui annonce immédiatement que nous aurons à considérer la peur comme l'intensification résolutoire de l'angoisse. Pour en revenir à ma chute, il est clair qu'au début de celle-ci je ne suis plus qu'un corps inerte, une « chose » soumise à la pesanteur et pour ainsi dire fascinée par le vide qui l'« attend », un en-soi qui est ce qu'il est, simple paquet de chair et d'os sans âme, sans idée, sans conscience, un simple poids. Mon regard se brouille, mon ouïe aussi. Si cette chose que je suis devenu a poussé un cri en tombant, il faudra que mon camarade plus tard me l'apprenne. (Moi) je n'en sais rien. Par un mouvement inverse de celui qui dresse le Je transcendantal hors du monde, ici c'est le monde qui met mon moi entre parenthèses. Pour mon « moi » habituel, je suis dans ce « monde » comme fut dans le ventre de ma mère le fœtus que j'ai été et qui pour ce « moi » n'avait pas de « moi » avec

⁵⁰ Em Anexos Parte I, poderá encontrar-se a análise que Abellio faz do mesmo episódio, e a fundamentação do seu sentido “simbólico” e “estrutural”.

lequel le mien pût con-naître. Allongé sur la pente, les pieds en avant, je descends donc, au dire des témoins, très vite et même de plus en plus vite. A ce moment, que suis-je? Je ne suis qu'un chaos. Je ne suis que ce cœur douloureux et bondissant qui bat d'un mouvement désordonné et précipité dans ma poitrine. C'est ce cœur qui est « moi » tout entier et mon « je » est tout entier dans sa conscience (de) cœur, une conscience non positionnelle de soi dont je me rendrai compte plus tard par un vague souvenir, ou même seulement par simple analogie, qu'elle s'était tout entière réfugiée là, comme si ce mouvement était encore (ou déjà) le seul qui restât (ou pût devenir) en partie autonome dans ce grand mouvement de chute où je me trouvais emporté et prisonnier. Et, en effet, plus tard, je me rendrai compte que ce mouvement de mon cœur était le seul où pouvait encore (ou déjà) se réfugier mon résidu de liberté, comme si, inversement, en temps normal, le battement « régulier » de ce même cœur était le signe et le produit de l'ordre et de l'adéquation où je suis pris en tant qu'être libre dans un monde libre mais adapté à ce monde. Brusquement, je sens que mes pieds et mon dos freinent dans la neige. J'étais un cœur, je deviens aussi un dos et des pieds. Quelque chose se re-stabilise en moi ou plutôt écarte et fait s'effacer ces parenthèses qui tenaient jusque-là enfermé le (moi). C'est la conscience positionnelle de mes pieds et de mon dos et immédiatement ma conscience tout entière qui se fait positionnelle de « moi », sinon de soi. Que s'est-il passé? Comment cette conscience me revient-elle? Lorsque mon corps, en glissant, a atteint une certaine vitesse, son frottement sur la neige a fini par compenser l'accélération de ma chute. A ce moment, ma vitesse de chute, au lieu d'être croissante, est devenue uniforme. Aussitôt, je me vois. La fâcheuse position émerge devant moi tout entière. J'ai déjà parcouru dix mètres, vingt peut-être, je ne sais. C'est à ce moment précis qu'ayant, retrouvé l'usage de mon corps, mon angoisse se fait peur et tous mes réflexes agissants, tous mes pouvoirs d'action semblent s'éveiller d'un coup. Je sais en effet qu'il faut que je freine et je sais comment freiner. Je n'ai même pas à délibérer pour essayer d'enfoncer désespérément mes talons dans la neige et pour m'arc-bouter contre eux. Cette vision est claire et certaine. J'en suis le maître absolu. Mais suis-je le maître de sa réalisation? La couche de neige est-elle assez profonde pour servir de point d'appui à cet arc-boutement, ne vais-je pas, au contraire, sous sa mince pellicule, rencontrer un fond de glace sur lequel mes talons frapperont en vain? Et même si la couche de neige est assez profonde, sera-t-elle justement assez consistante, sans, comme cette glace, l'être trop? La pente n'est-elle pas décidément trop forte et, au lieu de m'y bloquer, mon freinage ne va-t-il pas au contraire me faire culbuter, me priver de l'appui de ce frottement qui peut me sauver, cette culbute venant alors me remettre en face de la situation originelle, mais cette fois trente mètres plus bas, c'est-à-dire, sans recours? C'est toute cette problématique qui, en rendant contingents tous mes possibles, fait bouger devant ma peur une nouvelle angoisse éventuelle et constitue ainsi ma peur en angoisse de l'angoisse, dans le schéma sphérique habituel. Et l'angoisse fut effectivement présente avant ma peur, mais elle Je présentifie aussi dans ma peur comme pouvant sur-venir après elle. L'association peur-angoisse est donc bien sénnaire. La présentification permanente de l'angoisse sous la peur présente et actuelle tient ainsi à mon asservissement résiduel aux choses, et cet asservissement sera perpétuel puisqu'il y aura toujours des « régions » du

monde dont mon corps ne sera pas le maître et des situations qui pourront me faire « perdre la tête ». Aussi ma peur intensifie-t-elle mes réflexes et mes pouvoirs sur le monde dans la mesure même où, en tant qu'angoisse de l'angoisse, elle connaît comme de plus en plus angoissante l'angoisse éventuelle pouvant résulter de son échec de peur. Effectivement la peur déclenche mon vouloir mais s'angoisse devant mon pouvoir. Elle est maîtresse de ma vision de l'acte, non de l'acte lui-même. Elle ne se demande pas : vais-je savoir freiner mais vais-je pouvoir! Elle connaît ses chances, mais elle ignore si elle ne va pas les gaspiller. Elle sait que son pouvoir qui n'est fait à ce moment que de sa science eidétique de former les notions et, les gestes du freinage et de l'arrêt « en général » science qui soutient elle-même son projet, a besoin de saisir à son tour par en dessous une science plus intégrante, faite de toute l'élucidation à venir, mais urgente, des inconnues du monde nouveau où la première est éprouvée. Mais, je n'ai certes pas à me poser en clair, dans l'instant, ces problèmes qui sont ceux du phénoménologue (constituant) la situation. Pour moi, j'enfonce désespérément mes talons dans la neige, mes genoux plient mais tiennent bon, je glisse encore un peu dans un grand poudroiement et je m'arrête enfin au bord du gouffre : il était temps.⁵¹

Uma vez mais, este exemplo apresenta-se como uma irrepreensível descrição fenomenológica de um episódio imaginário, ou antes, eidético. Por ele percebe-se que a estrutura absoluta é antes de mais um método de análise que opera e põe em perspectiva uma maneira de pensar assaz fecunda, cuja universalidade parece deveras consistente. Se um episódio tão banal (ainda que hipotético) denota, como se torna perceptível, o encadeamento da sucessão das senárias, não deverá, *a fortiori*, suceder o mesmo com os processos históricos?

Julgamos que sim, e nisso se funda a nossa hipótese hermenêutica.

Uma hermenêutica fenomenológica que se constitui como contraponto de uma heurística positivista, pois, como se verificará, a pesquisa arquivística constituirá o substrato metodológico da investigação, na medida em que é no confronto com o *ser em-si* e o *ser para-si* que se sintetiza o *ser causa-de-si*, ao consubstanciar-se como segregação e síntese de um sentido histórico sedimentado.

Logicamente, esta metodologia, para ser coerente e, portanto, para ser eficiente, deverá configurar toda a investigação, e não é por outra coisa que, como já referimos no início deste capítulo, optámos por inves-

⁵¹ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris, pp. 143-145

tigar quatro tipos de obras, unidas duas a duas, segundo o processo de cruzamento de dois pares de oposições.

O primeiro par é formado pela “encomenda oficial”, e é constituído pelos “concursos públicos” e pelas “grandes encomendas”.

O segundo par é formado pelas “obras de referência”, e é constituído pelas “peças singulares” e pelos “projectos integrados”.

A formação do sentido histórico – *ser causa-de-si* – concebe-se, portanto, a partir do confronto da intencionalidade histórica, tal como a mesma se apresenta à consciência do historiador – *ser para-si* – com a resistência e a oposição que o mundo oferece à sua incorporação no plano da concretude – *ser em-si* – operando-se a sua síntese no seio da consciência transcendental do historiador, como já explicitado.

Do mesmo modo, também a estrutura da presente dissertação se liga a esta concepção directora, já que a mesma se constitui em quatro partes e três passagens, repercutindo, também a sua estrutura, o mesmo modelo.

Por isso, a Parte I é duplamente formada pelo *Objecto e Método*, descrevendo-se e definindo-se aí, conceptualmente, o problema, tal como o mesmo globalmente se apresenta à partida, antes de se operar a análise das produções.

Nesta parte, são tratados os aspectos ligados à “concepção”: um domínio, por assim dizer, interno, que corresponde ao estudo do processo de germinação do feto, que antecede o seu nascimento.

A Parte II – *Estudo Histórico* – opera a primeira transição, e traduz aquela que se destina a formar uma representação do problema, através da análise de obras paradigmáticas, correspondendo à formação de uma *visão* do problema.

Nesta parte, são tratados os aspectos ligados ao “nascimento”: um acontecimento, por assim dizer, externo, que corresponde ao estudo da realidade objectiva realizado por uma entidade subjectiva.

A Parte III – *Modelo* – opera a segunda transição, aquela que é a transição decisiva, pois por ela se procede à estruturação do problema, correspondendo assim à operacionalização do *acto*.

Nesta parte, são tratados os aspectos ligados ao “baptismo”: um domínio por assim dizer interno, que corresponde ao estudo do processo de constituição de um sentido, que coroa e confirma o nascimento. A Parte IV – Considerações Finais – opera a terceira transição, e define-se como síntese e súpula da investigação, constituindo-se como *achèvement* do seu próprio sentido que, como a pedra de fecho de uma cúpula, à maneira de uma obra de arte, ao mesmo tempo, pelo lado de dentro, fecha a construção e, pelo lado de fora, a abre a posteriores desenvolvimentos.

Por outro lado, a presente metodologia não se esgota numa mera operacionalização da estruturação abelliana. Para além dessa orientação de facto central, a mesma é igualmente tributária de duas outras orientações metodológicas que importa assinalar.

A primeira, que serve de interface com as diferentes ordens e séries de dados positivos (históricos e sociológicos) é a mediologia ou sociologia da mediação, que se caracteriza pelo uso de métodos qualitativos na investigação⁵², e à qual já nos referimos no Capítulo anterior. Por ela, nós encontramos instrumentos conceptuais que nos permitem considerar, analisar e interpretar não só os dados que o estudo empírico fornece, mas também, e por vezes, sobretudo, os meios como esses dados são constituídos e apresentados, coisa que permite considerar e avaliar, com grande autenticidade e rigor, aspectos que de outra forma se tornariam difíceis de detectar.

A segunda, que funciona já não como interface como os dados, mas sim como interface com o objecto e os métodos das diferentes disciplinas a que frequentemente teremos necessidade de recorrer, para lograr tratar e interpretar aspectos extra-históricos e extra-artísticos que se encontram implicados na presente investigação, é a “*Transdisciplinaridade*”⁵³: uma teoria metodológica que se consagrou no *I Congresso Mundial da Transdisciplinaridade* que ocorreu em Portugal no Convento

⁵² Alguns trabalhos de referência desta corrente: HENNION, Antoine, *La Passion Musicale*, HEINICH, Natalie, *L'Art Contemporain Exposé aux Réjets. Études de Cas*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, Nîmes ; HEINICH, Natalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris

⁵³ Sobre “*Teoria Transdisciplinar*”, vide: NICOLESCU, Basarab, *Manifesto de Transdisciplinaridade*, Hugin, 2000, Lisboa

da Arrábida⁵⁴, em Novembro de 1994, onde foi elaborada e a aprovação da *Carta da Transdisciplinaridade*, assinada por José Lima de Freitas, Edgar Morin e Basarab Nicolescu, em 6 de Novembro de 1994⁵⁵, e que tem já servido de apoio a várias teses de doutoramento, em diferentes países.⁵⁶

Importa apenas acrescentar que estas três orientações não são discordantes nem incompatíveis. Pelo contrário, elas são absolutamente concordantes verificando-se, de resto, entre elas curiosas e eloquentes sintonias, como a que decorre do facto de José Lima de Freitas e de Basarab Nicolescu⁵⁷ terem sido amigos pessoais de Raymond Abellio, tendo sido, aliás, por intermédio de Lima de Freitas que Raymond Abellio se deslocou a Portugal, em 1977, para proferir conferências em Lisboa, Porto e Coimbra, como a que se realizou na Biblioteca Nacional, em 31 de Maio de 1977, cujo texto juntamos em Anexo.⁵⁸

Não nos parece, por isso, que esta combinação de diferentes métodos seja forçada ou inadequada. Pelo contrário, ela emerge como imperativo metodológico na medida em que possibilita uma análise multifacetada do nosso objecto de estudo, parecendo, de resto, confirmar, e inclusive, constituir-se, de acordo com os pressupostos da estruturação abelliana, surgindo, a mediologia, como um duplo interface, por um lado, com os diferentes dados que se apreendem através de múltiplos e distintos estudos, a transdisciplinaridade, com a incidência comum às diversas disciplinas, implicadas na sondagem de um campo



Fig. 15/III- Raymond Abellio em Lisboa. Da esquerda para a direita: José Lima de Freitas, Raymond Abellio e David Mourão Ferreira, então Secretário de Estado da Cultura.

⁵⁴ Vide: AA.VV. *Actas do Congresso Internacional da Transdisciplinaridade*, Hugin, 1999, Lisboa.

⁵⁵ Vide, *Carta da Transdisciplinaridade*, In, Anexos, Parte I.

⁵⁶ Vide: *Teses de Doutoramento Transdisciplinares*, In, Anexos, Parte I.

⁵⁷ Basarab Nicolescu, autor do *Manifesto da Transdisciplinaridade*, no livro *Les Racines de la Liberté*, que escreveu conjuntamente com Michel Camus, refere-se frequentemente a Raymond Abellio. De resto, nós tivemos a oportunidade de conhecer pessoalmente Basarab Nicolescu no Colóquio *Raymond Abellio Aujourd'hui* que se realizou no *Centre Culturel International de Cérisy-la-Salle*, em Setembro de 2002, onde pudemos constatar a sintonia existente entre as premissas da transdisciplinaridade e os fundamentos do pensamento e da gnose abelliana.

⁵⁸ ABELLIO, Raymond, *Genèse et Transfiguration de L'Occident*, In, BROSESSE, Marie-Thérèse de, *De la Politique à la Gnose. Entretiens avec Raymond Abellio*, Pierre Belfond, 1987, Paris, pp. 187-219.

de estudos particular e, por fim, a fenomenologia genética como o seu motor e indutor de sentido, a um tempo, fracturante e integrante.

De resto, toda a metodologia é por definição uma articulação de diferentes métodos, o mesmo acontecendo aqui.

São estes, portanto, os contornos metodológicos da presente dissertação. Reconhecemos, obviamente, que aquela que aqui apresentamos não é de fácil controlo e homologação, dada a circunstância da mesma se ter concebido e desenvolvido especificamente para este estudo, não havendo por isso outros estudos realizados dentro da mesma linha que possam avaliar o seu controlo e verificação.

Não pensamos, no entanto, que, por isso, possa ser posta em dúvida a sua “cientificidade”. Desde logo, porque, para ser válida, uma metodologia não tem obrigatoriamente de ser “científica”, até porque a ciência contemporânea mais não é do que um espaço de rigorosa indeterminação, tornando-se por isso problemático definir cientificamente que coisa é a ciência, para lá do seu *habitus*.

Por outro lado, se o *habitus* da ciência é o da prática e do respeito pelo rigor, como pensamos que é e deverá ser, então, faz sentido da nossa parte perguntarmos que outra metodologia poderia conceber-se, se não com igual rigor, pelo menos, com maior rigor do que aquele que esta promove e respeita.

E, enfim, o valor de uma metodologia também se mede pelos seus resultados, pois é precisamente como processo de conduzir a eles que se constitui toda e qualquer metodologia.

E esta, de facto, conduz a bastantes e fecundos resultados.

Resultados que, além do mais, fazem sentido!

Para finalizar, importa unicamente acrescentar que, sempre que tal se impôs, nós juntamos, em anexo, dados, estudos e pesquisas suplementares que realizámos, e para as quais remetemos ao longo do corpo da dissertação.

PARTE II

Estudo Histórico

Tempo 1

Monumentalidade e Obras Públicas

A II GUERRA MUNDIAL provocaria, também no Portugal periférico e neutral, efeitos económicos, sociais e políticos profundos e duradouros.

Sob o seu impacte, que os esforços da política de neutralidade não conseguiram, nem podiam conseguir, evitar, rompem-se os equilíbrios económico-sociais e políticos laboriosamente construídos nos anos 30 e o regime vive a sua primeira crise séria. Ou seja é levado a encarar, pela primeira vez, com o risco de ser derrubado, o problema da sua sobrevivência no fim do conflito e no pós-guerra.

Sob os Ventos da Guerra, Fernando Rosas



Fig. 1/IV- *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, IST, Lisboa, 1948. Fonte: *Livro de Ouro*.

Capítulo 4- 15 Anos de Obras Públicas: celebração e contexto

Em 28 de Maio de 1948, no Salão Nobre do *Instituto Superior Técnico*, à noite, registava-se um dos momentos altos¹ da comemoração do vigésimo segundo aniversário da “*Revolução Nacional*”: a Sessão Solene Inaugural da Exposição “*Quinze Anos de Obras Públicas*”.

Estipulada a sua realização pelo Decreto-lei nº 36.277, publicado no Diário do Governo, em 14 de Maio de 1947, a par da realização simultânea dos Congressos Nacionais de Engenharia e de Arquitectura, importa referir os termos e os propósitos em que, segundo aquele Diploma, aquele certame era organizado:

“Os engenheiros e os arquitectos, portugueses, pelos seus organismos corporativos, manifestaram ao Governo o desejo de realizar no próximo ano congressos nacionais, em que sejam discutidos os principais problemas técnicos das respectivas especialidades. O Governo vê com o maior agrado a iniciativa e dispõe-se a auxiliá-la, na certeza de que a sua efectivação não deixará de contribuir para valorizar ainda mais o nível técnico atingido pela engenharia e a arquitectura portuguesas, nos últimos anos de intensa actividade profissional. E como, por outro lado, já, considerava conveniente tornar amplamente conhecida a vasta obra realizada pelo Estado em matéria de melhoramentos públicos nos quinze anos, decorridos desde a criação, em 1932, do Ministério das Obras Públicas e Comunicações, resolve o Governo organizar, simultaneamente, uma exposição documentária dessa obra, que, além do mais, atesta a competência dos referidos engenheiros e arquitectos”².

Analisando esta passagem do diploma, uma primeira leitura mostra-nos que a iniciativa do evento não parte nominalmente do Governo, mas sim dos “*engenheiros e arquitectos, portugueses*”, enquadrados pelos respectivos “*organismos corporativos*”, que não só propõem a sua reali-

¹ O outro seria a atribuição do bastão de Marechal ao Presidente da República Óscar Fragoso Carmona.

² Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)*, Lisboa, 1949, Volume II, p. 253

zação, como definem seu programa, circunscrevendo o seu âmbito a uma politicamente neutral e pacífica discussão técnica.

Em virtude das complexidades do tempo histórico em que aquela Exposição era organizada, e da natureza e do alcance das questões que a mesma colocava, afigura-se-nos por demais simplista aquela primeira leitura, até porque, prosseguindo nessa linha, logo nos deparamos com um contra-senso, na medida em que, segundo o mesmo diploma, o Governo afirmava acolher a iniciativa, muito embora justificasse o seu apoio, não tanto invocando razões técnicas, mas antes denotando motivações políticas, ao encarar a divulgação dos “*melhoramentos públicos*”, como nova arma de propaganda ao serviço do Regime.

Daí, considerarmos ser o presente Diploma de natureza eminentemente retórica, como era corrente, então, na administração pública. Aliás, observando-o mais de perto, verifica-se que o mesmo é lavrado em absoluta consonância com o *paradigma orgânico* que enforma a fundamentação, a estruturação e a acção, numa palavra, a *Ordem*, do *Estado Novo*, tal como a mesma era entendida por Oliveira Salazar: de um lado, as *Corporações*, a quem competia a discussão dos aspectos técnicos, do outro, o *Governo*, a quem competia a decisão política.

Mas da passagem acima transcrita, importa ainda realçar a curiosa inflexão semântica com que termina o excerto: “*uma exposição documentária dessa obra, que, além do mais, atesta a competência dos referidos engenheiros e arquitectos*”.

Esta passagem afigura-se-nos de certa forma enigmática. Claramente, ela introduz uma nota dissonante relativamente ao modelo orgânico que regia a tal «*ordem*» do Estado Novo, a mesma que fora magistralmente iconografada por Henrique Bettencourt no baixo-relevo “*Imagem do Estado Novo*”, que o escultor modelou para a *Sala do Estado*, do Pavilhão de Portugal, na *Exposição Universal de Paris* de 1937.

É que, essa passagem coloca-nos perante uma inesperada vénia do Governo aos Técnicos. Vénia essa que transgride a concepção hierárquica e o funcionamento orgânico do Estado, e que é tanto mais inesperada, quanto a mesma representava uma inflexão quer do discurso,



Fig. 2/IV- Henrique Bettencourt, *Imagem do Estado Novo*, Paris, 1937

quer da acção, face a posturas anteriormente assumidas, nomeadamente as implicadas na remodelação governamental de Setembro de 1944, que para lá de promover Santos Costa a Ministro da Guerra e nomear para Ministro do Interior o coronel Júlio Botelho Moniz, servira também para “*travar os entusiasmos do modernismo industrializante ou do reformismo agrário*”³, com Rafael Duque e Ferreira Dias, mentores de leis ditas “desenvolvimentistas”⁴, a serem afastados da Pasta da Economia, para em seu lugar ser nomeada uma equipa chefiada por Supico Pinto “*capaz de concitar o decisivo apoio do conservadorismo ruralista e ultramontano, sossegando as suas inquietações*”⁵.

Importa, portanto, registar esta inflexão, e interrogar o tempo histórico que antecedeu a Exposição realizada no *Instituto Superior Técnico*, a fim de explicitar melhor a questão.

Porque esta indagação nos parece pertinente e marcante, e de certo modo cruza e centra muitos dos factos e das problemáticas que se avultam na época, em vez de partir directamente para os seus resultados e considerações, julgamos útil assinalar alguns dos passos da mesma, a fim de, por essa via, fazer remontar à superfície os meandros de um tempo particularmente complexo, a fim de sondar o sentido dos ajustamentos políticos iminentes e imanentes ao termo da II Guerra Mundial, como refere Fernando Rosas, no excerto inicial.

É que, na opinião de Rosas, a remodelação governamental de Setembro de 44 tinha sido uma remodelação meramente táctica: “*um ministério não para adaptar o regime aos ‘ventos’ da guerra, mas para os enfrentar e combater como uma ameaça*”. Um governo pensado, pois, para dar resposta imediata à agitação social que varrera o país, a partir do “*Verão Quente*” de 1943, e que viria a ter continuidade nas greves rurais de 8 e 9 de Maio do ano seguinte, coisa que, por sua vez, incitara a Oposição

³ ROSAS, Fernando, *Sob os Ventos da Guerra: a primeira crise séria do regime*, in, MATTOSO, José, (dir.) *História de Portugal*, Volume VII, *O Estado Novo (1926-1974)*, Círculo de Leitores, 1994, Lisboa, p. 376

⁴ Lei nº 1994, de 13 de Abril de 1943, que reservava para as empresas de capital maioritariamente português a exploração dos sectores estratégicos da economia; Lei nº 2002, de 26 de Janeiro de 1944, que aprovava o Plano de “electrificação nacional”

⁵ Idem, *ibidem*

a cerrar fileiras contra o Regime⁶, capitalizando a derrota já presentida do exército nazi, e promovendo celebrações populares frente às embaixadas dos países Aliados, em 8 de Maio de 1945.

Governo de crise, aquele Gabinete viria no entanto a tomar algumas medidas cosméticas, que anunciavam já a adaptação aos novos tempos: em Março de 1944 o *Secretariado da Propaganda Nacional* transformava-se em *Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo*, o *Viaduto Duarte Pacheco* era inaugurado em mais um aniversário da “Revolução Nacional” e o *Estádio Nacional*, por sua vez, inaugurado no “Dia da Raça”.

Como explica Rosas, em Maio de 45, “*o ambiente é ameaçador, e o fim da guerra – com o escândalo das bandeiras a meia-baste pela morte de Hitler e as manifestações populares da vitória de claro cunho antifascista, por todo o país a 7 e a 8 de Maio – causa perplexidade e paralisia nas fileiras do Regime, enquanto os meios militares do MUNAF, reactivam a conspiração*”⁷

É pois neste torvelinho de tensões acesas e contradições cruzadas – umas e outras intensificadas pela concomitância da inevitabilidade das mudanças estruturais, que se avizinham e se adivinham, como a ocorrência de turbulências conjunturais que abertamente se manifestam entre Maio e Outubro desse ano, que fazem “*o Governo toma[r] a iniciativa de antecipar a revisão constitucional, dissolver a Assembleia Nacional e convocar eleições legislativas antecipadas, ao mesmo tempo que remodela os cargos dirigentes da União Nacional*”⁸

Assim, em 7 de Outubro de 1945, numa das salas da biblioteca da Assembleia Nacional, que acabava de ser dissolvida, Oliveira Salazar profere o histórico discurso “*Votar é um Dever*”, onde o ditador, anunciava que “*há momentos em que pode convir politicamente esclarecer o ambiente por meio de uma consulta da nação*”⁹, ao mesmo tempo que prevenia que a



Fig. 3/IV- Carga policial sobre uma manifestação em Setúbal, c. 1940

⁶ Criação do MUNAF, *Movimento de Unidade Nacional Antifascista*, em 1944, e de cinco novos jornais clandestinos em 1944 e 1945: *Libertação Nacional*; *Libertação Nacional (Suplemento)*; *Unir*; *Libertação Nacional*

⁷ ROSAS, Fernando, Op. Cit., p. 377.

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ SALAZAR, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas IV 1943-1950*, Coimbra Editora Lda, 1951, Coimbra, p. 171.

*“dissolução e novas eleições se integram no lógico desenvolvimento da nossa vida política interna, a qual se aperfeiçoa e progride dentro dos princípios previamente traçados, não se tratando de actos aparentados de perto ou de longe com a concorrência eleitoral em que a Europa tão afadigadamente se lançou”*¹⁰.

Mau grado a relevância política daquele discurso, não cabe aqui proceder a uma análise que só teria interesse se fosse realmente detalhada. Ainda assim, importa realçar esta passagem, em que, interpe-lando directamente a Oposição, Oliveira Salazar refere:

“O mais estranho que descubro neste particular é provir tudo do mais completo e caliginoso desconhecimento da actividade governativa dos últimos anos. E o pior é que, enquanto o País político for Lisboa, o caso pode repetir-se; porque há coisas que se pedem e já estão realizadas, e há outras em que se trabalha intensamente por toda a parte, à vista de toda a gente. Essa Lisboa parece não ter a menor noção nem dos portos comerciais ou de pesca, nem das obras de hidráulica, nem da arborização das serras e dunas, nem da colonização interna, nem dos aeródromos, nem dos melhoramentos rurais, nem das escolas e da instalação dos serviços públicos, nem da restauração dos monumentos, nem da habitação popular, nem da urbanização das cidades e vilas – de nada em suma”¹¹.

Por esta passagem, percebe-se claramente que o Chefe do Governo está consciente do potencial estratégico dos *melhoramentos e das obras públicas*, e que, em 1945, no seu espírito, deveria já pairar a intenção de, a seu tempo, usar e glosar aquele tema como arma política, para reverter a favor do Governo a onda de descontentamento que se havia apoderado do país.

Elucidado fica portanto o primeiro aspecto: a iniciativa de promover uma Exposição de Obras Públicas cabe ao Poder e não aos Técnicos, como aliás o confirma o estudo realizado por Ana Isabel Ribeiro¹², cuja leitura a este título é esclarecedora, ao referir que, em 1 de Abril de 1947, em sessão da Assembleia-Geral do Sindicato dos Arquitectos, Cottinelli Telmo, então presidente da Direcção, citando o texto das actas, *“comunicou que o senhor ministro das Obras Públicas [engenheiro J. F. Ulrich] estava na disposição de fazer em 1948 uma grande exposição de toda a obra de arquitectura e engenbaria realizada nos últimos anos, e que os*

¹⁰ Idem, p. 173.

¹¹ Idem, pp. 186-187.

¹² RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, FAUP, 2002, Porto, pp. 239-250

*engenheiros realizariam, na mesma ocasião, um Congresso Nacional de Engenharia. Assim pensou que ficaria mal aos arquitectos não realizarem também o seu Congresso, preenchendo o vazio criado pela necessária simetria de posição dos arquitectos.”*¹³

O mais surpreendente, porém, é que, como refere a autora, a sua investigação apurou que relativamente àquela Assembleia-Geral, bem como para as reuniões seguintes, o texto das actas lavradas na reunião, não coincide com o da sua transcrição no Livro de Actas oficial do Sindicato Nacional dos Arquitectos, havendo entre ambos os relatos, “*omissões e alterações significativas ao teor das discussões, resultando o seu confronto bastante rico para melhor avaliação das hesitações e dos argumentos que culminaram na aprovação da realização do congresso em 1948. Necessariamente, as actas transcritas no Livro são mais pacíficas e cordiais, exibindo nuances semânticas reveladoras de alguma manipulação da opinião dos interlocutores nas reuniões, sendo Cottinelli Telmo [...] o principal protagonista e interlocutor preferencial entre a classe e o Governo, aliás, ele próprio responsável pela maioria das rasuras introduzidas às actas iniciais*”¹⁴.

Que estas circunstâncias são significativas, é irrefutável. E significativas a vários títulos. Significativas, desde logo, da importância de que se revestia o certame *Congresso de Engenharia-Congresso de Arquitectura-Exposição de Obras Públicas* para o Poder. Mas significativa, também, dos problemas que se colocavam à participação (ou não) dos arquitectos naquele mega-evento.

Como teremos oportunidade de fundamentar mais adiante, a nossa tese é de que uma das chaves fundamentais, senão a principal, para a compreensão da frágil e ambígua posição em que se encontravam os arquitectos relativamente à sua participação no dito mega-evento, resultava destes terem falhado o projecto de criação de uma monumentalidade nacional de feição modernista, falhanço monumental esse de que haviam sido palco, o 1º e o 2º Concursos Nacionais para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, realizados, respectivamente, em 1933-35 e 1936-38, como veremos.

¹³ RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses...*, p. 240

¹⁴ Idem, *ibidem*

Falhaço grave, note-se. Grave e com repercussões imprevisíveis.

Mas esclarecido o primeiro aspecto da origem da iniciativa da Exposição e dos Congressos, de imediato um segundo emerge: por que razão Oliveira Salazar consente que aquela Exposição contribua para a promoção, ou pelo menos, para o prestígio, dos Técnicos, pondo em risco os fundamentos do Estado Novo, e resolve conceder a um sector corporativo tão rara visibilidade, arriscando romper “*os equilíbrios económico-sociais e políticos laboriosamente construídos nos anos 30*”?

É certo que, de várias formas, esses equilíbrios já haviam sido rompidos pela Guerra, com a entrada massiva de estrangeiros, com o *boom* do contrabando de volfrâmio, com o mercado negro, etc. Contudo, ainda assim, fazer o elogio dos Técnicos era uma manobra arriscada. E era-o desde logo, porque valorizar a Técnica significava optar, no fim, por uma “estratégia industrialista” para o País, abrindo mão da componente rural que regia o modelo do *Estado Novo*. Aliás, o afastamento de Rafael Duque e de Ferreira Dias do Governo, que já vimos, denotava um retrocesso, no que poderia ser o rumar noutra direcção.

No fundo, o que estava em causa era efectivar os ajustamentos necessários ao novo quadro político interno e externo causado pela guerra. No plano interno, 1945 servira para revelar a existência de uma poderosa dinâmica oposicionista, que “*no auge da sua mobilização anuncia ter, só em Lisboa, mais de 50 000 subscritores nas listas de apoio ao Movimento de Unidade Democrática*”¹⁵. No plano externo, 1945 servia para mostrar à saciedade, com o próprio ditador, no discurso que já vimos, a reconhecer, que, em relação ao “*clima político, é por demais evidente que a bandeira da vitória foi desfraldada e ficou drapejando ao vento da democracia*”¹⁶

Mas o Governo não iria ceder, chegando o ministro do interior Júlio Botelho Moniz a assegurar, bombasticamente, em plena campanha eleitoral, que “*O Estado Novo não cairá nem a votos nem a tiros!*”¹⁷.

¹⁵ ROSAS, F., Op. Cit., p. 379.

¹⁶ SALAZAR, O., Op. Cit., p. 175.

¹⁷ ROSAS, F., Op. Cit., p. 380.

Alegando não existirem condições mínimas de seriedade para a realização do acto eleitoral, a direcção do MUD suspende os Comícios eleitorais, e resolve não ir às urnas.

Mesmo assim, como explica Rosas, os resultados, apesar de favoráveis ao Regime, não são famosos: “há pouco mais de 470 000 votantes (numa população de 7 milhões de habitantes, com cerca de 834 000 inscritos: 44% de abstenções; o melhor score do Continente não ultrapassa os 70% de votos para a União Nacional e em distritos como Setúbal, Santarém e Évora, a lista única não chega aos 50%”¹⁸.

Pelo discurso que profere em 23 de Fevereiro de 46 perante as comissões dirigentes da União Nacional, é visível a amargura de Oliveira Salazar, perante os tempos que correm:

“O Mundo está cheio de ideias falsas e de palavras vãs. Enquanto umas e outras se movem no domínio estranho à nossa terra, a concordância ou desacordo têm puro interesse académico e são irrelevantes. Mas, quando começam a invadir-nos e ameaçam fazer estrago dentro de nós, então impõe-se exame mais cuidado, para determinar até que ponto atingem a nossa independência de julgamento, a saúde do nosso espírito e os nossos interesses de nação.

O debate que se trava não tem em geral o valor limitado de uma disputa partidária. Não. É em muitos casos um aspecto da eterna luta entre o bem e o mal, a verdade e o erro, a vida e a morte. O meu desejo, o meu empenho é que os portugueses se elevem por momentos acima das suas preocupações e pequeninos despeitos, para considerarem estes problemas que transcendem a vida de todos os dias e cuja correcta solução interessa ao futuro da Pátria.”¹⁹

Colocando as questões em termos, afinal, mais metafísicos do que políticos, Oliveira Salazar eliminava assim quaisquer hipóteses de abertura ou reforma do regime, sentenciando, gravemente, que “porque a experiência revela não terem alguns podido elevar-se acima dos seus pequeninos sentimentos de grupo, desejamos lealmente que se compreenda bem ser muito duvidoso podermos continuar a tratar no plano nacional aqueles que a si próprios teimam em confinar-se e agir no plano partidário”²⁰

O aviso está dado, e os efeitos não tardam a fazer sentir-se: em Setembro de 46, é dada ordem de prisão à Comissão Central do MUD, após esta ter emitido um comunicado em que se pronunciava contra o pedido, apresentado pelo Governo, de adesão de Portugal à

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ SALAZAR, O., Op. Cit. p. 213

²⁰ Idem, p. 203

ONU; em Abril do ano seguinte, é duramente reprimida a greve dos estaleiros navais de Lisboa, com o envio de grevistas para o Campo do Tarrafal, para o efeito reaberto; logo de seguida, é dada ordem de prisão ao MUD-Juvenil, onde militavam entre outros democratas Mário Soares e Salgado Zenha; depois, é invadida pela polícia a Faculdade de Medicina de Lisboa; ao mesmo tempo, inicia-se o desmantelamento da intentona militar de 10 de Abril, com a prisão dos civis nela implicados; em Junho, é ordenado o saneamento político de 21 professores universitários, conhecidos pelas suas posições democráticas; a seguir, são afastados 9 oficiais superiores envolvidos na intentona do 10 de Abril; e, finalmente, em 1948, é ilegalizado o MUD.

Mas a resposta do Poder não poderia confinar-se a uma acção repressiva. A par da mão pesada, o contra-ataque do Governo passava também pela reposição do poder de iniciativa, quer por via da promoção de acontecimentos de massas, usando para tanto o calendário habitual das celebrações do Regime, como por exemplo os festejos do 2º Aniversário do Ano X da Revolução Nacional, celebrado, em 46, em Braga – que seria, então, proclamada por Júlio Botelho Moniz “*Cidade Santa da Revolução Nacional*” – quer, por outro lado, abrindo os cordões à bolsa, com o novo ministro da economia, Daniel Barbosa, a favorecer momentaneamente uma política de importações, a fim de amenizar a dureza das condições de vida da classe média e do operariado.

É pois no contexto de uma vasta “*recomposição de forças*”, como sustenta Fernando Rosas, que deverá entender-se o conjunto de acções e de movimentações que marcará o ano de 1947, o mesmo em que foi lavrado o Diploma que preconizava a realização da Exposição de Obras Públicas a que inicialmente nos referimos, e cuja leitura deve ser feita, sem perder de vista o intrincado pano de fundo dos circunstancialismos internos e externos.

Dessa recomposição de forças, destaca-se a remodelação governamental de Fevereiro de 1947, onde no novo Gabinete pontuavam figuras como Jorge Botelho Moniz e Daniel Barbosa, próximas do “crítico” Marcello Caetano, que entretanto se havia destacado noutra



Fig. 4/IV- Remodelação Governamental, Fevereiro de 1947

relevante acontecimento que antecederia e, de certa forma, condicionara aquela remodelação: a *I Conferência da União Nacional*.

A composição deste novo Gabinete, denota já o reajustamento político de um novo equilíbrio de forças, cerzido agora a partir do interior do regime. Será com este Governo que Salazar dará passos determinantes na consolidação política do regime, quer no plano interno, quer no externo, aparecendo o ano de 1947 como momento decisivo da viragem duma conjuntura de crise.

Nesse novo equilíbrio de forças, uma parte haveria de caber à Técnica e nomeadamente às Obras Públicas, as quais com a nova remodelação passavam a ter ministério próprio, resultando este do desdobramento do anterior Ministério das Obras Públicas e Comunicações em dois ministérios distintos, sendo a nova pasta ocupada pelo engenheiro José Frederico Ulrich: o apregoado discípulo de Duarte Pacheco.

Daí que, a decisão de organizar uma Exposição de Obras Públicas nas instalações do Instituto Superior Técnico, dificilmente se possa dissociar da figura carismática, senão heróica, quando não mítica, do dinâmico engenheiro Duarte Pacheco, parecendo ajustar-se à situação do pós-guerra português, a ideia defendida por Margarida Acciaiuoli, de que “*quando os problemas que o país vinha sentindo ainda de modo abstracto exigem uma resposta do regime, a figura de Duarte Pacheco pode aparecer como um meio não apenas simbólico mas operacional, criando-se com a sua história uma outra produção, que por não deixar de proliferar no tempo, demonstra em si mesmo a vitalidade de certos índices e a nossa incapacidade de nos libertarmos das diligências míticas*”²¹

Com a Exposição *Quinze Anos de Obras Públicas*, um velho ciclo se fecha e um novo se abre, pois é um facto que aquela exposição, mais do que apenas documentar ou emoldurar a realização do *II Congresso da Engenharia* e do *I Congresso da Arquitectura*, foi concebida não só, ou não tanto, para simplesmente mostrar as obras públicas que o Estado Novo fizera, mas antes de mais, para, a partir delas, construir e difundir o mito da obra feita, inaugurando um nova “era” cujo *leit-motiv* da

²¹ ACCIAIUOLI, Margarida, *A Utopia Duarte Pacheco*, in, AA.VV, *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, Lisboa, Volume 1, p. 53

celebração, em vez da História, se centrava agora nas *Obras Públicas*, devendo de imediato assinalar-se a coincidência entre a escolha das *Obras Públicas* como meio de celebração, e a ocorrência na Europa de um surto de reconstrução civil que começara a registar-se no rescaldo da II Guerra Mundial, e que se reforçava com a injeção dos capitais do Plano Marshall, a partir, justamente, de 1948.

Novo ciclo, que se constitui em torno de um tema – as *Obras Públicas* – e simbolicamente se completa com a escolha de um palco – o *Instituto Superior Técnico* –, introduzindo aquela que seria uma *nuance* relativamente às celebrações anteriores, nomeadamente em relação à *Exposição dos Centenários*: agora não se tratava de organizar uma *Exposição Histórica*, nem se pugnava mais por qualquer *Política do Espírito*, a qual era esquecida e relegada para uma exposição à parte.²²

Pelas individualidades presentes, pelos discursos protocolares e pelo cuidadoso e elegante “*décor*” colocado na realização da *Sessão Inaugural*, demonstra-se à sociedade a importância que o Estado Novo atribuía ao evento, e ao certame que o justificava.

O Regime encontrava-se representado ao mais alto nível. Presidia a cerimónia o Chefe do Estado, Marechal Óscar Carmona, sentando-se na mesa, conforme se regista no Catálogo da Exposição, “*à direita, o Presidente do Conselho, Senhor Professor Doutor António de Oliveira Salazar; o Ministro das Comunicações, Senhor Coronel Manuel Gomes de Araújo; e o Presidente da Comissão Executiva do I Congresso Nacional de Arquitectura, Senhor Arquitecto José Ângelo Cotinelli Telmo; e, à esquerda, o Ministro das Obras Públicas, Senhor Engenheiro José Frederico Casal Ribeiro Ulrich; o Presidente da Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, Senhor Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho; e o Presidente da Comissão Organizadora do II Congresso Nacional de Engenharia, Senhor Engenheiro José de Mascarenhas Pedroso Belard da Fonseca.*”²³

Mas além das individualidades presentes importa assinalar as individualidades ausentes. Ora, quer pelas imagens, quer pela enumeração

²² *14 Anos de Política do Espírito*, SNI, 1948.

²³ Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas (1932-1947)*, Lisboa, 1949, Volume II, p. 13.

das figuras que integram a comitiva e se encontram a assistir na Sala²⁴, nem a imagem nem o nome de António Ferro aparecem.

Se António Ferro está presente, não surge, no entanto, como figura de primeiro plano. É, aliás, interessante verificar que a cerimónia aparece altamente hierarquizada, pois observando as imagens mais acima, nota-se que a hierarquia protocolar que se patenteia na distribuição dos lugares na mesa que preside à sessão, se mantém, ainda, enquanto as individualidades caminham ao dirigir-se do Salão Nobre para a Exposição, com as posições relativas do Presidente da República, do Presidente do Conselho e do Ministro das Obras Públicas inalteradas, em relação à imagem anterior.

Registemos estes factos, enquanto destacamos alguns pontos particularmente significativos dos discursos então proferidos, começando pelo do Ministro das Obras Públicas José Ulrich, a discursar, por sinal, na imagem:



Fig. 5/IV- Sessão Solene Inaugural da Exposição 15 Anos de Obras Públicas, IST, 28 de Maio de 1948

“Meus Senhores:

Sobre a obra apresentada na Exposição, paira em todos os sectores a extraordinária figura do Engenheiro Duarte Pacheco, mestre com quem ensaiámos os primeiros passos, orientador da nossa actuação, amigo que os técnicos portugueses jamais poderão esquecer, Ministro da mais alta envergadura que deixou o seu nome para sempre inscrito, nas páginas da nossa História.

Tudo quanto se apresenta neste conjunto extraordinário de realizações tem a marca inconfundível de sua personalidade, de sua inteligência e do seu talento, e a única sombra que escurece a nossa natural alegria ao ser-nos dado mostrar ao País o que soubemos fazer, é a sua falta neste momento, é o facto de o não termos connosco para lhe testemunharmos a nossa gratidão por quanto lhe devemos, para lhe adivinharmos aquela tão expressiva satisfação que sempre manifestava quando sabíamos interpretar as suas directivas, e que constituía para nós, não só a maior de todas as recompensas, corno o melhor estímulo para o nosso trabalho.

É para mim, que tive a honra de ser seu modesto colaborador, imperativo de consciência recordá-lo e é meu dever também prestar

²⁴ “No vasto salão estavam os Ministros do Interior, da Guerra, da Marinha e da Educação Nacional; os Subsecretários de Estado da Assistência Social, das Obras Públicas, do Comércio e Indústria, das Colónias e da Educação Nacional; Depurados à Assembleia Nacional e Procuradores à Câmara Corporativa; altos funcionários do Estado; oficiais generais do Exército e da Armada, muitos engenheiros e arquitectos e grande número de outras individualidades representativas de todos os sectores da vida nacional”, in, *Livro de Ouro*, 1948

homenagem aos seus sucessores, que tão brilhantemente souberam manter em marcha a grande máquina das Obras Públicas e Comunicações, com o mais leal e perfeito espírito de continuidade, mas sem por isso deixarem de vincar bem a sua passagem pelo Ministério com medidas e iniciativas do mais alto alcance.”²⁵

Depois desta enfática homenagem a Duarte Pacheco, que não conseguia esconder o facto de ser circunstancial e deslocada no tempo, o discurso termina com a declaração pública de um acto de vassalagem dos Técnicos, ao Regime e ao Poder:

“Porque nós, os técnicos da velha guarda, os arquitectos e os engenheiros da primeira hora, só duas coisas ambicionamos no presente momento: que a nossa actuação continue a merecer a confiança do País e nos sejam proporcionados os meios e as possibilidades, de continuarmos a trabalhar com a mesma fé, o mesmo entusiasmo e o mesmo rendimento, e que quando for julgado oportuno realizar a 2ª Exposição de Obras Públicas, esta primeira, que do nosso esforço resulta, seja largamente ultrapassada na categoria e na qualidade dos trabalhos apresentados.

Para tanto, esperamos em Deus que a Nação ainda possa gozar por largos anos a era de Paz e progresso que a Vossas Excelências, Senhores Presidentes da República e do Conselho, devemos, e que todos os Portugueses se convençam de que colaborando aberta e lealmente na obra de Vossas Excelências contribuem para o engrandecimento de Portugal”²⁶.

Importa desde já destacar a intenção de realizar uma *2ª Exposição de Obras Públicas*, coisa que serve para aduzir, que aquele evento não pretendia apresentar-se como acto isolado e singular, mas, contrariamente, como acto fundador de uma série de eventos similares, coisa que reforça a ideia de o mesmo poder representar o início de um novo ciclo de auto-celebração do Estado Novo.

Mas é prematuro desenvolver este tema. Para já importa observar que com esta homenagem oficial a Duarte Pacheco, de uma só vez, o Regime resolvia dois dos mais sensíveis problemas com que se debatia.

Em primeiro lugar, falando metaforicamente, enterrava-se o fantasma de Duarte Pacheco, personalidade cujo entusiasmo modernista sempre escapara ao controlo de Oliveira Salazar, se é que o seu dinamismo e energia não perturbavam o Ditador, incomodado com a sua

²⁵ Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, Op. Cit., pp. 16-17.

²⁶ Idem, Ibidem.

conduta independente, coisa que levava a atritos entre Pacheco e Salazar, por causa do Director da DGMN, engenheiro Gomes da Silva.²⁷

Em segundo lugar, o Regime apropriava-se e capitalizava a aura da personagem, transformando-a em mito, e fazendo projectar esse mito no porvir, por assim dizer, domesticando-o e reconvertendo-o, ao apresentá-lo como imagem paradigmática do *técnico-herói*, espécie de novo cavaleiro andante da batalha produção, que encara com estoicismo e humildade, isto é, sem fascinação e, segundo aquela sua versão, com o único fito da promoção do Progresso Pátrio, fazendo jus à “*retórica de invisibilidade*” que sistematicamente estruturava, como demonstrou José Gil²⁸, o discurso de Salazar, encenando, em si mesmo, a “*imagem-nua*” do sacrifício pela Nação, na senda da “*produção de silêncio*”, inserindo-se aí, aliás, soberbamente, a consagração póstuma a Duarte Pacheco, que a Exposição de Obras Públicas veiculava.

O discurso seguinte caberia a Cottinelli Telmo, na qualidade de Presidente da Comissão Executiva do *I Congresso Nacional de Arquitectura*.

Porque o mesmo é breve e elucidativo, transcrevemo-lo na íntegra:

“Senhor Presidente da República;
Senhor Presidente do Conselho;
Senhores Ministros;
Minhas Senhoras;
Meus Senhores:

Este acontecimento - Exposição de Obras Públicas - representa, antes de mais nada, uma homenagem que o Governo, e particularmente S. Ex. o Ministro das Obras Públicas, quis prestar à Engenharia e à Arquitectura portuguesas ao tomar conhecimento de que os respectivos profissionais se propunham realizar este ano os seus Congressos. Por tão nobre e generoso propósito levanto a voz, em nome dos arquitectos, para manifestar o mais desvanecido agradecimento e o orgulho que tão alta distinção lhes tenha sido concedida. Esta Exposição de Obras Públicas, reunindo num bloco tudo o que nesta matéria se tem feito nestes últimos quinze anos, deve assombrar os próprios dirigentes e colaboradores, que supunham fazer uma ideia perfeita da obra realizada, mas dispersa no espaço e na memória. E não faziam, estou certo. Posta assim diante dos olhos de todos, cada um fará o seu exame de consciência, prestando-lhe a justiça que merece, ou procurando corrigir, ou firmar o melhor caminho no sentido de bem servir a Nação Portuguesa. Ela é, portanto, e também, uma grande lição!

²⁷ Vide NETO, Maria João B., *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP, Porto, 2001, p. 223.

²⁸ GIL, José, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, Relógio de Água, 1995, Lisboa

Falando do nosso I Congresso Nacional de Architectura - que o Governo quis honrar com o seu alto patrocínio - ele representará, por quanto se adivinha, uma contribuição valiosa para o esclarecimento de muitos problemas e para elevar o nível das coisas nacionais do espírito. Se dos votos do Congresso resultar o estabelecimento de princípios elevados e sãos com vista nos interesses superiores da Architectura, não teremos feito mais do que zelar os próprios interesses morais da nação.

Os architectos portugueses têm a consciência do seu esforço caloroso e honesto para o bem do público, mas não querem deixar de dizer que, a par deles, ombro a ombro, existem – e disso não se esquecem – os seus camaradas engenheiros.

A Architectura é uma Arte que, servindo a Humanidade, o faz com duas finalidades elevadas: a da utilidade e a da beleza. As suas obras elevam-se acima do solo fazendo concorrência com as da Natureza. O homem e a sua época – quando elas tenham sido expressas com sinceridade, não com falsos artifícios – revelam-se para a posteridade marcando as características de uma civilização e constituindo um património do espírito.

Saibam os architectos portugueses aproveitar da experiência própria e da alheia, para a sua sensibilidade encontrar a liberdade de expressão – integrando nela o conhecimento dos progressos mundiais das técnicas de construir – lançando-se em novos voos na conquista de novas soluções, e marquem estes três acontecimentos, que hoje vão ser inaugurados solenemente, o começo de uma nova era cujo lema seja o de servir cada vez melhor a Nação Portuguesa. Eis os nossos votos!”

Destacamos do discurso alguns tópicos que nos parecem marcantes:

1. Assombro dos dirigentes e colaboradores que não faziam ideia da obra feita
2. Architectura como arte que conjuga utilidade e beleza
3. O homem e a sua época constituíam um património do espírito
4. Encontro da liberdade de expressão com o progresso mundial das técnicas de construir
5. Novos voos e nova era de soluções

Despido assim do seu invólucro retórico, o discurso soa de forma dissonante, comparativamente ao anterior. Para lá da intenção previsível de explorar corporativamente os louros da Exposição, e chegando ao ponto de insinuar (ou encenar?) um discurso (ou simulacro?) de afirmação da classe perante os próprios dirigentes, surdamente estes tópicos reflectem uma discreta, mas clara, dissidência, relativamente ao Poder. Dissidência, desde logo, pelo subtil, mas inequívoco, reiterar de uma *Política do Espírito* que entretanto caíra já em desgraça, por efeito do terramoto causado pela 2ª Exposição de Geral de Artes Plásticas (Maio de 47), cujas ondas de choque ainda se repercutiam, dolorosamente, nos círculos ligados ao Poder. *Política do Espírito* essa que, agora, Cottinelli Telmo, pateticamente, travestia com a expressão

“*património do espírito*”. Mas dissidência, também, e principalmente, pela defesa da liberdade de expressão, e pela apologia das novas técnicas mundiais de construir. Dissidência, enfim, na confiança posta no futuro de uma nova era e de novas soluções.

Não é isto, o prenúncio da apologia do movimento moderno na arquitectura?

Em seguida, caberia a ver de discursar ao Engenheiro José de Mascarenhas Pedroso Belard da Fonseca, Presidente da *Comissão Organizadora do II Congresso Nacional de Engenharia*:

“Senhor Presidente:

Tenho a certeza de interpretar o pensamento de todos os congressistas apresentando e V. Ex^a os melhores agradecimentos por nos ter honrado com a sua presença nesta sessão inaugural do II Congresso Nacional de Engenharia.

Senhor Presidente do Conselho:

A V. Ex^a os nossos agradecimentos, também, por todos os sacrifícios que tem feito para assegurar a continuidade administrativa que permitiu o desenvolvimento dos trabalhos de engenharia em Portugal, o que justificou a realização do nosso segundo Congresso.

Senhor Ministro das Obras Públicas:

O nosso reconhecimento pelo vosso patrocínio à nossa iniciativa, tornando viável o nosso apoio.

Mínhas Senhoras e meus Senhores:

Inicia-se este Congresso no local próprio e com o cenário mais adequado. Os novos edifícios do *Instituto Superior Técnico* são uma das primeiras realizações do período de renascimento de construção de obras públicas a que estamos assistindo. Foi um dos primeiros trabalhos de Duarte Pacheco, seu antigo aluno, mestre e director. Aqui se revelaram as admiráveis qualidades que haviam de fazer dele um dos maiores realizadores de todos os tempos.

Desta escola saíram também muitos dos engenheiros que colaboraram nesta obra admirável do ressurgimento industrial do País. Por outro lado o cenário actual, a Exposição realizada por outro antigo elemento da Escola, o actual Ministro das Obras Públicas, é a prova do que os engenheiros e arquitectos portugueses foram capazes de realizar.

As sessões de trabalho do Congresso terão também o ambiente apropriado do novo edifício da Faculdade de Engenharia do Porto, de tão grandes e antigas tradições mas que também só há pouco obteve instalação condigna.

Como tudo é diferente do nosso primeiro Congresso, realizado em 1931, para cuja sessão inaugural foi necessário recorrer à amabilidade nunca desmentida da Sociedade de Geografia, para que nos cedesse uma sala, tendo-se depois utilizado para sessões de trabalho as acanhadas e mais que modestas instalações da antiga Associação dos Engenheiros Civis. Aqueles que actualmente têm menos de quarenta anos não podem fazer ideia do que então foi necessário improvisar para a realização desse Congresso e os mais insatisfeitos sorririam, apesar de tudo, se pudessem ser transportados à exposição que então nos pareceu maravilhosa, e que realizá-

mos nas salas da *Sociedade Nacional de Belas-Artes*. Fiz parte da comissão organizadora desse primeiro congresso, festejo este ano os meus vinte e cinco anos de empreiteiro, assisti a toda esta evolução, e por isso posso avaliar bem a imensidade do caminho percorrido. Todos nós temos uma certa tendência para as recordações doutros tempos, mas é sinal de velhice olhar para o passado em vez de pensar no futuro e por isso deixemos o primeiro Congresso para falarmos do segundo.

O que é um congresso de Engenharia?

É sempre difícil dar uma definição seja do que for, mas, por dever do meu ofício de professor sou muitas vezes obrigado a fazê-lo. Desta vez posso, felizmente, recorrer à solução de dar homem – por mim. Lembro-me de, há bastantes anos já, ter ouvido na inauguração dum congresso internacional que *‘essa reunião diferia de outras reuniões Porque não constituía um combate em que se chocavam as influências e os interesses, mas sim um concurso de emulações e rivalidades louváveis e fecundas das quais o prémio é o bem-estar do Mundo. Cada congressista traz o fruto do seu trabalho e isto não com a ambição de o opor ao resultado de outras experiências, mas com a vontade firme de contribuir para o bem-estar universal vindo em ajuda do homem, qualquer que seja a sua raça ou país que habita, para domar a matéria’*. Ouvi outras palavras há muitos anos já, mas nunca, mais me esqueceram aquelas em que a parte final sintetiza toda a nobre missão do engenheiro: domar a matéria para o bem da Humanidade. Domar a água nos aproveitamentos hidroeléctricos, nos rios, nas regas, nos canais; os materiais da terra nas construções, nas estradas, nos caminhos-de-ferro; domar todas as formas de energia: a térmica, a eléctrica e até a atómica. Missão ingrata, por vezes, mas sempre elevada.

Mas mais concretamente qual a finalidade do nosso Congresso? Corre impresso no seu programa: o II Congresso Nacional de Engenharia tem por finalidade discutir os problemas de carácter técnico-económico que interessam ao País – mostrar a vitalidade e o trabalho da Engenharia portuguesa, desenvolver e elevar o culto da profissão de engenheiro. Estas poucas palavras resumem todo o nosso programa. Temos fundadas esperanças em que este Programa seja cumprido e que desta reunião alguma coisa de útil resulte para o País.

O interesse despertado entre os engenheiros excedeu a expectativa dos mais optimistas da Comissão Organizador. Foram apresentados cerca de cem trabalhos sobre os mais variados problemas. Todos os ramos de Engenharia se fizeram representar. Assuntos do maior interesse serão discutidos nos oito grupos pelos quais foram repartidas as teses e comunicações: Obras Públicas (Construções – Urbanização); Geologia (minas – metalurgia); Electricidade; Mecânica e Tecnologia; Química Industrial; Engenharia Colonial; Engenharia Naval; e, finalmente, Economia Política (Organização industrial – Legislação).

É em primeiro lugar o problema fundamental da produção da energia que será focado nos seus variados aspectos de energia hidroeléctrica, dos combustíveis e até da utilização da “energia atómica” por alguns dos nossos colegas mais ilustres. São os problemas da organização industrial, do ensino da engenharia, das indústrias fundamentais do País, da hidráulica agrícola, das construções e os da maior actualidade, como por exemplo o metropolitano de Lisboa e as habitações pré-fabricadas. A regulamentação do exercício da pro-

fissão do engenheiro, tese apresentada pelo Conselho Directivo da Ordem, é dos pontos que mais interesse devem despertar.

Senhor Presidente, Senhores Ministros, Minhas Senhoras e Meus Senhores:

Renovando os meus agradecimentos pela presença de V. Ex. nesta sala faço votos para que o II Congresso Nacional de Engenharia corresponda inteiramente aos desejos da sua Comissão Organizadora e às esperanças de todos aqueles que nele participam.”

Comparando o presente discurso com o anterior, de imediato se nota a diferença de extensão, bem como um não menos elucidativo contraste de tom e de intensidade. Enquanto o discurso de Cottinelli Telmo é circunspecto e, como vimos, veladamente dissidente, o de Belard da Fonseca é exuberante e abertamente colaborante, senão mesmo militante.

Em Fonseca, manifesta-se uma confiança absoluta no futuro, que então parecia sorrir ao engenheiro, impelido pela “*elevada*” missão de “*domar a matéria para o bem da Humanidade*”.

Mas não só. Todo um mundo de realizações e empreendimentos podiam agora ser postos ao serviço da nação, pela mão da engenharia, como sejam “*os aproveitamentos hidroeléctricos, nos rios, nas regas, nos canais; os materiais da terra nas construções, nas estradas, nos caminhos de ferro; domar todas as formas de energia: a térmica, a eléctrica e até a atómica*”.

É a oferta deste manancial de soluções tecnológicas, que os engenheiros vêem assim colocar ao Serviço da Nação, respondendo à chamada que o Poder lhes havia dirigido, agora que os novos rumos da Governação já haviam sido traçados, no quadro da crescente influência de Marcello Caetano, à frente da União Nacional, e como corolário da remodelação governamental de Fevereiro de 47, que já vimos.

Observe-se igualmente a consonância, senão mesmo coincidência absoluta, das posturas de Belard da Fonseca em relação às do Governo, no que diz respeito ao conceito e às finalidades do próprio Congresso: “*discutir os problemas de carácter técnico-económico que interessam ao País – mostrar a vitalidade e o trabalho da Engenharia portuguesa, desenvolver e elevar o culto da profissão de engenheiro*”.

Não reproduz isto *ipsis verbis* o estipulado pelo Decreto-lei nº 36.277, emanado do Governo, e já analisado? Aliás, em consonância também com a cadeia de comando, ou melhor, com a orgânica, do Estado

Corporativo, Belard da Fonseca apressa-se a dizer que a regulamentação do exercício da profissão do engenheiro, consta de uma “*tese apresentada pelo Conselho Directivo da Ordem, [e] é dos pontos que mais interesse devem despertar*”.

Não é isso que se irá passar, como sabemos, relativamente ao Congresso Nacional dos Arquitectos, com a apresentação e discussão das respectivas teses a decorrer em moldes bastante mais democráticos, denotando posturas abertamente críticas, quando não radicalmente contestatárias.

O discurso de Belard da Fonseca, parece-nos, assim, particularmente esclarecedor do novo xadrez político-corporativo que o Regime pretendia doravante configurar, o qual numa palavra poderíamos resumir do seguinte modo: favorecer os técnicos com o fito de demandar-lhes a criação de uma nova sublimidade.

Pelos discursos dos respectivos dirigentes da classe, torna-se claro que os engenheiros, são receptivos ao desafio, e prontos a colaborar. Quanto aos arquitectos, o problema era diferente, porque até ali tinham sido eles os heróis da política do espírito, e essa política falhara em vários registos, nomeadamente na questão central da criação de uma arquitectura de regime, isto é, criadora de uma monumentalidade veiculadora de “*instâncias de sublimidade*”, e não apenas de uma monumentalidade veiculadora de “*valores cívicos*”, como sustenta Pedro Vieira de Almeida²⁹.

Os arquitectos pressentem, e compreendem, que a sua hora está a passar. Perante o Poder, isto é, perante Salazar, a sua missão falhou. Falhou, e/ou foi abortada, como iremos no próximo capítulo indagar, através do estudo e análise de um tema crucial desta problemática: a questão dos concursos de Sagres.

E porque sabiam que a sua hora se esgotara para o Regime, os arquitectos optarão por romper o compromisso com o *Poder*, e dar vivas à *Carta de Atenas*, alinhando pelas teses do *Movimento Moderno*.

²⁹ Vide, ALMEIDA, Pedro Cesar Vieira de, *Os Concursos de Sagres – A Representação 35'. Condicionantes e Consequências*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, policopiado.

Um último discurso falta ainda analisar: o do Presidente da Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho. Trata-se de uma longa, enfadonha e ornamentada peça de oratória, que consideramos útil transcrever, não só porque a mesma ajuda a reconstituir a “máquina” que aquela Exposição havia posto em marcha para poder efectivar-se, mas também porque, noutro plano em que mais tarde interessará deter-nos, a mesma expressa com particular acuidade, desde logo, a forma primária e retórica como o ideário do *Estado Novo* era assimilado pelos seus agentes, coisa que podendo parecer acessória relativamente ao nosso estudo, consideramos que importa não deixar de assinalar, já que a mesma constituiu factor dos não menos insignificantes, da génese de alguns dos equívocos e paradoxos com que se debatia, e que viriam a bloquear, a prossecução da “utopia salazarista.”³⁰

“Senhor Presidente da República:

As minhas primeiras palavras são, como não podiam deixar de ser, de respeitoso cumprimento ao Primeiro Magistrado da Nação – exemplo de virtudes cívicas e de atributos pessoais que desde há muito me habituei a venerar - e, ao mesmo tempo, de profundo agradecimento pela honra que V. Ex.^a nos deu, dignando-se aceder

³⁰ Estamos convictos de que o *Estado Novo* difere do fascismo vulgar, não só por aquele não se constituir de acordo com o “*modelo de movimento*”, como em Mussolini ou em Hitler, mas também porque, por sobreviver o mesmo, ainda que por pouco tempo, ao Chefe, destoa também do “*modelo de regime*”, como em Franco. A discussão em torno do conceito «fascismo» é obviamente complexa, mas necessária, reflectindo variações e implicando reformulações permanentes, pois como defendeu Stuart Woolf no Colóquio sobre “*O Estado Novo – das origens ao fim da autarcia*”, realizado de 4 a 6 de Novembro de 1986, na Fundação Calouste Gulbenkian “*a ilusividade do conceito de fascismo e a heterogeneidade da sua realidade histórica têm levado alguns historiadores, como De Felici, a negar a sua existência como fenómeno geral. Outros historiadores alargaram o conceito, tanto cronológica como temporalmente, ao enfatizar a ideologia do fascismo, da qual alguns elementos - tais como os aspectos antidemocrático, antimarxista, anticapitalismo revolucionário do movimento e as teorias económicas de desenvolvimento produtivista dos regimes – podem remontar ao agitado clima cultural das décadas anteriores à guerra (Sternhell) ou remeter para as ditaduras terceiro-mundistas da época pós-colonial (Gregor)*”. Assim, no contexto Europeu, contrariamente às tipologias clássicas do fascismo, o caso português parece-nos constituir-se de acordo com uma lógica distinta da forma meramente instrumental de conceber e organizar politicamente Estado a fim de fazer face a determinada conjuntura económica e/ou política de crise ou mesmo de colapso do Poder, para se assumir como projecto político, e não unicamente como projecto de poder, fazendo com que, paradoxalmente, em muitos aspectos as concepções messiânicas e escatológicas do projecto político de Salazar, se aproximem muito de uma projecção invertida das concepções igualmente messiânicas e escatológicas do projecto político de Estaline. Daí, o emprego da expressão “utopia salazarista”, como forma de assinalar aquilo que nestes casos poderia ser uma terceira tipologia de “autoritarismo”, que talvez a expressão “*modelo doutrinal*” possa traduzir melhor.

ao convite para se encontrar aqui entre nós, engenheiros e arquitectos portugueses, num dia tão memorável para ambas as classes.

Mas, como se isso já não bastasse para o assinalar, esta sessão inaugural, com a solenidade verdadeiramente invulgar que lhe confere a presença de V. Ex.^a e das mais altas individualidades da Nação, marca também o termo do período de preparo da Exposição de Obras Públicas.

Quer dizer que de amanhã em diante o público irá tomar contacto com o extenso, valioso e sobremaneira elucidativo recheio que se conseguiu fazer caber nos locais ocupados pela Exposição, e as reacções dos seus visitantes vão incidir em especial sobre *o que se lhes apresenta e o modo como lhes é apresentado.*

[...]

Desde o início ficou assente que a Exposição se deveria caracterizar por um sentido marcadamente divulgatório, despojando o seu recheio de aspectos inacessíveis à compreensão do grande público, destituído, como é, na generalidade, de preparo para entender e apreciar a documentação revestida de demasiada erudição no campo técnico. E assim, os elementos utilizados - plantas, alçados, perspectivas, fotografias, fotomontagens, modelos em vulto, plantas e mapas de conjunto, gráficos, etc. - obedecem muito mais à ideia de tornar rapidamente apreensível pelo visitante a obra em si, o seu aspecto técnico, a sua finalidade local ou geral, a comodidade, conforto e higiene que traz ao público, o progresso técnico que revela, o contributo que veio dar à resolução dos grandes problemas de interesse nacional, e tantas outras circunstâncias desta mesma índole, do que propriamente ao objectivo de esclarecer os técnicos quanto ao rumo seguido pelos autores das obras, ao abordarem o programa a satisfazer e ao decidirem a solução por que optaram.

Por outras palavras: sempre que se reconheceu necessário sacrificar um tanto o rigorismo técnico do documento em si, para uma melhor elucidação do público, não se hesitou em o fazer, desde que o essencial se mantivesse respeitado; todas as vezes que se admitiu que lançando mão de certos atractivos de agrado certo e rapidamente acessíveis ao comum dos visitantes, se poderia tornar mais expressiva a documentação a apresentar, para um tal recurso se apelou, na plena certeza de que transparecerão facilmente os intuitos que ditaram semelhante modo de agir.

Apesar disso, a uniformidade dos elementos de que seria possível lançar mão para formar o recheio duma Exposição de carácter tão especial como esta é, impôs certas precauções tendentes a procurar desfazer no visitante qualquer ligeira sensação de enfado originada pela repetição, a cada passo, de elementos similares.

A forma que mais fácil se afigurou de o conseguir foi dar a cada Serviço a faculdade de ele próprio se ocupar do preparo da respectiva zona, ao mesmo tempo que se lhe sugeriu a vantagem de recorrer a um artista decorador capaz, por provas já dadas, de cuidar com gosto do correspondente arranjo.

Este procedimento, ao mesmo tempo que evitou qualquer propensão para uma uniformidade de aspectos, facilitou a tarefa da Comissão Executiva da Exposição, que passou a limitar-se, em semelhante matéria, a um útil trabalho de coordenação dos variados arranjos dentro de cada pavilhão. Em que medida o desiderato foi atingido é assunto sobre que, a partir de amanhã, cabe aos visitantes da Exposição pronunciar-se, após um percurso atento por todo o vasto recinto do Instituto Superior Técnico, a moldura escolhida para a

enquadrar, sítio único, inigualável em Lisboa, sob todos os aspectos, para um certame desta natureza.

Apesar da grande escolha dos assuntos a apresentar, feita nos Serviços de harmonia com as directivas ministeriais, a superfície em definitivo exigida pelos locais da Exposição ainda atinge aproximadamente 7.000 metros quadrados. Tão extensa área foi conseguida à custa da ocupação, em larga escala, dos pavilhões da Educação-Física e das Oficinas do Instituto (este último bastante aumentado através de certas adaptações no interior da sua área coberta); pelo aproveitamento, no interior do edifício em que nos encontramos, de áreas apreciáveis, como dentro em pouco teremos ocasião de ver; e, finalmente, mediante a construção de vários pavilhões de carácter transitório, dispersos por todo o Instituto.

Os assuntos foram agrupados em quatro grandes divisões, correspondentes a outros tantos pavilhões principais: Comunicações, Hidráulica, Edifícios e Urbanização. Mas, além disso, junto deste último pavilhão dispôs-se um conjunto de pequenas edificações, ligadas por troços de galeria, onde se reuniu toda a documentação relativa ao Problema da Habitação. Também, em frente do Pavilhão da Hidráulica e como que a prolongá-lo, erigiu-se uma construção de menores dimensões, utilizada pelas empresas particulares concessionárias dos grandes aproveitamentos hidroeléctricos do País, e implantaram-se, ao ar livre, alguns modelos de aproveitamento hidroagrícola, já executados ou em vias de conclusão pelos respectivos serviços do Estado.

Algumas pequenas construções mais, de natureza vária, esparsas pelo recinto, e uma sala onde se reuniu uma valiosa documentação histórica arrancada ao pó dos arquivos com uma dedicação digna de nota por parte de quem a rebuscou, completa o conjunto da Exposição.

Não termino esta sucinta descrição, sem fazer notar que no arrumo dos documentos a expor, ao critério de os agrupar por Serviços, se antepôs, por se afigurar mais lógico, o de os arrumar consoante os assuntos a que respeitam. Assim, por exemplo, apesar de as respectivas obras terem decorrido pela Direcção-Geral dos Edifícios: os elementos dos edifícios dos Correios figuram em zona afecta a estes últimos Serviços; os modelos das gares marítimas, na do Porto de Lisboa; os das pousadas, na da secção das Obras Públicas e do Turismo; os bairros de casas económicas, na do Problema da Habitação; os dos sanatórios e obras da mesma índole, na área onde se reuniu o que respeita ao Problema da Assistência, etc.

Com outros Serviços sucedeu o mesmo, ainda que em muito menor escala.

Um Pormenor de certo interesse também, julgo ainda útil frisar. Quero referir-me ao apreciável número de modelos de esculturas reunidos no recinto da Exposição e que constituem um complemento valioso do seu recheio.

As entradas e os topos, face a face, dos dois grandes pavilhões novos, bem como a grande álea central do Instituto foram, sobretudo, os locais escolhidos para a sua colocação. Na referida álea destaca-se vigorosamente o modelo da estátua de D. João IV, erigida em Vila Viçosa, com o jus que lhe advém de ser, de longe, a maior obra de escultura entre as mandadas efectuar pelo Estado nestes últimos quinze anos.

Ainda no capítulo das esculturas, a Exposição deixa, de si própria, também recordações valiosas. Refiro-me às duas estátuas fronteiras

ao edifício em que estamos, no topo da álea central, a que antes aludi, e que representa simbolicamente a Engenharia e a Arquitectura. Foram, tanto uma como a outra, realizadas para a Exposição e ficarão relembrando o período fugaz do seu funcionamento quando mais tarde forem valorizar os locais a que em definitivo se destinam. Em matéria de divulgação da grande obra efectuada, impõe-se uma referência especial à actividade publicitária desenvolvida em paralelo e como complemento da Exposição.

Assim, para distribuição ao público, a partir de amanhã e durante o funcionamento do certame, serão postos à disposição das duas dezenas e meia dos Serviços nele representados trinta e seis folhetos desdobráveis, cada um com uma tiragem de 50.000 exemplares. Editou-se também, numa tiragem de 2.000 exemplares, a publicação denominada ‘Quinze Anos de Obras Públicas’, composta de três volumes, de que o primeiro, ‘Livro de Ouro’, onde colaboram todos os altos responsáveis pelos Serviços representados na Exposição, está pronto já para ser distribuído. Dos dois restantes volumes, o segundo – ‘Inventário e Exposição’, - destina-se ao registo de rodas as obras realizadas nos últimos quinze anos e ao relato do grande acontecimento que é a Exposição em si, só podendo, portanto, vir a público depois de ela encerrada; o terceiro – ‘Congressos Nacionais de Engenharia e Arquitectura’ - é consagrado aos trabalhos dos congressos que hoje se iniciam e será publicado no mais curto prazo após o termo dessas manifestações.

Também se está preparando, para sair a público antes de a Exposição findar, a edição de algumas brochuras inserindo valiosa documentação de certas actividades dos Serviços que se considerou impossível apresentar em folhetos desdobráveis, e cujo registo pareceu útil deixar devidamente assegurado.

Otra publicação que interessa referir é o ‘Guia da Exposição’. Embora editado por entidade particular, sem encargo para o Estado, na sua concepção e conteúdo ele obedece inteiramente às directivas e elementos fornecidos pela Comissão a que presido.

Um elemento divulgatório importante, preparado também para o período da Exposição, mas cujo interesse perdurará muito para além do dia em que desapareçam os últimos focos de luz que a animaram, é o documentário cinematográfico das obras públicas realizadas por todo o País, no decorrer dos 15 anos cuja actividade a Exposição assinala.

Quem, como S. Ex.^a o Ministro das Obras Públicas, se viu forçado a acompanhar minuciosamente muitos dos Passos Preparatórios da execução deste documentário – iniciados pela indicação dos assuntos a filmar; passou em seguida pelas difíceis, morosas e fatigantes operações de escolha dos assuntos mais representativos, através de uma formidável redução de material fotografado, de maneira a caber na extensão de filme convencionada – 1.500 metros; para, afinal, ter de reconhecer a impossibilidade, sem prejuízo do mínimo considerado essencial, de fazer baixar a extensão do documentário a menos de uns 2.200 metros, pode estar certo de que ele irá dar uma impressão visual, ainda que muito incompleta, das múltiplas obras levadas a cabo nestes últimos quinze anos e da sua funda dispersão por todo o país.

Com todas as deficiências resultantes das restrições a que o seu realizador foi forçado e submeter-se o documentário vai constituir, não haja dúvida, um elemento importante de elucidação do público, com a sua exibição em todos os pontos do Império - na Metrópole

como nas Ilhas Adjacentes e nas Colónias – completará apreciavelmente os objectivos em vista com a Exposição, prolongando-a no tempo e suprimindo de algum modo a impossibilidade de a deslocar no espaço.

Termino este capítulo alusivo à publicidade fazendo ainda menção do selo comemorativo – preparado com celeridade invulgar, pela Administração-Geral dos Correios para vir a público no decorrer do acontecimento que assinala - e da medalha comemorativa dos Congressos e da Exposição, pronta já também para ser distribuída. Esta última possui um pormenor susceptível de despertar, ainda em maior grau o interesse dos seus adquirentes: preenche-lhe o anverso a reprodução das estátuas da Engenharia e da Arquitectura a que há pouco me referi, numa conjugação feliz destes dois motivos, obtida, não sem grande dificuldade, pelo talentoso autor da medalha, que é também o autor da estátua da Arquitectura.

Na impossibilidade de confinar, à justa, dentro do período de 15 anos a que respeitam a Exposição, o início e termo de todas as obras que nela se documentam, foi decidido que os elementos reunidos dissessem sempre respeito a obras já concluídas ou em franca via de execução. Não obstante, quando determinados assuntos se enquadram num plano geral, já em plena fase de realização, apresenta-se esse plano, para que melhor se apreenda o sentido e a finalidade da obra, vistos à luz do interesse nacional. Todavia, a quem ler ou examinar com atenção as indicações das legendas, não poderão restar dúvidas sobre o que do plano se tenha já executado ou esteja prestes a concluir-se, e sobre o que ainda falte fazer.

À luz do critério que acabei de referir, o visitante pode estar certo de que qualquer das maquetas apresentadas – e elas são inúmeras por toda a Exposição - traduz uma realização, completa ou em vias de o estar.

Esta regra, que define bem a proibidade com que se pretendeu elucidar o público, sofre, no entanto uma excepção: o modelo do monumento a erigir em Loulé à memória do Engenheiro Duarte Pacheco, exposto no grande 'hall' deste edifício, traduz, por enquanto, um mero projecto, uma simples aspiração que, embora claramente perfilhada pelo Governo ao facilitar às Câmaras Municipais do País a forma legal de contribuírem monetariamente para a sua execução, não se consubstanciou ainda, na verdade, em actos materiais.

A projecção de Duarte Pacheco na vida do País foi muito grande e a Exposição a cada passo assim o atesta.

Do conceito que dele formam os responsáveis pelos altos destinos da Nação dão testemunho iniludível, os seus actos e palavras, de que retenho, sobretudo, na memória as proferidas por S. Ex.^a o Presidente do Conselho, ao anunciar à Assembleia Nacional, na sessão de 25 de Novembro de 1943, o passamento do malogrado estadista. Mas, sem querer ir mais além, ainda há pouco, nesta sessão, S. Ex.^a o Engenheiro José Frederico Ulrich disse também muito do seu sentir acerca da memória do seu ilustre antecessor, fazendo-o, aliás, com deliberado apagamento de méritos próprios, que, se é bem demonstrativo da nobreza do seu carácter, nem por isso se coaduna com o alto conceito que Duarte Pacheco formava dos predicados do actual Ministro das Obras Públicas.

Atrevo-me, por isso, a pensar - a afirmar mesmo como uma certeza – que, se em vez de ter hoje o seu início, a Exposição fosse aberta um ano mais tarde, a maquete a que me estou referindo não faria excepção entre as demais, no aspecto a que me referi.

O hábito, já consagrado, de uma solenidade como esta não se dever concluir sem que se digam algumas palavras de agradecimento, tenta-me grandemente a fazê-lo.

O êxito duma tarefa como a incumbida à Comissão Executiva da minha presidência dependia essencialmente do espírito de cooperação dos Serviços, das facilidades proporcionadas pela Direcção do Instituto Superior Técnico, da competência e dedicação de todos os colaboradores e, finalmente, da confiança e apoio governativos.

Nenhum destes requisitos falhou à Comissão.

Da parte dos Serviços foi máximo o desejo de aplanar e remover dificuldades, digno de destaque o espírito sempre amigável que presidiu às relações connosco.

Da Direcção do Instituto só há que dizer que proporcionou o muito que se lhe pediu com uma compreensão das nossas necessidades e uma lhaneza de trato que nos fizeram esquecer inteiramente que estamos instalados em casa alheia, usando e abusando dela - ainda que por bem - como se da casa própria se tratasse.

A todos os colaboradores da Exposição se rende o merecido agradecimento, citando em primeiro lugar as individualidades que honraram obsequiosamente a Comissão com o seu valioso préstimo sob múltiplos e variados aspectos. No receio, porém, de qualquer lamentável omissão, limito-me apenas a destacar o contributo notável que aos Serviços e à Exposição foi dado pelas Aeronáuticas Naval e Militar, na obtenção do grande número de fotografias aéreas tiradas por todo o País.

Os delegados dos Serviços foram todos inexcusáveis no interesse e dedicação com que estabeleceram o necessário elo com a Comissão Executiva.

Sem entrar na apreciação da competência e gosto manifestados pelos artistas decoradores no arranjo das respectivas secções, assunto que melhor quadra aos críticos da Exposição, permito-me dar o devido realce ao carácter sempre amistoso, sem uma excepção sequer, das relações entre eles e a Comissão, circunstância que muito facilitou a nossa tarefa.

Os directos colaboradores da Comissão Executiva, em número aliás bem limitado, tudo fizeram para se desempenharem o melhor possível das respectivas incumbências, arredando com tenacidade, bom senso e conhecimento de causa as dificuldades a cada passo surgidas. Reservo para melhor oportunidade, a merecida referência pessoal a cada um, tanto mais que S. Ex.^a o Ministro tem pleno conhecimento do modo louvável como a sua capacidade e competência em geral se manifestaram.

Deixar de fazer uma referência à prestantíssima actuação dos meus colegas da Comissão seria injustiça flagrante, a par de acto desprimoroso que não desejo cometer. O destaque do nome de um, o Architecto Jorge Segurado, relego-o para a crítica que irá incidir sobre o seu extenuante labor de um ano, e que lhe vai dar, com certeza, profunda satisfação, compensadora de muitos daqueles momentos amargos a que não foi possível eximi-lo.

Resta agora aludir ao último dos requisitos que há pouco mencionei: o ‘apoio ministerial’, e a esse respeito é profunda a satisfação que sinto em poder publicamente declarar que S. Ex.^a o Ministro nem um só instante deixou de o proporcionar à Comissão Executiva, sob todas as formas, inclusive a duma assistência constante, nem de o traduzir ou em directivas que nunca faltaram na ocasião precisa, ou em palavras de estímulo de que nunca foi parco.

Disse há pouco S. Ex.^a, que o nome de Salazar deveria figurar em primeiro lugar entre os dos respectivos autores, nos dísticos de todas as obras documentadas na Exposição. Na simplicidade do seu simbolismo estas palavras, ao mesmo tempo que traduzem o preito devido ao homem que tornou possível tudo quanto está patente e o muito mais que se deixa adivinhar numa visita à Exposição, feita com olhos de ver, conferem a esta manifestação responsabilidades de natureza invulgar.

Oxalá que a sua realização corresponda às ideias do Ministro que com tanto carinho a visionou e dia a dia a acompanhou, e aos altos intuítos que o Governo teve em vista com o promovê-la.

A sempre patente deformação profissional e o grande entusiasmo pela missão a que o Governo me proporcionou a oportunidade e subida honra de me dedicar, obliteraram em mim, por completo, todos os bons propósitos de ser breve, que de antemão havia formulado. Da falta me penitencio profundamente, na convicção de que a infinita bondade de V. Ex.^a e a amabilidade de quantos tiveram a gentileza de me ouvir auxiliarão a ajuizar, com benevolência, dos motivos de tão irrelevável descortesia e contribuirão para a perdoar, se possível for.”

Formal e intencionalmente, este discurso é concebido como um acto de vassalagem. Um acto de vassalagem da Técnica que se coloca ao serviço da Nação, por meio de um tácito juramento de fidelidade relativamente ao Poder, em troca de benefícios e privilégios.

Tal é o sentido óbvio da Sessão Solene Inaugural. Sessão essa, convém assinalar, restrita aos círculos mais próximos do Poder.

É que a *Exposição* a que se refere minuciosamente, senão mesmo religiosamente, Rodrigues de Carvalho, constituía o vértice e a verdadeira razão de ser do evento, não os Congressos.

É que, consideramos ficar aquém da sua interpretação, afirmar que aquela Exposição traduzia unicamente um meio “divulgatório” da obra até então realizada pelo Estado Novo. É óbvio que sim, mas não só. Pela descrição e análise da Sessão Solene Inaugural, torna-se claro que aquela Exposição representava um complexo “processo de mediação”, pois não se limitava unicamente a apresentar a obra feita (ou em vias de realização), mas visava antes objectivos mais vastos e mais valiosos para a manutenção do Regime: trocar o sublime da Arte pelo sublime da Técnica, como meio para superlativizar o próprio Poder, para tanto convocando e convertendo os Técnicos às novas premissas da sua popularização.

A *Sessão Solene* terminava, enfim, dando, o *Presidente da República*, por inaugurada a *Exposição*:

“Agradeço, comovidamente, a todos estes obreiros que têm transformado e enriquecido a nossa terra com obras que nós, os velhos, nunca pensámos que poderiam ser feitas. Dos mais altos aos mais humildes, todos merecem o agradecimento que aqui lhes expressei em nome da Nação”.

De seguida, o Presidente da República entregou ao arquitecto Cotinelli Telmo e ao engenheiro Belard da Fonseca as insígnias da Comenda da Ordem de Santiago, com que resolvera condecorar o Sindicato Nacional dos Arquitectos e a Ordem dos Engenheiros.

Encerrada a sessão, o Senhor Ministro das Obras Públicas ofereceu aos Senhores Presidentes da República e do Conselho exemplares do “Livro de Ouro”, livro dos Monumentos Nacionais e da medalha e selo comemorativos.

Antes de se retirarem, os Chefes do Estado e do Governo visitaram demoradamente a *Secção Retrospectiva*.

Ainda não era a inauguração da Exposição! Antes disso suceder, haveria de ser organizado, no dia seguinte, um almoço de confraternização que se realizou no salão nobre do Instituto Superior Técnico, reunindo cerca de seiscentos engenheiros e arquitectos, presidido pelo engenheiro Raul da Costa Couvreur, Presidente do Conselho Superior de Obras Públicas, sentando-se, como se descreve no Catálogo da Exposição, “à direita os Ministros do Interior e das Comunicações, respectivamente Senhores Engenheiro Augusto Cancela de Abreu e Coronel do Estado-Maior e Engenheiro Manuel Gomes de Araújo; o Director interino do Instituto Superior Técnico, Senhor Engenheiro João Carlos Adrião Sequeira; o Presidente da Comissão Executiva do I Congresso Nacional de Arquitectura, Senhor Arquitecto José Ângelo Cotinelli Telmo; e o Chefe do Gabinete do Ministro das Obras Públicas, Senhor Engenheiro José Paulo Nazaré de Oliveira; e à esquerda o Ministro das Obras Públicas, Senhor Engenheiro José Frederico Casal Ribeiro Ulrich; o Subsecretário de Estado das Obras Públicas, Senhor Engenheiro Luís Veiga da Cunha; o Presidente da Comissão Organizadora do II Congresso Nacional de Engenharia, Senhor Engenheiro José de Mascarenhas Pedroso Belard da Fonseca; o Presidente da Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, Senhor Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho; e o antigo Subsecretário de Estado do Comércio e Indústria, Senhor Engenheiro Albano do Carmo Rodrigues Sarmiento.”



Fig. 6/IV- Salazar e Carmona visitando a Exposição 15 Anos de Obras Públicas.

Terminado o almoço, depois do brinde ao Presidente da República, seguir-se-iam os discursos protocolares, cabendo ao Presidente do Conselho Superior de Obras Públicas proferir as palavras que davam o mote intencional do almoço:

“Se a verdadeira época de desenvolvimento das obras públicas – é inútil repeti-lo – se inicia com o malogrado Ministro e ilustre colega Duarte Pacheco, forçoso é não esquecer que tal só se tornou possível pela sábia administração financeira do Senhor Doutor Oliveira Salazar. Como obreiros da obra colossal que se tem executado e continua a realizar-se. Prestemos pois a homenagem do nosso respeito pela memória do primeiro e da nossa admiração pela acção do segundo.”

Não era ainda o momento da inauguração, já que a mesma só poderia caber ao Presidente da República, o que aconteceria no mesmo dia 29 de Maio, pelas 17 horas, coisa que daria azo à formação de uma nova comitiva presidencial, como se explica no mesmo Catálogo, formada “*pelos Senhores Ministros das Obras Públicas, das Comunicações, do Interior, das Finanças, da Marinha e da Educação Nacional, Subsecretários de Estado das Obras Públicas, das Corporações, das Finanças, da Assistência Social, da Educação Nacional e das Colónias, membros da Comissão Executiva da Exposição, directores de todos os Serviços representados na Exposição e delegados respectivos, membros dos Congressos Nacionais de Engenharia e de Arquitectura e muitas outras altas personalidades.*”

Visitado o *Pavilhão das Comunicações*, o Marechal Carmona dava por aberta a Exposição, tendo de seguida assistido, juntamente com a sua comitiva, à projecção do Documentário “*Quinze Anos de Obras Públicas*”, realizado por António Lopes Ribeiro.

Finda a exibição, como se adivinhará, é chegada a altura para uma nova série de discursos, e como se descreve no Catálogo, “*o Senhor Ministro das Obras Públicas [pediu] à assistência uns instantes de calma e de silêncio. E disse que não queria deixar de apontar ao Chefe do Estado, em virtude das boas impressões que ele - segundo lhe manifestara já - levava da Exposição, duas das personalidades que mais, para isso, haviam contribuído: o Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho e o Arquitecto Jorge Segurado. Havendo-os acompanhado nos seus trabalhos entendia dever acentuar o entusiasmo, o valor e a dedicação que eles demonstraram, tornando-se dignos de louvor, gratidão e recompensa. O Senhor Presidente da República afirmou ser essa também a sua opinião*

pelo que vira, sabia e ouvia. E com novos e efusivos elogios, que lhes dirigiu, comunicou aos srs. Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho e Arquitecto Jorge Segurado conceder-lhes, respectivamente, o Grande Oficialato e a Comenda da Ordem de Cristo. E, entre ovações, após-lhes as insígnias respectivas, abraçando-os e felicitando-os.”

Terminava assim a liturgia da inauguração da *Exposição de Obras Públicas*. Não era ainda a abertura ao público, já se vê, pois este só viria a franquear os portões do Instituto Superior Técnico, pelas 21 horas, depois da comitiva presidencial já ter abandonado o recinto.

No nosso ponto de vista, estes factos não são de maneira alguma irrelevantes. Ao invés, consideramos que somente através duma pormenorizada descrição do acto inaugural, é possível assinalar e analisar as mediações que o mesmo serviu para estabelecer, pois seria ingénuo pensar que o *processo litúrgico* que descrevemos, unicamente veiculasse signos e sentidos de carácter, por assim dizer, protocolar, repercutindo o estilo próprio e geral da sociedade da época, sem denotar particularidades ou especificidades inerentes àquele evento.

Não cremos que seja assim. Os procedimentos protocolares não representam meras formalidades ou códigos de conduta, isentos de significação. Aliás, como ensina a *sociologia das mediações*, eles encarnam o que de mais essencial por esses mesmos momentos e actos é visado, podendo dizer-se que é por seu intermédio que os mesmos se constituem e instituem, enquanto tal.

Descrever e interrogar esses actos, permite então pôr em evidência os aspectos das mediações assim configuradas e, por aí, elucidar o sentido moldado e visado por esses mesmos processos de mediação.

Neste particular, a hipótese interpretativa que propomos para elucidar este Acto Solene, passa por dois registos distintos.

Em primeiro lugar, a duração e o desdobramento do acto solene global – *inauguração* – em vários actos solenes parciais – *sessão solene inaugural, almoço de confraternização entre arquitectos e engenheiros, visita presidencial à exposição, abertura ao público* – servem para demonstrar a importância extraordinária de que se revestia, para quem o concebeu organizou assim, o certame *Exposição de Obras Públicas*.

Apurar, portanto, quem o concebeu e organizou assim, aparece então como tópico fundamental da elucidação. E a resposta não parece difícil: foi o Governo e foram os Técnicos.

Desta ilação se parte, de imediato, para uma nova questão: que tipo de mediação se encontra na génese do que terá ficado estabelecido entre o Governo e os Técnicos?

Com a resposta a esta pergunta, entramos na segunda parte da nossa proposta interpretativa: aquela mediação visava investir os Técnicos como *vassalos* do Governo, forma certa e segura destes servirem a Nação, num período particularmente difícil da sua história.

Tal como no *Acto de Vassalagem* – cujo modelo aqui nos pode ajudar a perceber o que aquelas cerimónias serviram para configurar – o *Vassalo* não se limitava a prestar uma *Homenagem* impessoal e universal perante o *Senhor*. Contrariamente, aquele rito medieval constituía o cerne e o fundamento do próprio *Feudalismo*, nele se encontrando codificada uma determinada ordem jurídica, pois como F. L. Ganshof, referência clássica e reconhecida do estudo desta temática, afirma, “*Há uma jurisdição que apresenta um nexu muito estreito com as relações feudovassálicas: aquela que habitualmente é chamada jurisdição feudal, quer dizer, referente a causas envolvendo o contrato vassálico e os seus efeitos ou o próprio feudo*”³¹.

Fórmula jurídica que, por isso mesmo, para lá do registo cerimonial, releva ainda do contratual, com o *Vassalo*, depois da *Homenagem*, a proferir o *Juramento de Fidelidade* e o *Senhor*, a conceder o *Benefício*.

Não é, *grosso modo*, o que se passa aqui?

Julgamos que sim.

Grosso modo, porque, contrariamente à cerimónia medieval, os signos e os actos contratuais da vassalagem são agora mais velados, restringindo-se a *complexos* meramente intencionais.

Mas, nem por isso, os mesmos deixam de ser eficientes. Aliás, e mais tarde voltaremos a este ponto, um dos factores que talvez tenham contribuído de forma marcante para o fenómeno da desmesurada sobrevivência do salazarismo, terá sido o facto deste se ter constituído a

³¹ Vide, GANSHOF, F. L., *O Que é o Feudalismo?*, Europa-América, Lisboa, 1976, pp. 207-208

partir do estabelecimento de uma rede de laços de vassalagem, selados por compromissos de honra, que depois de aceites, mesmo se verificado o logro ou o fracasso que a observância dos mesmos implicava, se tornava indigno romper, significando traição.

É, portanto, o estabelecimento velado de um *constructo* de complexos intencionais de vassalagem dos Técnicos perante o Poder, que ocorre, e que é selado, *por meio* deste cerimonial.

E onde residem e de que forma se manifestam, esses *complexos intencionais*? Logicamente nas homenagens, nos discursos e, sobretudo, nas condecorações, sendo por isso extremamente significativo ver quem se senta ao lado de quem, quem fala, quem é homenageado, quem é condecorado. Quem está presente e quem está ausente.

Aliás, se estivermos à espera de encontrar o documento que nos revele directa e literalmente as verdades insofismáveis que regem os acontecimentos e determinam os factos, na senda de uma ciência puramente objectiva, o mais provável seria, como observa Raymond Abellio, esta limitar-se a fazer “*le bilan de ce qu’elle jamais atteindra*”.

E porque estes actos não são actos banais, mas sim especiosos, os mesmos não são, nem podem ser, abertos ao público em geral, devendo confinar-se, por assim dizer, à *Corte*.

Capítulo 5- Um Cenáculo de Estátuas

Referindo-se à presença da estatuária na Exposição *15 Anos de Obras Públicas*, Diogo de Macedo, num artigo publicado no *Diário de Notícias*, em 28 de Maio de 1948, descreve-a assim:

“No objectivo de documentar, em síntese, a intensa colaboração das Artes Plásticas na execução de obras do Estado, durante os últimos quinze anos, resolveu-se apresentar na Exposição de Obras Públicas um grupo de estátuas que representam a actividade desenvolvida, com aquele fim, por alguns dos nossos melhores escultores.

Os modelos expostos são os seguintes:

No terreiro em frente do edifício central do Instituto Superior Técnico: estátuas de *D. João IV*, por Francisco Franco; de *Pedro Escobar* (descobridor da Mina - 1471), e *Pêro de Alenquer* (piloto da armada de Bartolomeu Dias e da de Vasco da Gama - 1497-1498), por Leopoldo de Almeida; da *Engenbaria*, por Barata Feio; da *Arquitectura*, de *Pedro de Sintra* (explorador da Guiné - 1461) e de *Diogo Gomes* (descobridor das ilhas de Cabo Verde-1460), por Álvaro de Brée; de *Gonçalves Zarco* (explorador do arquipélago da Madeira-1418), *Nuno Tristão* (descobridor do Cabo Branco e da Senegâmbia-1444), *Corte Real* (descobridor da Terra Nova - 1472) e *Gil Eanes* (dobrou o Cabo Bojador - 1434), por Canto da Maia.

Na fachada principal do Pavilhão das Comunicações: estátuas de *Alexandre Herculano* e de *Almeida Garrett*, por Barata Feio. Na fachada sul do mesmo Pavilhão: estátua de *D. João III*, por Francisco Franco. No jardim fronteiro ao mesmo Pavilhão: *Figura decorativa*, por António Duarte; e *Pensador*, por Leopoldo de Almeida.

Na fachada principal do Pavilhão da Hidráulica, estátuas de *Oliveira Martins*, por Leopoldo de Almeida; e de *Antero de Quental*, por Barata Feio. Na fachada norte do mesmo Pavilhão estátua de *D. Dinis*, por Francisco Franco.

No Pavilhão dos Edifícios e Monumentos: estátuas da *Eloquência*, da *Poesia*, da *História* e da *Filosofia*, por Barata Feio.

No Pavilhão da Urbanização: estátua da *Imaculada Conceição*, por Barata Feio”¹

Não se tratava aquela, portanto, de uma mostra exaustiva da produção estatuária dos quinze anos do Estado Novo, bastando comparar a enumeração que o mesmo autor faz da produção desse período, no artigo que assina no *Livro de Ouro* da mesma Exposição, para nos apercebermos de que são várias as estátuas esculpidas ou modeladas, entre 1933 e 1948, destinadas a edifícios ou a espaços públicos, que não figuram na mostra.

Aliás, como já vimos, no mesmo ano, o SNI apresentava a Exposição *14 Anos de Política do Espírito*, onde exibia o grosso da produção, indicando esta divisão um óbvio mal-estar.



Fig. 1/V- *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, IST, Lisboa, 1948. Fonte: *Livro de Ouro*.

¹ MACEDO, Diogo de, in, *Diário de Notícias*, de 28 de Maio de 1948.

Sobre a produção de Francisco Franco, Diogo de Macedo assinala nesse texto que “Tendo concebido interiormente um **baixo-relevo para o Tribunal do Comércio**, logo a seguir modelou **outro baixo-relevo com a descrição do fabrico da moeda e uma estátua equestre de carácter heráldico e medieval para a Casa da Moeda**.”²

Referindo-se à colaboração de Simões de Almeida, Costa Mota (sobrinho), Maximiano Alves, Raul Xavier e Barata Feyo para a Assembleia Nacional, o mesmo autor assinala as seguintes obras: “**frontão e quatro estátuas simbólicas para a sua fachada, ficando destinada a Leopoldo de Almeida, o mestre que está esculpindo a estátua de Sidónio Pais**, uma outra, que se colocou no jardim que lhe fica anexo representando o Pensador, mais as **Esfínges** e o Grupo **A Família**, para o jardim das Cortes, e os relevos a **Pesca** e a **Agricultura**, para as sobreportas deste Palácio, obras do seu individual estilo como as **estátuas de D. Afonso Henriques e de D. João I** que modelou para os nichos da escadaria da Câmara Municipal de Lisboa”³.

Referindo-se à produção de Barata Feyo, Diogo de Macedo assinala: “**estátuas dos tanques da Praça Afonso de Albuquerque [...]** **dois grandes baixos-relevos e duas estátuas**, com figuras típicas de marítimos na fachada lateral e no portal principal do Edifício da Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau, em Alcântara, até à **arrojada alegoria** colocada no Aeroporto e à expressiva **estátua do sábio Júlio Henriques**, para o Jardim Botânico de Coimbra. Este artista, está a fazer ainda para a Cidade Universitária de Coimbra quatro grandes estátuas: a de Safo – ou a Poesia - a de Demóstones – ou a Eloquência – a de Aristóteles – ou da Ciência (sic) – e a de Tucídides – ou a História – e bem assim as fogosas e românticas estátuas de Garrett, Oliveira Herculano e Antero, que a Câmara Municipal de Lisboa destina para a Avenida da Liberdade, para acompanharem a de Oliveira Martins, de Leopoldo de Almeida”⁴.

² MACEDO, Diogo de, *A Pintura e a Escultura nas Obras Públicas*, In, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas*, Volume Ouro, p. 33.

³ Idem, ibidem

⁴ Idem, ibidem

Em seguida, Diogo de Macedo refere-se a um conjunto de quatro estátuas de navegadores portugueses encomendadas a Leopoldo de Almeida, Álvaro de Brée e Canto da Maia para figurarem junto ao *Palácio do Ultramar*, a construir na “*projectada Praça junto à torre de Belém*”.

E continuando o rol, o autor refere ainda o escultor “*António Duarte que finalizou de construir dois majestosos grupos decorativos para a Cidade Universitária de Coimbra*”, juntamente com Martins Correia que para ali “*também concebeu uma **estátua decorativa***”, cabendo a António Duarte a “*incumbência de delinear a **estátua de Camilo**, destinada, pela Câmara Municipal de Lisboa a uma artéria central. João Fragoso, por seu turno, foi indicado para fazer uma **estátua** para o interior da Gare Marítima de Alcântara e, agora, Barata Feio e Álvaro de Brée esculpiram, propositadamente, para a presente Exposição das Obras Públicas, as estátuas simbólicas a Engenharia e a Arquitectura*”⁵.

Por fim, referindo-se à *Fonte Monumental* da Alameda D. Afonso Henriques, o autor cita “*o friso de **estátuas femininas** que circundam os tanques altos, de Maximiano Alves*”, bem como “*o grupo equestre representando **O Tejo** e as quatro **Tágides***”⁶ que ele mesmo havia, para ali havia esculpido e ainda “*as **figuras da Pintura e da Escultura** para a Porta Principal do Museu das Janelas Verdes*”⁷.

Escritas a negrito, assinalamos as obras que não figuram na Exposição. Mas nem assim a lista fica completa, pois se consultarmos o estudo de Joaquim Saial *A Estatuária Portuguesa dos Anos Trinta*, encontramos ali referidas bastantes obras que não constam destas enumerações, sendo algumas delas obras de particular relevância para a estatuária do período em causa, como sendo o *Monumento a António José de Almeida*, de Leopoldo de Almeida – Pardal Monteiro (1933-1937), de Lisboa, ou o *Monumento ao Esforço Colonizador Português*, de Alberto Ponce de Castro – Sousa Caldas (1934), do Porto, este último estudado por nós, com algum detalhe, na nossa Dissertação de Mestrado.

⁵ Idem, ibidem

⁶ Idem, ibidem

⁷ Idem, pp.33-34

Concluindo, podemos com segurança afirmar que a Estatuária presente na Exposição de Obras Públicas, mais não é do que uma pálida amostra, da produção escultórica pública produzida entre 1933-1948, mesmo depois de excluir a estatuária presente nas Exposições Nacionais e Internacionais que ocorreram entre 1933-1940, como nos documenta o estudo *As Exposições do Estado Novo 1934-1940*, de Margarida Acciaiuoli.

Amostra pálida, portanto, já que não era representativa, afinal, das diferentes expressões que, apesar de tudo, na estatuária da época se faziam sentir, não se compreendendo, por exemplo, para não ir mais longe, como é que não figuravam na Exposição as esculturas que Diogo de Macedo e de Maximiano Alves, haviam cinzelado para a *Fonte Luminosa*, cuja inauguração, fora concomitante com a da Exposição de Obras Públicas, e que constituía um dos mais felizes exemplos de conjugação das artes e da engenharia, ilustrando de forma competente o ideário de Duarte Pacheco para as obras públicas.

Apresentava aquela Exposição, pois, uma selecção parcial e redutora da estatuária, onde, por um lado, imperava a *estátua de vulto* e faltava o *grupo escultórico* e, por outro, se limitava a autoria a seis escultores: Francisco Franco, Leopoldo de Almeida, Barata Feyo, Álvaro de Brée, Canto da Maia e António Duarte, que passavam a constituir, e eram apresentados, como o núcleo duro dos estatuários do regime, principalmente os primeiros quatro.

Poder-se-á concluir destes factos, que no novo ciclo de celebração do Regime, pelas Obras Públicas, que aquela Exposição serviu para inaugurar, a estatuária não gozava de grande estatuto?

Sim e não.

Por um lado, sim, na medida em que sendo a estatuária potencialmente vocacionada para veicular a celebração da memória, verificava-se ali uma contradição, ou melhor, uma tensão, entre o cerne da ideia de celebração que a estatuária veicula, e o cerne da ideia da celebração veiculada pelas obras públicas, na medida em que as Obras Públicas pareciam mais aptas a veicular uma ideia de sublimidade, sem para tanto ter de recorrer à narratividade, podendo como tal monumental-



Fig. 2/V- *Fonte Luminosa*, Alameda de Afonso Henriques, Lisboa, 1948

zar-se à semelhança da retórica salazarista, em torno de uma “*imagem-nua*”, inscrevendo assim a “*produção de silêncio*”, no seio do público.

Por outro lado, não, porque a estatuária pode reformular o seu próprio conceito de celebração, e libertar-se do peso da Memória, colocando o assento celebrativo na alegoria, no ornamento ou na idolatria, neste caso monumentalizando ou totemizando, a sua imagem.

Não é uma mescla disso mesmo, que ocorre na Exposição de Obras Públicas? Uma reformulação do papel, e do lugar, da estatuária, no contexto da sua recepção pública? Basta observar as imagens, para percebermos que a inserção da estatuária no espaço expositivo nada tem a ver com critérios históricos, pois não foi certamente em obediência a tais critérios que no terreiro do IST foram colocadas estátuas de navegadores e descobridores de quatrocentos e quinhentos, em torno da estátua equestre de *D. João IV*.

E por outro lado, o que é que faz uma estátua de *D. João III* na Fachada do Pavilhão das Comunicações, ainda para mais acompanhada de *Almeida Garrett* e *Alexandre Herculano*?

E o mesmo poderá dizer-se das estátuas de *Antero de Quental* e de *Oliveira Martins*, junto ao Pavilhão da Hidráulica, acompanhado da estátua, que a imagem não mostra, de *D. Dinis*!

É notório, pela observação das imagens, a implantação da estatuária obedece não a critérios da História, mas da Arquitectura, com as estátuas a flanquear portais e a preencher vazios, pontuando espaços e sinalizando lugares, como mero *ornamento* e não como *monumento*.

Não é estranha a esta orientação, a acção empreendida por Jorge Segurado, enquanto arquitecto-chefe da Exposição, havendo consonância entre o ambiente de “*conto de fadas*”⁸, encenado por este nas *Aldeias Portuguesas* – que substituiu o plano inicial, de Raul Lino “*organicamente traçado com rigor e erudição*”⁹ – para a *Secção Regional* da Exposição dos Centenários, e a forma cenográfica e frívola como era aproveitada a estatuária existente, como o mesmo fizera já em Nova Iorque, em 39.



Fig. 3/V- Estatuária no IST, *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, 1948.



Fig. 4/V- Francisco Franco, *D. João III*, Pavilhão das Telecomunicações, *15 Anos de Obras Públicas*, 1948.



Fig. 5/V- Barata Feyo, *Antero de Quental*, Leopoldo de Almeida, *Oliveira Martins*, Pavilhão da Hidráulica, *15 Anos de Obras Públicas*, 1948.

⁸ ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1932-1940*, Livros Horizonte, 1998, Lisboa, pp. 172

⁹ Idem, *Ibidem*

Aliás, uma confrontação com a *Exposição do Mundo Português*, qualificada por Margarida Acciaiuoli como “*A Cidade da História*”¹⁰, mostramos claramente como, ali, a estatuária desempenhava um papel bem distinto daquele que aqui lhe cabia, com o programa de evocação histórica que a norteava, a solicitar e a exigir da estatuária uma presença, diríamos quase dominadora em todo o recinto, dentro e fora dos Pavilhões, sempre veiculando formas, mensagens e cenografias, absolutamente centrais para a definição do discurso expositivo, visado por aquela exposição.

Mas a presença da estatuária na *Exposição de Obras Públicas*, não se reduzia unicamente a uma submissão à arquitectura, tornando-se aquela um recurso meramente decorativo desta, pois figuravam na Exposição três peças que introduziam uma outra lógica que escapava, por um lado, às restrições da História e, por outro, à frivolidade da ornamentação, ao deslocar o cerne da celebração da *História* para a alegoria da *Técnica*, no primeiro caso, e ao conduzir à redefinição da sua presença, já não como *Ornamento*, mas como *Monumento*, no segundo.

Do primeiro caso, temos duas obras: as estátuas alegóricas *A Arquitectura* e *A Engenharia*, encomendadas respectivamente a Álvaro de Brée e a Barata Feyo, as quais constituem, no nosso ponto de vista, as esculturas mais interessantes da Exposição.

Do segundo caso, figura apenas uma obra, mas de vulto: a maquete do *Monumento a Duarte Pacheco*, que se encontrava exposta, como vimos, no “*grande hall*” do Edifício Central do I.S.T, obra que será erigida em Loulé, em 1953, e que constitui, no nosso ponto de vista, a encarnação mais perfeita e fidedigna da monumentalidade da *Era das Obras Públicas*, e que, como tal, será analisada à parte.

A alegoria à *Engenharia*, de Barata Feyo, modelada em gesso expressamente para aquela exposição, era uma estátua pedestre de tamanho superior ao real, apresentando-se como uma figura feminina, segurando, na mão direita, dobrada pelo cotovelo sobre o peito, um compasso de engenharia e um nónio, e na esquerda, estendida ao longo do corpo, o projecto de uma ponte; a mesma cujo arranque do arco e do

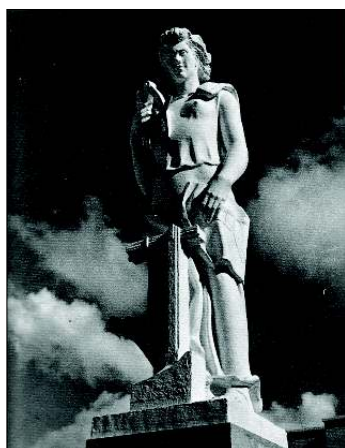


Fig. 6/V- Barata Feyo, *A Engenharia*, IST, 15 Anos de Obras Públicas, 1948.

¹⁰ Vide, ACCIAIUOLI, Margarida, *Op. Cit.*, pp. 131-192

tabuleiro, bem como um dos pilares fundamentais aparecem à frente da figura, abaixo da altura do colo.

A figuração, não sendo um retrato, é realista, ou pelo menos não é idealizada, com a modelação das ondas do cabelo a servir de pretexto para a expressão de uma plasticidade modernizante, próxima do figurativismo italiano, que lembra a produção de Arturo Martini (1889-1947), embora, em Feyo, essa mesma figuração se encontre irremediavelmente comprometida com as normas da estatuária, não podendo, por isso, acompanhar aquele escultor.

Consideradas as restrições inerentes ao género, trata-se de uma obra conseguida, devendo observar-se que o escultor não se rende por inteiro à norma, fazendo aparecer, a par dos atributos da alegoria, a modulação escultórica do corpo, perceptível através da indelével sensualidade com que é rompido o cânone hierático da estátua.

Transposta para pedra, a estátua está no IST, em local mais recatado. Por sua vez, a alegoria à *Arquitectura*, de Álvaro de Brée, modelada em gesso, também expressamente para a mesma Exposição (e que depois seria transposta para granito), segue igualmente a tipologia da estátua pedestre, e representa uma figura feminina, trajada de uma longa e indelével túnica, cingida pela cintura, exibindo na mão direita a miniatura de um edifício porticado de escala monumental, rematado por elevados arcos de volta perfeita, e na mão esquerda, as ferramentas do arquitecto: régua e compasso.

A figura é representada de forma bastante depurada, com grande sobriedade e elegância formais, que se materializam no anguloso alongamento dos membros, do pescoço e, principalmente, dos dedos, reforçado pela verticalidade das pregas do vestuário duramente talhadas no granito, que aliada a uma expressão hierática e impessoal, conferem à representação um certo ar medieval, reforçado pelo véu que lhe envolve o cabelo, mas que o modelado do corpo, contradiz, denunciando, sob os panejamentos, algumas reminiscências da delicadeza formal de Despieu.

Implantada no jardim da Escola Superior de Belas Artes do Porto, actual Faculdade de Belas Artes do Porto, à entrada do antigo



Fig. 7/V- Barata Feyo, *A Engenharia*, IST, Imagem da colocação actual.

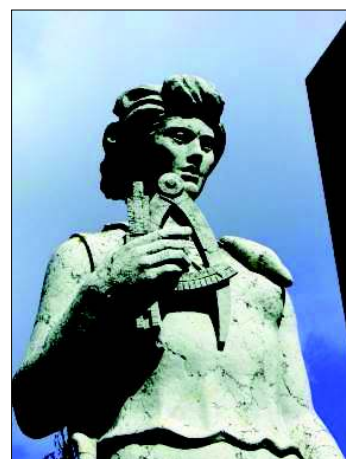


Fig. 8/V- Barata Feyo, *A Engenharia*, IST, Pormenor da execução em pedra.



Fig. 9/V- Álvaro de Brée, *A Arquitectura*, IST, 15 Anos de Obras Públicas, 1948.



Fig. 10/V- Álvaro de Brée, *A Arquitectura*, FBAUP, Imagem da colocação actual.



Fig. 11/V- Álvaro de Brée, *A Arquitectura*, 1947, Gesso. Fonte: Catálogo da Exposição Retrospectiva, 1966, Palácio Foz, Lisboa

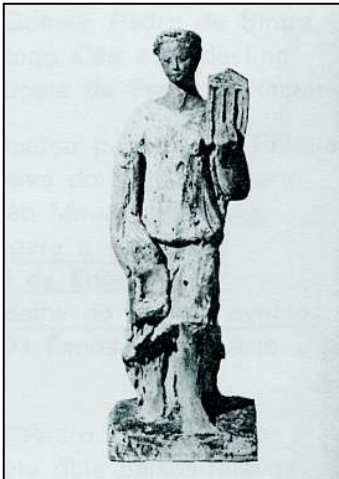


Fig. 12/V- Álvaro de Brée, *A Arquitectura*, 1947, Gesso, Outra versão. Fonte: Catálogo da Exposição Retrospectiva, 1966, Palácio Foz, Lisboa

pavilhão de Escultura, a presente obra foi objecto de descrição e de análise na nossa dissertação de mestrado, sobre a escultura pública do Porto, onde, comentando-a, considerámos que sendo “*de concepção simples e de apreensão imediata, a estátua de Álvaro de Brée, mais do que uma alegoria, constitui uma personificação da arquitectura, sólida, despojada, disciplinada e contida, concebendo-se assim, à imagem das obras públicas*”¹¹, tal como as mesmas eram preconizadas pelo Regime.

Importa observar, que estas duas peças encontram-se entre as primeiras encomendas de escultura feitas pelo Estado, após a II Guerra Mundial¹², já que grande parte das obras que por essa altura são inauguradas, resultam de encomendas anteriores, como acontece no caso do projectado e não realizado Palácio do Ultramar, junto a Belém, e com a Cidade Universitária de Coimbra, cujo projecto inicial de Cottinelli Telmo, remonta a 1943.

Aliás, a encomenda da alegoria à *Arquitectura* é de 1947, como documenta o Catálogo da Exposição Retrospectiva do autor que decorreu, em 1966, no Palácio Foz, e em 1947 a única estátua inaugurada, de que temos notícia, em Portugal, é uma cópia da estátua de *D. Afonso Henriques* de Soares dos Reis, que é implantada no Castelo de S. Jorge, integrando-se nos festejos do VIII Centenário da Tomada de Lisboa aos Mouros, cujo desfile histórico foi concebido e dirigido por Leitão de Barros.

Julgamos haver, portanto, uma base sólida e coerente, para afirmar que estas estátuas inauguram num novo ciclo de produção.

¹¹ ABREU, José Guilherme R. P. de, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*. Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Letras do Porto, 1999, Porto, Edición 2005, *Universitat de Barcelona, Colección e-Polis nº 3* URL: www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf, p. 201

¹² Na verdade, no mesmo ano da encomenda destas estátuas, 1947, Leopoldo de Almeida esculpia a estátua “*Mulheres Portuguesas Agradecidas a Salazar*” que seria implantada no Jardim da Imprensa, junto ao Palácio de S. Bento, e a estátua o “*Pensador*”, que viria a ser implantada no Jardim da residência oficial do Presidente do Conselho. Note-se, contudo, que mau grado o programa ideológico ser aqui claramente explícito, importa no entanto observar, que ambas as estátuas repercutiam a reorientação dos tempos, afastando-se da temática nacional-historicista, para abraçar a alegoria, no último caso, e a homenagem política directa, no primeiro.

Saber até que ponto esse ciclo teve ou não continuidade, já é uma questão muito diferente. Bem como, distinto, será, também, apurar quais os factores que condicionaram a tentativa, e como foram os mesmos evoluindo, ao longo do tempo.

É óbvio que estátuas alegóricas também as houve antes da *Exposição das Obras Públicas*, bastando dar como exemplo a estátua *A Soberania* de Leopoldo de Almeida, 1940, colocada na fachada do Pavilhão dos “*Portugueses no Mundo*”, de Cottinelli Telmo, que fechava, a poente, a Praça do Império, durante a *Exposição do Mundo Português*.

Mas quer plasticamente, quer programaticamente, quer simbolicamente, entre a *Soberania* de 40 e a *Arquitectura* e a *Engenharía* de 48, há um abismo intransponível. É que, a primeira é uma obra absolutamente doutrinal: uma encarnação da ideologia da Nação Restaurada pelo Estado Novo, visível na junção da esfera armilar, simbolizando a herança da História, com a coluna do Império, que alude à presença portuguesa nos cinco continentes, cujos nomes em caracteres góticos figuram sobre uma filacteria, que a envolve, aparecendo aqui a coluna como um equivalente do *fascio*, enquanto símbolo de unidade e de indivisibilidade da Nação e do Império.

Nada disto emana das alegorias à *Engenharía* e à *Arquitectura*. Não emana do plano simbólico ou ideológico, assim como não emana do plano estritamente plástico, com as estátuas que já vimos a afirmarem os valores escultóricos do corpo, afastando-se assim da interpretação da estátua como ídolo, como sucede com “*a magna estátua*”¹³ *A Soberania*, de Leopoldo de Almeida, “*um dos principais emblemas da exposição*”¹⁴, interpretada como “*retrato andrógino*”¹⁵, a que nos acabámos de referir.

Se é verdade que *A Arquitectura*, pela sua frontalidade hierática, parece respeitar mais os cânones da *estatuária*, importa notar contudo que, ao mesmo tempo, a obra supera-os, na medida em que se liga a uma



Fig. 13/V- Álvaro de Brée, *A Arquitectura*, 1947, Gesso, Versão Definitiva. Fonte: Catálogo da *Exposição Retrospectiva*, 1966, Palácio Foz, Lisboa

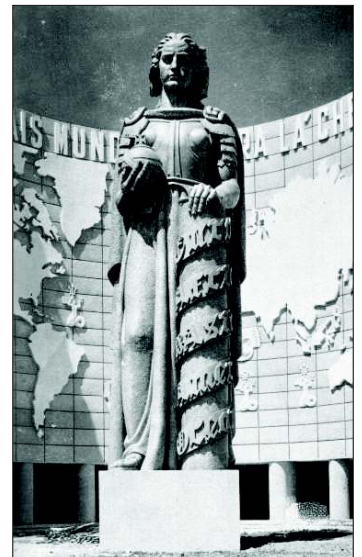


Fig. 14/V- Leopoldo de Almeida, *A Soberania*, 1940, *Exposição do Mundo Português*, Pavilhão dos Portugueses no Mundo.

¹³ FRANÇA, José-Augusto, *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, In, *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Vol I, Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, Lisboa, p. 24

¹⁴ SAIAL, Joaquim, *A Estatuária Portuguesa dos Anos Trinta*, Bertrand Editores, 1991, Lisboa, p. 236

¹⁵ AA.VV., *O Atelier de Leopoldo de Almeida*, CM de Lisboa. Museu da Cidade, Lisboa, 1998, p. 121

outra origem, que se reconhece na tradição da *imaginária*, podendo assim opor-se à *Engenharía*, que rompe os cânones da estatuária, por uma afirmação, mais claramente modernizante, dos valores plásticos da própria escultura.

Já o *Monumento a Duarte Pacheco* coloca outro tipo de questões.

Desde logo, questões políticas.

É que, na verdade, Duarte Pacheco, já tinha sido homenageado com um monumento, logo, em 1944, quando em 25 de Agosto desse ano, era inaugurado o *Monumento à Memória de Duarte Pacheco*, situado no local, entre Montemor-o-Novo e Vendas Novas, onde ocorreu o acidente de viação, em que perderam a vida os engenheiros Duarte Pacheco e Gomes de Amorim. Tratou-se de uma cerimónia oficial, presidida pelo, então, Ministro das Finanças, Dr. João Pinto da Costa Leite (Lumbralles), homem de confiança de Salazar.

Do evento, existe uma fotografia no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, cuja legenda diz: “*Aspectos da inauguração do monumento de homenagem aos engenheiros Duarte Pacheco e Gomes de Amorim.*”¹⁶

De resto, o monumento ainda existe, erguendo-se como lugar de memória a assinalar o local do funesto acidente.

Antes disso, em 25 de Novembro de 1943, dez dias passados do funesto acidente, Oliveira Salazar proferira em Sessão da Assembleia Nacional o discurso “*Na morte de Duarte Pacheco*”¹⁷. Discurso em que Salazar resume a vida de Duarte Pacheco, como uma “*vida velozmente vivida e inteiramente consagrada ao progresso pátrio*”¹⁸, frase que o monumento de Loulé viria a consagrar, à maneira de um epitáfio.

Mas estas não foram as únicas homenagens. Logo em Janeiro de 44, a Câmara Municipal de Lisboa viria a fazê-lo, tendo a Revista Municipal – publicação cultural da Câmara Municipal de Lisboa – editado um número especial, dedicado à memória do Engenheiro Duarte Pacheco, e em 28 de Maio do mesmo ano seria inaugurado o *Viaduto Duarte*



Fig. 15/V- *Monumento a Duarte Pacheco e Gomes de Amorim*, 1944, Vendas Novas



Fig. 16/V- *Monumento a Duarte Pacheco e Gomes de Amorim*, Vendas Novas, 2004

¹⁶ ANTT, Cota: 1531-S/1532-S/1534-S

¹⁷ SALAZAR, António de Oliveira, *Discursos e Notas Políticas IV. 1943-1950*, Coimbra Editora Ld^a, Coimbra, 1951, pp. 23-27.

¹⁸ Idem, p. 24

Pacheco, sobre o Vale de Alcântara, em Lisboa, em cerimónia oficial e solene, que contou com a presença do Presidente da República, do Presidente do Conselho e dos restantes membros do Governo, cumprindo com dignidade e monumentalidade adequadas, a devida homenagem do Estado, cerimónia de que existem, igualmente, registos fotográficos¹⁹.

Ainda em 44, em 12 de Dezembro, seria a vez de no Sindicato dos Construtores Cívicos ser celebrada uma homenagem à memória de Duarte Pacheco, na qual discursou o engenheiro Cancela de Abreu, novo ministro das Obras Públicas, existindo desse evento, igualmente, um registo fotográfico²⁰.

E depois, mais nada. Em 1945 e 1946, não encontramos notícias de homenagens oficiais a Duarte Pacheco, e só em 1947, com a decisão de realizar a Exposição no IST, vem a lume, outra vez, o nome de Duarte Pacheco, coincidindo com a decisão de retomar a “via industrialista” para o País, interrompida com o afastamento de Rafael Duque e de Ferreira Dias.

Daí que, a decisão de erguer um novo monumento na terra natal de Duarte Pacheco, decorridos cinco anos da sua morte, pareça uma decisão de última hora, como o discurso do Presidente da Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, na sessão solene inaugural, que já vimos, dá a entender, ao reconhecer que o “*monumento a erigir em Loulé à memória do Engenheiro Duarte Pacheco, exposto no grande ‘hall’ deste edifício, traduz, por enquanto, um mero projecto, uma simples aspiração que, embora claramente perfilhada pelo Governo [...], não se consubstanciou ainda, na verdade, em actos materiais*”.

Simple aspiração, portanto, o monumento configurava-se, até então, no plano meramente intencional, e constituía uma encomenda *sui generis*, na medida em que, pela primeira vez, o Estado Novo, erguia um memorial a uma das suas figuras recém-falecidas, e não um monumento aos *Grandes do Passado*, coisa que exigia uma solução nova.

¹⁹ ANTT, cotas: 923-S; 924-S

²⁰ ANTT, cota: 1859-S

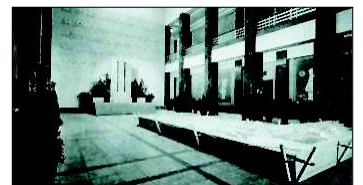


Fig. 17/V- *Maqueta do Monumento a Duarte Pacheco, 1948, IST, 15 Anos de Obras Públicas*

Com uma primeira versão em 48, projecto em 52 e inauguração em 53, o monumento a Duarte Pacheco representava a tomada de consciência plástica do esgotamento do paradigma monumental, veiculado pela célebre fórmula da *Política do Espírito*.

E porque a lógica por este monumento proclamada o justifica, analisá-lo-emos mais adiante, inserido no estudo das grandes encomendas. É que, doravante, a equívoca e débil flama modernista encontrava-se irremediavelmente extinta, e dela unicamente subsistia uma armadura e uma retórica reificadas.

Reificação essa que a Exposição, aliás, encarnava de forma consciente, já que devido ao “*sentido popular que a dominava*”²¹, oferecia ao público o “*gosto, a simplicidade e o interesse de um «espectáculo» atraente.*” Espectáculo que visava, por sua vez uma “*unidade de conjunto, no intuito de conseguir que ela oferecesse, com naturalidade, uma «leitura» nítida e sóbria do que pretendia contar.*”²²

Na equipa de decoradores que trabalharam na exposição, apenas figurava o nome de um escultor, António da Rocha, não tendo portanto colaborado ali nenhum dos estatuários que realizaram as obras que a exposição exibia, como se pode verificar através da lista de colaboradores que Jorge Segurado reproduz no texto.²³

Concebida, portanto, como espectáculo, a Exposição de Obras Públicas desempenhava por isso um importante papel de mediação entre o Poder e o Público, com as obras públicas a funcionar como *leit-motiv* de um discurso de afirmação e persuasão políticas.

²¹ SEGURADO, Jorge, *Elementos Artísticos e Condições de Realização da Exposição de Obras Públicas*, In, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas*, Volume II, p. 182

²² Idem, *Ibidem*

²³ São eles: Abílio de Matos e Silva (desenhador e decorador), António da Rocha (escultor), Baptista Gouveia (decorador), Cândido Costa Pinto (pintor e decorador), Carlos Botelho (pintor e decorador), Carlos Rebelo de Andrade (arquitecto), Carlos Ribeiro (pintor e decorador), Cottinelli Telmo (arquitecto), Eduardo Anahory (pintor e decorador), Fred Kradolfer (pintor e decorador), Frederico George (pintor, decorador e arquitecto), Hermano de Medeiros (desenhador e decorador), Inácio Peres Fernandes (arquitecto), Jorge Barradas (pintor e decorador), Jorge Santos Costa (arquitecto), José Espinho (decorador), Luís Gentil Soares Branco (arquitecto), Manuel Correia (decorador), Paulo Henrique de Carvalho e Cunha (arquitecto), Roberto de Araújo (pintor e decorador) e Vasco Costa (decorador).

Num período em que o audiovisual ainda não conhecia a sua definitiva consagração, confinado que estava apenas ao cinema, as exposições constituíam um precioso *meio* de apresentar, difundir e configurar leituras, e logo juízos, de conjunto, sobre o real.

Com esta Exposição, Lisboa poderia enfim aperceber-se da “*gigantesca tarefa de reconstrução nacional empreendida pelo Estado Novo*”, e durante os meses em que esteve aberta ao público, todos os dias a mesma foi visitada por delegações profissionais, escolares, administrativas e institucionais, algumas delas estrangeiras, funcionando como verdadeiro lugar de romagem.

Mas essa mediação entre o Poder e o Público que a exposição patenteava, constituía um contra-senso, na medida em que deixava estranhamente de fora os Técnicos, apresentados como meros obreiros de uma ideia que, essa sim, constituía a verdadeira obra.

E a obra tinha um nome: Salazar. Tal era a lição a reter. Uma lição destinada a ser perpetuamente ensinada, e que, paradoxalmente, parecia nunca, ou cada vez menos, aprendida.

Aquela Exposição constituía, pois, mais uma página daquela lição interminável. Uma lição matraqueada nos espíritos desde os anos trinta, por meio de uma política que, justamente, se designava, «do espírito», e que agora, sacudida pelos ventos da guerra, perturbada pela dissidência dos artistas e desmentida pelo banho de claridade e liberdade que trazia o fim do pesadelo, passava a ser questionada, ou no mínimo entoada a várias e outras vozes, com a tão desejada leitura e aprovação unânimes, mau grado os esforços, a não se produzir.

E como poderia a mesma produzir-se, se os Técnicos de quem dependia o sucesso da empresa eram menosprezados, já que, em vez de reconhecidos e respeitados como técnicos, eram, afinal, investidos e encarados como obreiros-vassallos duma ideia de Nação, que, na sua amarga radicalidade, apenas ganhava forma na mente do Chefe?

Eis o contra-senso de toda aquela empresa. *Exposição de Obras Públicas, Congresso de Arquitectura e Congresso de Engenharia*, tal como os gizava o Poder, mais não eram do que simulacros de algo inexistente, e que jamais poderia ser (re)produzido ali: a *Unidade Nacional*.

Daí, aquele *Cenáculo de Estátuas* veicular um espectáculo algo patético, pois a História não se repete. E quando, ainda assim, parece repetir-se, como ironizava Marx, da primeira vez acontece como tragédia, e da segunda apresenta-se como farsa, assinalando a exacta distância que havia entre o Império de Napoleão Bonaparte e o Império de Napoleão III.

Depois da tragédia, em 40, da Exposição do Mundo Português, a farsa, em 48, da Exposição de Obras Públicas, que analisada agora à distância de mais de cinquenta anos, aparece como eloquente documento e testemunho de um colossal contra-senso.

Contra-senso que, de um ponto de vista meramente visual, se evidenciava pela decisão de apresentar a estatuária na alvura do gesso, em vez de patinada à cor do bronze, ou sugerindo texturas pétreas, como sucedera na Exposição dos Centenários, coisa que introduzia uma nota de inesperada veracidade e fidelidade ao *medium*, fazendo com que as estátuas, de repente, aparecessem banhadas pela poderosa luz de um tempo novo, que se sobrepunha, e fazia calar, a mecânica da evocação, ao apresentá-las, no fim, como simples e meras formas, brilhando ao Sol.

Aliás, esse contra-senso, evidenciado de forma *tão clara* pela estatuária, justificava a dissonância interpretativa que se fazia sentir entre o artigo de Diogo de Macedo, publicado no *Diário de Notícias*, a que já fizemos referência, e um outro, publicado por Fernando de Pamplona, no *Diário da Manhã*.

Importa observar mais de perto essa dissonância.

Para Diogo de Macedo, a escultura é “*a Arte eleita pelo destino da origem para perpetuar, mesmo arruinada, mutilada ou fragmentada, o génio e as paixões do homem...*”, porque “*a forma é uma criação definitiva*”²⁴, o mesmo que é dizer que o próprio da escultura reside na criação formal, e que a forma destina-se a perpetuar, presente-se ela como se apresentar, a condição humana.

Por outras palavras, Diogo de Macedo ao buscar uma fundamentação para a escultura, descobre-a e equaciona-a no Universal, independen-



Fig. 18/V- *Estatuária*, Exposição 15 Anos de Obras Públicas, 1948, IST

²⁴ In, *Diário de Notícias*, 28 de Maio de 1948.

temente do tempo e da relatividade formal de que a mesma se reveste, ao manifestar-se.

Mas não ficam por aí as suas cogitações, pois antes de terminar, Diogo de Macedo, algo desiludido com o seu tempo, afirma que “*A presença de uma estátua em qualquer lugar tem sempre uma significação perturbante: atrai, comove, espanta e também aflige. Pelo seu conteúdo espiritual e pela sua semelhança formal, em grandezça, com a figura humana, se a maioria dos homens educados a respeita, admira e chega a venerá-la, não falta quem a não compreenda e quede insensível, vendo nela um rival triunfante que ocupa um espaço causador de invejas*”²⁵.

Aliás, Diogo de Macedo referindo-se directamente à Exposição, depois de considerar que ali, “*a Escultura tem excepcional representação*”, e que a sua “*presença ali seria indispensável pela justificação daqueles direitos*”, lamentava que ela se encontre “*desviada [...] dos lugares de seu destino*”, para considerar que a mesma funcionava não só “*decorando e ilustrando ambientes, mas principalmente vivificando o Panorama da Exposição*”, ao mesmo que alertava para a circunstância de que “*a Exposição de Obras Públicas é um mostruário honroso, embora incompleto.*”²⁶

Estas palavras aparecem marcadas por um discreto, mas inequívoco, mal estar. Mal estar, desde logo, porque, ao defender o primado do homem e o absoluto da forma, é a ideia da autonomia da escultura, e da arte, face às utilizações que delas se fazem, ou se pretendem fazer, que Diogo de Macedo aqui reitera, recolocando a escultura, simultaneamente, na linha da tradição e da evolução histórica.

Mas mal estar, sobretudo, pela uma dupla desilusão que se desprende das suas palavras: desilusão perante a incompreensão e insensibilidade, quando não a inveja, dos homens, e desilusão também pelo desenraizamento e decorativismo a que na exposição a estatuária era votada, quando, afinal, ali funcionava como elemento vivificador.

Não é um depoimento entusiástico, pois, aquele que Diogo de Macedo nos deixa aqui.

²⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶ Idem, *ibidem*.

Já Fernando de Pamplona, no *Diário da Manhã*, regista uma leitura totalmente diferente.

Referindo-se à presença da estatuária na Exposição, Pamplona considera-a “obra de evocação das nossas grandes figuras históricas, executada sempre com dignidade e grandeza. Obra que assinala o poder criador dos nossos estatuários, o vigor da sua técnica, o seu profundo sentimento lusíada. Obra enfim tornada possível pela Revolução Nacional, que forjou as condições necessárias para ela se corporizar na matéria que criou o condicionalismo espiritual propício ao seu florescimento, reintegrando Portugal na grandeza dos seus destinos históricos.”²⁷

E o sentido daquela “teoria de belas estátuas que ficarão a assinalar a nossa época”, era o de prestar “um tributo de gratidão aos nossos grandes antepassados, àqueles que escreveram, com o clarão do seu génio, a Ponta da sua espada, as quilbas das suas naus, a História do Portugal Gigante.”²⁸

E, algo dramaticamente, continua: “Ai daquelas pátrias que não se orgulham das suas glórias de antanho, que já não as sabem honrar ou que até delas se envergonham, como se lhes pesassem nos ombros! Estão em franca decadência, já deixam entrever os estigmas de decomposição, da ruína, da morte inglória. É que só erguem estátuas aos seus heróis do pensamento e da acção aquelas nações que os entendem e amam, que ainda sentem latejar-lhes nas veias o seu sangue generoso, que se sabem capazes de engendrar outros iguais. E o Portugal de hoje crê em si nas suas virtualidades, no seu grande destino.”²⁹

Mas o fundamental, a tal lição a reter, era perceber que a “transformação se operou nestes últimos vinte anos” a Exposição mostrava-a “não com palavras, mas com obras”, pois “a Revolução Nacional iluminada pelo génio de Salazar [...] renovou Portugal e os Portugueses, dando-lhes uma alma nova.”³⁰

Eis a lição! Eis a obra! E, apoteoticamente, Pamplona acusava: “Só o não entenderão os pigmeus, os invertebrados que rastejam no lodo e têm horror à luz do Sol.” E, no fim, agradecia, rematando: “Bem bajam os homens da Revolução Nacional por o terem entendido e por o haverem querido e sabido querer

²⁷ In, *Diário da Manhã*, 29 de Maio de 1948.

²⁸ Idem, ibidem.

²⁹ Idem, ibidem.

³⁰ Idem, ibidem.

*com rodas as veras do seu coração! Por esse estalão se afere a grandeza duma Obra multiforme que nos ultrapassa, que já pertence à História, que honra Portugal.”*³¹

Comparar os dois depoimentos é quase impossível, tal a distância que os separa. O de Diogo de Macedo é o depoimento de uma voz desgastada e corroída pela desilusão. A voz de quem, perante a arte, selara os seus votos com a renúncia, e se debatia com a falta de meios, exilado num Museu de Arte Contemporânea, que envelhcia.

Para Macedo, o *Engrandecimento* soçobrara. Ou antes, fora deturpado pelo Poder. Em vez de um reposicionamento “modernista” face a uma História milenar, Portugal, perdia-se no solipsismo narcísico de uma patética auto-glorificação, iludido por um punhado de obras feitas, no seio das quais a escultura, e a arte, se apagavam e degradavam, encaradas como mero recurso decorativo ou como retórica ilustrativa de uma pura mistificação.

Mistificação só aparentemente evocativa, visto que, paradoxalmente, nela a glorificação que prevalecia – a lição – já não era a do Passado, mas a do Presente, porque doravante não era mais a celebração do Passado que resgatava o Presente, mas por contraditória inversão, era a glorificação do Presente que se sobrepunha ao próprio Passado, colocando-o ao serviço da “Situação.”³²

Não é outro, o significado do depoimento de Fernando Pamplona. Nele, ecoa a voz de uma consciência inflamada, histriónica e sedenta. Basta de subtilezas de linguagem. Basta de meandros especiosos. A verdadeira arte é a Governação. E o artista supremo é Salazar.

As provas dessa mistificação são múltiplas. Começando pelo caso paradigmático da equiparação de Salazar ao Infante D. Henrique, para terminar na afirmação da presença de Salazar nos painéis do S. Vicente de Fora, por Leitão de Barros.

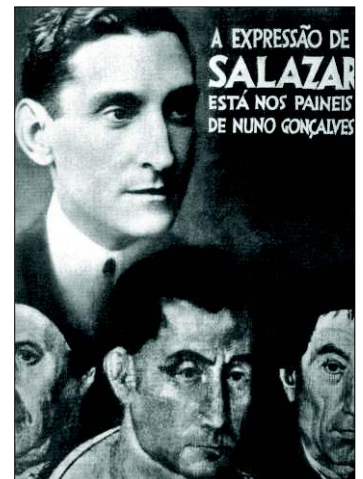


Fig. 19/V- *Salazar nos Painéis*, Leitão de Barros. Fonte: Entrevistas de António Ferro a Salazar

³¹ Idem, *ibidem*.

³² É interessante assinalar a *nuance* que distingue *Regime* e *Situação*: Regime expressa uma dinâmica que Situação não tem, e que despreza. Residiria aqui o fundamento da inveja a que se refere Diogo de Macedo? Difícil de saber. Essa passagem do seu depoimento é deveras enigmática, e presta-se a diversas leituras. Talvez que o seu propósito fosse o de marcar um duplo distanciamento, tanto face à Situação como face à Oposição, duplo distanciamento que se adequa bem, no fim, à personalidade vinctada e ao mesmo tempo benevolente de Diogo de Macedo.

Num tal contexto, não havia lugar para outras mediações. O *Estado Novo* era a mediação única e absoluta entre a *História* e a *Nação*, como se de ambas fosse a síntese ou encarnação.

Estava, portanto, dado o mote para aquilo que se viria a designar os *Anos Amargos*, e que com alguma vantagem bem que podem baptizar-se de *Anos de Chumbo*.

É portanto uma questão eminentemente política, aquela que ali se jogava. Muito mais política do que técnica ou cultural.

Disso tinha consciência aguda Marcello Caetano, que, em visita à exposição em 29 de Julho, na qualidade de Presidente da Comissão Executiva da *União Nacional*, depois do banquete oferecido na esplanada da Exposição, proferiu o seguinte discurso:

“Esta Exposição de Obras Públicas é tão eloquente que dispensa discursos. A obra que nela está patente mete-se pelos olhos dentro, e o que os olhos vêem não precisaria de ser confirmado pelo que os ouvidos ouvem.

Mas todos nós encontramos pessoas que afirmam tão categoricamente coisas em flagrante contradição com as realidades expostas, com tal entono, com um tão forte grau de convicção, que às vezes perguntamos a nós próprios se quem está fora de si somos nós, ou se são os nossos interlocutores! Pois eles não vêem o que nós vemos?

Não, meus senhores, eles não vêem. Quando passam por aqui fecham os olhos. Arrimam-se a bordões que trazem preparados, ora ao bordão da liberdade, ora ao bordão do socialismo, e passam como ceguinhos, cegos incuráveis, já que o pior cego é o que não quer ver.

Hão-de pois continuar a dizer que o Estado Novo é um regime governado com proveito de uma classe ou de um grupo, e que descurou o nível de vida do povo português. Debalde nós procuraremos pegar-lhes nas mãos e trazê-los aqui, a ver esta pequena parcela do esforço produzido, para, em presença do conjunto das estradas, dos portos, das barragens para irrigação e para produção de electricidade, das escolas, dos hospitais, dos quartéis, das casas económicas e de tudo o mais que nestes pavilhões se ostenta, lhes podermos perguntar se isto foi feito para beneficiar algumas pessoas, ou alguns grupos, ou algumas classes em especial; se com todo este trabalho se teve em mira servir caciques, ou lisonjear ricos, ou favorecer amigos; se esta obra não é uma obra eminentemente e desinteressadamente nacional com cuja realização nunca se procurou captar votos e antes muitas vezes se sacrificaram interesses de partidários e adeptos. Nós sabemos que os nossos adversários não têm experiência de obras públicas, coitados: no tempo em que detiveram o Poder neste País, nem lhes sobrava o dinheiro, nem a competência, nem o tempo, gasto todo em discussões parlamentares, tumultos e revoluções. Mas então reconheçam lealmente que não têm autoridade para falar, e não insultem os que trabalham

nem malsinem as suas puras intenções patrióticas, aqui traduzidas em actos eloquentes!

Outros dos cegos voluntários, porém, não afinarão pelo mesmo diapasão na cantilena oposicionista. Mais novinhos, mais ingénuos, mais doutores, virão cantar de papo a ária do ‘nível de vida do povo português’. ‘Ora, dizem eles, todo esse dinheiro gasto em estádios e pontes, e o povo, coitadinho, cada vez mais mal alimentado, mais mal vestido, mais mal educado e cheio de dívidas! O Estado Novo descuroou o problema fundamental do País, aquele que, nós, os economistas, havemos de resolver com o auxílio das médias aritméticas e os ensinamentos de Moscovo: o nível de vida!’

E também esses não querem abrir os olhos, preferindo caminhar aos tropeções arrimados ao bordãozinho da ‘linha geral’.

Todavia, o que é nível de vida de um povo? Se é o grau de abastança e conforto de que ele goza, se se mede pela facilidade do acesso de todos às comodidades da civilização - o esforço feito pelos governos do Estado Novo também se documenta, embora só numa pequena parcela, com esta Exposição. Portugal não é Lisboa.

E eu pergunto a todos os que me ouvem, quantos eram os portugueses que em 1926 dispunham em suas casas de água potável abundante e depurada; quantas localidades possuíam rede de esgotos; quantas famílias se iluminavam com luz eléctrica; quantas pessoas, por esse País fora, podiam utilizar facilmente o telefone. Pergunto se para dar de comer à população e incentivar as actividades produtivas custavam aproveitadas todas as possibilidades da terra, estudados os baldios, lançadas as bases da colonização interna, assegurado o abastecimento de adubos químicos, represadas as águas dos rios para fazer a rega das regiões sequiosas, deliberada uma política de aproveitamentos eléctricos; pergunto se a circulação era fácil nas estradas, se a navegação encontrava portos praticáveis e bem apetrechados, se a pesca gozava de protecção estimulante se os caminhos de ferro funcionavam satisfatoriamente, se o País inteiro estava satisfeito com as comunicações postais... pergunto... mas eu podia perguntar quanta coisa, a que honestamente os nossos críticos ansiosos e pretensiosos só podiam dar resposta que os confundiria de vergonha, ao terem depois de verificar o esforço gigantesco que tem sido preciso fazer, para arrancar Portugal do zero económico correspondente à ruína financeira em que um século de governo dos partidos num parlamento de comédia tinha mergulhado a Nação!

Que culpa temos nós, de que o sistema de governo de que o Senhor General Nórton de Matos é sobrevivente e representante tivesse deixado o País em tão calamitoso estado, que todo o trabalho produzido em vinte anos de afã, como nunca se registou noutra período da História portuguesa, não bastou ainda para remediar os males causados?

O que não admite dúvida é que em 1948 há, por todo o País, muito mais gente chamada a gozar os confortos e benefícios da civilização e da cultura do que na época ominosa, vergonhosamente ominosa, da democracia dos partidos. Nesse tempo não havia quem protestasse contra o nível de vida, por duas razões: primeiro, porque se estava habituado e resignado ao desconforto e à falta de higiene, sem esperança de que o Estado, arruinado, impotente, subvertido, des-governado, pudesse fazer alguma coisa que não fosse embaraçar os particulares; segundo, porque seria luxo pensar no nível de vida num tempo em que cada cidadão tinha de cuidar mas era na manei-

ra de escapar com vida do tumulto permanente da política portuguesa.

Quando abro o Anuário Demográfico de Portugal para 1946, e vejo que em 1926 havia no nosso país uma população de 6 milhões e meio de habitantes e que em 1946 essa população tinha passado para 8 milhões, isto é, em 20 anos um aumento de perto de 2 milhões de pessoas a sustentar num solo pobre, pergunto a mim mesmo o que teria sido deste País se não fora o movimento providencial do 28 de Maio, e se em vez deste regime de Ordem e Trabalho em que temos procurado valorizar na medida do possível todas as nossas riquezas sem dispersar e atenção por estereis politiquices, tivéssemos continuado a ser joguetes dos inconscientes que até aí dispunham dos destinos da Nação!

Veja-se, nesta Exposição, esta parcela da obra de fomento do Estado Novo - parcela apenas porque falta aqui muitíssima coisa que se não traduziu em obras públicas mas que foi essencial para o desenvolvimento do País. Veja-se quanto se tem feito pelo Povo e para o Povo - e diga-se depois em que estado de miséria e de confusão estaríamos nós, em que caos haveríamos mergulhado, se fôssemos mais 2 milhões e o progresso nacional tivesse caminhado no compasso de caranguejo em que ia em 1926.

Democracia... democracia... Palavras sonoras que o vento leva juntamente com os queixumes dos campos de concentração soviéticos e os gemidos de arrependimento dos ingénuos que na hora da desilusão se atiram pelas janelas fora! A verdadeira democracia é o governo exercido com os olhos postos nos genuínos interesses do povo - e não, como entre nós até 1926, o governo dominado pelos uivos de alguns magotes turbulentos de Lisboa.

Ora esse governo pelo povo e para o povo, sem distinção de regiões ou de classes, é o que o Estado Novo tem feito. Quando tantas vezes ouço queixarem-se os industriais dos encargos com política social, e os comerciantes da limitação dos lucros e os capitalistas do peso dos impostos, e os agricultores do nível baixo dos preços, penso que isto é o sinal mais certo de não haver favoritismo para ninguém, antes se procurar fazer com que cada um contribua equitativamente para a vida colectiva numa época de sacrifícios. Nem sempre se conseguirá a justiça integral na repartição dos encargos: mas procura-se atingi-la, o que já é uma virtude.

Meus senhores: Não há regime sem defeitos, não há Governo sem senões, não há vida sem contrariedades e dificuldades. É sempre possível protestar e criticar; há sempre descontentes e irrequietos. Mas nós já devemos ter suficiente experiência política, pelo que passámos e pelo que temos visto passarem os estranhos, para sabermos avaliar no seu justo valor um regime que tem por suprema preocupação o interesse nacional, o bem-estar geral, o trabalho construtivo.

Enquanto em Portugal se fazia isto, de que a Exposição é simples amostra, a Espanha ardia em guerra civil, e um milhão de mortos pagava o preço da leviandade com que certos frades e certos monárquicos contribuíram para a demagogia republicana. Enquanto em Portugal se trabalhava, a guerra mundial arrasava países inteiros e ceifava vidas sem conto. Enquanto em Portugal se procurava erger uma obra de assistência, educação e solidariedade social, eram assassinados nas ruas de Itália, nos dias seguintes à queda de Mussolini, centenas de milhares de italianos e nas cidades da França,

nas semanas que seguiram à libertação, muitos milhares de franceses.

No meio de um mundo agitado pela violência e pelo ódio, torturado pela fome e pelo desconforto, o Estado Novo prosseguia incansavelmente na sua obra de construção e de paz. Perdoemos-lhe as imperfeições que possui pelo bem muito maior que nos tem dado. Imperfeições, de resto, de que nenhum Governo está isento e que já sabemos serem muitíssimo mais graves noutras formas nossas conhecidas.

Esta Exposição de Obras Públicas é uma grande lição. Para servir de motivo para meditação completa, a meu ver, só lhe falta possuir uma sala onde se encontrasse exposta, isoladamente, sem mais companhia, a maquete eloquente do estado actual do Alcázar de Toledo. E perante esta maquete, todos os visitantes, especialmente certos eloquentes advogados que em tempos fizeram literatura para doutrinação das direitas, deviam ser obrigados a parar um quarto de hora.”

Como pode ver-se neste discurso, a data mais antiga que ali se menciona é 1926, e o fundamento dessa referência cronológica é estritamente político, assim como política é a lição a retirar da Exposição.

Obras públicas, arquitectura, urbanismo, arte, escultura, tudo é nivelado, misturado e equiparado, no coro das laudas ao Estado Novo.

Mas por detrás deste auto-proclamado discurso triunfalista, com que forças poderia o Regime contar, ainda, para se impor de forma tão absoluta?

Desde logo, não poderia contar com o apoio dos arquitectos que, entre 31 de Maio e 4 de Junho, durante o Congresso que decorreu, como sabemos, no Instituto Superior Técnico, e que não se pouparam a críticas, com “*a exposição de obras públicas [...] funcionando inesperadamente como elemento de acusação, era prova evidente das peias oficiais sofridas, como foi sublinhado.*”³³

Peias oficiais que se manifestavam na defesa de uma “*feição portuguesa*” para os novos edifícios, que os arquitectos não aceitavam, tal como o faziam constar, energicamente, nas conclusões do Congresso:

“Que se considere que nem os arquitectos prestam bom serviço à Nação quando, ao construírem edifícios novos com processos e materiais novos, dão às suas concepções uma expressão plástica que não traduz os ideais artísticos e as possibilidades técnicas dos nossos dias, nem a Nação aproveita inteiramente a colaboração que os arquitectos podem dar ao progresso do País se lhes for cerceada a capacidade criadora.

³³ FRANÇA, José-Augusto, *Op. Cit.* p. 440

Que o ‘portuguesismo’ da obra de arquitectura não continue a impor-se através da imitação

de elementos do passado, pois a época que atravessamos deve ficar caracterizada em relação às outras com a diferenciação que entre elas existe. Torna-se, pois, necessário corrigir os conceitos de tradição e regionalismo, fomentando a aplicação de novas técnicas e acarinhando novos ideais estéticos, para que a obra contemporânea possa ser coerente e atingir aquele grau de perfeição e beleza que alcançaram as dos mais puros estilos do Passado.

Que se não consagrem mais aldeias atrasadas e menos higiénicas, permitindo assim que se confunda estagnação e primitivismo com tradição e que se valorize o errado conceito de que a feição portuguesa dos edifícios se reduz a uma questão de pitoresco.

Que os arquitectos portugueses repudiem toda e qualquer insinuação de que a sua obra quando se exprima de maneira diferente da considerada como ‘portuguesa’ representa alheamento da sua personalidade profissional e, o que é pior ainda, da sua nacionalidade.”³⁴

Mas as queixas contra a defesa de um estilo baseado em tradições portuguesas, não eram as únicas que se fizeram ouvir no Congresso, bastando para tanto observar quer as conclusões das teses, quer mesmo os votos que as mesmas suscitaram.

Já relativamente ao Congresso da Engenharia – realizado no Porto, entre 14 a 19 de Junho de 1948 – os trabalhos foram bastante mais pacíficos, incidindo sobretudo sobre questões de natureza eminentemente técnica, que se inscrevem na viragem política no sentido industrialista que impulsionara a criação do novo Governo, em 47.

Essa viragem industrialista repercutia-se com particular premência no plano de electrificação do país, que exigia à engenharia portuguesa uma preparação e modernização aceleradas, nomeadamente no que dizia respeito às técnicas de construção de grandes estruturas em betão armado, como se denota pelas conferências em que são chamados a participar eminentes especialistas estrangeiros, como o professor *Eduardo Torroja*, Director do Laboratório Central de Experiências de Materiais de Construção e do Instituto Técnico de Construções e Edificações de Espanha (que em 1955 encontraremos no 3º Concurso de Sagres); o professor *Robert Hermite*, da Universidade de Paris e Director dos Laboratórios de Construções de Obras Públicas de Paris; o professor *Mirko Gotfried Ros*, Presidente da Direcção do Laboratório

³⁴ Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas*, Volume II, pp. 309-310

Federal de Ensaio de Materiais e do Instituto de Investigação em Zurique; e o professor Dr. *G. Magnel*, da Universidade de Gand, Director do Laboratório de Betão Armado de Gand e membro da Academia Real da Bélgica.

Como não podia deixar de ser a Exposição de Obras Públicas foi encerrada com uma sessão solene que se efectuou na biblioteca do Instituto Superior Técnico, em 7 de Novembro de 1948, o que significa que a exposição esteve aberta ao público durante mais de cinco meses, tendo durante esse período sido registados, segundo as estatísticas oficiais, mais de 550.000 ingressos.

Presidiu o Chefe do Governo, em representação do Presidente da República, que se encontrava doente. Conforme se descreve, a mesa da sessão de encerramento era presidida por Oliveira Salazar, que tinha “à sua direita [...] os Senhores Ministro das Obras Públicas Engenheiro José Frederico Ulrich, e Presidente do Conselho Superior de Obras Públicas, Engenheiro Raul da Costa Couvreur, e à esquerda os Senhores Subsecretário de Estado das Obras Públicas, Engenheiro Luís Veiga da Cunha, e Presidente da Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, Engenheiro Eduardo Rodrigues de Carvalho. Estavam presentes, além dos Presidentes da Assembleia Nacional e da Câmara Corporativa, os Ministros das Finanças, da Guerra e da Marinha, Subsecretário de Estado das Colónias, oficiais generais do Exército e da Armada, Presidente da Academia Nacional de Belas-Artes, altos funcionários dos Serviços representados na Exposição, muitos engenheiros e arquitectos e os jornalistas de Lisboa e da província, a quem o último dia de funcionamento da Exposição foi dedicado.”³⁵

Uma vez mais, regista-se a ausência de António Ferro. Aliás, não deixa de ser curioso e elucidativo que o Secretário Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo faça parte da Comissão de Honra do I Congresso Nacional da Arquitectura, mas não faça parte da Comissão de Honra do II Congresso Nacional da Engenharia. Facto a que se soma ainda mais, a circunstância esclarecedora do Presidente

³⁵ Idem, p. 239

do Conselho unicamente integrar a Comissão de Honra do Congresso da Engenharia, não figurando na do Congresso de Arquitectura³⁶.

Esta dupla discrepância constitui, no nosso ponto de vista, um indício mais da marginalização a que os Arquitectos e o SNI se iriam encontrar, doravante, votados, por quebra dos laços de vassalagem, devidos ao Regime. Marginalização, aliás, de que o discurso de Cottinelli Telmo se procurava demarcar, ao defender que os arquitectos são “*ao menos por definição, artistas*” e como artistas possuíam “*ideais tão ardentes e tão loucos que no âmbito das actividades nacionais, o seu sector, por pequeno que seja, representa uma labareda que pode queimar, às vezes, mas que ilumina sempre*”³⁷

É portanto de um mal-estar, que dava conta o Ministro das Obras Públicas, bem patente no discurso com que de imediato respondia a Cottinelli Telmo, no encerramento do Congresso de Arquitectura. Discurso onde o mesmo adivinhava já, por parte dos arquitectos, a formulação de “*afirmações de certo descontentamento*” e, inclusive, dizia ter “*a certeza absoluta de que se terá manifestado, em algumas teses, crítica do que se tem feito*”, para terminar fazendo um apelo à união “*sem divergências ou desentendimentos, trabalhando sempre, com um leal espírito de colaboração*”, para que os seus anseios “*não fiquem simplesmente no papel*”.

Mas na Sessão de Encerramento da Exposição de Obras Públicas, o clima era já outro, cabendo ao Ministro das Obras Públicas, num tom bem diferente, o primeiro discurso:

“Senhor Presidente do Conselho:

Eu não sei o que dizer a Vossa Excelência, pois não encontro fórmula para traduzir o que neste momento me vai na alma! Assim, Senhor Presidente: como agradecer a Vossa Excelência o carinho tão especial que se dignou dispensar à realização da Exposição de Obras Públicas desde o dia em que ela foi sugerida? Como exprimir o orgulho que nos causou verificar o interesse com que Vossa Excelência percorreu, em dias sucessivos, estes pavilhões, tudo observando nos mais pequenos pormenores e exteriorizando a sua satisfação pelo panorama retrospectivo, que lhe era proporcionado, de 15 anos de intenso labor do corpo dos engenheiros e arquitectos portugueses? E como poderei agradecer a Vossa Excelência as atenções que concedeu a tudo aquilo que com a Exposição se relacio-

³⁶ Vide, Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas*, Volume II, pp. 255-256

³⁷ Idem, p. 313

nou, contribuindo pessoal e directamente para valorizar e elevar a grande altura a sua repercussão real, e levando a sua bondade ao ponto de sacrificar alguns momentos do mais merecido repouso para nos trazer o estimulante prazer da sua presença na cerimónia com que quisemos assinalar o encerramento da nossa Exposição?

Não, Senhor Presidente, nunca poderia agradecer tudo isto a Vossa Excelência por mais palavras que pronunciasse, mas o nosso coração está-lhe grato e é do coração que afirmo a Vossa Excelência que nos proporcionou, durante os últimos cinco meses, momentos inesquecíveis que tiveram por efeito aumentar ainda - se é possível - a nossa dedicação a Vossa Excelência, e a devoção que pomos, e poremos sempre em servi-lo, sacrificando tudo, se tudo for preciso sacrificar, para prestar a Vossa Excelência a colaboração que nos for determinada.

E posso asseverar a Vossa Excelência que estes sentimentos dos técnicos que mais directa intervenção tiveram na Exposição são compartilhados pela esmagadora maioria dos nossos colegas, que, como nós, reconhecem tudo dever a Vossa Excelência, e se sentem hoje, mais do que nunca, estimulados para continuarem a trabalhar séria e honestamente no sector que lhes está reservado dentro do imenso plano de ressurgimento nacional que Vossa Excelência definiu e vai levando firmemente a cabo, com a mais prodigiosa inteligência, numa lição magistral da arte de governar cujos resultados constituem hoje o maior título de orgulho para todos os bons portugueses.

Senhores Ministros e Subsecretários de Estado:

A Vossas Excelências eu apresento os mais sinceros agradecimentos por terem acedido ao convite para assistirem a esta sessão, dando-nos com a sua presença uma reconfortante prova de estima e consideração que profundamente apreciamos.

Meus Senhores:

No momento em que encerramos a Exposição, os técnicos da velha guarda dos Ministérios nela representados, que se lhe sentiram naturalmente ligados desde o primeiro dia, que viveram o seu êxito e dele, embora imodestamente, se permitiram compartilhar, não podem deixar de sentir uma certa tristeza - afinal uma saudade do longo período da sua vida que esteve patente aos seus olhos, lembrando bons e maus bocados, os passos que tiveram de dar e os obstáculos que lhes foi preciso vencer em quinze anos de intensíssimo trabalho. O público que visitou a Exposição só podia apreciá-la no seu conjunto e apenas se terá detido numa ou noutra realização que mais directamente lhe interessava. Mas para nós, cada fotografia, cada planta, cada modelo, tinha a sua história: o carinho que puséramos no seu estudo, o cuidado que nos merecera a sua execução e, finalmente, o imenso e tão humano prazer que nos proporcionara a conclusão da nossa obra.

Por isso, todos nós aqui passámos horas e horas, todos nós conhecemos de cor o que em cada pavilhão e em cada lugar se encontrava, e todos lamentamos não ser possível manter indefinidamente a Exposição, acrescentando-lhe dia a dia os novos melhoramentos que vão surgindo por esse país fora. Compreendemos porém a inviabilidade de tal aspiração, e resta-nos a grande, a reconfortante consolação do interesse que a nossa Exposição despertou e da certeza de que ela há-de ter marcado passo decisivo na valorização das nossas profissões.

Não vou historiar a vida do certame - isso caberá, de direito, ao Presidente da sua Comissão Executiva, que a seguir a mim usará hoje da palavra. Direi, no encanto, que a Exposição em si e o êxito por ela alcançado excedeu a minha expectativa, pois não previa que despertasse tanto interesse que viesse a ser visitada por perto de 550.000 pessoas. 550.000 pessoas é muito num país de 8 milhões de habitantes; e sabemos hoje que dezenas de milhares de portugueses lamentam não lhes ter sido possível visitá-la por dificuldades de deslocação das terras da sua naturalidade.

Mas mais ainda do que o número dos visitantes, impressiona a forma elevada e compreensiva como a Exposição foi por todos visitada, numa clara demonstração do seu entusiasmo pelo imenso volume das obras apresentadas e cuja realização constituiu, talvez para a maioria, uma grande e consoladora surpresa! Como surpresa foi também o que se exibiu para os próprios técnicos dos vários Serviços representados, e para esses, além do mais, uma revelação utilíssima da grandeza do campo de acção e da invulgar capacidade de realização dos ministérios a que pertencem, o que não terá deixado de lhes fortificar o ânimo para futuros empreendimentos. Julgo que este foi um dos mais úteis efeitos da Exposição.

Meus Senhores:

Falando em linguagem clara e sem rodeios, pode dizer-se que esta explanação das obras de interesse público levadas a efeito no nosso país desde aquele dia abençoado em que o Senhor Doutor Oliveira Salazar assumiu a chefia do Governo da Nação constitui a mais irrefutável prova da falta de razão dos que ainda teimam em não reconhecer os imensos benefícios trazidos a Portugal pela séria e notabilíssima orientação que aquele grande estadista soube imprimir a todos os sectores da nossa administração pública. Porque afinal o que se viu na Exposição é a resultante da acção conjunta desses sectores e não a obra isolada dos dois Ministérios nela representados - a estes, afinal, só coube, em última análise, materializar os planos de fomento por rodos traçados, planos que vêm modificando tão profundamente a fisionomia da nossa terra, e que prosseguem em boa cadência dentro de uma seriação conscientemente traçada que abrange tudo aquilo que interessa à progressiva melhoria da vida nacional sob todos os aspectos que concorrem para o seu bem-estar e para o seu progresso.

Afirma um velho ditado francês que quando a construção caminha é porque tudo caminha bem, e o conceito pode traduzir-se por outras palavras dizendo que a intensidade e categoria das obras públicas constituem o mais seguro índice da prosperidade de uma nação. Pois julgo que entre nós se verifica também a verdade que esse ditado encerra.

É certo que estamos longe ainda de termos todos os nossos problemas resolvidos neste sector dos melhoramentos de interesse público, mas é de elementar justiça reconhecer que um país como o nosso não poderia ter avançado mais, em tal capítulo, do que de facto avançou no curtíssimo período da sua história em que foi levado a efeito tudo aquilo que na Exposição se exibiu.

Houve no entanto quem - depois de a visitar e reconhecendo muito embora certo valor à obra apresentada - sugerisse que seria bom organizar, em paralelo com esta Exposição, outra destinada a mostrar ao País o que se torna ainda necessário realizar para que todas as terras tenham bom e cómodo acesso por estrada, fontes para o seu abastecimento de água potável, energia eléctrica para iluminação e

força motriz, escolas para as primeiras letras - em suma: uma exposição daquilo que ainda falta realizar em Portugal.

A ideia é de certo modo original, mas havemos de convir em que seria bem mais fácil pô-la em prática hoje do que há vinte anos, porque então talvez não se encontrasse recinto capaz de comportar a exibição completa das deficiências que se registavam em todo o País e em tudo quanto interessava não digo ao bem-estar, mas à modesta decência de vida da sua população. Isto, claro está, se a tal exposição se não resumisse - dentro das limitadas possibilidades financeiras e de realização que caracterizavam nesses tempos o nosso país - a um compartimento ornamentado ao gosto de então, com um grande mapa de Portugal todo em branco onde se lesse o seguinte leiteiro sintético: 'falta tudo e há muitos anos nada fazemos, mas prometemos continuar a trabalhar como até agora, isto é, a bem da Nação'.

Em contrapartida - reportando-me sempre a essa brilhante época da vida nacional que terminou com o movimento do 28 de Maio - uma exposição da obra realizada teria sido bem mais fácil de organizar, pois poderia limitar-se, quase exclusivamente, aos modelos de uma ou outra 'primeira pedra' - algumas das quais, embora lançadas à terra com grande aparato, entre o estralejar de foguetes e os acordes das bandas militares, se destinavam a edifícios ou monumentos que nem sequer haviam sido projectados, e outras a obras estudadas e orçamentadas mas para cuja construção se sabia de antemão não haver o dinheiro necessário. No entanto, um tal certame poderia proporcionar a cerco público inconsciente uma faceta cômica que havia de o divertir - quando é forçoso confessar que a Exposição que hoje se encerra foi demasiadamente formal e séria para despertar a hilaridade de quem a visitou. Para tanto, bastaria apresentar fotografias das aberturas de trabalho, que tinham lugar apressadamente nas vésperas das eleições e outras da retirada do pessoal e do material logo que estas terminavam, ou ainda aspectos do transporte e empilhamento de carris em determinados locais onde uma linha férrea constituía a maior aspiração, e a sua subsequente remoção à sucapa e a horas mortas, naqueles momentos culminantes da vida pública desses dias, que, graças a Deus, já lá vão!

Pena foi que uma e outra exibição - do que faltava e do que se tinha realizado - não tivessem de facto tido lugar há uns bons trinta anos, porque elas teriam contribuído poderosamente para antecipar o 28 de Maio, e reduzir conseqüentemente a soma dos erros acumulados que a actual situação teve de emendar para por a casa em ordem antes de lhe ser possível iniciar e grande obra de que agora deu contas ao País.

É na verdade flagrante o contraste entre a 'era de Salazar' - como há dias o Senhor Ministro da Guerra chamou aos tempos que vivemos - e a outra era que a antecedeu mas que não tem nome pois se deve a muitos e ninguém se apresenta a encabeçá-la, e portanto o tema que acabo de abordar daria assunto para uma larga e documentada conferência - aliás de muito interesse para esclarecimento da gente nova que teve a sorte de não conhecer esses velhos tempos e que, só por isso, corre o risco de se deixar levar nas balelas apregoadas por algumas pessoas pouco escrupulosas e que já deram fartas provas da sua incapacidade total no que respeita a bem servir os superiores interesses da Nação. Mas não é esta a ocasião mais propícia para realizar uma tal conferência, e temo até ter já alongado demasia-

damente as minhas considerações numa cerimónia em que me deveria limitar a referir o acontecimento que a origina.

Meus Senhores:

Quando dei posse à Comissão Executiva de Obras Públicas afirmei às pessoas que a compunham confiar em absoluto no trabalho que iriam realizar, mas não lhes agradecer o terem aceite a tarefa, pois reservava os agradecimentos para quando fosse dissolvida a Comissão. Esse dia não chegou ainda, mas entendo ser este o momento mais oportuno para dar público louvor aos homens que organizaram a Exposição e que a dirigiram superiormente durante os cinco meses da sua vida. Não lhes tecerei elogios, de que não precisam e que ficariam porventura aquém do merecido, e limitar-me-ei a dizer que cumpriram como eu contava que cumprissem, isto é, que não podiam ter trabalhado com mais entusiasmo, competência e dedicação - numa palavra: não podiam ter trabalhado melhor. Estou-lhes muito grato e julgo poder afirmar sem exagero que se lhes fica devendo uma notável realização. Desejo também testemunhar o meu apreço aos colaboradores directos da Comissão, e aos dirigentes dos Serviços dos Ministérios representados, que tão devotadamente se esforçaram para valorizar os seus sectores, intervindo directamente na sua montagem e procurando, à custa de muitas horas de trabalho, tudo dispor de forma a corresponder àquilo que o Governo pretendia; e quero ainda agradecer a rodas as entidades dos outros Ministérios a magnífica colaboração que nos prestaram sempre que ela lhes foi pedida, com um espírito de compreensão que nunca será demais realçar.

Tenho por princípio evitar distinções pessoais quando se trata de reconhecer serviços prestados por comissões oficiais, mas no caso presente não posso fugir a salientar a incansável actuação dos Engenheiros Rodrigues de Carvalho e Mário Pessoa Jorge que, pode dizer-se durante cinco meses viveram para a Exposição, e a dedicação sem limites de Luís Teixeira, que, a par de se haver com a maior perfeição no seu pelouro especial, esteve sempre presente e pronto a colaborar entusiasticamente em qualquer momento e em tudo aquilo para que foi chamado.

E desejo ainda endereçar ao Senhor Director e a todo o corpo docente do Instituto Superior Técnico o meu caloroso agradecimento pelas facilidades que nos concederam, e apresentar-lhes as minhas desculpas pelo transtorno que a Exposição causou à vida normal desta Escola.

Finalmente, aqui fica uma palavra especial para a Imprensa, que dia a dia nos acompanhou, dando sempre grande relevo aos acontecimentos relacionados com a Exposição, e que, por isso, é merecedora do nosso mais vivo reconhecimento. Afirmo-o com grande satisfação, e saliento que reabrindo hoje as portas especialmente para a visita dos representantes de todos os jornais do País quisemos traduzir esse sentimento, e ainda proporcionar a todos os jornalistas a possibilidade de levarem mais uma vez, por esse país fora, uma derradeira palavra sobre esta realização, que com muito carinho se pôs de pé no único intuito de prestar contas ao País da forma como foram aplicados, nos últimos 15 anos, os dez milhões de contos que uma modelar administração financeira tornou possível destinar à realização das obras de maior interesse nacional.

Vou terminar, meus Senhores, e faço-o dizendo o seguinte:

Há dias, um dos nossos jornais publicou um belo artigo sobre as obras públicas portuguesas, no qual se afirmava que o grande mere-

cimento desta Exposição consistiu em fazer com que jamais possamos perder, suceda o que suceder, ‘a confiança e a fé nas possibilidades próprias e o orgulho de nos sentirmos maiores e mais aptos’. Pois se de facto assim é, se de facto foi esse o fruto obtido com a Exposição dos seus trabalhos, os técnicos portugueses sentem-se felizes por lhes ter sido possível proporcionar tão grande e salutar reconforto à consciência nacional.”³⁸

A fechar, seria a vez do discurso do Presidente do Conselho:

“Só por se encontrar doente, retido no leito, faltou a este acto o Senhor Presidente da República; e visto que por esse motivo me encontro no seu lugar, tentarei dizer, sem a mesma autoridade embora, aquelas palavras curtas e simples, com que o venerando Chefe do Estado encerraria a sessão.

Parece em primeiro lugar que nos devemos regozijar com o êxito da Exposição. Meio milhão de portugueses, e com eles numerosos estrangeiros de diversas nacionalidades, visitaram, estudaram e admiraram o esforço realizado em quinze anos pelo sector das obras públicas. Cada um de nós conhecia aquela parte que mais interessava às suas predilecções ou mais directamente e de perto beneficiara a sua região. Talvez ninguém pudesse ter feito ideia do conjunto, quer pelo volume de obras executadas, quer pela variedade das construções, quer ainda pelo seu enquadramento nas mais diversas necessidades do Estado e do povo português.

Debalde se procuraria o traço que denotasse uma preferência de região, uma classe favorecida, o exclusivismo duma necessidade pública ou privada. A quem tiver observado sem prevenções o que se expôs e representa sem contestação o que se fez não se deparará só a nota aristocrática do palácio restaurado, nem só o castelo ou monumento secular, nem só o templo carregado de história e de arte, mas tudo o que é a vida real de um indivíduo ou de um povo no seu mourejar diário, na sua alegria e na sua dor, na sua ânsia de elevação material ou moral, no seu desejo de imortalidade.

Essa obra, variada e multiforme, de majestosos edifícios ou pequenas habitações graciosas, de largas estradas e caminhos rústicos, de fábricas e de igrejas, de portos e de barragens, de escolas e de hospitais, de castelos e de quartéis não nasceu do acaso, mas do nosso próprio conceito do Governo e da sociedade portuguesa, ou seja de uma sociedade hierarquizada sem privilégios, trabalhadora sem servidão, modesta sem miséria, progressiva sem despegar-se do passado de que se orgulha, colectividade em que o povo deixou de ser tropo da literatura política e não é mesmo uma classe, porque é aos nossos olhos a própria Nação. É justo pois que nos regozijemos com ter-se realizado e com ter sido possível esta Exposição.

Desejava em segundo lugar ter uma palavra de apreço para todos quantos directamente ou indirectamente trabalharam para o seu êxito, e também para a pléiade de trabalhadores, para a inumerável legião que por todo o País continental e insular deu o melhor do seu esforço para a floração de obras que ficaram a embelezar e a servir Portugal. Desde o simples operário de fábricas e oficinas, desde os artífices e os empreiteiros, aos que conceberam, planejaram e executaram as obras, aos engenheiros e arquitectos, aos decoradores, esculptores e pintores, que as enriqueceram e embelezaram, a todos o



Fig. 20/V- *Sessão de Encerramento da Exposição 15 Anos de Obras Públicas, 7 de Novembro de 1948, IST*

³⁸ *Idem*, pp. 239-243

Governo deseja dirigir, por meu intermédio, uma palavra de felicitações e agradecimento.

Penso que todos têm vivido uma hora de íntima satisfação e de orgulho em contribuir com o seu esforço com o seu talento para o esplendor de uma época como a nossa. Nós compreendemos bem as suas ansiedades; eles devem compreender as nossas limitações e sobretudo as exigências do espírito que é a alma da nossa obra.

Não me proponho discutir se em tudo atingimos a perfeição - ela não será nunca porventura materializada na obra do homem - seria porém lamentável que não legássemos, não digo orgulhosamente *um estilo*, mas uma maneira bem portuguesa e bem actual, isto é, que através do imenso volume de obras que realizámos não ficasse bem vincado, contrastando com a ameaça materialista, o cunho duma época e duma geração de sacrifício e trabalho intenso, impregnada de nacionalismo, de solidariedade humana e de espiritualidade.

Resta desempenhar-me da última incumbência do Senhor Presidente da Republica.

Na última década, muito especialmente nesta casa e nesta Exposição, tem pairado sobre nós todos a sombra de um grande morto - o Ministro Duarte Pacheco. O seu espírito continua a animar numa onda de entusiasmo todos os que trabalham nas obras públicas. A dedicação febril, o trabalho incansável, a sede de realizações que não chegava a satisfazer-se, a ambição do definitivo e do perfeito, a ideia de grandeza a que nos habituara fizeram escola, são hoje como ontem fonte de actividade e inspiração. Depois dele outros levaram a pesada herança e contribuíram com o seu mérito para se afirmar a continuidade da obra.

Cabe hoje a chefia deste imenso sector da governação pública ao Engenheiro Frederico Ulrich, discípulo e íntimo colaborador de Duarte Pacheco, continuador da sua tarefa e esperamos que da sua glória, como além de tudo mais pôde revelar nesta Exposição.

O Chefe do Estado incumbiu-me de entregar-lhe as insígnias da Grã-Cruz de Cristo com que houve por bem condecorá-lo. Certamente muitas outras condecorações foram igualmente merecidas; nenhuma, porém dada com mais prazer.”



Fig. 21/V - Sessão de Encerramento da Exposição 15 Anos de Obras Públicas. Condecoração do Ministro das Obras Públicas José Frederico Ulrich, por Salazar

Como último acto da Sessão de Encerramento, fechando e culminando aquela celebração, chegava a vez de um derradeiro acto: a já anunciada condecoração do Ministro das Obras Públicas, a quem o Chefe do Governo impôs “*as insígnias da Grã-Cruz da Ordem de Cristo, o que deu motivo a uma calorosa manifestação de apreço ao Senhor Engenheiro José Frederico Ulrich, que foi, em seguida, cumprimentado pelos seus colegas do Governo e algumas entidades presentes*”.

Uma vez mais, importa salientar a circunstância de, no Estado Novo, as condecorações e homenagens ocorrerem “a quente”, no próprio instante em que aquilo que constitui o objecto da homenagem acaba de ocorrer, como que servindo a condecoração para selar e exacerbar um acto, aparentemente, isolado, contribuindo, paradoxalmente, assim para desvalorizar a própria condecoração.

Na verdade, porém, não se trata de um acto isolado. A multiplicação das condecorações, inscreve-se no contexto de um complexo e em nada supérfluo cerimonial. Um cerimonial que exprime e esclarece o jogo de mediações, que enformam e encarnam o que de mais genuíno há no ideário do “fascismo” português.

Apurada a factologia, analisada a problemática e apontadas algumas linhas de interpretação, importa, agora, sintetizar a súpula do que terá representado a Exposição Quinze Anos de Obras Públicas, no panorama da situação portuguesa, e aduzir as consequências e os efeitos das mediações ali estabelecidas, para a compreensão da condição artística que se gera nos anos seguintes, nomeadamente no que concerne à escultura e à ideia de monumentalidade.

Em primeiro lugar, consideramos seguro reconhecer o importante papel que aquela exposição desempenhou na formulação e definição de um contrato, celebrado entre o *Poder* e os *Técnicos*, visando equacionar uma nova relação entre o *Estado Novo* e o *Público*. Uma nova relação na qual a arte deixava de constituir o veículo de fascinação, para vir este a ser protagonizado pela técnica, que passava a dominar e a ditar o sublime que emanava agora das grandes obras públicas: barragens, pontes, portos, aeroportos, auto-estradas, hospitais.

No imediato, é da derrota da “*Política do Espírito*” que se trata. À primeira vista, poderia esta derrota significar o retorno à “*Política da Pedra*”, tal como a mesma fora entendida e praticada por Duarte Pacheco, isto é, enquanto pragmatismo puro. A essa leitura poderia aconselhar a recuperação de Duarte Pacheco, como ícone e referência.

Mas essa hipótese regressiva, consideramo-la insuficiente. Insuficiente, desde logo, porque Duarte Pacheco enquanto servidor da Pátria não podia, aos olhos de Oliveira Salazar, constituir o modelo a seguir, já que o cerne da verdadeira obra, não era a acção, já que, para Salazar, fazer obra não era fazer coisas. Fazer obra, era fazer a Nação. E, em última análise, fazer a Nação, como Salazar não se cansava de repetir a António Ferro nas célebres entrevistas, era refazer a mentalidade portuguesa, convertendo-a ao ideal supremo que era reconhecer-se

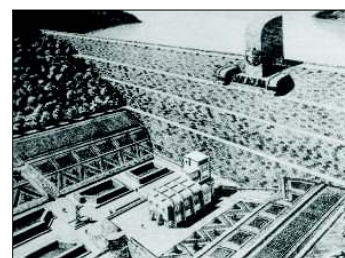


Fig. 22/V- Barragem Salazar, Cassiano Branco, 1949, Alcácer do Sal. (designação actual: Barragem Pego do Altar)

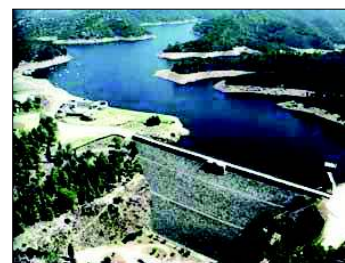


Fig. 23/V- Idem, aspecto actual

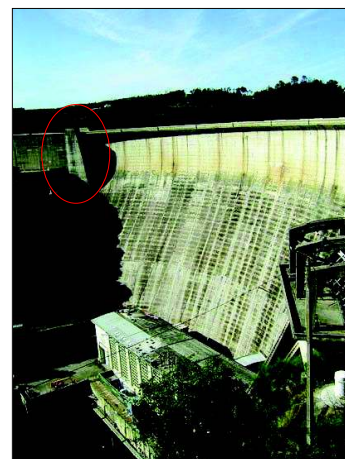


Fig. 24/V- Barragem de Castelo do Bode, 1951, Constância

una e unânime “*em a Nação*”, reivindicando para o plano cívico a mesma unidade e unanimidade que a Igreja esperava obter “*em Cristo*”.

É neste sentido de socialização e politização de um programa Cristológico, que julgamos que deve ser entendida a doutrina do Estado Novo. O que em Salazar se constituía, não era tanto a ideia de governar em nome de Deus, como nas monarquias absolutas, mas sim o projecto de sacralizar a própria governação, enquanto culto ou cultura sublimada da própria Nação, coisa que permite compreender a inevitabilidade de enunciar e reiterar permanentemente a crença nos seus pilares constituintes: Deus, Pátria, Família, Autoridade, Trabalho, Ordem. Ou seja, reconhecer-se nos fundamentos que Salazar enunciara, em Braga, nos festejos do Ano X da Revolução Nacional.

Mas para que essa sublimação litúrgica da Nação na, e pela, governação ocorresse, era necessário uma expressão sublime. Uma *imagem-nua* que pudesse servir de veículo, e pudesse funcionar como catalisador do sentimento das massas, ou melhor, da plebe³⁹, encarnando uma ideia ou representação comumente vivida, em que as mesmas se achassem fundidas, à margem de emoções cegas ou paixões mundanas, fundando uma nova mentalidade no limiar metafísico e escatológico de um desígnio nacional.

Por um lado, essa ideia, essa representação, não podia mais corporizar-se pela política do espírito, porque os espíritos, como o mundo, aliás, emergiam divididos após a Guerra, e muito mais agora, do que anteriormente.

Mas por outro, essa ideia, não podia igualmente corporizar-se por uma política de pura aceleração desenvolvimentista, almejada pelos tecnocratas, pois isso implicava o denegar dos fundamentos do Estado Novo, nomeadamente os do seu projecto de construção de uma sociedade que tomava como base a matriz corporativa e as reminiscências rurais, concebendo-se à imagem dos equilíbrios orgânicos.

³⁹ Parece-nos claro que, em Salazar, existe uma concepção eminentemente pré-moderna da população, que impede que, contrariamente, aos restantes regimes totalitários, impede que se lhe refira segundo a expressão “massas populares”.

Por isso, Salazar, no seu discurso de encerramento, não fala já de um estilo português, mas, simplesmente, de uma maneira portuguesa, para as obras públicas.

E essa maneira o que poderia ser?

Obviamente, Oliveira Salazar não sabe. Resta-lhe apenas aguardar o que poderá surgir da nova “Situação” que o “Regime” criou.

E que o Regime criou uma nova situação, não podem restar dúvidas.

Aliás, a nova situação criada, não deixava de ter paralelo com aquela que marcara os anos trinta, na medida em que, desconfiando, já então, da fidelidade, em bloco, dos artistas, Salazar promovia os modernos da Capital, não por se rever na sua frívola modernidade, mas apenas para integrar e controlar potenciais inconformismos, deixando, por isso, na sombra, os *Presencistas* de Coimbra, que sendo, porém, mais intelectualistas e transcendentais, acabavam por, só aparentemente, se colocar do lado do Poder, perante a necessidade de se defenderem dos ataques dos neo-realistas, em militância pela *Arte Útil*.

É, portanto, em prol de uma divisão no seio dos Técnicos, que na Exposição de Obras Públicas o Poder joga a sua cartada, namorando e condecorando os engenheiros, e marginalizando e preterindo os arquitectos, dando-lhe a entender de que já não precisa mais deles, e, pior ainda, que deixara de acreditar neles, falhada a oportunidade destes criarem uma monumentalidade portuguesa, que servisse e que falasse pela Nação.

Chegara, agora, a oportunidade dos engenheiros: os demiurgos das Grandes Obras Públicas. Talvez estas, inclusive, melhor do que as obras de arte, pudessem, afinal, plasmar e inscrever, muito melhor, a mensagem da produção do silêncio, como refere José Gil.

Silêncio da plebe e inscrição do poder, sairiam, assim, reforçados com a divisão dos Técnicos. Pois se não é para criar uma divisão, porque razão os congressos de arquitectura e engenharia são programados um para Lisboa, e o outro para o Porto?

No fundo, Salazar não confia em nenhum deles. E no fim, precisa, obviamente, de ambos, desenhando-se neste aspecto a grande contradição e o grande contra-senso de Salazar: apesar de defender os equi-

lábrios orgânicos, Salazar não respeita as solidariedades inter-corporativas, preferindo celebrar acordos, não com classes, mas com indivíduos, à boa maneira feudo-vassálica, estabelecendo relações privilegiadas com Cristino da Silva, por um lado, e com Leopoldo de Almeida, por outro, investindo-os, respectivamente, como o arquitecto e o estatuário, por assim dizer, privativos, do Regime.

Mas, ao mesmo tempo, contrariamente à jurisdição feudal, o acto de vassalagem celebrado com a Nação, por meio do Chefe, não implicava uma observação recíproca de direitos, mas apenas no sentido do serviço do vassalo para como o senhor.

Daí que, precisando melhor, mais do que uma vassalidade medieval, o modelo de Salazar denotava uma inesperada e bizarra concepção teocrática do poder, em que o Chefe mais se assemelhava a um Faraó moderno, estabelecendo, directamente, e sem outras mediações, a ponte entre o Além e o Aquém, governando solitariamente como um Deus vivo.

Em Salazar, julgamos encontrar, pois, materializada uma espécie de doutrina teocrática, com a divindade a encarnar directamente no chefe, havendo a registar uma única diferença: a de que nem na origem, nem no exercício do poder político, a acção do chefe se definia ou se assumia como sendo de origem ou natureza divina, embora as celebrações e mediações de que o mesmo se revestia, se inspirassem em modelos litúrgicos, pontuando no seu ideário inúmeros aspectos dogmáticos que o aproximam do plano doutrinal.

Neste sentido, cremos que se pode falar de um “*fascismo português*”, com o Chefe a desempenhar, como é próprio do Fascismo, simultaneamente, as funções políticas de *Sumo-Sacerdote, Soberano e Demiurgo*.

Sumo-sacerdote, soberano e demiurgo de uma liturgia do sublime, ou melhor, de uma liturgia sublimada “*em a Nação*”. Uma liturgia, que visava reconfigurar a face portuguesa, desfigurada por decénios de lutas liberais, de guerrilhas partidárias e de desordem parlamentar.

Uma liturgia de sublimação das desigualdades sociais, das paixões individuais e dos interesses dos grupos. Uma liturgia de que a *Exposição*

de *Obras Públicas* constituiu uma primeira (e última⁴⁰) eidética antevisão.

Outro não é o sentido que se desprende das palavras dos seus protagonistas. E já se vê, num período em que não existe liberdade de imprensa, num período em que a censura, não se exerce só pelos censores, mas também pelas próprias consciências temerosas em prevaricar, não valerá de muito partir à procura de opiniões contrárias, porque mesmo na crítica o pensamento se configura de molde a reverberar o diapasão do próprio Poder, como sucede no discurso de Cottinelli Telmo e no artigo de Diogo de Macedo, acontecendo muitas vezes que é pelo discurso dos governantes, que apenas se conhecessem as críticas que deveriam, então, circular de boca em boca, e que acabam por só se manifestar, rebatidas pelo desenho de uma argumentação contrária, como sucede no discurso de Marcello Caetano.

Consideramos, pois, que não tem sido dada a esta exposição a devida importância histórica, referindo apenas que a mesma “*visava glorificar a memória de Duarte Pacheco*”⁴¹, opinião de novo reiterada, ao classificá-la como “*uma grande exposição de Obras Públicas, para glorificação do ministro falecido em 1943*”⁴², ou então, ainda mais laconicamente, “*Exposição de Obras Públicas que se realizava no Técnico, sob o risco de Segurado*”⁴³, e ainda que “*especificamente sobre este tema, apenas conhecemos uma exposição comemorativa, realizada no Instituto Superior Técnico por iniciativa do Ministério das Obras Públicas*”⁴⁴, exposição que “*consistiu sobretudo na apresentação de pai-*

⁴⁰ Em 1953, realizar-se-ia, em Almada, uma *Exposição de Obras Públicas*, incidindo sobre obras feitas no Distrito de Setúbal, que passou praticamente despercebida.

⁴¹ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand, 3ª edição, 1991, Lisboa, p. 438

⁴² FRANÇA, José Augusto, *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, In, AA.VV., *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, Fundação Calouste Gulbenkian, Volume I, 1982, Lisboa, p. 34

⁴³ ARRUDA, Luísa, *Desenho e Decoração, Tradição e Modernidade*, In, PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Círculo de Leitores, 1995, Lisboa, p. 381

⁴⁴ FERNANDES, José Manuel, *Exposição de Obras Públicas*, In, ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de, *Dicionário do Estado Novo*, Bertrand Editora, Vol. I, 1996, Venda Nova, p. 333

néis, maquetas e planos levados a cabo pelo MOP desde o início do primeiro consulado de Duarte Pacheco.”⁴⁵

Em síntese, para a actualização da escultura pública e para a definição de uma ideia de monumentalidade adaptada aos tempos do após-guerra português, o contributo da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, esteticamente, enquanto resultado efectivo, não foi, brilhante, mas historicamente parece-nos relevante para a compreensão do período de 1948-1958, na medida em que a mesma serviu para formalizar e oficializar a desvalorização da obra de arte como componente social da construção da vida colectiva, tal como a entendia o projecto político-cultural do Estado Novo, apagando-a gradualmente no país, juntamente com o programa da *Política do Espírito*, anteriormente defendido, com isso ajudando a constituir-se, e a proliferar, a síndrome de uma *monumentalidade negativa*, que Portugal e os restantes países do Ocidente, embora de forma diversa, também, viriam a conhecer.

Deste bizarro e discrepante paralelismo, dar-nos-emos conta através da análise e do confronto do *Concurso Internacional para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, organizado pelo *Institute of Contemporary Arts* de Londres, em 1952-53, e o *Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique*, em Sagres, organizado pela *Comissão Nacional para as Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, entre 1954-1957.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*.

OS GRANDES CONCURSOS

Capítulo 6- Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido

Com uma dissertação de mestrado, defendida em 1999, sobre Jorge Vieira¹, e outra, defendida em 2003, de doutoramento, sobre a Escultura em Portugal no Século XX², onde o tema é abordado com algum detalhe, neste capítulo evitaremos, mais do que o estritamente necessário, repetir o que recentemente tem sido escrito sobre a matéria, preferindo perspectivar a questão a partir de uma óptica centrada na especificidade da escultura pública e na da ideia de monumentalidade, ao mesmo tempo que introduzimos elementos novos, que ajudam a esclarecer alguns dos meandros que rodearam a organização deste concurso internacional, e que condicionaram a participação portuguesa no mesmo.

Desde logo, importa sublinhar que o concurso internacional de escultura para a ereção de um *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, constituiu um dos processos mais complexos e sensíveis da história da arte do após-guerra, quer em Portugal, quer no mundo, por o mesmo se relacionar com matérias e problemáticas de grande transcendência, que se estendem do plano político ao plano estético, cruzando-os, convencidos que estamos de que para se poder elucidar e avaliar o que nesse processo esteve em causa, e que, por seu intermédio, se definiu e manifestou, é fundamental sondar (e cruzar) a tensão que se estabelece entre os condicionalismos políticos que estiveram na sua génese, e a lógica inerente à reflexão, maturação e definição dos conceitos, dos modos e dos meios de conceber o monumento na, e da, modernidade.

Por isso, o estudo deste concurso tem merecido recentemente particular atenção e interesse por parte dos especialistas, a nível internacional, sendo natural que novos dados e ilações possam surgir a cada momento. Torna-se, assim, imperioso prestar atenção a este aspectos, até porque o investigador britânico Axel Lapp, professor na Universi-

¹ COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão, *Jorge Vieira. Ofício: Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, edição policopiada, 1999, Porto

² MATOS, Lúcia Gualdina Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969). Academismos, Modernismos Vanguardas*, Dissertação de Doutoramento, Vol. I, Policopiado, FBAUP, 2003, Porto

dade de Manchester, cuja título da tese de doutoramento, é justamente, *The international sculpture competition on the theme of the unknown political prisoner*, London 1951-1953, finalizada em 1998, para a sua realização, chegou a contactar, em 1995, Jorge Vieira, conforme carta, e resposta, que juntamos.

Mas a imprescindível investigação de base, que a nível nacional e internacional tem prosseguido, deve ser complementada por uma análise reflexiva e crítica dos aspectos que naquele concurso se equacionavam, a fim de lograr captar as tensões e o sentido que sobre o mesmo se faziam sentir.

Ou seja, é fundamental sondar e interrogar, a partir de uma lógica bipolar, as mediações em que tal propósito assentava e requeria, já que bipolar era também, por excelência, a lógica da guerra fria que se começava então a definir, e em que se aprendia a (sobre)viver.

É, pois, contra um duplo reduccionismo que à partida nos posicionamos. Duplo reduccionismo que seria o de, por um lado, valorizar a *factologia política*, silenciando ou colocando sob a sua estrita égide a especificidade artística, e o de, por outro, maximizar a *facticidade estética*, como se destilar uma nova monumentalidade fosse uma questão puramente transcendente, que se definisse à margem das circunstâncias do mundo.

Serve este preâmbulo para expressar o ponto de vista, por assim dizer, teórico, com que, de antemão, julgamos dever ser abordada e perspectivada a complexa e rica rede de problemas que o presente concurso suscita e abre.

É que, o estudo deste concurso abre perspectivas que nos parecem extremamente fecundas, na medida em que nos incita a rever alguns paradigmas da historiografia da arte em Portugal do após-guerra, nomeadamente aquele que sustenta a tese da confrontação de uma dualidade de tempos. Um, o *tempo acertado*, que seria o tempo da modernidade, europeia ou ocidental, o outro, o *tempo imóvel*, que seria o do anacronismo periférico português.

Ora parece-nos claro, que o *Concurso do Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* mostra que os tempos e os seus modos não são, afinal,

tão discrepantes quanto à primeira vista poderá parecer, na medida em que não são os tempos que, *em si* e *por si* só, são diferentes – porque existem óbvias diferenças – pois o que distingue ambas as realidades, são as mediações e as modelações a partir das quais se produz e traduz uma dada *imagem* do tempo.

Empregamos aqui o termo *tempo(s)* num sentido abrangente, visando com ele expressar o conjunto integrante e global de uma conjuntura histórico-cultural específica: a do imediato após-guerra.

Aliás, como poderia Portugal não se incluir nesse tempo, se o mesmo tanto o condicionou? E depois, como explicar, ou pelo menos perspectivar, determinadas linhas de produção de artistas portugueses que parecem tão adequadamente entender, partilhar e trabalhar a partir de intenções e de lógicas, afinal, paralelas ou mesmo coincidentes?

Também neste aspecto, o presente concurso parece denegar uma abrupta discrepância lógico-temporal. A maquete enviada por Jorge Vieira, é uma solução que pertence, em simultâneo, ao *tempo de cá* e ao *tempo de lá*, por inserir-se, de igual modo, na lógica de um itinerário pessoal que o vinha ocupando desde finais da década de quarenta, e que se desenvolvia em torno de pesquisas formais de pequeno formato, em terracota, que repercutem não só pela sua dimensão, como pela sua ligeireza, mas sobretudo pelos jogos combinatórios que parecem estar na origem das formas que a caracterizavam, a cerâmica artística de origem mediterrânea, assim como por repercutir e partilhar preocupações de busca de uma nova linguagem plástica universal, capaz de expressar intenções de simbolização, que pudessem definir-se como alternativa capaz de se opor, ao mesmo tempo, ao realismo socialista e ao figuracionismo banal.

Daí poder dizer-se, que no processo desenhado pela nossa abordagem, não existe um ponto fixo, uma situação definida que possa ou que vise funcionar como bitola, para o esclarecimento da outra. Não há portanto necessidade de considerar centros de gravidade, a reger ou a subordinar, hierarquicamente, periferias. Há, isso sim, é realidades distintas e problemáticas diferentes, em discussão, em contacto e em choque.

Que a realidade portuguesa comportava uma problemática específica, isso é seguro, tanto mais quanto essa mesma realidade se apresentava distinta, desde logo, pela forma como o concurso foi divulgado em Portugal e no estrangeiro, devendo de imediato ser observado que, em Portugal, este passou praticamente despercebido na imprensa, já que se resume a uma breve nota publicada no *Diário de Notícias*, em 27 de Março de 1952, o único registo que pudemos encontrar, anunciando, a quatro dias do seu encerramento, a abertura de inscrições do concurso internacional de escultura, organizado pelo o *Institute of Contemporary Arts* (ICA) de Londres, entre 1951 e 1953.

E dizemos única notícia, porque de facto percorremos os jornais de maior tiragem, então, em Lisboa e no Porto, como sejam, no primeiro caso, o *Diário de Notícias* e o *Diário de Lisboa*, e no segundo, o *Comércio do Porto* e o *Primeiro de Janeiro*, para com algum espanto verificarmos que unicamente no primeiro título, havia sido publicado um anúncio numa pequena caixa, dentro da coluna *Vida Artística*, conforme se segue:

Concurso Internacional de Escultura

Termina já no próximo dia 31 o prazo de entrega dos boletins de inscrição deste notável concurso organizado e dirigido pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres, cujos prémios sobem a um montante de 11.500 libras. Todos os esclarecimentos e boletins de inscrição encontram-se à disposição de escultores interessados na secretaria da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Neste concurso, o trabalho classificado com o «Grande Prémio» (4.525 libras) será executado num lugar de importância mundial, escolhido de acordo com o estilo adoptado pelo escultor.³

Mas não é só na imprensa diária de grande tiragem que se ergue uma cortina de silêncio relativamente ao concurso, já que nem no *Século Ilustrado*, nem na *Flama*, nem na *Seara Nova*, nem no *Vértice*, nem, já se vê, no *Panorama*, se encontra qualquer referência ao mesmo.

Da mesma forma, como também nada encontrámos nas *Notas de Arte* que Diogo de Macedo escrevia com igual regularidade e monotonia no *Ocidente*, circunstância que à partida nos parece bastante insólita, pois, como mostra Lúcia Almeida Matos, Diogo de Macedo encontrava-se por dentro do processo de divulgação do concurso em Portu-

³ *Diário de Notícias*, 27 de Março de 1952, p. 6.

gal, tendo recepcionado cartas do SNI que a esse respeito lhe foram endereçadas, e tendo inclusive estado presente na “cerimónia íntima” de entrega do prémio a Jorge Vieira.

Quer isto dizer, que o “*anúncio mundial do concurso em Janeiro de 1952*”⁴ não teve em Portugal o mesmo impacte que teve na imprensa internacional, uma vez que como refere Lúcia Almeida Matos, o ICA havia amplamente anunciado o concurso “*num folheto traduzido em sete línguas incluindo a portuguesa*”⁵, folheto esse que Prudência Antão Coimbra recolhe na sua tese, e que mais adiante transcreveremos.

Começando por analisar o anúncio do DN que acima citámos, importa não deixar de observar que, além de tardio e lacónico, o mesmo não faz referência ao tema do concurso, remetendo todos os esclarecimentos para a *Sociedade Nacional de Belas Artes* (SNBA), coisa que não pode deixar de reflectir, como já foi notado, a incomodidade com que o tema do concurso, senão mesmo o concurso por si só, era encarado a nível oficial.

Por outro lado, remeter para a SNBA, implicava adensar ainda mais as incógnitas que sobre o mesmo pairavam, porque 1952 é justamente o ano em que a Sociedade vive um período de particular turbulência, tendo as suas instalações sido seladas pelo Governo (isto é pela PIDE) na sequência da questão da expulsão do pintor Eduardo Malta, e da problemática da aprovação dos seus estatutos⁶.

Sob apertada vigilância da PIDE, a SNBA não possui em arquivo documentação sobre o concurso, e ter-se-á envolvido na organização do mesmo “apenas a nível de secretaria”⁷.

Mas no *Diário de Notícias* poderão encontrar-se, ao longo de 1952, mais duas notícias. Uma em 16 de Abril e a outra em 31 de Outubro.

⁴ KLOMAN, Anthony J. T., *The Unknown Political Prisoner, International Sculpture Competition*, Tate Gallery, London, 1953, p. 3.

⁵ MATOS, Lúcia Gualdina Almeida, *Op. Cit*, p. 268

⁶ Sobre este ponto ver notícias publicadas no Diário de Lisboa em 10 de Abril e 13 de Outubro de 52 e 3 de Janeiro de 53, e ver também José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX*, 3ª ed., 1991, pp. 484-486

⁷ Opinião que recolhemos junto do responsável do arquivo da SNBA que afirmou que não sabe da existência de nenhuma documentação referente ao Concurso nos arquivos da Sociedade, nem nunca nada sobre esse tema ali foi encontrado.

Vejamos a primeira:

Concurso internacional de escultura

O Instituto de Arte Contemporânea de Londres, organizador do Concurso de Escultura intitulado “O Prisioneiro Político Desconhecido” informa que devido ao avultado número de pedidos recebidos de escultores de toda a parte do Mundo, deliberou prorrogar os prazos de inscrição e entrega das maquetas.

Nesta conformidade, os boletins de inscrição devidamente preenchidos deverão ser expedidos até à meia-noite do dia 1 de Junho próximo, e a apresentação das maquetas deverá realizar-se até ao dia 30 do próximo mês de Novembro.

Da mesma fonte é dado conhecimento ao SNI do extraordinário entusiasmo que em todos os países tem suscitado este concurso, incluindo Portugal⁸

Não deixa de ser curioso registar a mudança de tom, do anúncio inicial para a presente notícia. Enquanto o primeiro parece, por assim dizer, falar em voz baixa, a segunda usa já um tom mais desinibido, atrevendo-se a mencionar o tema do concurso, e chegando ao ponto de se referir, em termos entusiásticos, ao seu impacto no mundo e inclusive em Portugal.

A notícia seguinte é publicada em 31 de Outubro, nestes termos:

Escultores portugueses num concurso internacional

Londres, 30- Vinte e quatro artistas portugueses dispõem-se a apresentar trabalhos num concurso de escultura organizado pelo Instituto de Arte Contemporânea de Londres e aberto a artistas de todo o mundo. O total das adesões recebidas ultrapassa 3 500, provenientes de 55 países.

Os trabalhos a executar devem estar sujeitos ao tema “*O Prisioneiro Político Desconhecido*”. O convite dirigido à União Soviética para participar na competição e fazer parte do júri internacional não obteve qualquer resposta.

O tema tem por fim provar que a escultura moderna pode ser aplicada a todas as matérias correntes de importância e âmbito mundial, e ainda que o assunto escolhido é significativo para os escultores de todo o mundo.

Entre os trabalhos efectuados haverá uma selecção local e então os melhores serão enviados à exposição e apresentados ao júri internacional.

O total de prémios eleva-se a 11.500 libras.⁹

Esta notícia já é mais elucidativa. Desde logo, refere o número de escultores portugueses dispostos a apresentar trabalhos, avisa que as propostas deverão ser precedidas de uma pré-selecção local e, aspecto

⁸ Diário de Notícias, 16 de Abril de 1952, p. 6

⁹ Diário de Notícias, 31 de Outubro de 1952, p. 6

muito importante, informa que a União Soviética se havia demarcado do concurso.

Na verdade, não foi a União Soviética o único país a boicotar o concurso. Todos os países da Europa de Leste, excepto a Jugoslávia¹⁰, o fizeram, denotando a sua condição, como então se dizia, de “Estados Satélites”.

Mas antes de discutir a dimensão e as repercussões políticas deste concurso, dando continuidade à pesquisa na imprensa portuguesa, importa referir que apesar de Jorge Vieira ter sido um dos 80 artistas distinguido com um prémio, destacando-se de um universo que, desde o início, havia mobilizado mais de 3 500 inscrições, nem por isso a imprensa deu maior destaque ao facto do que havia dado antes, limitando-se a informar do sucedido por meio de lacónicas notas.

A do *Diário de Notícias*, era publicada como se segue, na edição de 1 de Abril de 1953:

O escultor Jorge Vieira premiado num concurso internacional

Promovido pelo Institute of Contemporary Arts, realizou-se em Londres uma importante competição entre escultores de todo o mundo, subordinado ao tema de angustiosa actualidade da vida por detrás da Cortina de Ferro, “*O Prisioneiro Político Desconhecido*”. Concorreram 2.500 artistas de 56 países, e o júri internacional constituído por delegados da Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália e Estados Unidos, professores e críticos de arte, distinguiram com um prémio o escultor Jorge Vieira, cujo interessante e sugestivo trabalho esteve exposto na Tate Gallery¹¹.

Nas edições do dia seguinte, o *Diário de Lisboa* e o *Século* faziam eco da notícia, referindo-se a ela, curiosamente, por meio de uma transcrição praticamente exacta da nota do DN.

Vejamos a do *Século*:

O escultor Jorge Vieira premiado num concurso internacional
Promovido pelo *Institute of Contemporary Arts*, realizou-se em Londres uma importante competição entre escultores de todo o mundo. Concorreram 2.500 artistas de 56 países, e o júri internacional constituído por delegados da Grã-Bretanha, França, Alemanha, Itália, Estados Unidos e América do Sul, professores e críticos de arte,

¹⁰ Vide Grelha do Concurso do Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, In Anexos, MPPD

¹¹ *Diário de Notícias*, 1 de Abril de 1953, p. 7

premiou um trabalho do escultor Jorge Vieira, cuja sugestiva e interessante maquete esteve exposta na Tate Gallery¹².

E a do *Diário de Lisboa*:

O escultor Jorge Vieira premiado num concurso internacional

Promovido pelo Institute of Contemporary Arts, realizou-se em Londres uma importante competição entre escultores de todo o mundo, subordinado ao tema de angustiosa actualidade da vida por detrás da Cortina de Ferro, “*O Prisioneiro Político Desconhecido*”. Concorreram 2.500 artistas de 56 países, e o júri internacional constituído por delegados da Ásia, Grã-Bretanha, Comunidade Britânica, França, Alemanha, Itália, Estados Unidos e América do Sul, professores e críticos de arte, premiou um trabalho do escultor Jorge Vieira, cuja sugestiva e interessante escultura esteve exposta na Tate Gallery¹³.

Analisando as notícias, é por demais notória a desvalorização da obtenção daquele prémio. Desvalorização que se torna patente pela reduzida dimensão da notícia, bem como pelos qualificativos absolutamente banais e superficiais, como “sugestiva” e “interessante”, usados para adjectivar a maquete do artista.

Mas além de desvalorizar o prémio recebido por Jorge Vieira, as notícias do *Diário de Lisboa* e do *Diário de Notícias*, apressavam-se também a amortecer o impacte político que aquele prémio e aquele concurso poderiam ter junto dos seus leitores, prevenindo, numa manobra de antecipação, incómodas referências ao déficite de liberdade em Portugal, alegando que o tema do concurso se circunscrevia à realidade política vivida atrás da “cortina de ferro”.

Repare-se ainda que em nenhuma destas notícias se exhibe uma imagem da maquete de Jorge Vieira, coisa tanto mais elucidativa da censura que recaiu sobre a participação do escultor, quanto pela mesma época, o DN, na primeira página, cobria pormenorizada e destacadamente o concurso de esculturas na areia promovido nas principais praias de Portugal, não deixando de exhibir imagens das “obras premiadas”!

Para encerrar este dossier de imprensa, importa enfim referir a derradeira notícia da entrega do prémio a Jorge Vieira. Notícia que segue o formato habitual:

¹² *O Século*, 2 de Abril de 1953, p. 7

¹³ *Diário de Lisboa*, 2 de Abril de 1953, p. 4

A entrega de um prémio ao escultor Jorge Vieira.

Ao escultor Jorge Vieira foi atribuído um prémio no concurso internacional de escultura, recentemente organizado pelo *Institute of Contemporary Arts*. Esse prémio será entregue no dia 25, às 18 horas na Sede do Instituto Britânico, Rua Luís Fernandes, 3, no decorrer de uma cerimónia íntima para a qual foram convidadas muitas entidades¹⁴

Importa de novo referir, que relativamente ao anúncio do prémio recebido por Jorge Vieira, além destas referências na imprensa diária, dele não encontramos qualquer traço na imprensa não-diária, como sendo a *Flama*, *O Século Ilustrado*, *A Seara Nova*, *Panorama*, *Ocidente* e *Vértice*.

Destes factos, pode-se aduzir que a participação portuguesa no concurso, por assim dizer, foi *feita às escondidas*, procurando não chamar muito a atenção.

E é, justamente, devido ao carácter notoriamente discreto, senão mesmo sigiloso que rodeou a participação portuguesa, que hoje se torna difícil apurar os factos capazes de fornecer o esclarecimento cabal e integral do que então se passou. Factos, aliás, tão elementares como saber quantas e quais foram, ao certo, as participações portuguesas no concurso, coisa que Lúcia Almeida Matos reconhece, quando refere que “*Não foi possível ir mais longe nos meandros das decisões tomadas no país, relativas a este concurso, no sentido de explicar o facto de as eventuais participações portuguesas, terem sido enviadas, directamente para Londres, pelos seus autores, não se tendo procedido a uma pré-selecção em Portugal*”¹⁵.

Vejamos, porém, como, em contrapartida, Jorge Vieira foi avisado, por parte do ICA, do prémio que a sua maquete havia alcançado:

Institute of Contemporary Arts

Dear Senhor Vieira,

It is with a great deal of pleasure that, on behalf of the International Jury, the Central Committee for the International Sculpture Competition "The Unknown Political Prisoner" and the Institute of Contemporary Arts, I hereby present you with the enclosed cheque for the equivalent of £25 sterling, which was awarded you by the international Jury.

We are all most grateful for your enthusiastic support of the Competition. You will be pleased to know that well over 25,000 visitors

¹⁴ *Diário de Lisboa*, 21 de Maio de 1953, p. 2

¹⁵ MATOS, Lúcia Gualdina de Almeida, *Op. Cit.*, p. 269

have seen the International Exhibition at the Tate Gallery to date. A very considerable controversy has been started concerning the nature of the contemporary sculpture gathered together through this competition from 54 countries, but we believe that they will in the end prove to be a very real stimulus to the contemporary movement in the visual arts through the world.

With my most sincere congratulations for the excellent work you submitted and your splendid participation in this competition.

I am,

very truly yours

Anthony J. T. Kloman

Chairman

Sculpture Competition Committee¹⁶

Colocando em paralelo o presente anúncio com os que vimos anteriormente, verifica-se que o discurso agora não é marcado por nenhuma lógica de desvalorização, mas por uma retórica inversa, onde avulta uma avaliação magnificadora da importância do concurso para o movimento mundial da arte contemporânea, através de uma argumentação pontuada e construída em torno de valores numéricos (nº de visitantes da Exposição, nº de países).

Serve este documento, para iniciar a análise do concurso, importando desde logo observar que o concurso foi organizado pelo ICA, unicamente de um ponto de vista meramente formal, pois como numa pesquisa, realizada em 1994, Joan Marter refere, “*Despite the official sponsorship by the Institute of Contemporary Arts in London (ICA), the sculpture competition was initiated by the American Anthony Kloman at the behest of a single "benefactor" who remained anonymous. Kloman had previously served as a United States cultural attaché in Europe, and the competition had other connections with the U.S. State Department.*”¹⁷

Esse benfeitor anónimo singular, como Robert Burstow avança¹⁸, era um magnata norte-americano de nome John Hay Whitney, presidente

¹⁶ COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão, *Jorge Vieira. Ofício: Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, edição policopiada, 1999, Porto, II Volume, p.

¹⁷ MARTER, Joan, *The Ascendancy of Abstraction for public art: the monument to the unknown political prisoner competition*, In, *Art Journal*, 22.12.1994.

¹⁸ BURSTOW, Robert, *Butler's Competition Project for a Monument to "The Unknown Political Prisoner"*. *Abstraction and Cold War Politics*. In, *Art History*, Vol. 12, nº 4 (Dez. 1989), p. 482

do Board of Trustees do MoMA, e que, a partir de 1956, viria a ser embaixador dos Estados Unidos na Grã-Bretanha.

De acordo com o estudo de Joan Marter, John H. Whitney era um Republicano liberal “*that helped to organize Citizens for Eisenhower and was finance chairman of the victorious Eisenhower/Nixon campaign. As a dedicated anti-Communist, Whitney sought to strengthen America's cultural and economic links to European allies in the cold war. Whitney also had association with government intelligence beginning with the Office of Strategic Services (forerunner of the CIA) during World War II and continuing with the State Department and the Central Intelligence Agency.*”¹⁹

É, pois, para os pantanosos meandros da *Guerra-Fria* que este concurso directamente nos arrasta, aparecendo a iniciativa conotada com personalidades como Whitney e organismos como a *Central Intelligence Agency*, vulgo, CIA. Aliás, prosseguindo nesta pista, Marter cita um artigo publicado no *New York Times*, em 1967, que refere que as obras de beneficência de Whitney funcionavam como plataformas para canalizar fundos da CIA, afirmando que “*A charitable trust established by John Hay Whitney received \$325,000 in 1964 and 1965 from the Granary Fund of Boston, used by the CIA to channel money from front foundations to various organizations here and abroad.*”²⁰

A isto se acrescenta ainda a correspondência trocada, em 1958, entre Whitney e Alfred Barr Jr., onde, segundo Marter, a propósito do financiamento da construção do projecto de Reg Butler que havia ganho o concurso, “*Whitney in this letter offers ten thousand dollars toward the project but suggests that the rest of the money must be raised from other sources*”²¹. Mas não fica o caso por aí, porque já em 55, ainda segundo Marter, Alfred Barr aludia “*to the complicated funding for the international competition in a letter to Kloman. Barr proposed that Roland Penrose and Butler both be informed that the ‘so-called donor's contribution’ was a small amount of*

¹⁹ MARTER, Joan, Op. Cit., p.

²⁰ KENWORTHY, E. W., *Whitney Trust Got Aid from a Conduit of the C.I.A.*, In, *New York Times*, February 25, 1967

²¹ Vide, Whitney to Barr, June 6, 1958, MoMA Archives, Alfred H. Barr Papers, roll 2179, frame 709, Archives of American Art, Smithsonian Institution, New York

money and that this individual was 'an anonymous front for the expenditure of funds coming from quite another source'"²²

Tomando como base estes factos, Joan Marter conclui que "*Whitney was clearly the "front" for a costly venture in American propaganda.*"²³

Entretanto, no anúncio oficial de abertura do concurso do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, eram explicitadas as intenções do mesmo, como se segue:

Concurso Internacional de escultura.

"O Prisioneiro Político Desconhecido".

Organizado e dirigido pelo Instituto de Arte Contemporânea, 17, Diver Street, Londres, w1, Inglaterra, £11,500 de prémios em dinheiro.

A Escultura é uma arte na qual grandes temas tem sido tradicionalmente exprimidos, tendo as nações escolhido sempre este meio para assim consagrar as suas mais altas aspirações ou comemorar orgulhosas memórias.

Na crença de que a nossa idade moderna possui temas dignos do mais alto apreço, e de que os escultores contemporâneos terem já demonstrado estar à altura das suas responsabilidades, organizou-se este concurso segundo as condições seguintes:

Foi escolhido um tema, pois toda a escultura comemorativa é baseada num tema.

Todavia, um tema por si só não apresenta limitações de estilo, desejando os organizadores salientar o facto de que uma interpretação simbólica ou não-representativa do assunto receberá tanta consideração como uma interpretação mais naturalística. Os organizadores desejam acentuar, também, que segundo a sua opinião, sendo o concurso internacional, o tema deverá ser contemplado como de significação universal.

Não é excluído do concurso nenhum artista seja qual for a nacionalidade devendo o tema ser analisado à luz do seu vasto significado humano. Ao escolher como tema 'O PRISIONEIRO POLÍTICO DESCONHECIDO' os organizadores têm em mente render homenagem a todos aqueles homens e mulheres desconhecidos que durante a nossa geração, sacrificaram as suas vidas ou independência pela causa da liberdade humana.

A escultura a que for atribuída o primeiro prémio será colocada num lugar de importância internacional, numa situação destacada, em qualquer das principais capitais mundiais. O local definitivo, porém só poderá ser determinado depois da entrega do prémio e de acordo com o estilo adoptado pelo escultor, embora o monumento deva ser concebido como uma unidade livre e independente de qualquer fundo arquitectónico.

Comité Central do Concurso

Presidente: A. J. T. Kloman - Director de projectos ICA;

Herbert Read- Presidente do ICA

²² Vide, Barr to Kloman, January 6, 1955, MoMA Archives, Alfred H. Barr Papers, roll 2179, frame 786, Archives of American Art, New York

²³ MARTER, Joan, Op. Cit., p. 6

Tesoureiro Honorário: E. C. Gregory: Tesoureiro-Hon., ICA
Roland Penrose: Vice-Presidente, ICA
Sir John Rothenstein- (Director da Tate Gallery, Londres) Junta Consultiva do ICA
Henry Moore- (Escultor) Junta Consultiva do ICA²⁴

Analisando o texto, de imediato nos apercebemos da preocupação de relacionar o programa do concurso com a lógica tradicional da escultura monumental, reiterando a sua vocação para *consagrar as suas mais altas aspirações ou comemorar orgulhosas memórias*, devendo observar-se serem as *nações* as instâncias a tirar partido dos recursos comemorativos da escultura, o mesmo que é admitir, e aceitar, como natural as relações da escultura com o poder político.

Por outras palavras, de acordo com o próprio programa do concurso, o que estava em causa era encontrar uma forma moderna de usar aquele *meio* para expressar *temas dignos do mais alto apreço*, apelando aos *escultores contemporâneos* que já haviam demonstrado *estar à altura das suas responsabilidades*. Tratava-se de usar a escultura monumental como meio, isto é, como veículo de mediação, actualizando e potencializando a sua vocação tradicional de consagrar valores ou comemorar memórias, enriquecendo-a com uma expressão moderna.

Daí a importância de o concurso se estruturar em torno de um tema. De resto, se se observar bem, o tema não é ali considerado como componente central do programa, mas como aspecto inerente à escultura comemorativa, funcionando, no fim, como pretexto, ou melhor, como *leit-motiv*, da criação plástica. Coisa que explica a acentuação da *significação universal* do tema.

E tanto é assim, que os termos a partir dos quais se descreve e se caracteriza o tema do concurso, são mais do que ambíguos, já que “*render homenagem a todos aqueles homens e mulheres desconhecidos que durante a nossa geração, sacrificaram as suas vidas ou independência pela causa da liberdade humana*”, parece espantosamente excluir a homenagem às vítimas do holocausto, uma vez que, como salienta James E. Young²⁵, aqueles que sucumbiram em resultado do genocídio nazi perpetrado nos cam-

²⁴ COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão, Op. Cit., II Volume, p.

²⁵ Cf. YOUNG, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven and London, 1993

pos da morte, não foram exterminados por defenderem a liberdade ou por quaisquer outras motivações políticas, religiosas ou pessoais, mas apenas pelo facto de terem nascido judeus.

Ao mesmo tempo, não pode deixar de se assinalar a avultada soma de dinheiro a que chegava o montante dos prémios a distribuir pelo concurso: 11.500 libras, coisa que há mais de 50 anos constituía uma apreciável maquia (perto de 17.000 € ou 3.400 contos).

Ora esse aspecto tão despudoradamente materialista, senão mesmo sumptuário, articulava-se mal com a ideia de abordar “*temas dignos do mais alto apreço*”. Contradição que parece tão mais gritante, quanto a referência àquela verba surgia logo na primeira frase do texto!

Se analisarmos a restante documentação oficial do concurso, estes aspectos tornam-se ainda mais claros:

Introduction

This, the first International Sculpture Competition was organized *to promote interest in contemporary sculpture, and to show that it is still related, as in past ages, to our way of living, to our architecture, and to our thinking.* In the minds of many people less attention and stimulation have been given to sculpture in recent years than to the other visual arts.

The Competition was undertaken, therefore, on a truly international scale, in the hope that it would prove to be an inspiration not only to artists, but to all those in positions great or small who may give support to the arts. On the basis of such support our age may be judged as much as on the nature of the art produced

The Competition was planned on the following comprehensive lines. A theme was chosen because a theme is inherent in the whole idea of memorial sculpture. In selecting *The Unknown Political Prisoner* the organizers felt a desire *to commemorate all those unknown men and women who in our time have been deprived of their lives or their liberty in the cause of human freedom.* It was not an easy one, but has proved to be a challenge to the creative imagination of the sculptor. But a theme is no limitation on style, and *the organizers emphasized that symbolic or non-representational treatment of the subject would receive the same consideration as a more naturalistic expression.* They also emphasized that the Competition was to be international in scope, and that in their view *the theme should be regarded as of universal significance.* No artist of any nationality was to be excluded from the competition, and the theme was to be viewed as one of the widest human significance. The sculpture eventually winning the Grand Prize would be installed on some site of international importance such as a prominent situation in one of the great capitals of the world, and its execution would be paid for from the Competition funds. Such a site will be determined now that the award has been made.

Through the generosity of an anonymous donor, who has thereby proved the extent of his sincere interest in the arts, we were able to offer what we believe to be the largest prize money ever offered in a competition of this nature. It was decided to divide it in such a way

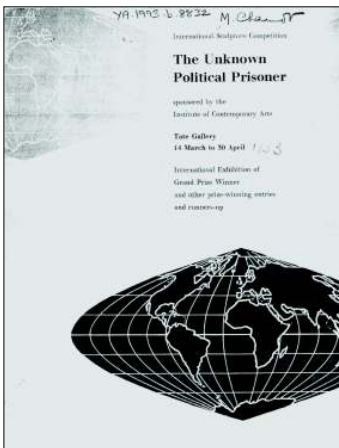


Fig. 1/VI- *The Unknown Political Prisoner*, Tate Gallery, London 1953, Catálogo da Exposição.

as to present the first four winners with very real financial assistance. We therefore announced that the distinguished International Jury would first select eighty entries, each of whom would receive £ 25 [36 €]. From these, they would then select four, each of whom would receive £ 1 000 [1 500 €], also eight honourable mentions, each of whom would receive £ 250 [364 €]. Finally, from the first four prize winners they would select the Grand Prize winner who would receive an additional £ 3.500 [5.100 €], making *a total of £ 4 525 [6.600 € ou 1.322 contos] awarded to the Grand Prize winner.*

By special arrangements with the appropriate authorities the equivalent amount of these prizes is payable in whatever currency the winners request.

It became evident soon after world-wide announcement of the Competition in January 1952 that the response was to be much greater and more enthusiastic than was originally even hoped. There being no precedent to follow, we found it necessary to advance the closing date for entry applications and the reception of maquettes. *Entry applications finally reached 3500 from fifty-seven countries.* Obviously this indicated too vast a number to collect in London, both because of expense and lack of suitable accommodation.

It was found necessary to visit a number of the major countries from which the largest number of entry applications was coming. All of them were not only interested but anxious to co-operate by conducting preliminary elimination contests on a national basis. In most cases this method of conducting the Competition gained immediate support. Museums, government departments, and individuals quickly came forward to assist. As a result, *an additional substantial amounts of money were raised in many countries for national preliminary prizes.* This was an added stimulus.

The maquettes, or sculptors' models, included here in the International Exhibition are those selected by national juries from the preliminary contests, together with representative works chosen by the International Jury from those submitted by countries where there were too few entries to hold national elimination contests. They are not presented as finished works of sculpture. They are small-scale models from which larger works will be made.

The judging of entries has been conducted anonymously, the names of the sculptors not being divulged until after the selection was made.

It is the first time that representative sculpture has been collected from so many countries. It is important to note that *the response to a given theme as seen by these maquettes collected from around the world indicates the development of a culture in contemporary sculpture that is without the limitation of national or political boundaries.*

We are indebted to the donors for the generous gifts of money which have made possible not only the preliminary national prizes and international prizes, but also the whole Competition.

On behalf of the Central Committee and the Institute of Contemporary Arts, I wish to take this opportunity not only to congratulate the winners, but also to thank all the sculptors who entered for their appreciation of the difficulties inherent in conducting a competition on this scale, as well as the participating countries, institutions, and individuals who have contributed so generously to the success of this undertaking. We extend our grateful thanks to the members of the International Jury without whose untiring efforts, integrity, and painstaking deliberations this

Competition could not have been concluded, and finally our gratitude to the Trustees of The Tate Gallery for making possible this International Exhibition.

Anthony J. T. Kloman, Organizer and Chairman²⁶

Os sublinhados são nossos, e em conjunto põem em evidência o objectivo primordial do concurso: internacionalizar uma determinada concepção de escultura monumental. Uma concepção que encontrava no emprego da abstracção o meio de afirmar e de propagar, em simultâneo, uma linguagem e uma lógica monumental.

Assinado por Anthony Kloman, este texto denota a frivolidade com que o presidente do comité organizativo do concurso, se pronunciava sobre a natureza dramática do tema, esvaziando-o do ponto de vista histórico, e desligando-o, em absoluto, da memória.

Ora este aspecto não pode deixar de se confrontar com a circunstância de que antes da “iniciativa do ICA”, e em paralelo com esta, por toda a Europa Central, se iam erguendo memoriais ao holocausto e ao genocídio judeu, coisa que mostra que a “iniciativa do ICA”, nada tinha a ver com um movimento que, de resto, inicialmente, colheu grande adesão popular, como explica James Young:

In Germany these public commemorations were joined by hundreds, occasionally thousands, of nonvictims who attended for a variety of reasons. The first massive antifascist memorial demonstration in Germany, organized by a municipal coalition representing all the victims' groups, drew thirty-five thousand people to the Werner-Seelenbinder-Arena in Neukölln, on 9 September 1945.²⁷

Mas não só demonstrações. Enquanto se organizava o concurso, em Londres, em Berlim, era inaugurado, em 14 de Setembro de 1952, na sinistra prisão de Plotzensee, o *Monumento Às Vítimas da Ditadura de Hitler*, cuja construção havia sido encomendada, em 1951, pelo Senado de Berlim ao arquitecto Bruno Grimmek

E no mesmo ano da exposição das maquetas premiadas do concurso do ICA na Tate Gallery, era inaugurado, também em Berlim, o *Memorial à Resistência Alemã*, que evocava junto do local histórico onde

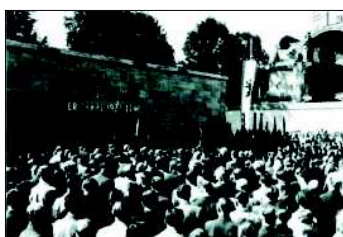


Fig. 2/VI- B. Grimmek, *Monumento às Vítimas da Ditadura de Hitler*, Berlim, 1952

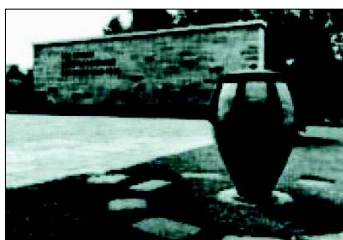


Fig. 3/VI- Idem, *Ânfora com terra dos Campos de Concentração*

²⁶ *Monument to the Unknown Political Prisoner. International Sculpture Competition*, Catálogo da Exposição, Tate Gallery, s/d [1953], Londres, s/p

²⁷ YOUNG, James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, 1993, New Haven and London, p. 47.

o mesmo sucedera, o falhado atentado contra Hitler, que ocorreu em 20 de Julho de 1944.

Inaugurado em 20 de Julho de 1953, o monumento exibía uma estátua de bronze da autoria de Richard Scheibe, figurando um jovem com as mãos atadas.

Entretanto, na Holanda, além do famoso *Monumento à Destruição de Roterdão pela Aviação Nazi*, de Ossip Zadkine, inaugurado em 1954, em Amsterdão, existe ainda o *Monumento Nacional Holandês*: um memorial às vítimas do nazismo, desenhado pelo arquitecto J.J. Pieter Oud e decorado com esculturas de J. W. Rädeler, inaugurado pela rainha Juliana, em 4 de Maio de 1956.

Isto, do lado ocidental. Mas do lado oriental, também são erguidos monumentos, sendo o primeiro, e o mais importante, o *Monumento aos Heróis do Ghetto de Varsóvia*, de Nathan Rapoport, inaugurado em 19 de Abril de 1948, rodeado ainda dos escombros da destruída capital da Polónia.

Mas, também na Alemanha de Leste, é construído, em Berlim Leste, no Parque Treptov, o impressionante *Monumento À Libertação de Berlim*, da autoria do escultor russo Yevgeny Vuchetich, que teve a colaboração do arquitecto Belopolsky e do artista Garpenko, e que foi inaugurado em 8 de Maio de 1949.

Não era, portanto, exacto que a escultura, embora na versão estatutuária, não se encontrasse, então, atenta em relação “à nossa maneira de viver, à nossa arquitectura e ao nosso pensamento”, como afirmava Kroman.

Pelo contrário, o que parecia suceder era antes o oposto. Em vez de fazer a escultura contemporânea interessar-se pelos temas e aspectos concretos do mundo contemporâneo bipolar emergente, o que Kroman em vez disso pretendia era provocar uma deriva, induzindo, por meio do concurso, uma transposição, para o plano abstracto da “significação universal”, e usar, como seus obreiros, os escultores mais de perto associados à instituição museal e à crítica da arte contemporânea, pois, se observarmos com atenção, a rede de contactos e os júris de que o concurso se irá rodear e servir, coincide com a rede mundial dos museus e dos críticos da arte contemporânea.



Fig. 4/VI- R. Scheibe, *Memorial à Resistência Alemã*, bronze, 1953, Berlim.



Fig. 5/VI- O. Zadkin, *Monumento à Destruição de Roterdão*, bronze, 1954



Fig. 6/VI- Oud e Rädler, *Monumento Nacional Holandês*, 1956, Amsterdão



Fig. 7/VI- N. Rapoport, *Aos Heróis do Ghetto de Varsóvia*, 1948, gr. e bronze.



Fig. 8/VI- Vuchetich, Bolopolsky Garpenko, *Monumento à Libertação de Berlim*, 1949, bronze, Berlim Leste

Não é fortuitamente, por isso, que é contactado o ICA.

Vejamos como se referia ao concurso Herbert Read, seu presidente:

Foreword

When the opportunity was presented to the Institute of Contemporary Arts to organize a world-wide competition for a piece of sculpture to commemorate or symbolize the theme of The Unknown Political Prisoner, the Institute accepted the commission because it was realized that a bold and imaginative gesture was being made which could not fail to excite great interest, not only among artists themselves, but also among the general public. *Modern society has to a great extent lost the spirit of patronage, the custom of celebration, and art had languished from this neglect.* We sometimes pay a conventional tribute to our most distinguished citizens, but the great historical occasions, more particularly the universal themes of sympathy or admiration go un-recorded in worthy monumental form. *Here, it seemed, was an opportunity to test our inspiration and redeem our age from a charge of moral or aesthetic indifference.*

The intention in suggesting such a theme was to pay tribute to those individuals who, in many countries and in diverse political situations, had dared to offer their liberty and their lives for the cause of human freedom. *Our complex civilization has found its crisis in the contradiction that exists between individual concepts of truth and duty and totalitarian concepts of uniformity and blind obedience.* Everywhere the human conscience has been in revolt against inhuman tyrannies. In that conflict lies the unique tragedy of our age, and the sculptors of the world, of the whole world, were asked to accept the challenge of such a theme and to express its significance in a monumental style. They responded in their thousands, and the task of judging among so many competitors has proved difficult and delicate, both to the preliminary national juries and to the final International Jury. It is unlikely that their decisions will be universally accepted, but they have acted with great deliberation, bearing in mind the absolute principles of art no less than more practical questions of relevance and appropriateness. They can only hope that time will confirm their judgement.

Herbert Read, President, Institute of Contemporary Arts

Analisando as palavras de Herbert Read, é esclarecedor verificar que a justificação da aceitação do encargo da organização do concurso se prende, em primeiro lugar, com o interesse que o mesmo supostamente iria despertar quer entre os escultores, quer entre o público.

Estudioso e defensor da escultura moderna, Herbert Read não poderia deixar de encarar com interesse, e com apreço, uma tal oportunidade para promover a escultura moderna em todo o mundo, e para estreitar os laços entre os escultores e o público, pondo em confronto as suas propostas, e apresentando-as publicamente através de um grande evento artístico, capaz de difundir a produção escultórica

contemporânea, para lá dos confinados círculos da esfera museal, da crítica especializada e dos colecionadores e *marchands d'art*.

Para atingir este objectivo, a escultura monumental aparecia, de antemão, como meio particularmente adequado e eficaz, quer devido à sua dimensão, quer devido à sua presença permanente nos espaços da vida quotidiana.

Daí, Herbert Read lamentar o facto da sociedade moderna ter perdido o espírito do patrocínio e o hábito da celebração, naquela que era uma negligência de que a principal vítima acabava por ser a própria arte, servindo assim a oportunidade aberta pelo concurso, para redimir a modernidade da acusação de indiferença moral e estética.

Com as palavras de Herbert Read tornam-se mais claras as razões que levaram à proposta do tema “*O Prisioneiro Político Desconhecido*”, já que, na verdade, um tal tema não reflecte unicamente o ambiente político gerado pela guerra-fria e pelo fantasma do estalinismo, mas repercute também a nostalgia da última escultura monumental a merecer reconhecimento cívico, que se havia propagado praticamente por toda a Europa, logo após a Primeira Guerra Mundial, por via da erecção de *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*, que popularmente eram designados como “*Monumentos ao Soldado Desconhecido*”.

Parece-nos, portanto, lógico e provável que a escolha do tema, não tenha sido uma imposição unilateral dos patrocinadores norte-americanos, mas sim que a mesma tenha resultado de um acordo entre as partes.

Se é verdade, portanto, que o concurso se concebe tendo como pano de fundo o ambiente político imediato ao após-guerra, esse não terá sido o único condicionalismo a determiná-lo, já que a análise das suas intenções, mostra como concurso se constituiu como elemento de mediação entre as motivações políticas representadas pelo grupo de Whitney e Kroman, e as motivações artísticas, representadas pelo grupo de Read, Penrose e de Barr.

E esta circunstância coloca-nos de facto perante uma situação nova. Uma situação que apesar de não ser exactamente universal, como os organizadores pretendiam fazer crer, traduzia o novo quadro político-

cultural que a arte contemporânea de linhagem ocidental também ajudaria a definir.

E a esse nível o concurso colocava problemas inéditos, pois ao visar consagrar “*todos aqueles que deram a sua vida pela causa da liberdade*”, sem se referir a situações específicas, e visando a universalidade possível, o concurso acabava por remeter para o plano da ideação transcendental, a lógica que as maquetas deveriam repercutir.

Ideação essa que, por outro lado, não podia confundir-se com a idealização do romantismo, já que o sentimentalismo a partir do qual esta então se concebera era agora rejeitado, por manifestamente absurdo, após duas guerras mundiais que tragicamente se haviam abatido sobre a humanidade, e que haviam sido travadas em nome não de altos ideais, mas de banais interesses de supremacia económica, no caso da I Grande Guerra, ou de doutrinas e pulsões irracionais, no caso da II.

Rejeição do sentimentalismo romântico que Theodore Adorno lucidamente sentenciara, ao vaticinar que não seria mais possível escrever poesia lírica, após o holocausto judeu.

Nestas circunstâncias, era para uma ingrata *crise de identidade*, que este concurso empurrava a escultura contemporânea. Crise de identidade, que se desdobrava numa *crise de referente*, numa *crise de representação*, numa *crise de fundamentação* e numa *crise de reconhecimento*.

Crise de referente, na medida em que o sujeito da celebração, na contemporaneidade, não era mais nem o herói singular, nem as façanhas colectivas, mas uma ambígua situação universal. *Crise de representação*, também, na medida em que a forma representada deixava de ter como modelo a coisa natural, quando não mesmo a própria figura. *Crise de fundamentação*, ainda, porque num tal quadro histórico, era patético fazer a apologia das grandes causas, passando o monumento a veicular não mais a celebração do sucedido, mas antes a lamentação do que sucedeu, ou a exaltação da resistência ao que sucedia. *Crise de reconhecimento*, enfim, na medida em que a escultura monumental, para existir, carecia em absoluto da iniciativa, do apoio e da aceitação de sectores alargados do tecido social, coisa cada vez mais difícil de alcançar e de satisfazer, como nos mostra o estudo de James Young.

Se em relação aos dois primeiros pontos, a “metamorfose” da ideia de monumentalidade que a contemporaneidade requeria eram bem compreendidos e expressos pelo programa do concurso, relativamente aos outros dois, tal não acontecia, residindo aí o seu maior *handicap*.

É que, como teremos ocasião de ver, para poder emergir e afirmar-se na contemporaneidade, o monumento teria de se deixar tocar por uma “*monumentalidade negativa*” que profundamente o reformularia, fazendo-o imergir como *memorial*, ou emergir como *contra-monumento*.²⁸

Mas antes de avançarmos nesta questão, vejamos como os concorrentes responderam ao programa, através da análise das maquetas premiadas, até porque com tais elementos tornar-se-á mais claro evidenciar estes aspectos.

Como Kloman explica no texto de introdução do catálogo da exposição da Tate Gallery, que já vimos, das 141 maquetas que constam desse catálogo, 80 foram seleccionadas, e a partir dessa selecção foram escolhidas 8 menções honrosas, 4 segundos prémios e um grande prémio.

Começando pelo último, que ascendia a um valor de 4 525 libras, este foi atribuído à maqueta de Reg Butler, que acabava por apresentar uma solução de compromisso entre a abstracção a figuração, entre a técnica de modelação e passagem a bronze, e ainda usando a técnica de trabalho directo sobre o metal.

Tratava-se de um trabalho conseguido, que nas próprias palavras de Butler era formado por três elementos: “*the natural rock foundation which provides a fundamentally ‘natural’ setting even where the monument may be sited in the centre of a city; the three women in whose minds the unknown prisoner is remembered and who set the whole dramatic context of the monument; and the tower intended as an easily identified symbol which both suggests the tyranny of persecution and the capacity of man to rise beyond it.*”²⁹

Estruturalmente, a peça concebia-se como uma combinação de elementos autónomos, que jogava com diferentes materiais, linguagens e

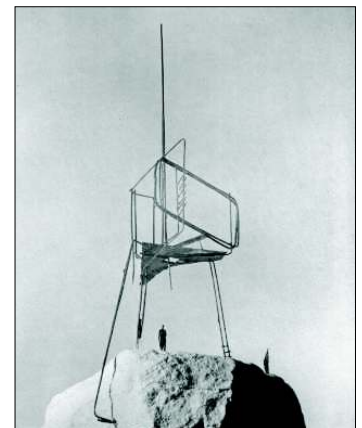


Fig. 9/VI- Reg Butler, *Maqueta MPPD*, 1º prémio, 1953, destruída

²⁸ Destes aspectos relacionados com o desenvolvimento de uma reflexão teórica e a formulação de um modelo, constituem o objecto da III Parte da dissertação.

²⁹ Memória Descritiva, ver Anexos, MPPD

técnicas: base em pedra, sugerindo a fixação e ligação ao solo; estruturas metálicas, sugerindo aprisionamento e elevação, e três figuras femininas que pareciam homenagear um enigmático e simbólico vazio. Trabalho conseguido, mas que não escondia um certo carácter sincrético, já que convocava múltiplas linguagens e recursos, funcionando como uma espécie de sùmula das possibilidades plásticas e técnicas que a escultura contemporânea era capaz de assumir, caldeando com elementos figurativos e referências metafísicas, uma estrutura concebida em moldes construtivistas.

Apesar dos aturados estudos preparatórios, a peça acabaria por não ser bem acolhida, nem pela imprensa, nem pelo público, com a maquete original a ser destruída, dois dias depois da exposição dos trabalhos premiados na Tate Gallery. Butler apressou-se a fazer nova maquete, que Barr logo adquiriu para o MoMA, colocando-a em exposição em Nova Iorque, acompanhada do seguinte texto:

“On March 12, 1953, Reg Butler’s model won a first prize of about \$12,600 in the great international competition for a monument to The Unknown Political Prisoner organized by the Institute of Contemporary Arts in London. Some 2000 sculptors from 56 different countries competed. On March 13, 1953 the model was put on exhibition at the Tate Gallery. On March 15th it was destroyed by a young Hungarian artist, a refugee from totalitarian persecution. He called the model "rubbish" and anti-humanistic. Artistically conservative, he had doubtless been aroused by the newspaper headlines which attacked the prize-winning model as "futuristic" and "abstract." [...]

Unlike the Washington Monument in Washington, or the Cenotaph in London – and contrary to hasty or prejudiced press accounts – Butler’s design is not at all abstract. To many thoughtful and receptive observers, it is a movingly dramatic and human conception. [...]

In the highest sense the design seems humanistic without being banal or sentimental. The three great bronze women who stand in watchful meditation beneath the empty scaffold-cage give it meaning, pathos and dignity and recall the women beneath the cross or at the empty tomb of another "political prisoner" of 2000 years ago”³⁰

Apesar da tentativa de cristianizar o trabalho de Butler, nem mesmo assim aquela maquete poderia ser salva dos impasses e hesitações, re-



Fig. 10 e 11/VI- Eduard Ludwig, *Monumento à Ponte Aérea Aliada*, Berlim Oeste, 1951; **Fig. 12/VI-** *Idem*, Frankfurt, 1951

³⁰ BARR, Alfred H, *Wall Label for MoMA*, MoMA Archives, Alfred Barr Papers, roll 2179, Archives of American Art, New York, Apud, MARTER, Joan, Op. Cit., p. 7.

lativos à sua implantação numa das capitais do mundo, sendo Berlim Oeste a cidade mais falada, apesar de não ser, afinal, uma capital.

Em Berlim Oeste, porém, já em 1951, havia sido erigido um monumento à *Ponte Aérea Aliada*, que assegurou o abastecimento de Berlim Ocidental, durante o bloqueio soviético (23.06.1948-12.05.1949). O monumento viria a ter uma implantação dupla nos pontos inicial e terminal da ponte aérea, respectivamente a base aérea norte-americana de Rhein-Main, em Frankfurt e o aeroporto de Tempelhof, em Berlim, onde servia também de memorial aos 79 tripulantes e pessoal de terra, mortos durante a operação, conforme se lê na base.

Quanto aos restantes classificados, foram atribuídos 4 prémios com o valor de 1000 libras, às maquetas de Antoine Pevsner, Barbara Hepworth, Mirko Basaldella e Naum Gabo.

Trata-se de trabalhos que em nada diferem da linha que caracterizava a produção anterior daqueles escultores, não repercutindo com clareza a especificidade temática do concurso e, ainda menos, a forma monumental, sobretudo em Pevsner e em Gabo, limitando-se a ampliar trabalhos em pequeno formato.

Aliás, numa declaração, que Lúcia de Almeida Matos cita, Andrew Carnduff Ritchie (director, do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA), refere que as maquetas apresentadas na pré-selecção nacional realizada no MoMA, teriam sido apreciadas “*sobretudo como peças de escultura, e todas as outras considerações foram relegadas para segundo plano*”³¹, coisa que serve para demonstrar como os valores plásticos se sobrepuseram relativamente a todos os outros, recolhendo aquelas maquetas apenas o reconhecimento do estreito círculo dos *connaisseurs* da arte contemporânea.

Em última análise, o concurso visava a consagração de uma determinada linha de produção escultórica, nem outro pode ser o sentido de o regulamento solicitar o envio de fotografias de duas obras anteriormente realizadas, a acompanhar cada maqueta concorrente.

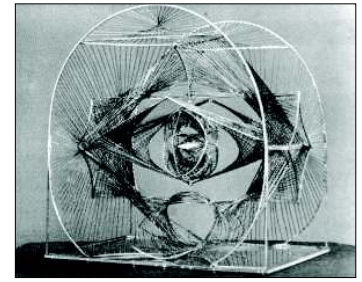


Fig. 13/VI- A. Pevsner, *Maqueta MPPD*, 2º prémio ex-æquo, 1953



Fig. 14/VI- B. Hepworth, *Maqueta MPPD*, 2º prémio ex-æquo, 1953

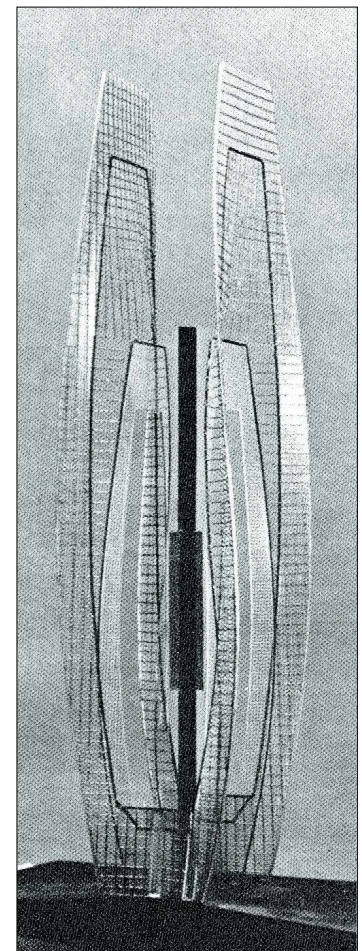


Fig. 15/VI- N. Gabo, *Maqueta MPPD*, 2º prémio ex-æquo, 1953.

³¹ ALMEIDA-MATOS, Lúcia Gualdina, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969) Academismos, Modernismos Vanguardas*, Volume I, Dissertação de Doutoramento em Ciências da Arte, FBAUP, Porto, Julho de 2003, p. 272.

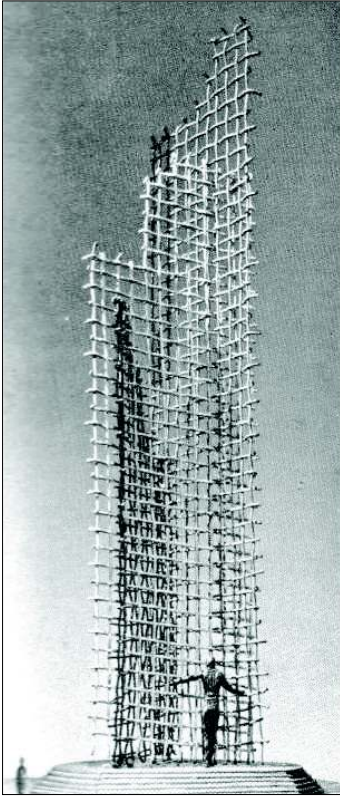


Fig. 16/VI- M. Basaldela, *Maqueta*
MPPD, 2º prémio ex-æquo, 1953

Tal condição, permitia ajuizar do percurso artístico de cada escultor, fazendo sobrepor-se à apreciação da resolução do problema colocado pelo tema do concurso, uma percepção da obra anterior dos concorrentes, coisa que deve ter desencorajado muitos estatuários portugueses que produziam, sob encomenda, para o Regime, a enviar maquetas, depois de se terem inscrito no mesmo.

Neste aspecto, os escultores portugueses que poderiam apresentar obras anteriores que se harmonizassem com a estética sugerida no programa do concurso, eram em muito menor número do que os vinte e quatro que, segundo a imprensa, se terão inscrito no mesmo, e que segundo o depoimento de Jorge Vieira ascendiam a trinta e dois.

Aliás, a apresentarem-se em tal número, segundo as regras do mesmo, deveria realizar-se uma pré-selecção em Portugal, para tanto sendo necessário criar-se um júri, proceder-se a uma avaliação dos trabalhos e realizar-se uma exposição das maquetas.

Ora isso, era algo que não convinha a ninguém. Não convinha aos artistas mais avançados, porque se se formasse um júri nacional, as probabilidades de o mesmo seleccionar as suas maquetas eram praticamente nulas, e não interessava também, aos estatuários do regime, porque mesmo que as suas obras fossem premiadas em Portugal, os mesmos sabiam que em Inglaterra as suas maquetas não teriam quaisquer hipóteses de serem premiadas, pois ainda que se adaptassem às novas solicitações, seriam traídos pelas suas produções anteriores, que se inseriam num modelo de monumentalidade que nada tinha a ver, com aquele que se procurava por meio daquele concurso promover.

Aliás, Jorge Vieira, em conversa Prudência Antão Coimbra, citada na sua tese, acabaria por dizer que *“felizmente em Portugal não houve nenhum concurso, pois o governo não estava interessado. Julgava que tinha concorrido sozinho, mas depois soube que tinham concorrido trinta e tal portugueses”*³²

Daí, nós considerarmos não ser por acaso, que não é possível à investigação apurar todos os factos e opções porque se regeu a participação portuguesa.

³² Vide, COIMBRA, Prudência Antão Fernandes, *Op. Cit.*, p. 57.

Assim sendo, o facto histórico apurado é, então, a impossibilidade de apurar os factos ocorridos.

É que, como toda a investigação se faz *por meio* da pesquisa documental, numa situação em que a participação foi, como já vimos, sigilosa, quando não mesmo censurada³³, o aparecimento de documentação capaz de esclarecer estes aspectos é, logicamente, pouco provável. Nestas circunstâncias, é pertinente perguntar até que ponto a inexistência de dados não pode, e não deve, ela própria ser considerada, pelo historiador, como um dado.

É que, se a inexistência de dados for encarada não como uma lacuna da investigação, mas como um dado desta, tal lance autoriza-nos e encoraja-nos a formular hipóteses para essa mesma inexistência.

Assim sendo, perante a inconveniência de se realizar uma pré-selecção em Portugal, fará sentido colocar a hipótese da selecção das maquetas a enviar ao concurso, poder ter sido tomada, informal e colegialmente, entre os escultores interessados em participar nele?

Referimo-nos obviamente não a todos os escultores, mas unicamente àqueles cuja linha de produção se inseria dentro de uma tendência moderna, já que os restantes não teriam interesse em participar, preferindo poupar-se a um confronto que lhes seria desfavorável.

E, curiosamente, se subtrairmos os escultores cuja obra anterior denotava um compromisso com a linguagem convencional da escultura oficial e canónica, os que restam são efectivamente os escultores relativamente aos quais há indícios de se terem envolvido no concurso: Jorge Vieira, Fernando da Silva Fernandes e Arlindo Rocha.

A estes, importa ainda acrescentar o nome de António Duarte, já que no seu museu-atelier das Caldas da Rainha existe um “Estudo”, de 1952, para o *Concurso Internacional do Prisioneiro Político Desconhecido*.³⁴

Ora acontece que, de acordo com o sistema de proporções previsto pelo concurso, um país que tivesse entre 32 e 24 inscrições (os núme-

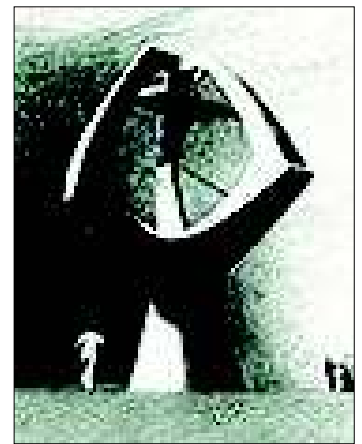


Fig. 17/VI- A. Rocha, *Desenho MPPD*. (não enviado), 1953. Fonte: o Museu: <http://omuseu.fba.up.pt/exposicoes/galeria1/012.htm>

³³ Importa aqui referir o testemunho de Álvaro Salema mencionado por Jorge Vieira em entrevista a Ana Sousa Dias “*Álvaro Salema fez uma crítica a uma exposição minha e a censura cortou porque havia uma menção ao prisioneiro político. Ele escreveu-me – éramos amigos – mandou-me o papel com o corte da censura a lápis azul*”. In, *O Público*, 05.09.1993.

³⁴ AA.VV, *Atelier-Museu de António Duarte*, Câmara das Caldas da Rainha, 1997, p. 31.

ros que são referidos pela imprensa e por Jorge Vieira e José-Augusto França) poderia fazer chegar a Londres duas maquetas, como aconteceu com a Dinamarca e a Irlanda, respectivamente com 37 e 31 participações, ou apenas uma, como aconteceu com a Índia e o México, respectivamente com 36 e 21 participações.

Fora de hipótese estaria, portanto, o envio de três maquetas. Ora acontece que, em Portugal, a participação de Arlindo Rocha, segundo apurou Lúcia Almeida Matos, não terá passado, justamente, da fase do desenho.

Não terá havido um entendimento entre os três (ou mais) escultores no sentido de procederem, entre si, a título informal, a uma espécie de pré-selecção, que pudesse substituir o outro, oficial, que não interessava a ninguém, nem mesmo aos próprios organismos oficiais?

Embora pouco provável, uma tal hipótese poderia resolver a questão. Só o depoimento desses escultores, a poderia confirmar, ou denegar. Mas tal não é possível, porque, infelizmente, nenhum dos três é vivo.

Seja como for, a maqueta que Jorge Vieira apresentou a concurso, é uma obra notável, e provavelmente a circunstância de o mesmo não ser um escultor consagrado, impediu que a sua peça recebesse um prémio de maior relevância.

Analisando a maqueta, Prudência Antão Coimbra considera que “*A sua estrutura anuncia uma sequência interrompida mas que sugere ao observador uma progressão sem princípio nem fim. A própria base reproduz o sistema de três arcos, que se enterram no chão, como se a sequência se desenvolvesse nos dois sentidos. [...] Deste modo se aproxima do conceito gerador da ‘Coluna Sem Fim’ de Brancusi e do conceito, de ‘totem’*”³⁵.

Prosseguindo a análise, Prudência Coimbra considera que a estrutura da obra a relaciona “*com os desenvolvimentos da investigação construtivista*”, por assumir “*o modo construtivista de transparência interna*”, sendo a escultura delimitada por perfis que “*lembram os elos interligados de uma corrente*”, que se apresentam como “*uma sucessão interna de vazios esféricos*”³⁶.

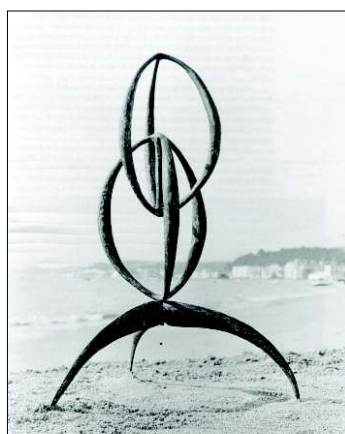


Fig. 18/VI- J. Vieira, *Maqueta MPPD*, bronze, 1953

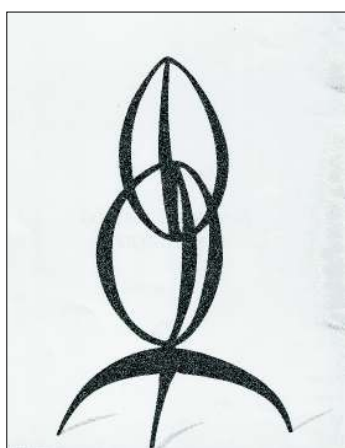


Fig. 19/VI- J. Vieira, *Maqueta MPPD*, bronze, 1953

³⁵ COIMBRA, Prudência Antão, *Jorge Vieira ...*, p. 64

³⁶ Idem, *ibidem*

Por sua vez, Lúcia Almeida Matos, descreve a maquete como uma “*uma estrutura metálica aberta, conseguindo uma composição dinâmica que, sem necessidade de recorrer à figura atinge, no seu despojamento, o dramatismo adequado ao tema proposto*”, descobrindo nela uma tensão que “*adquire força dramática no modo como, agarrada ao chão, se eleva no espaço em elos que se interpenetram num esforço ascendente de libertação*”. Tensão essa que se estabelece “*entre a verticalidade que se eleva contrariada pela garra que crava a forma ao solo, bem como na simplicidade crua do material trabalhado quase tosca-mente*”.³⁷

Comparando a maquete de Jorge Vieira com a de Reg Butler, Lúcia Almeida Matos conclui que apesar de “*mais simples, e possivelmente menos amadurecido, o projecto de Jorge Vieira é, no entanto, mais radical na abordagem escultórica e mais sugestivo no tratamento do tema*”³⁸

E é esse incontornável, e de certa forma, infável, poder sugestivo, que distingue e faz aparecer a maquete de Jorge Vieira, como obra particularmente adequada ao tema.

Importa então interrogar onde reside, e donde emana, esse poder sugestivo. Que se trata, na sua simplicidade formal e essencial, de uma obra notável, de uma “*obra perfeita*”, como o próprio autor refere, não há dúvida. Contudo, para lá dessa constatação de base, nós consideramos que a pureza da obra não pode ser agarrada e compreendida, por meio de um juízo meramente formal da peça.

Quer dizer, a perfeição da obra, a que se refere Jorge Vieira, não decorre de um jogo combinatório de módulos independentes, articulados de modo particularmente acertado, mas emana da coerente e coesa totalidade formal que a obra é, por inteiro.

Daí, decorre a unidade formal que na maquete se encontra patente. Ora essa unidade, apresenta-se como unidade, porque, por um lado, não é decomponível e, por outro, porque nela se encontra grafada uma infundável riqueza de sentidos, como se a mesma encerrasse um princípio de composição/significação, por assim dizer, cósmico.

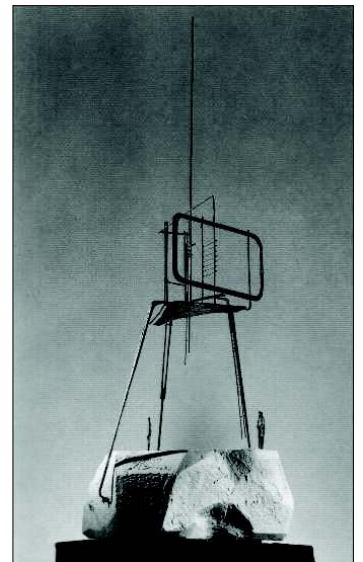


Fig. 20/VI- R Butler, *Maquete MPPD*, 1º prémio, 1953, MoMA.

³⁷ MATOS, Lúcia Gualdina de Almeida, *A Escultura ...*, p. 271

³⁸ Idem, p. 272

E esse princípio de composição/significação – a unidade plástico-semântica – anuncia-se e veicula-se por meio da repetição e multiplicação de uma regra tripartida. São três os elementos formais (base + dois alvéolos), e são três, também, simultaneamente, os elementos que definem estruturalmente cada um desses elementos.

Por outro lado, como bem observou Prudência Antão Coimbra, o que a escultura nos apresenta não é apenas a percepção sensorial desses três elementos, mas, por assim dizer, ela *abre* a possibilidade da sua expansão infindável, quer para cima, quer para baixo.

Ora isso sucede, porque, em nossa opinião, a visão eidética expande o efeito multiplicador da dita regra de composição.

Quer dizer, usando uma metáfora informática, pode dizer-se que a maquete encerra, em modo comprimido, como que o *algoritmo* de um objecto informacional, que posteriormente se expande nas entranhas cibernéticas do computador, tornando possível o seu funcionamento.

Da forma idêntica funciona esta maquete. Ela apresenta-se como um objecto/projecto de um funcionamento eidético, após a sua expansão e instalação no campo da consciência do observador, desencadeando desse modo o tal poder sugestivo, que em última análise é sempre um poder de multiplicação de percepções e de ideações, que abrem o campo transcendental à constituição do sentido.

A esta classe de formas/ideias nós chamamos *formas eidéticas*, porque se organizam plasticamente enquanto *εἶδος*, ou seja, enquanto essências formais e, correlativamente, a esse núcleo interior agregador de sentido ou a esse corpo intencional que a habita chamamos *kern*.

Não vemos outra maneira de poder identificar e compreender o poder sugestivo da maquete de Jorge Vieira. Não basta dizer que ela vive de espaços vazios, ou que ela exprime uma tensão compositiva entre a ancoragem ao solo e a elevação na atmosfera. Para lá dos aspectos da sua geometria, aquela maquete não se reduz a um exercício de composição construtivista, podendo, aliás, descobrir-se nela um surpreendente carácter orgânico, muito embora ao mesmo tempo, esse suposto “organicismo metálico” que a aproximaria de uma entidade surrealista, à maneira dos *stabiles* de Alexander Calder, também não se mos-

tre capaz de traduzir o carácter transcendental, mais do que onírico, da ideia de ligação, que na maqueta se encontra grafado, e que nela é, acima dos restantes aspectos, dominante.

Por isso, consideramos bastante acertada a leitura que Fátima Lambert faz desta obra, ao considerá-la como “*um articulado simbólico que apela à solidariedade entre os homens*”³⁹, desde que se precise que se trata de um simbolismo eidético, que não se apoia em símbolos, definidos *a priori*, mas que em vez disso *abre* o funcionamento transcendental da própria simbolização, constituindo-se como exemplo paradigmático do que Enric Pol designa de “*simbolismo a posteriori*”⁴⁰.

A ser assim, o concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, à partida não foi em vão, e a crise em que o mesmo fez precipitar a escultura monumental, se numa primeira leitura parece ter-se revestido de efeitos negativos, numa segunda leitura o mesmo serviu para equacionar e sintetizar novas concepções.

E se compararmos a peça de Jorge Vieira com as restantes peças premiadas, verificamos com surpresa, mas também com agrado, que a sua solução introduz aspectos e, por assim dizer, inovações, que não encontramos em nenhuma das outras. A saber, a clara afectação transcendental que emana da presentificação de uma forma eidética.

Até que ponto a forma eidética podia constituir uma via para a definição de um novo paradigma monumental, é a questão que este concurso e a solução de Jorge Vieira colocam, coisa que abre a discussão central da definição, ou não, de uma ideia, e de uma forma, de monumentalidade, adequadas à celebração, ou melhor, à evocação moderna: uma celebração ou evocação destituídas de retórica.

Por isso, o primeiro impulso para desmistificar este concurso, denunciando a lógica de instrumentalização política que lhe esteve na génese, deve ser confrontado com o elenco dos novos pressupostos que por ser intermédio se abriram à escultura monumental, mesmo se os resultados práticos da tentativa não se revestiram de êxito.

³⁹ LAMBERT, M Fátima, *Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual*, Câmara Municipal de Santa Maria da Feira, s/d, Santa Maria da Feira, p. 76

⁴⁰ POL, Enric, *Symbolism a priori. Symbolism a posteriori*, In, REMESAR, A. (dir), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 71-85

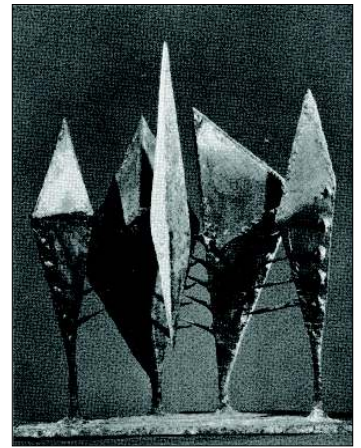


Fig. 21/VI- L. Chadwick, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.



Fig. 22/VI- A. Calder, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.

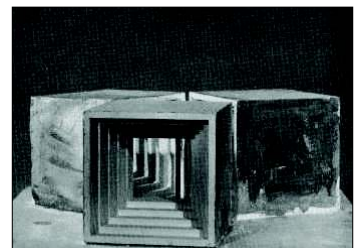


Fig. 23/VI- Max Bill, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.



Fig. 24/VI- M. Hindler, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.

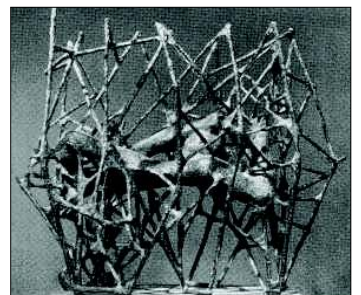


Fig. 25/VI- L. Minguzzi, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.

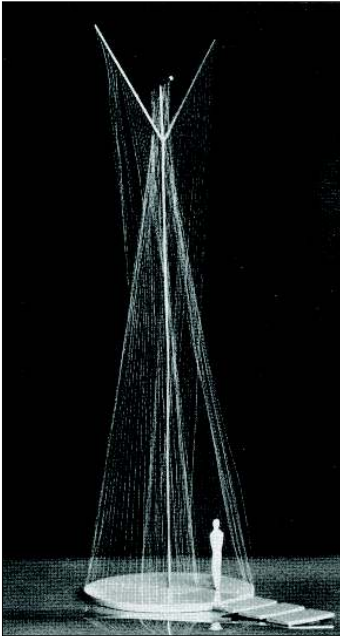


Fig. 26/VI- R. Lippold, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.

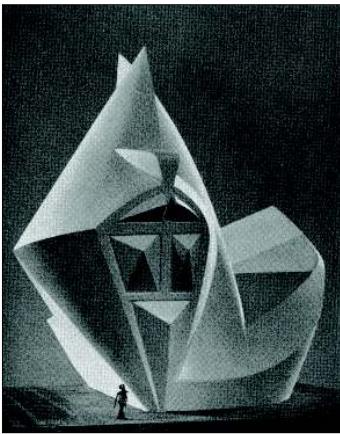


Fig. 27/VI- G. Adam, *Maqueta MPPD*, Menção honrosa, 1953.



Fig. 28/VI- T. Rosak, *Maqueta MPPD*, Prémio 25 £, 1953.



Fig. 29/VI- L. Domiguez, *Maqueta MPPD*, Prémio 25 £, 1953.

Na verdade, a morte de Estaline em 1953, alterou o xadrez da Guerra Fria, e onde antes se assistia a um agudizar crescente dos antagonismos, das tensões e das intransigências, a partir de então o ambiente começa a alterar-se, à medida que os governos ocidentais se apercebem da profundidade e do alcance da política de destalinização seguida pela URSS.

Nestas circunstâncias, o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* perdia razão de ser, já que o mesmo se conotava com uma conjuntura que se alterava rapidamente, circunstância que levou a que a construção do projecto de Butler viesse a ser abandonada em 1960, depois de, em 1955, lhe ser retirado o apoio financeiro inicial, como já vimos. Aliás, posturas críticas relativamente ao concurso, logo em 1953, se fizeram ouvir, nomeadamente aquela que pela voz autorizada de John Berger, gravemente sentenciava que “*I believe the competition can be said to have been a total failure. First, because it aimed to stimulate sympathetic, public interest, and in fact has – with good reason – alienated the public. Secondly, because it has failed to inspire a single important work.*”⁴¹

Neste âmbito, para as críticas serem realmente justas, deviam as mesmas circunscrever-se não unicamente à escultura contemporânea, mas estender-se igualmente a outros registos da *high-art*⁴² norte-americana, pois já antes do artigo de Joan Marter que temos vindo a seguir, um texto de Eva Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*⁴³, publicado em 1993, havia denunciado a utilização política, se não mesmo abertamente propagandística, das obras do expressionismo abstracto, e nomeadamente de artistas como Jackson Pollock que eram apresentados, como paradigmas da liberdade de expressão artística do Ocidente, em contraponto à rígida normativa do realismo socialista soviético.

⁴¹ BERGER, John, *The Unknown Political Prisoner*, New Statesman and Nation, March 21, 1953, p. 338.

⁴² Expressão usada por Clement Greenberg em vários textos deste período.

⁴³ COCKCROFT, Eva, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, In, FRASCINA, Francis e HARRIS, Jonathan, *Art In Modern Culture*, Phaidon Press, 1992, London, pp. 82-91.

Utilização propagandística e, importa sublinhá-lo, oportunista, já que a mesma se destinava basicamente à exportação, alimentando o palco restrito dos grandes eventos internacionais, como sendo as bienais de arte, as exposições universais e a circulação que se confinava aos museus de arte moderna do Ocidente, merecendo, paradoxalmente, no plano interno, azedas críticas, quando não directas acusações de a mesma constituir-se como arte subversiva de inspiração comunista, ao ponto de Alfred Barr Jr., em 1952, vir a público, num artigo do *New York Times*, intitulado “*Is Modern Art Communist?*”, assertar que “*To call modern art communist is bizarre as well as very damaging to modern artists; yet it is an accusation frequently made. [...] But this is a point of view which is encouraged by the more reckless and resentful academic artists and their political mouthpieces in Congress and elsewhere*”⁴⁴

É portanto inserido nesta intrincada problemática, e configurado a partir destes contornos, que o concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* deve ser encarado, importando assim, para lá dos aspectos plásticos, sondar-se a sua vertente transcendental.

E nesse equacionar, é de certa forma o carácter por vezes rudimentar das sentenças avançadas por certa crítica norte-americana que é preciso, minuciosamente, examinar, pois por se tratar de uma sociedade fortemente mediatizada, também a produção cultural e científica é modulada pelas mediações que a própria mediatização acaba por induzir e configurar, espectacularizando assim os próprios saberes.

Em síntese, na perspectiva da participação portuguesa, o concurso foi benéfico, já que foi estimulante para os escultores mais avançados, nomeadamente para Jorge Vieira, que viria a ser premiado na Exposição “*50 Ans d’Art Moderne*”, na *Feira Internacional de Bruxelas* de 1958, logo depois de ter participado, com Fernando Fernandes, na *II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo*, em 1953.

E, por fim, a consagração acabaria por vir, tendo, com toda a justiça, os seus os projectos de escultura monumental não realizados, sido,

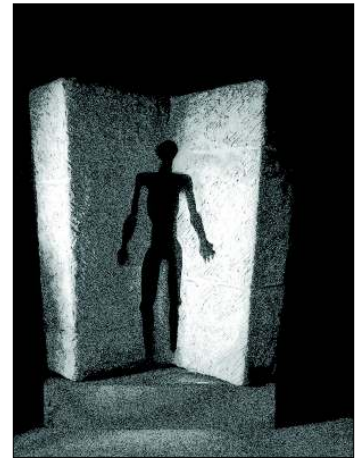


Fig. 30/VI- L. Leygue, *Maqueta* MPPD, Prémio 25€, 1953.



Fig. 31/VI- E. Reuter, *Maqueta* MPPD, 1953.

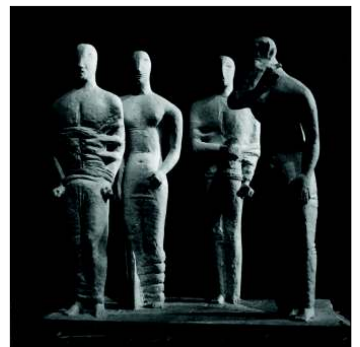


Fig. 32/VI- H. Henges, *Maqueta* MPPD, 1953.

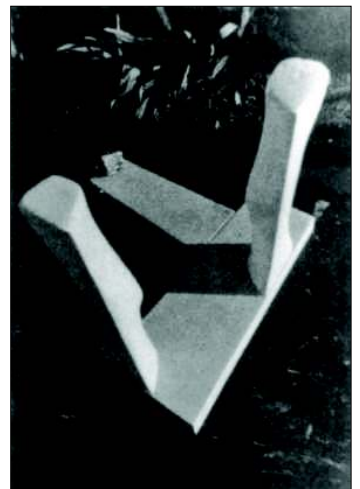


Fig. 33/VI- Jorge Oteiza, *Maqueta* MPPD, 1953.

⁴⁴ BARR Jr, Alfred H., *Is Modern Art Communist?*, In, HARRISON, Charles e WOOD, Paul, ed., *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, 1993, Oxford, UK, p. 663



Fig. 34/VI- Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1994, IP₂, Beja



Fig. 35/VI- Jorge Vieira, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 2003, Pç Diogo Fernandes de Beja (vulgo, *Praça do Bacalhão*), Beja



Fig. 36/VI- Jorge Vieira, *Construção do MPPD*, 1994, Estremoz.

talvez um pouco apressadamente, construídos, como aconteceu com a maquete do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, que viria a ser ampliada e implanta, numa rotunda no IP₂, à entrada de Beja, e depois mais adequadamente inserida, no miolo urbano da cidade, no âmbito da requalificação urbana operada pelo programa Polis.

Importa referir que a peça implantada não representa uma mera ampliação da maquete de bronze, magnificada para a escala pretendida, mas constituiu antes uma verdadeira reformulação da mesma, tendo sido produzida por trabalho directo no metal, e não por meio da produção de um molde em gesso, para posterior passagem a bronze, tal como acontecera com a maquete.

Em vez disso, a forma da escultura foi reconstruída a partir de um esqueleto metálico constituído por uma liga metálica muito leve, de titânio, formada por peças cortadas com grande precisão a laser, posteriormente revestido por folhas de cobre soldadas umas às outras, bem como à própria estrutura.⁴⁵

Por ironia do destino, acabaria por ser em Portugal que viria a ser implantado, e não na sua Capital, mas em Beja, o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, na data simbólica de 25 de Abril de 1994, celebrando-se assim os 20 anos da *Revolução dos Cravos*.

E o escritor Jorge Guimarães ao formular, no seu discurso, o desejo de que “no 20º Aniversário de uma Revolução que veio acabar em Portugal, esperemos que definitivamente, com as prisões políticas, e que veio inaugurar um tempo diferente em que se abateram barreiras entre os cidadãos correspondentes a preconceitos, a marginalidades, e à usurpação de direitos”, inesperadamente, aquela obra paradigmática de uma monumentalidade que não chegou a impor-se, afinal, nem em Portugal, nem fora de Portugal, acabaria por encontrar o seu “lugar”, quando não o seu “cativeiro”, no “Alentejo eidético” em que Jorge Vieira haveria, também, por se recolher.

Em síntese, as questões que este concurso levanta são de capital importância para a compreensão da problemática da monumentalidade no contexto da Guerra-Fria, problemática essa em que Portugal, em-

⁴⁵ De acordo com a explicação que nos deu a escultora Noémia Cruz, viúva de Jorge Vieira.

bora de forma menos visível, se encontrava também directamente envolvido, desde logo pela sua adesão à NATO, onde avultava a importância estratégica da Base das Lajes.

Mas para além da problemática da situação política do após-guerra, os anos cinquenta representaram também um importante papel na definição das esferas de influência cultural, e a fronteira passava claramente pela Europa.

Era necessário assim, encontrar linguagens alternativas para a monumentalização e para a celebração dos novos temas político-culturais, em virtude de, do lado soviético, se verificar a manutenção das formas e linguagens da monumentalidade, por assim dizer, clássica, que para aumentar o seu impacte, ainda mais eram agigantadas.

A nova linguagem plástica passava, então, pela promoção do abstraccionismo. Não o abstraccionismo geométrico, mas o abstraccionismo eidético: aquele que como defendia Jorge Oteiza, justamente, no texto com que protestou pelo facto de a sua maqueta não ter sido premiada pelo júri do Concurso para o Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido.

Porque esse aspecto é de particular relevância, transcrevemo-lo:

...la vieja imagen euclídea del hombre, hoy resultaría insuficiente, inactual. Consideramos al hiperboloide como la nueva unidad geométrica y sensible para la expresión plástica de nuestro nuevo concepto del universo, físicamente en expansión constante, y para la expresión de la imagen espiritual del hombre nuevo, obligado moralmente a poner su corazón en el exterior, exactamente la actitud del prisionero político, del verdadero prisionero político. El hiperboloide es el cilindro abierto al exterior, el cilindro puesto en una cuarta dimensión plástica y al servicio de un previsible y lógico sistema estético liviano y monumental, en el que se opere por fusión de unidades livianas [...]. Hemos concebido este monumento como una articulación simple y abierta, como un sistema formal liviano, en que el vacío interior constituya una sustancia expresiva y trágica. El conjunto está constituido en tres líneas divergentes.⁴⁶

Como explica o escultor, é a imagem espiritual de um novo homem e de um novo universo que um novo sistema estético ligeiro (liviano) e monumental poderá traduzir, já não pela transcrição narrativa, mas pela experiência perceptiva do vazio interior, como substância expressiva e trágica.



Fig. 37/VI- *Aos Libertadores Soviéticos*, 1947, Budapeste, Hungria



Fig. 38/VI- V. Radoslavov, A. Zankov, G. Kotsev, Yi. Topalov, *Aos Libertadores Soviéticos*, 1954, Plovdiv, Bulgária



Fig. 39/VI- L. Levin e A. Krivolapov, *Memorial à Batalha de Stalingrado*, 1975, Monte de Mamaev Kurgan, Volgograd, Rússia

⁴⁶ Vide: <http://www.museoteiza.com/temporal/noticias/wp-content/files/File/bio.oteiza.def.doc>

Oteiza mostra, portanto, ter consciência plena e lúcida dos problemas que o concurso colocava, e encontrava no abstraccionismo eidético a fórmula mais adequada para resolver esses mesmos problemas, instaurando ao mesmo tempo uma nova linguagem monumental.

Mas não foi somente Oteiza a ter essa percepção. Pelas memórias descritivas dos projectos premiados⁴⁷ podemos verificá-lo, desde logo pela do vencedor:

It is hoped that its form is sufficiently ambiguous to allow it to become identified with the Unknown Prisoner idea, a process that would not be possible had its associations been too specific.

Furthermore a literal untranscribed version of those constructions associated with imprisonment and suffering would not and could not have been justified as a monument since a symbol of suffering alone would be useless, a mere reminder of defeat.

For the same reason the presence of the prisoner is implied not stated, his sacrifice being comprehended to the minds of the watchers. As with his physical characteristics the nature of his sacrifice must be universally applicable⁴⁸

Não é portanto a memória de uma derrota passada que o monumento visa registar, mas a experiência indirecta e universal do sacrifício, dada pela dimensão existencial, ou melhor dizendo, transcendental.

Além de Butler, outros concorrentes o expressam, como Pevsner:

This solution will thus be translated in space not by a single structure, but by a whole composed of several structures, surfaces and volumes. The function of the central structure in open work with its twin forms is finally only an ensemble of tangent lines at different points in space: a feeling of obsession is thus created by lines as a symbol of imprisonment. The motive floating in the abyss of the sphere emphasises the image of captivity; it becomes materialised in the shape of a cell.⁴⁹

E também em Lippold, por meio de uma longa e aturada reflexão:

If such a memorial is to have universal and timeless meaning, it seems to me it must do more than illustrate the reality of the theme of political imprisonment. It must depict this theme in terms which are common to the many kinds of imprisonment which confront all man daily, any one of which might be a point of reference for understanding the particular aspect of imprisonment represented by the theme of the competition. [...]

⁴⁷ Em Anexo, juntamos as memórias descritivas dos projectos de R. Butler (GB), B. Hepworth (GB), N Gabo (USA), A. Pevsner (Fr), M. Basaldella (It), L. Chadwick (GB), R. Lippold (USA), L. Minguzzi (It), M. Bill (Sw) e M. Hindler (Aus).

⁴⁸ ICA, *International Sculpture Competition. The Unknown Political Prisoner*, 1953, London, p. 11.

⁴⁹ Idem, p. 12.

I have tried to translate these concepts into a piece of sculpture which illustrated their abstract natures. Therefore, no literal image appears in my work which would limit the kind of imprisonment involved. Also, I have tried to create an image which would be seen not as a complete form, containing a prisoner, and observable from the outside, but as a structure which cannot be considered complete without the inclusion in it of the spectator; so that only the two together can create the total experience and provide the spectator with a situation for the contemplation of the nature of imprisonment⁵⁰

Mas é Max Bill que de forma concisa e brilhante, equaciona e configura uma nova gramática puramente formal:

Contrary to the experience of space of the three cubes, is not the relation between the column and man, and man and his surroundings the same? The column reflects a mirror image which moves in a different way as space is passed by man. [...]

This space is developed from interior to exterior. Therefore in contrast to a sculpture made according to the usual opinions, this sculpture has two aspects.

1. The outside is closed-in, in an elementary sharp edged form.
2. From interior to exterior it is differentiated and open at all sides.⁵¹

Pelas passagens transcritas, e outras mais poderiam ainda seleccionarse, torna-se bastante claro que o Concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, não visava monumentalizar as modalidades concretas e factuais nem da repressão política nem do sacrifício da liberdade, que recai sobre aqueles que caem sob a alçada do despotismo, mas antes visava monumentalizar a ideia de que a perseguição política e a perda de liberdade poderia ser uma experiência a que qualquer indivíduo poderia estar sujeito, transformando assim uma realidade específica e concreta numa espécie de fantasma ou de realidade puramente transcendental, que não se traduz adequadamente pela reprodução das formas ou dos símbolos convencionais da repressão, mas que se pode induzir pela criação de ambientes e de atmosferas cuja percepção e, sobretudo, em cuja permanência, se possam experimentar e sentir as sensações e emoções que mentalmente se encontram associadas à experiência de aprisionamento.

Inserese esta lógica, como já foi referido, no contexto da insegurança e da angústia que se vive durante a Guerra-Fria, servindo assim o con-

⁵⁰ Idem, p. 13.

⁵¹ Idem, p. 14.



Fig. 40/VI- Roberto González Goyri, *Maqueta MPPD*, 1953.



Fig. 41/VI- Roberto González Goyri, *Muchacha con cuerda*, 1953, bronze



Fig. 42/VI- Roberto González Goyri, *Cabeza de mujer*, 1955, bronze



Fig. 43/VI- Roberto González Goyri, *Candelária*, 1949, mármore

curso, desde logo, como expressão particularmente adequada desse mesmo clima.

Mas não só, já que o mesmo acaba por funcionar também como instrumento de intensificação da própria Guerra-Fria, visto a sua intenção ser a de internacionalizar uma dada “ideia” de opressão, para tanto tirando partido dos poderes de monumentalização da escultura, e direccionando-os, justamente, num sentido contrário àquele que tinha sido, até então, o sentido da narratividade ou da sublimidade que possuía, até então, a estatuária, para a partir de um determinado tipo de formas abstractas que, por sugerirem ideias puras e desmaterializadas, se apresentavam particularmente adequadas para veicular registos universais, registos universais esses que, no plano político, poderiam significar ambições imperiais.

Uma nova monumentalidade estava, portanto, na forja. Uma monumentalidade que não reside, como a anterior, nas formas, mas que se forma na consciência, por meio de uma dada família de formas.

A essa família de formas abstractas, que em vez de se agigantarem no espaço, como a estatuária dos estados totalitários, se agigantam na consciência, nós chamamos formas eidéticas.

São elas as formas de uma monumentalidade transcendental que, apesar das suas possibilidades meta-narrativas, não logrou impor-se.

E Portugal, apesar das suas especificidades e, nomeadamente, apesar do seu apego à estatuária, não deixou de ter, ainda assim, uma palavra a dizer nessa mesma discussão.

Jorge Vieira integrou-se bem no problema, e será com a produção do escultor guatemalteco Roberto González Goyri⁵² – que concorreu também ao concurso do ICA, mas não foi não premiado – que a sua obra manifesta claras consonâncias, sendo difícil apurar qual a origem desta similitude.

⁵² Vide, Anexos, Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido, Artigo do Jornal *La Hora*, Guatemala, sobre a produção do escultor Roberto González Goyri

Capítulo 7- O Concurso Internacional para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres (1954-1957)

Considerados na sua globalidade, os quatro concursos para a construção de um monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, constituem a matéria de fundo e a espinha dorsal da presente investigação, na medida em que cada edição fornece um campo de interacção sincrónica particularmente fecunda, ao mesmo tempo que o encadeamento diacrónico de umas edições para as outras revela sucessivas lógicas que a circunstância rara de se conotarem, afinal, com uma temática de monumentalização constante, nos coloca perante um “caso” que imputamos de importância absolutamente excepcional.

Excepcional desde logo, porque a dupla condição dos sucessivos malogros e das renovadas tentativas não pode deixar de se afigurar intrigante, e como tal, pertinente, enquanto objecto de investigação.

À partida, seríamos tentados a encarar essa sequência de malogros e de sucessivas reedições, como um *avatar* daquilo que, a outros títulos, já foi designado como uma lei da história da arte moderna em Portugal: *o mito do eterno recomeço*.

Mas o conhecimento que intentamos construir, não visa formular enunciados, nem proclamar “leis”, e menos ainda visará reiterar essa.

Na realidade, o que está em causa no *enigma* dos Concursos de Sagres, julgamos que se pode equacionar através de um duplo problema. Por um lado, trata-se claramente de um problema histórico. Um problema cuja resolução exige compreender e elucidar, aquilo que poderá designar-se como o “complexo monumental português”, tal como o mesmo foi sendo equacionado ao longo do século XX. Por outro, contudo, trata-se de um problema ontológico, também, já que ao falarmos de monumento e de monumentalidade confrontamo-nos necessariamente com um universo semântico específico e especioso: a esfera de um sentido originário, que mais do que histórico, é transhistórico.

Esta circunstância representa obviamente uma dificuldade acrescida, já que não é possível operar os dois registos em simultâneo. Contudo, essa mesma circunstância acaba por ser benéfica, na medida em que nos impõe uma separação das águas entre o histórico e o ontológico, coisa que, no fim, gratamente, acaba por facilitar a compreensão do

fenómeno, na medida em que nos previne contra confusões e equívocos que pudessem derivar da sua mescla.

Enquanto estudo histórico, elucidar o primeiro problema, obriga-nos, assim, a recuar até às duas primeiras edições, para poder pôr em evidência os traços e sondar os processos por meio dos quais foram sendo enunciados (mais do que concebidos) os sucessivos paradigmas de monumentalidade, paradigmas esses que, apesar das discrepâncias que os conformam, constroem uma espécie de “blocagem”, sintetizando fórmulas monumentais que, no fim, surpreendentemente, acabam por urdir a condição da sua própria impossibilidade.

Essa blocagem intencional, instrumental, funcional e lógica, nós designamo-la de “*monumentalidade negativa*”.

Monumentalidade negativa, na medida em que o estudo histórico dos concursos de Sagres, evidencia a enorme dificuldade que havia em sintetizar formas e agenciar elementos susceptíveis de traduzir e veicular, apropriada e eficazmente, por meio de uma fórmula monumental, as intenções celebrativas que o Estado Novo pretendia ver aplicadas à comemoração da figura cimeira e mais emblemática do imaginário nacionalista português: o Infante D. Henrique.

Dificuldade enorme, a todos os títulos. Enorme, desde logo, porque a matriz que servia de modelo aos monumentos públicos do Estado Novo, era ainda o paradigma oitocentista da estatuária comemorativa, agenciando, por meio de uma linguagem compósita, híbridos constituídos a partir da mescla de composições arquitectónicas, figurações icónicas e de repertórios simbólicos, dispostos em torno de pedestais e de recintos alusivos à comemoração, logo enriquecidos de relevos, pinturas ou vitrais, que remetem para o léxico narrativo e/ou simbólico, por forma a veicular uma mensagem apologética das grandes figuras e das grandes façanhas colectivas.

Mas se essa dificuldade era enorme do ponto de vista endógeno à própria constituição estrutural e lógica do paradigma monumental que ainda prevalecia, ainda a mesma era maior por força de induções exógenas, emanadas do tempo histórico que era o da modernidade, sabendo-se que depois do atoleiro e da carnificina da Grande Guerra, e

por maioria de razão, depois do Holocausto Judeu e Nuclear, deixara de fazer sentido reiterar ou veicular crenças na heroicidade e na grandeza do espírito humano. Para trás, tinha ficado irremediavelmente naufragada entre os destroços e os despojos de duas guerras sem perdão, a crença no primado do *Progresso Contínuo da Humanidade*, que alimentara os ideais da comemoração oitocentista.

E pior ainda, era a circunstância de que se a seguir à *Grande Guerra* ainda fizera algum sentido homenagear a heroicidade dos Combatentes, pois ali o combate travava-se corpo a corpo, na fatídica *terra-de-ninguém* situada entre as trincheiras, já após a II Guerra Mundial a heroicidade parecia sem glória, com o *Blitzkrieg* da máquina de guerra nazi a ser despejado friamente dos céus, como aconteceu pela primeira vez em Guernica, inaugurando um ciclo cujo desfecho lógico culminava nos bombardeamentos sobre Hiroshima e Nagasaki.

Quer dizer, se a Brancusi era possível, em 1937, erguer um conjunto monumental destinado a homenagear a resistência e a bravura dos habitantes de Tirgu-Jiu, face ao invasor alemão, a partir de 40, tornava-se absurdo fazê-lo, pelo que a *Coluna Sem Fim* se pode considerar, ao mesmo tempo, o princípio e o fim de uma monumentalidade moderna de feição simbólica, não sendo por acaso que as colunas que se erigem no segundo após guerra, sejam colunas que não veiculam nenhuma metafísica de infinitude, mas, pelo contrário, sejam colunas que apresentam e antecipam o trágico fim: as *colunas partidas*.

Por aqui, podemos nos aperceber que a dificuldade que se colocava à erecção, em 1954, de um *Monumento ao Infante D. Henrique* (MIDH), era paralela à dificuldade que se havia colocado, pouco antes, à erecção de um *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido* (MPPD).

Como projectar sobre uma dada figura histórica ou sobre uma dada situação política, a ideia de universalidade que dourara o paradigma monumental herdado do iluminismo?

Que formas, que fundamentos e que mediações poderiam servir essa intenção, simultaneamente na perspectiva do Poder e dos Artistas?

Na verdade, obter uma solução constituía uma impossibilidade de fundo. Mesmo se conseguidos, respectivamente, do ponto de vista

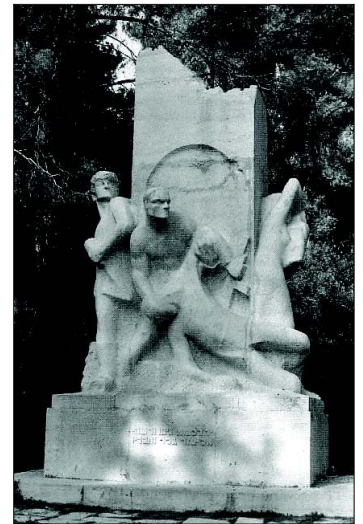


Fig. 1/VII- Andre Revesz, *Monumento aos resistentes do Ghetto de Varsóvia*, Kibbutz Ma'ale Hahamisha, Israel, 1961

plástico, ou do ponto de vista intencional, os projectos vencedores do MPPD e do MIDH apenas esboçavam uma resposta parcial e insuficiente, incapaz de concitar um consenso alargado.

Ficariam no entanto para a história, como momentos determinantes e preparatórios de uma *démarche* que só hoje irrompe, no presente, e com uma energia desmedida, ao encontrar, enfim, o terreno e o tecido social capaz de receber e segurar as suas raízes: o espaço e o domínio públicos que, metaforicamente entendidos, são o seu novo pedestal.

Assim, surpreendentemente, o *espaço público* vem substituir o pedestal de origem greco-romana que havia herdado a estatuária ocidental, enquanto que a *esfera pública* vem abrir e universalizar novos temas e sentidos, banidas as clássicas noções de progresso civilizacional, unilateralmente proclamadas e simbolizadas pelos padrões Ocidentais.

Mas importa observar que entre os dois máximos de monumentalização que foram a cidade oitocentista, que monumentalizava os paradigmas da *Era Industrial*, e aquele que agora começa a nascer na órbita da cidade global, e que monumentaliza os da *Era Informacional*, perdido na *terra-de-ninguém*, existiu um período em que a monumentalidade, banida do seu terreno que havia sido o da cidade histórica, entrou, como refere Rosalind Krauss, numa fase nómada, aparecendo a perda do pedestal, como sintoma de uma errância.

Mas mais do que de errância, é de um exílio que se trata, pois ao contrário de Krauss, o em vez da exclusão recíproca da lógica da modernidade e a da monumentalidade, o que ocorre é um choque recíproco. Um choque violento, que, em vez de banir o monumento, lhe induz uma mutação, levando a definir-se como ideia pura e a reencontrar no campo transcendental, o terreno perdido e o pedestal banido.

Se não for assim, como poderá a história da arte compreender e integrar num corpo teórico coerente e coeso a fenomenologia e a factologia de momentos sensíveis, senão cruciais, da história da escultura moderna do Ocidente, como foram, no plano internacional, o concurso para o MPPD e, no nacional, o concurso para o MIDH?

É de um momento particular dessa transição, que em Portugal são testemunho os concursos de Sagres. Da demanda da *monumentalidade*

sublime até à génese e confirmação da *monumentalidade negativa*, eis o trânsito que em Sagres teve o seu laboratório, entre 33-35 e 88-94.

Pelo meio, ou se se preferir, perdido na *terra-de-ninguém*, como momento de charneira, fica o III concurso de Sagres (1954-57). Um concurso que serve para pôr em evidência a lucidez e felicidade de alguns projectos concorrentes, com especial destaque para o projecto *Mar Novo* de João Andresen, Júlio Resende e Barata Feyo.

Lucidez e acerto que se manifestam, já não por meio de uma síntese plástica da era dos descobrimentos, espécie de *Santo Graal* que investiria e consagraria uma arquitectura e monumentalidade miraculosamente portuguesas, mas, longe disso, lucidez e acerto que se reconhecem pela invenção (ou re-invenção) de uma classe de formas, adequada a uma monumentalidade não apologética: as *formas eidéticas*.

As formas eidéticas constituem, pois, o cerne da monumentalidade transcendental. São elas a carne intencional ou o tecido lógico – a textura, como diria James Ernest Young – da representação. Uma textura capaz de reconverter valores positivos em negativos (e vice-versa), por meio da monumentalização de espaços de interioridade e introspecção pela decisão de erigir memoriais e contra-monumentos, ou então, espaços que se definem nas franjas da modernidade.

Por isso, além das formas eidéticas que se podem reconhecer nalguns dos melhores projectos, acresce ainda referir, no caso do projecto *Mar Novo*, a importância que nele detém o elemento *Cripta*, que aparece como o verdadeiro *centro* de conjunto monumental, e que, também, por esse lado se conota com uma monumentalidade, por assim dizer, telúrica, e portanto mais obscura e menos luminosa, como aquela que seria utilizada num dos memoriais mais importantes do pós-guerra, como o projecto do *Memorial to the Atomic Dead*, de Isamu Noguchi, 1952, para Hiroshima, que não viria a ser construído, mas cuja fórmula o *Cenotaph for the A-bomb Victims*, de Shirai Sei'ichi, viria, posteriormente, a consagrar, dando origem a uma genealogia definida por uma monumentalidade subterrânea, como aquela que inspira o *Monument Aux 200 000 martyrs français morts dans les camps de la deportation 1940-1945*, situado na *Ile de la Cité*, em Paris, concebido pelo arqui-



Fig. 2/VII- Júlio Resende, *Mosaicos da Cripta do Projecto Mar Novo*, 1956.

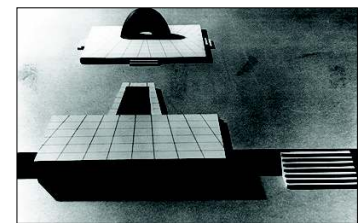


Fig. 3/VII- Isamu Noguchi, *Memorial to the Atomic Dead*, 1952, Hiroshima.



Fig. 4/VII- Isamu Noguchi, *Memorial to the Atomic Dead*, Cripta, 1952.



Fig. 5/VII- Shirai Sei'ichi, *Cenotaph for the A Bomb Victims*, Hiroshima Peace Park.



Fig. 6/VII- Henri Pinguisson, *Monument aux Morts de la Déportation*, 1962, Paris.

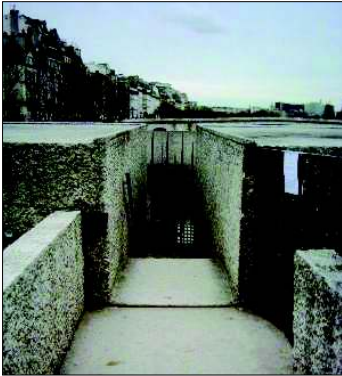


Fig. 7/VII- H. Pinguisson, *Monument aux Morts de la Déportation*, 1962, Paris.



Fig. 8/VII- H. Pinguisson, *Monument aux Morts de la Déportation*, Cripta.



Fig. 9/VII- H. Pinguisson, *Monument aux Morts de la Déportation*, Cripta.



Fig. 10/VII- G. Goldberg e A. Persitz, *Túmulo do Mártir Judeu Desconhecido*, 1974 Paris.

tecto Henri Pinguisson em 1954, e inaugurado em 1962 pelo General de Gaulle, onde na cripta figuram 200 000 bastonetes de vidro que representam os 200 000 franceses mortos durante a deportação.

Ou, ainda em Paris, o túmulo do *Martyr Juif Inconnu*, inaugurado em 1953, na Rua Geoffroy-l'Asnier, e transformado em *Mémorial du martyr juif inconnu*, por Georges Goldberg et Alexandre Persitz, em 74.

Perspectivando o concurso nesta linha, e analisando com algum detalhe os projectos apresentados pelas equipas internacionais, a este título, o presente capítulo abre um dossier que se pode considerar inaugural (mas não definitivo) na historiografia da arte em Portugal, na medida em que apenas um reduzido número de projectos apresentados por aquelas equipas àquele concurso, havia merecido lacónicos comentários e críticas, encontrando-se totalmente por fazer o estudo analítico dos projectos, a indagação do currículo dos seus autores, a comparação com projectos e/ou obras similares.

É esse *dossier* que o presente capítulo abre, importando dizer que enquanto dossier inaugural, pois apesar da abundante documentação que inventariámos, e que até ao presente não havia sido analisada, nem todos os aspectos puderam ser tratados aqui com o grau de profundidade que gostaríamos. Na verdade, apesar de tema central da nossa investigação, os concursos de Sagres não constituem o único item do presente estudo, pelo que, também por aí, havia que estabelecer alguns limites, doseado e distribuindo esforços, de forma a manter algum equilíbrio entre as suas partes.

Basicamente, para a nossa investigação, interessava-nos apurar com confortável segurança um conjunto de elementos e de dados que nos permitissem aduzir linhas de análise e de interpretação, capazes de esclarecer o que nesse concurso se encontrava colocado, tendo em vista o fenómeno da génese, constituição e mediação de novos paradigmas de monumentalidade.

Isto, quanto à resolução do primeiro problema, o do estudo histórico. Quanto ao segundo, o da reflexão ontológica, porque o mesmo não pode adequadamente processar-se em simultâneo com o do estudo histórico, no presente capítulo, assim como nos restantes da II Parte,

limitar-se-á essa reflexão a emergir, aqui e acolá, como singulares afloramentos de sentido, convocando análises e fórmulas enunciadas e discutidas na I Parte, e, mais raramente, aparecendo como antecipação de conclusões e de sínteses que, unicamente na III Parte, poderão ter e suscitar o desenvolvimento que merecem, e cuja cabal elucidação das questões e dos propósitos da nossa investigação, exige.

De imediato, e em síntese, importa unicamente salientar, que segundo a nossa interpretação, as questões centrais que os concursos para o MPPD e para o MIDH colocavam, e que neles nos parecem ser paralelas, decorrem de ambos se constituírem como momento inaugurais da definição dos pressupostos de uma monumentalidade moderna, cuja instância, por assim dizer, inaugural, passava pela formulação das ideias e das formas de uma monumentalidade transcendental, que visava acima de tudo a sua recepção e repercussão no campo da consciência intencional, denotando uma preocupação fundamental de se adequar ao campo das percepções internas, mais do que apresentar-se como composição plástica meramente externa e objectual.

A esta fase da genética da criação monumental, chamamos nós, “Concepção”, adoptando e adaptando, para o efeito, a teoria da ontogénese em Raymond Abellio, que é, simultaneamente, a primeira aplicação e a primeira verificação que o autor faz para fundar e fundamentar a chave da metodologia, da filosofia e da ontologia da fenomenologia genética por ele definida, sobre a qual discorreremos propeudicamente na I Parte, servindo agora a II Parte para nos fazer apresentar e testar os recursos de análise e de compreensão que por intermédio dessa metodologia, a propósito do estudo histórico, se abrem, tornando-se este o ponto de partida para a sua ponderação e definição de um modelo teórico, a elaborar na III Parte.

Toda a abordagem do real é abordagem a partir de um determinado ponto de vista. O que utilizamos aqui não fugirá à esta regra de ouro. Antes pelo contrário, o que pretendemos é que, assim perspectivado, o estudo histórico se constitua na consciência lúcida e crítica das suas hipóteses e das suas possibilidades.

Sagres 1954-1957: um concurso internacional no Estado Novo

Pelo decreto-lei n.º 39.713, de 1 de Julho de 1954¹, o Governo determinava a constituição, junto do Presidente do Conselho, de uma Comissão Nacional que ficaria responsável por promover as comemorações do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, cabendo-lhe a tarefa de elaborar um Regulamento que, após aprovação governamental, deveria servir de base a um Concurso Internacional para a erecção de um monumento, no Promontório de Sagres.

Nesse Decreto-lei, os artigos 1.º, 2.º e 3.º determinavam:

“Art. 1.º - Será constituída e funcionará na presidência do Concelho, uma comissão nacional que sob a orientação da Academia Portuguesa da História e a presidência do seu presidente, se encarregará de promover as comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique a realizar em 1960, segundo programa a submeter à aprovação do Governo.

Art.º 2.º - Fará parte das comemorações referidas no artigo anterior a erecção, no promontório d.e Sagres, de um monumento que, além de constituir particular homenagem ao Infante, represente a consagração do primeiro ciclo dos descobrimentos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente.

Art.º 3.º - O projecto para o monumento compreenderá o estudo urbanístico do local e será para o mesmo aberto concurso em harmonia com o regulamento aprovado pelo Ministro das Obras Públicas.

§ 1.º Não são aplicáveis a este caso as restrições ao exercício em Portugal da profissão de engenheiro e de architecto, estabelecidas no artigo 1.º da Lei n.º 1991, de 10 de Março de 1942.

§ 2.º - Será uma das condições do concurso não exceder 35.000.000\$00 o custo orçado do conjunto dos trabalhos.”²

No preâmbulo, o referido decreto-lei atribuía as causas da não construção dos projectos aprovados nos concursos de 1933-1935 e de 1936-1938 ao “*limite imposto ao custo do monumento e urbanização do local e as hesitações que o estado da nossa técnica não permitiu vencer acerca da viabilidade da execução do projecto aprovado no promontório de Sagres. Quanto ao segundo concurso, prevaleceram as dúvidas de muitos espíritos sobre o valor relativo das diversas concepções dos artistas nos trabalhos apresentados.*”³

Importa frisar que, emanado directamente do Governo, este decreto-lei reflecte uma postura absolutamente oficial. Aliás, a sua redacção

¹ Vide Anexos: Monumentos de Sagres

² Decreto-Lei n.º 39.713, In, *Diário do Governo I Série*, n.º 142, 01/07/1954

³ Idem, *ibidem*.

aparece marcada pelo estilo inconfundível de escrita de Oliveira Salazar, que se reconhece pelo emprego de eufemismos como “hesitações que [...] a nossa técnica não conseguiu vencer” e “dúvidas de muitos espíritos sobre o valor relativo das diversas concepções dos artistas nos trabalhos apresentados.”

Por outro lado, o mesmo documento reiterava os objectivos dos malogrados concursos, ao assumir expressamente que “*o que se pretende com o monumento é ainda fundamentalmente o mesmo que se intentara há vinte anos, quando ao abrir o primeiro concurso, se fixaram as grandes linhas que se entendia deverem dominar as concepções do monumento e a que o Governo se mantém ainda fiel*”⁴, chegando inclusive ao pormenor de transcrever passagens do Decreto n.º 23 405, de 27 de Dezembro de 1933, referente ao primeiro concurso de Sagres.

Com esta postura, o Governo expressava, inequivocamente, que aquilo que pretendia para Sagres era o mesmo que pretendia vinte anos antes! Ou seja, determinava que o tempo e as mudanças que entretanto haviam ocorrido no país e no mundo, nada contavam, reiterando a fidelidade do Governo às “grandes linhas que se entendia deverem dominar as concepções do monumento”.

E aquilo que se pretendia para Sagres, no espírito de Salazar, e como veremos, no de Leitão de Barros, era obviamente construir o “Padrão” dos Rebello de Andrade, devendo, na nossa opinião, serem entendidas quer as correcções ao orçamento, que se elevava agora para 35 mil contos, quer a referência ao estado mais avançado de técnica portuguesa, como clara indicação de que agora poderia ser, enfim, erguido o dito Padrão, em Sagres, apresentando, em conformidade, novamente, o mesmo projecto, os Rebello de Andrade.

No entanto, em tudo o mais que ultrapassa a hipótese que de antemão apresentamos, o documento enforma de uma retórica que carece de ser analisada. Por um lado, o texto relativiza o fracasso das primeiras tentativas, atribuindo o seu insucesso a causas meramente técnicas e financeiras, com isso fazendo, surpreendentemente, tábua rasa da acesa e intensa polémica que o concurso de 1933-35 provoca-

⁴ Idem, *ibidem*.

ra. Tábua rasa tão mais espantosa, quanto essa polémica envolvera directamente o Presidente do Conselho, ao ser-lhe dirigida pessoalmente uma “Representação”⁵, onde era solicitada a anulação da deliberação do júri, que premiara o projecto dos Rebello de Andrade.

Lendo o Decreto-lei, a controvérsia parece sanada, ou pelo menos esquecida, já que o mesmo garantia que “*de novo se procura realizar, e agora com redobrada confiança a ideia do monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*”. Redobrada confiança, já que segundo o documento a “*técnica avançou o suficiente par vencer as dificuldades e não deixar subsistir certas hesitações do começo*”, bem como ainda se elevava “*sensivelmente o nível das despesas admissível para, o efeito*” e também porque “*não se restringirá desta vez o concurso a nacionais.*”

Redobrada esperança, reforço de verbas e participação internacional eram de facto estímulos poderosíssimos, para os artistas que ambicionassem “*enobrecer o seu nome associando-o à consagração do nome do Infante e da sua obra*”, viessem a participar.

Contudo, como assinala, Pedro Vieira de Almeida, este entusiástico optimismo é contrariado por uma nota dissonante, já que, contrariamente ao que é habitual em concursos públicos desta natureza, desta vez a imprensa não fazia eco dele, nem contribuía para a necessária mobilização, “*seja por desencanto aos concursos anteriores, seja por alguma discreta recomendação vinda de ‘cima’ como na altura se dizia, o facto é que nem nos números de Diário de Notícias nem nos do Diário de Lisboa de Julho de 1954, figura qualquer referência ao Decreto-Lei de 1 de Julho de 1954.*”⁶

Participação da imprensa que aliás era considerada crucial para o êxito das comemorações pelo presidente da Comissão Executiva, que aquele mesmo decreto instituía na pessoa do Prof. Dr. Caeiro da Mata, por ser o presidente da Academia Portuguesa de História.

O programa das comemorações, assinado por Mata, abria assim:

⁵ Vide, Representação 35. Duas versões, in, ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura do Estado Novo. Uma Leitura Crítica*, Livros Horizonte, 2002, Lisboa, pp. 224-261

⁶ ALMEIDA, Pedro Cesar Vieira de, *Os Concursos de Sagres – A ‘Representação 35’. Condicionantes e Consequências*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, I Volume, p. 379

“Completam-se hoje 499 anos sobre a morte do Infante D. Henrique. Encontramo-nos no limiar das comemorações que Salazar e o seu Governo decidiram promover - e uma palavra de gratidão é devida ao Senhor Presidente do Conselho que tão interessadamente está a vivê-las. Trata-se de um acontecimento da maior importância para nós todos, portugueses, mas cujo êxito e cujo relevo dependerão, em grande parte, do apoio que encontrar na Imprensa, essa admirável e fecunda força ao serviço da Nação. Para ela vão as minhas palavras e o meu apelo. Nenhum outro meio de comunicação com o público poderá igualar a Imprensa quanto à formação e orientação da opinião do País. Só ela sabe encontrar a expressão mais adequada e mais sugestiva dos factos da vida pública e levar ao espírito e ao coração das massas a informação que esclarece, a ideia que alicia, a nota ou o comentário que faz vibrar o patriotismo. Discute para ensinar e convencer, critica para construir. É para a Imprensa Portuguesa, sempre atenta aos superiores interesses da Nação, força que é uma verdadeira necessidade social - a missão da Imprensa é essencial ao progresso e ao destino dos povos - que eu com o mais vivo interesse, me permito recorrer neste momento: é ela o órgão sobre todos precioso da divulgação e difusão dos planos da Comissão Executiva.”⁷

Apesar da contradição, é isso mesmo que sucede. A única notícia que se relaciona tangencialmente com a questão, é uma “*Carta do Brasil*”, assinada com as iniciais L. de B., que, pelas conotações cinéfilas do texto é, logicamente, da autoria de Leitão de Barros, onde o realizador se reporta a uma peça de teatro, escrita por Paul Claudel e encenada por Barrault, que acabara de estrear no Rio de Janeiro, representando a epopeia de Cristóvão Colombo.

Nessa carta, Leitão de Barros, referindo-se ao fracasso da construção do monumento ao Infante D. Henrique, afirmava que “*o nosso gigantesco padrão de Sagres realizou-se platonicamente, em papel vegetal*”⁸, importando para o caso ter presente a ligação de Leitão de Barros ao projecto dos irmãos Rebello de Andrade.

Este artigo é extremamente interessante, e supomos que a sua publicação logo a seguir à do Decreto-lei 39.713 não é fortuita. Nele, julgamos encontrar uma concepção e uma filosofia de celebração, distintas daquela que havia sido praticada nos anos anteriores à II Guerra Mundial. É que, confrontando a forma como Colombo e D. Henri-

⁷ MATA, Caeiro da, *As Comemorações Henriquinas*, In, Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, *O Mar e a Epopeia dos Portugueses*, Editorial Publicações Turísticas, 1950, Lisboa, p. 7

⁸ D. Henrique e Colombo..., In, *Diário de Notícias*, 2 de Julho de 1954

que vinham sendo celebrados, Leitão de Barros não tem pejo em afirmar que Colombo “teve ‘managers’ mais vivos para a sua publicidade e mais interessados na sua imortalidade.”⁹, acabando por desabafar que, apesar de “termos possuído a voz mais alta para proclamar o ‘feito maior’, a verdade é que a primeira edição de ‘Os Lusíadas’, tirou poucos exemplares e Camões nunca foi um ‘best-seller’. Tivesse D. Henrique sido francês e tivesse o épico cantado as praias da Gália e os seus nautas, o mundo conheceria as suas figuras num ribombar constante aos quatro cantos do mundo e Paris ter-lhe-ia dedicado o mais alto padrão do Universo.”¹⁰

Tudo se passa, como se a glória das grandes figuras se medisse agora já não pela dimensão absoluta, ou seja, *em-si mesma*, dos feitos que as mesmas houvessem realizado, mediante um juízo e uma escala de natureza transcendente (Deus, Pátria, História, Ciência), mas dependesse do reconhecimento efectivo desses feitos junto dos homens, e fosse mensurável na estrita dimensão relativa, ou seja, *para-si*, do impacte propagandístico desses mesmos feitos.

Há então uma degradação do sentido da comemoração, que decorre, afinal, da monumentalidade negativa. Uma “degradação materialista” como Leitão de Barros denuncia, mas cuja eficácia reconhece, acabando por lamentar que os portugueses não a saibam usar, para se afirmarem perante os restantes povos, fazendo jus à sua História.

Uma linha de continuidade e coerência liga esta postura, à postura do Decreto-Lei 39.713: o interesse pelo reconhecimento internacional. Reconhecimento internacional que se plasmava no Decreto-Lei que logo instituía o concurso como internacional, e que, aliás, não se confinava unicamente ao concurso¹¹, mas que cruzava e configurava todo o programa das comemorações oficiais do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, como denota o programa das mesmas¹², muito

⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

¹¹ Importa a este título assinalar os esforços desenvolvidos pelas embaixadas de Portugal nos principais países do Ocidente, para fazer chegar aos mais destacados arquitectos e escultores o programa do Concurso de Sagres, previamente traduzido nos seus diferentes idiomas.

¹² Vide Anexos Monumentos de Sagres

embora esse programa só seja definido em 1959. Reconhecimento internacional que se tornara imperioso para o reforço da política externa portuguesa, desde a apresentação formal, por parte da União Indiana, em 27 de Fevereiro de 1950, ao Governo Português de uma proposta de negociação dos termos em que o “Estado Português da Índia” deveria ser integrado na União Indiana.

Quer dizer, tanto Leitão de Barros como o Governo, eram unânimes quanto à dimensão universal da figura do Infante que, para o primeiro fora “*o Maior Príncipe da Cristandade’ e o cérebro desbravador de horizontes marítimos, à frente de todos os nautas do mundo, em todos os tempos*” e, para o segundo, “*não só um dos maiores vultos da história nacional, como certamente o português de maior projecção no mundo*”.

Ou seja, o que está em causa neste concurso e nestas celebrações é uma nítida mudança de escala: agora pretendia-se (ou desejava-se) já não uma mera celebração nacional, capaz de congregar os portugueses em torno de si mesmos, mediante a celebração dos vultos da História Pátria, mas uma celebração, quando não uma homenagem, internacional que pudesse causar impacto, e que lograsse obter o reconhecimento, quando não a homenagem, dos povos, relativamente aos “*descobrimientos dos Portugueses e do movimento que abriu o mar à civilização do Ocidente*”¹³, pois outro não é o sentido da obsessão de Salazar de promover um desfile naval frente ao Promontório de Sagres, ao qual acorressem embarcações vindas de todo o mundo, em obediente sinal de reconhecimento, quando não de vassalagem.

Importa referir contudo que, na sua fase preparatória, o concurso não fora logo no início pensado como internacional, pois de acordo com um documento que encontramos no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas e das Comunicações, intitulado “Monumento ao Infante D. Henrique – Notas” e datado de 23 de Abril de 1954, no seu ponto 4º refere que “*o melhor caminho para se definir a solução – monumento e arranjo local – será o concurso entre artistas e técnicos nacionais, com base em programa e condições de concurso conveniente, que assegurem amplo*

¹³ Decreto-Lei nº 39.713, In, *Diário do Governo I Série*, nº 142, 01/07/1954

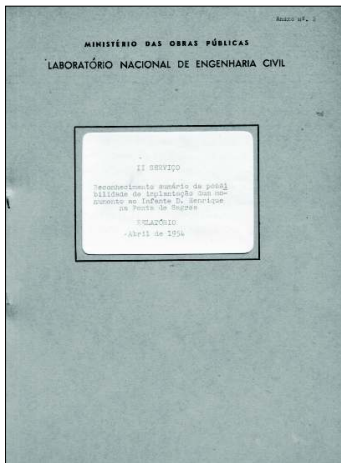


Fig. 11/VII- LNEC, Parecer técnico sobre colocação de um monumento no promontório de Sagres

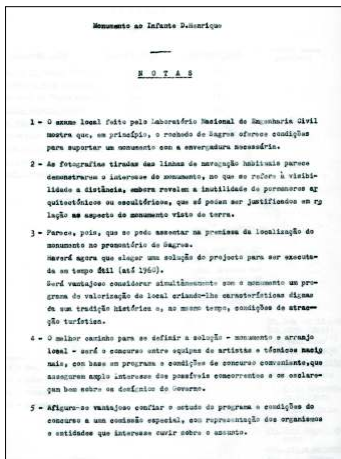


Fig. 12/VII- LNEC, Parecer técnico sobre colocação de um monumento no promontório de Sagres, Conclusões.

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

*interesse dos possíveis concorrentes e os esclareçam bem sobre os desígnios do Governo*¹⁴

Emanadas do Ministério das Obras Públicas, dando logo no ponto 1, conhecimento ao Governo das conclusões do estudo realizado pelo LNEC que assegurava que “o rochedo de Sagres oferece condições para suportar um monumento com a envergadura necessária”¹⁵, estas notas às quais se acrescentavam quatro anexos, constituíam fundamentalmente um conjunto de dados técnicos destinados a serem ponderados pelo Governo (isto é, por Salazar), não traduzindo, por isso, ainda, a política definitivamente pensada e adoptada para aquele concurso, política essa que obviamente só depois seria definida por Salazar.

Em síntese, de acordo com o que já vimos, o decreto-lei 39.713 definiu e veiculava a emergência, senão de objectivos, pelo menos de estratégias, de celebração novas, passando essa definição pela criação de novas mediações, relativamente aos processos anteriores, pois como o próprio decreto-lei determinava, desta vez, a Comissão Executiva seria presidida pelo Presidente da Academia Portuguesa de História, Caeiro da Mata, e coadjuvada pelas seguintes instituições:

- Academia de Ciências de Lisboa
- Academia Portuguesa de História
- Academia Nacional de Belas-Artes
- Junta Nacional de Educação (6ª secção)
- Escola de Belas-Artes de Lisboa
- Escola de Belas-Artes do Porto
- Ordem dos Engenheiros
- Sindicato Nacional dos Arquitectos
- Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais
- Direcção-Geral dos Serviços de Urbanização
- Laboratório Nacional de Engenharia Civil

Importa notar que a presente lista, que transcreve a lista que figura no Decreto-Lei, não se encontrando seriada por ordem alfabética, pressupõe uma hierarquização. Uma hierarquia que se divide, grosso modo, em quatro estratos, com as academias, em primeiro lugar, as artes em segundo, a técnica em terceiro, e os administrativos em quarto.

¹⁴ Arquivo Histórico e Biblioteca do MOPTC, *Documentação Histórica 3, Monumento ao Infante D. Henrique*, Gabinete do Ministro, Caixa nº 113, ff 53 a 61.

¹⁵ Idem, ibidem.

Denota esta hierarquia um diferente jogo de mediações, com os papéis de primeiro plano a serem desempenhados por eruditos da Universidade, e com os engenheiros, de novo, a superar aos arquitectos.

A ser assim, o Decreto-Lei 39.713 mais não é do que o primeiro acto para a criação da nova teia de mediações necessárias à formulação de uma política de celebração diferente, fundamentalmente virada para o exterior, capitalizando o valor e o prestígio históricos do Infante, à procura da legitimação internacional para a afirmação do Portugal pluri-continental e multi-racial com que sonhava Oliveira Salazar.

Estruturalmente, era um regresso ao modelo de celebração histórica, que muito repercutia o ideário e o modelo da *Exposição do Mundo Português*. Mas uma diferença essencial a distinguiu: agora o *público-alvo* preferencial eram as nações estrangeiras, e já não os cidadãos nacionais, devendo de imediato assinalar-se o facto de que todas as publicações relacionadas com a divulgação dos festejos, e inclusive, muitas publicações científicas serem bi-lingues, quando não tri-lingues, coisa que traduz um raro esforço de propaganda, além fronteiras, coisa que, convém notar, é acompanhada do quase total silêncio da imprensa.

Algo de complexo se insinua, também, na configuração do Regulamento do concurso para o monumento de Sagres. Desde logo, importa referir que esse regulamento acabou por merecer duas redacções.

A primeira, formalizada pela Portaria nº 15.009, do Ministério das Obras Públicas, que era a entidade governamental que directamente tutelava o concurso, e publicada no Diário do Governo, nº 190, I Série, em 28 de Agosto de 1954¹⁶, era um extenso emaranhado de 19 Artigos, vários parágrafos e ainda mais alíneas, já que só dois dos artigos possuíam 11 alíneas cada. A segunda, formalizada pela Portaria nº 15.154, do Ministério das Obras Públicas, seria publicada no Diário do Governo, nº 277, I Série, em 13 de Dezembro de 1954¹⁷.

Comparando os dois regulamentos, verificam-se algumas alterações pontuais, desde logo o prolongamento do prazo de entrega dos projectos, que na última redacção era fixado em 15 de Abril de 1955, bem

¹⁶ Vide Anexos. Monumentos de Sagres

¹⁷ Vide Anexos. Monumentos de Sagres

como alterações de escala dos projectos e das maquetas a entregar tanto à primeira como à segunda provas, assim como outros pormenores de natureza técnica. De referir também, a supressão de um artigo algo bizarro, onde antes se considerava que no caso dos elementos escultóricos da proposta ganhadora não satisfazerem as exigências do projecto, poderem os seus autores alterar esses mesmos elementos, sendo para tal possível agregar um novo escultor à equipa.

Relativamente ao novo Regulamento, o Diário de Lisboa de 15 de Dezembro de 54, transcreve-o na íntegra, avançando como explicação para a sua reformulação que “*o novo regulamento vem substituir o de Agosto último, que marcava para 26 do corrente o termo da apresentação dos projectos, Como se tivessem verificado demasiadas condições que tornavam praticamente inexecutável a execução do Regulamento anterior, o Sindicato Nacional dos Arquitectos promoveu diligências junto dos organismos competentes que foram considerados justas e, por isso, atendidas, no Regulamento hoje publicado*”¹⁸

Também em relação à nomeação do júri, houve a necessidade de rectificar a primeira lista de nomeações, emanada do *Ministério das Obras Públicas*, por portaria publicada no Diário do Governo de 24 de Maio de 1955, através de uma nova portaria, publicada no Diário do Governo de 31 do mesmo mês.

Importa aliás observar que a publicação quer de uma, quer de outra das listas, não respeita o prazo estipulado pelo Decreto-Lei 39713 para a nomeação do júri, já que no § 3º do seu artigo 3º, determinava que “*a constituição do júri do concurso deve ser publicada no Diário do Governo antes de terminado o período para entrega das primeiras provas*”.

Ora, de acordo com o estudo elaborado por Ana Isabel Ribeiro¹⁹, isso era manifestamente contrário ao disposto no projecto de Regulamento de Concursos Públicos, aprovado pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, em 1937. Isso, e não só. Igualmente, e de forma absolutamente notória, era contrariado o princípio de que o júri dos concursos públicos deveria ser maioritariamente constituído por arquitectos.

¹⁸ Diário de Lisboa, 15 de Dezembro de 1954

¹⁹ Vide, RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1893-1953*, FAUP, 2002, pp.

Apesar de surda, não deve ter sido pacífica a nomeação do júri. Aliás, se compararmos as duas listas, verificamos que na primeira o júri é formado por 29 elementos, e na segunda por 31, verificando-se a entrada do Doutor João Pereira Dias, Professor da Faculdade de Ciências da Universidade de Coimbra e a do escritor Joaquim Leitão, além de algumas alterações pontuais na listagem hierárquica dos nomes, como por exemplo o caso de Cristino de Silva, que na primeira listagem aparecia em último lugar (nº de ordem 29), coisa que de todo não traduzia a importância da sua figura, e que, como tal, deveria querer dizer que se tratou de uma inserção tardia, aparecendo na segunda listagem corrigida a “anomalia”, subindo o seu nome nove posições.

Mas o mais curioso, é que as alterações na listagem dos elementos do júri não correspondiam, como muitas vezes costumava acontecer, a nomeações que depois recusavam o cargo, em virtude de os arquitectos ou escultores designados para integrar o júri, eles mesmos, se encontrarem interessados em participar no concurso²⁰.

Sendo certo, por um lado, que este motivo pudesse explicar o atraso de publicação das listas, uma vez que quando as mesmas são publicadas, já o prazo de entrega dos projectos para a primeira fase havia sido ultrapassado (coisa que dá a entender que só depois de entregues os trabalhos, se podia saber, com segurança, quem estaria em condições de integrar o júri) por outro, a inclusão dos dois novos nomes na segunda lista, correspondendo a um professor universitário de Coimbra e o outro a um escritor, nada têm que ver com alterações induzidas por imperativos de substituição de elementos saídos para poderem apresentar-se a concurso, devendo-se, então, essa inserção a outra ordem de factores, naturalmente relacionados com o jogo da relação de forças, em presença no seio do próprio júri.

²⁰ Por exemplo, o caso do 1º concurso de Sagres (1933-35), em que Simões de Almeida inicialmente nomeado para o júri, logo solicitou que do cargo fosse dispensado, em virtude de tencionar concorrer ao mesmo. Mas o exemplo mais caricato de todos é o caso do concurso para o Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, no Porto (1909-1910), em cujo júri, depois de muitas peripécias, acabaria por não figurar nenhum escultor, por se encontrarem todos empenhados em concorrer ao mesmo.

Registemos, pois, para já este aspecto: a inserção de novos nomes vem objectivamente reforçar a posição da Universidade e da cultura literária no seio do júri, ascendendo no fim a *doze* o número de nomeações afectas à cultura literária e humanística, desvinculadas quer de cargos técnicos, quer artísticos, quer mesmo de serviços técnico-administrativos, o que se fosse a respeitar uma correlação de forças aritmética, não deveria ultrapassar sete, já que 31 (*nº de elementos do júri*) $\div 4$ (*nº de classes de representação*²¹) = 7,77.

Quer isto dizer, que, até àquele momento, as posições estratégicas dos diferentes actores deste enredo vão sendo, renhidamente disputadas e conquistadas, com o MOP a funcionar como centro decisor, nada fazendo supor àqueles actores que, no fim, apesar dos antecedentes, também desta vez o concurso não viria a produzir obra.

Isso parece claro quanto aos actores. De forma diferente, porém, deveria o Governo, isto é, Oliveira Salazar, equacionar o problema.

Oliveira Salazar e, talvez, Cristino da Silva. Pois, não é estranho que, tendo sido escolhidos “*em subcomissão José de Figueiredo e Cristino da Silva*”²², para redigir o Regulamento do Concurso de 1933-35, e integrar o júri deste e do de 1936-38, agora, quando justamente o Decreto-Lei 39713 reiterava, como vimos, a ideia de que os objectivos do concurso se mantinham os mesmos, este último se apresente hierarquicamente na última posição, não traduzindo nem o seu valor pessoal como arquitecto por excelência do Regime, nem a importância da Escola de Belas Artes de Lisboa, que representa? Ou será que Cristino pretendia apresentar-se a concurso, quando anteriormente não o fez, para, em cima da hora, desistir? E porque terá desistido?²³

²¹ Como vimos antes: Universitários; Técnicos; Artistas e Administrativos

²² ALMEIDA, Pedro Vieira de, Op. Cit, p. 253

²³ Como veremos quando nos referirmos ao projecto de arranjo urbanístico da zona marginal de Belém, da responsabilidade de Cristino da Silva, cujos primeiros estudos datam de 1954, na memória descritiva desse projecto defende-se a implantação definitiva do *Padrão dos Descobrimentos*, o que quer dizer que, ou a construção daquele *Padrão*, contrariamente ao que dava a entender a decisão de não construir o projecto *Mar Novo*, nada tinha que ver com aquela decisão, ou se tinha, e se apresentavam as duas em alternativa, então o Concurso Internacional mais não fora do que uma farsa, hipótese esta que poderia explicar a inclusão tardia de Cristino no júri, e o inerente impedimento daquele arquitecto participar naquele concurso, coisa que só viria a suceder mais tarde, depois deste eventualmente se ter apercebido a partir da

Ainda que meramente conjectural, registemos esta estranheza.

Seja como for, analisando a constituição do júri, verificamos desde logo que nos concursos anteriores nunca havia sido nomeado um júri tão numeroso. Em 1933, constituíam o júri, presidido por Júlio Dantas, “o Almirante Gago Coutinho, o dr. José de Figueiredo, o pintor António Soares, o prof. Reinaldo dos Santos, o arqueólogo Matos Sequeira, o escultor Simões de Almeida, o dr. Joaquim Manso e o arquitecto Cristino da Silva”²⁴, a que se acrescenta em 28 de Maio de 1934 o nome de “Paulino Montês, arquitecto, e para substituir a ausência de Simões de Almeida [...] Maximiano Alves”²⁵, mantendo-se o mesmo júri e o mesmo programa, para o concurso de 1936-38, o que fazia ascender a nove o número de elementos do júri, tanto em 1933-35, como em 1936-38²⁶.

Ou seja, estruturalmente, o júri nomeado pela Portaria de 31 de Maio de 1955, nada tem a ver com o júri designado para os anteriores concursos, muito embora alguns nomes se mantenham, por inerência de funções, acabando a estrutura do amplo júri nomeado, por glosar a estrutura da Comissão Executiva das Celebrações Centenárias, com esta a ascender a “vinte e seis personalidades agregadas às suas profissões ou cargos que então desempenhavam”²⁷, aos quais se viria a juntar o nome de Augusto de Castro, nomeado Comissário Geral da Exposição do Mundo Português”

Se compararmos a estrutura desta comissão, com a estrutura do júri nomeado pela Portaria de 31 de Maio de 55, encontramos notórias consonâncias, se se descontar a presença de dois nomes estrangeiros, pois essa decorria da circunstância do concurso de Sagres de 55-57 ser internacional. Aliás, sem esses elementos, o número de membros do júri do concurso ascendia a 29, e se somasse ao da *Comissão dos Cente-*

posição estratégica que detinha junto dos centros reais de decisão, de que aquele concurso estaria destinado, à partida, ou a fazer aprovar o “Padrão” dos Rebello de Andrade ou a redundar em novo malogro.

²⁴ Idem, pp. 251-252

²⁵ Idem, p. 253.

²⁶ Quanto ao número de projectos apresentados a concurso, no de 1933-35 foram quinze, e no de 36-38, foram nove, tendo sido, em ambos os casos, escolhidos cinco para passar à segunda fase, como refere Joaquim Saial.

²⁷ ACCIAIUOLI, Margarida, Op. Cit., p. 113.

Ordem de classificação	Nome do candidato	Notas	Ordem de classificação	Nome do candidato	Notas
1.	Dr. João Pestana (Pres.)	28.	16.	Dr. António de Castro	22.
2.	Abelardo José Gonçalves	26.	17.	Dr. José Manuel da Costa	20.
3.	Dr. José de Figueiredo (1)	25.	18.	Dr. António de Castro	20.
4.	Dr. António de Castro	24.	19.	Dr. António de Castro	20.
5.	Dr. António de Castro	23.	20.	Dr. António de Castro	20.
6.	Dr. António de Castro	22.	21.	Dr. António de Castro	20.
7.	Dr. António de Castro	21.	22.	Dr. António de Castro	20.
8.	Dr. António de Castro	20.	23.	Dr. António de Castro	20.
9.	Dr. António de Castro	19.	24.	Dr. António de Castro	20.
10.	Dr. António de Castro	18.	25.	Dr. António de Castro	20.
11.	Dr. António de Castro	17.	26.	Dr. António de Castro	20.
12.	Dr. António de Castro	16.	27.	Dr. António de Castro	20.
13.	Dr. António de Castro	15.	28.	Dr. António de Castro	20.
14.	Dr. António de Castro	14.	29.	Dr. António de Castro	20.
15.	Dr. António de Castro	13.	30.	Dr. António de Castro	20.
16.	Dr. António de Castro	12.	31.	Dr. António de Castro	20.
17.	Dr. António de Castro	11.	32.	Dr. António de Castro	20.
18.	Dr. António de Castro	10.	33.	Dr. António de Castro	20.
19.	Dr. António de Castro	9.	34.	Dr. António de Castro	20.
20.	Dr. António de Castro	8.	35.	Dr. António de Castro	20.
21.	Dr. António de Castro	7.	36.	Dr. António de Castro	20.
22.	Dr. António de Castro	6.	37.	Dr. António de Castro	20.
23.	Dr. António de Castro	5.	38.	Dr. António de Castro	20.
24.	Dr. António de Castro	4.	39.	Dr. António de Castro	20.
25.	Dr. António de Castro	3.	40.	Dr. António de Castro	20.
26.	Dr. António de Castro	2.	41.	Dr. António de Castro	20.
27.	Dr. António de Castro	1.	42.	Dr. António de Castro	20.

Fig. 13/VII- Constituição dos sucessivos júris do Concurso para um Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres

nários o nome de Augusto de Castro, esta ascendia a 27, o que denota um real paralelismo. Paralelismo que não se restringe ao plano quantitativo, mas que reflecte também uma equivalente política de designações que os cargos desempenhados pelos seus elementos evidenciam.

Aliás, na documentação existente no Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações e no mesmo documento a que já nos referimos, no Anexo 1, figura uma lista das anteriores comissões a que se acrescentam sugestões de novos nomes para integrar a que deveria ser então criada, nomes cuja inclusão reflecte um reforço de técnicos dos corpos da Administração, nomeadamente da DGEMN (Raul Lino; Gomes da Silva) do MOP (Sá e Melo) do SNI (José Manuel da Costa).

Mas, apesar da inclusão dos nomes propostos, não será fundamentalmente técnica a Comissão a criar, verificando-se a inclusão de outros nomes de distinta proveniência, como já referimos.

E este constitui outro aspecto, que importa registar. Por ele, parece-nos clara a percepção de um novo ímpeto propagandístico por parte do Poder. Vencida, por momentos, a ameaça da Oposição e enterrado definitivamente o fantasma de Duarte Pacheco, com a construção e inauguração, como veremos, do Monumento que lhe havia sido erguido, no ano anterior, em Loulé, e burocratizado o SNI que havia, também no ano anterior promovido, na Feira Popular, a grande “*Exposição-Documentário sobre os XXV Anos no Governo da Nação*”, abria-se um novo espaço de afirmação do Estado Novo, que se adaptava aos ventos da nova era Eisenhower (1953-1961).

Parece-nos, então, clara esta ilação: o III Concurso de Sagres, reflecte a necessidade de afirmação internacional de Portugal, concebendo-se a inauguração do Monumento ao Infante como o momento culminar do reconhecimento dos direitos de Portugal, em tudo o que se relacionava com a sua política ultramarina.

Daí o concurso ser internacional. Daí a ideia de realizar um cortejo naval frente a Sagres. Daí, enfim, a importância do parecer do LNEC, que confirmava a visibilidade de um monumento com 100 m de altura, a partir do mar.



Fig. 14/VII- Estudo do LNEC. Visibilidade de um monumento com 100 metros de altura a partir do mar.



Fig. 15/VII- Estudo do LNEC. Visibilidade de um monumento com 100 metros de altura a partir da linha de navegação. (distância 3 milhas náuticas)

E com base nestes pressupostos, realizar-se-á o concurso.

Entregues os projectos na Secretaria do MOP, como estipulava o Regulamento, até 15 de Abril de 1955, somente passados seis meses, em 18 de Outubro de 1955, era publicado o Aviso que divulgava a sigla dos cinco concorrentes apurados para passar à segunda prova, onde se lembrava aos correntes que “*nos termos do artigo 14º [...] foi fixado para a segunda prova o prazo de seis meses, a contar da data da publicação do presente aviso no Diário do Governo, e que a escala de redução plástica do monumento, referida na alínea j) do artigo 7º do mesmo regulamento, é alterada para 1:100.*”²⁸

Representava este calendário um atraso relativamente à agenda que tinha sido definida pelo MOP, de acordo com o Anexo 3 do documento a que temos vindo a fazer referência.

Segundo o que ali se propunha, as datas limite deveriam ser as seguintes:

“Calendário geral:

- i)- Elaboração do projecto de programa e condições de concurso e nomeação da comissão 31/5/1954
- ii)- Concurso de projectos
 - 1ª prova (6 meses)
 - 1ª julgamento (2 meses)
 - 2ª prova (6 meses)
 - 2ª julgamento (2 meses) 30/9/1955
- iii)- Projecto de execução 30/9/1956
 - (1 ano)
- iv)- Apreciação, concurso e adjudicação das obras (6 meses) 31/3/1957
- v)- Execução da obra 31/11/1959
 - (2,5 anos)”

Por sua vez, no Anexo 4 – Nota sobre Dispêndios – referiam-se os valores dos prémios, que então para a 1ª prova ascendiam a 150.000\$ e para a 2ª a 130.000\$, sendo apontada como importância provável da obra 30.000.000\$, tomando como estimativa o limite de 12.000.000\$ no concurso de 36, e o custo previsto do Monumento a Cristo-Rei também de 12.000.000\$.

Vejamos agora como se processa o concurso.

Fig. 16/VII- Calendário Geral do concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres.

²⁸ Diário do Governo nº 242, II série, de 18 de Outubro de 1955



Fig. 17/VII- *Alpha* (Áustria)

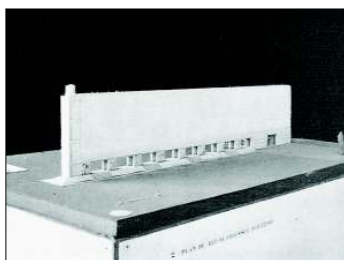


Fig. 18/VII- *Círculo Amarelo* (França)



Fig. 19/VII- *Henrique Gama Magalhães* (Alemanha)

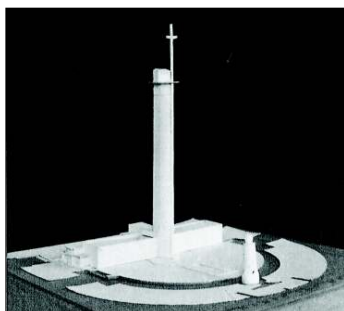


Fig. 20/VII- *Dois Peixes* (Inglaterra)

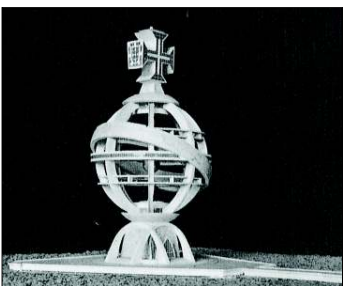


Fig. 21/VII- *Esfera* (Portugal)

Por uma publicação da Comissão Executiva do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, podemos reconstituir o mecanismo de classificação dos projectos apresentados.

Em primeiro lugar importa referir que foram numerosas as participações, evidenciando-se desde logo o número de participações estrangeiras, que ascendendo a vinte e três, distribuídas por nove países²⁹, ultrapassava o número das nacionais, que se quedava pelas vinte e duas³⁰, coisa que de imediato nos diz do bom resultado que haviam surtido os esforços feitos para divulgar o concurso no estrangeiro. Esforços esses, que beneficiavam da ainda recente mobilização internacional suscitada pelo concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, organizado pelo londrino *Institute of Contemporary Arts*, entre 1951 e 1953. Concurso que acabaria por resultar na não construção do projectado vencedor de Reg Butler, por força de circunstancialismos políticos, como já vimos.

Datada de 1957, a já referida publicação da Comissão Executiva reúne “os elementos fundamentais do concurso para o monumento que deveria erigir-se em Sagres”³¹, descrevendo o modo como se processou a avaliação dos projectos – muito embora sem apresentar a transcrição das actas – e exibindo as fotografias de 45 dos 51 projectos concorrentes, os quais, nos termos do Regulamento do Concurso, estiveram expostos ao Público, entre 20 de Dezembro de 1956 e 10 de Janeiro de 1957, numa mostra que decorreu no Mosteiro dos Jerónimos.³²

Conforme estipulado no Regulamento do concurso, o mesmo desdobrava-se em duas fases eliminatórias, coisa que não constituía novidade, pois, isso já havia ocorrido nas edições anteriores de 33-35 e 36-38, e que se previa já no artigo 7º do “Regulamento para os concursos pu-

²⁹ Alemanha; Áustria; Bélgica; Espanha; Estados-Unidos; França; Holanda; Inglaterra e Itália.

³⁰ Houve seis propostas que não chegaram a ser abertas por falta de elementos exigidos pelo regulamento do concurso. Daí, existir uma discrepância entre 45 propostas identificadas e 51 propostas entradas.

³¹ Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, *Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, 1957, Lisboa., p. 5.

³² Vide, FRANÇA, José-Augusto, *Nota Ocasional a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique*, in, Comércio do Porto, 29 de Janeiro de 1957

blicos de architectura, Approvado em sessão de Assembléa Geral de 2 de Agosto de 1909, da Sociedade dos Architectos Portuguezes,”³³ preconizando-se esse procedimento nos “*concursos de architectura para obras de excepcional importância,*”³⁴ embora sem definir, então, o número de candidatos a passar à segunda fase, coisa que o programa do concurso de 33-35, estipulou serem cinco, acabando por servir para os seguintes.

Decorridos os prazos legais, verificou-se terem sido apresentados ao concurso 49 projectos, assinalados com as seguintes divisas:

Adamastor; Alpha; Atlântico 23; Aviz; Caravela; Cavalo Preto; Ceuta; Círculo amarelo; Cruz; Cruz Vermelha; Dilatando a Fé e o Império; Dilatando a Fé, o Impéria; Dom Henrique -Vasco da Gama - Magalhães; Dois peixes; D’Ulmar; Escorpião; Esfera; Estrela; Fé; Fé e Império; Genius; Golfinho; Guter Wind; Homenagem; Horizonte; Juventude; Le Bâtisseur; Mar; Mar (1); Mar Novo; Mars, Júpiter, Eros; Nau; Por Mares Nunca, dantes Navegados; Prece; 410 319; Rimabe; Rota; Santa Cruz; Segel; Silhueta da maquete; Sinal; Talant D. BIE Faire; Talent de bien faire; Tercena; Terre; Tetra; Três círculos; 13 13 13; 25 44 25.

Devido ao número elevado de propostas, a primeira fase eliminatória desdobrou-se em quatro sessões, realizando-se a primeira “*em Setembro de 1955, no dia 26, no Palácio de S. Bento; nos dias 27, 28 e 30, na Sociedade Nacional de Belas-Artes*”, e o número de membros do júri presentes, “*nas quatro reuniões, foi respectivamente de 22, 21, 20 e 22. Foram também contados os votos de três vogais do júri que, não tendo podido comparecer pessoalmente, os enviaram por escrito*”³⁵.

Na primeira sessão, no Palácio de S. Bento, decerto, na presença de Oliveira Salazar, ficou decidido que “*o número mínimo de membros com que o júri poderia decidir validamente fosse de dois terços. Foi ainda resolvido, quanto ao método de trabalho, proceder por eliminatórias sucessivas, começando pela rejeição dos projectos a que faltassem elementos essenciais de apreciação e afastando em*

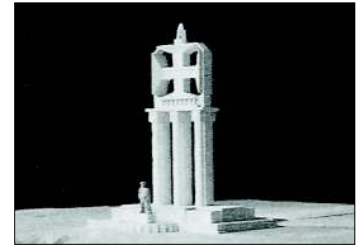


Fig. 22/VII- Fé (Portugal)



Fig. 23/VII- Horizonte (Espanha)



Fig. 24/VII- Le Bâtisseur (França)



Fig. 25/VII- 410 319 (Alemanha)



Fig. 26/VII- Rimabe (Holanda)



Fig. 27/VII- Rota (Portugal)

³³ Vide, Anexos. Monumentos de Sagres

³⁴ Apud, RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses...* p. 473

³⁵ Idem, p. 11. Um dos vogais que não esteve presente foi Reinaldo dos Santos



Fig. 28/VII- *Santa Cruz* (Portugal)

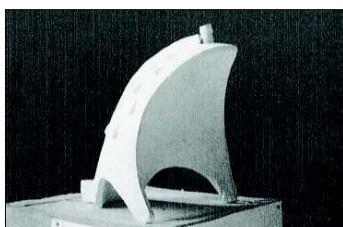


Fig. 29/VII- *Segel* (Alemanha)

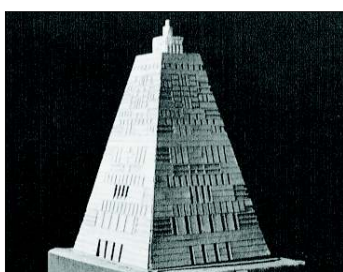


Fig. 30/VII- *Terre* (França)



Fig. 31/VII- *Tetra* (Inglaterra)

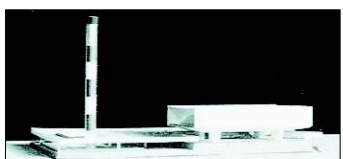


Fig. 32/VII- *Três Círculos* (Inglaterra)



Fig. 33/VII- *25-44-25* (Alemanha)

seguida aqueles que, por inexpressiva concepção e deficiente qualidade artística, não devessem ser considerados susceptíveis de classificação.”³⁶

Assim sendo, na **Sessão de 27 de Setembro**, decorrendo já na *Sociedade Nacional de Belas Artes* (SNBA), foram de imediato excluídos quatro projectos, “por não terem sido acompanhados de elementos de apreciação fundamentais.”³⁷ Os projectos em causa eram aqueles que tinham como sigla, as divisas *Cruz Vermelha; Genius; Mars; Júpiter, Eros; 13-13-13*, e que, como tal não mereceram apreciação artística, não existindo imagens das maquetas destes projectos³⁸.

Por terem sido “unânimemente considerados como não merecendo classificação, por não atingirem o nível artístico exigido”³⁹, foram excluídos os projectos com as siglas *Alpha; Círculo Amarelo; D. Henrique-Vasco da Gama-Magalhães; Dois peixes; Esfera; Fé; Horizonte; Le Batisseur; 410 319; Rimabe; Rota; Santa Cruz; Segel; Terre; Tetra; Três Círculos; 25-44-25*, cujas imagens das maquetas figuram ao lado do texto, de acordo com as respectivas legendas.

Pelas imagens apresentadas, pode dizer-se que o júri eliminou boas e más propostas, não se percebendo sempre com exactidão quais terão sido os critérios adoptados.

No capítulo seguinte, analisaremos pormenorizadamente todas as maquetas apresentadas. De imediato, porém, importa assinalar que à parte aquelas que propõem rasgar ou alterar a topografia do promontório, caso dos projectos *Alpha* e *D. Henrique-Vasco da Gama-Magalhães*, coisa que por ser manifestamente indesejável justificava, por si só, condenação unânime, outras propostas chumbadas, consideramos que tinham méritos suficientes para, pelo menos, passarem esta fase.

Referimo-nos a projectos como, o das maquetas *Círculo Amarelo; Rimabe; Terre; Três Círculos* e *25-44-25*, onde a razão invocada de não atingir “nível artístico exigido”, consideramos que não se aplica, devendo-se antes a sua eliminação, ao facto daquelas, na perspectiva do júri,

³⁶ Idem, p. 12

³⁷ Idem, ibidem

³⁸ Existe a memória descritiva do projecto *13-13-13*, no arquivo do MOPTC

³⁹ Idem, ibidem

falharem ou por insuficiente ou excessiva exuberância do projecto, apesar de revelarem concepções arquitectónicas interessantes, como no caso dos projectos *Círculo Amarelo* e *Três Círculos*, ou proporem formas escultóricas plasticamente felizes, como no caso dos projectos *Segel* e *25-44-25*, ou ainda se conotarem com monumentalidades arqueológicas, como no caso dos projectos *Rimabe* e *Terre*, que, aos olhos de uma júri demasiado conservador e literato, entre outros aspectos, falhavam, nalguns casos, por não apresentarem a “quase” obrigatória estátua do Infante, ao mesmo tempo que não se inibiam de avaliar, de imediato, projectos como *Prece* ou *Mar*, chumbando-os apenas na fase seguinte, coisa que manifestava a tendência de fundo do júri, para favorecer os projectos das equipas portuguesas.

Na **Sessão de 28 de Setembro**, seriam por sua vez unanimemente eliminados “*como não merecendo classificação, tendo em vista o valor artístico e a expressão plástica*”⁴⁰, os projectos com as siglas: *Adamastor*; *Aviz*; *Cavalo Preto*; *Centa*; *D’Ulmar*; *Escorpião*; *Estrela*; *Fé e Império*; *Golfinbo*; *Guter Wind*; *Homenagem*; *Por mares nunca dantes navegados*; *Prece*; *Silhueta da maquete*; *Sinal*; *Talant D. BIE Faire*; *Tercena*, cujas imagens das maquetas são as seguintes:

Contudo, analisando mais de perto, verifica-se que projectos como *Adamastor*, *Escorpião*, *Guter Wind*, *Homenagem*, *Silhueta da maquete*, *Sinal* e *Talant D. BIE Faire*, que apresentam interessantes concepções e configurações, foram preteridos por unanimidade, enquanto outros, como *Mar* e *Dilatando a Fé e o Império*, foram eliminados, como veremos de seguida, com votos contrários do júri.

Nesta fase, alguns dos melhores projectos apresentados já tinham sido, portanto, eliminados, encontrando-se entre os nove projectos remanescentes, um único estrangeiro: o projecto italiano *Atlântico 23*.

Importa observar a propósito, a curiosa coincidência de ser um dos dois elementos internacionais do júri o arquitecto italiano Giovanni Battista Ceas, que foi uma figura de proa da arquitectura italiana durante o período fascista, encontrando-se o seu nome associado à criação de *Mussolinia-Arborea*: uma das três *città di fondazione* da Sardenha,

⁴⁰ Idem, *ibidem*

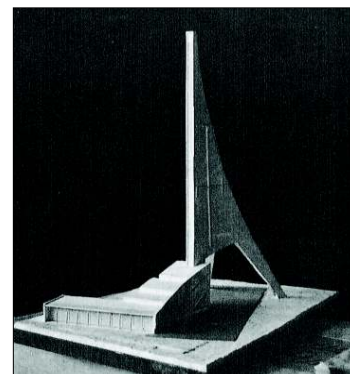


Fig. 34/VII- *Adamastor* (Alemanha)

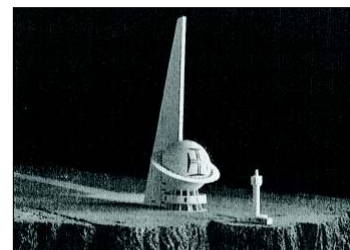


Fig. 35/VII- *Aviz* (Portugal)



Fig. 36/VII- *Cavalo Preto* (França)

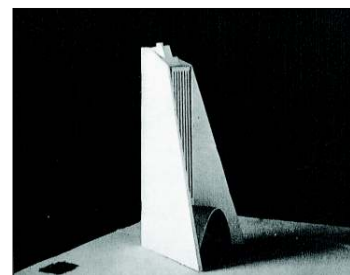


Fig. 37/VII- *Centa* (Alemanha)



Fig. 38/VII- *D’Ulmar* (Portugal)

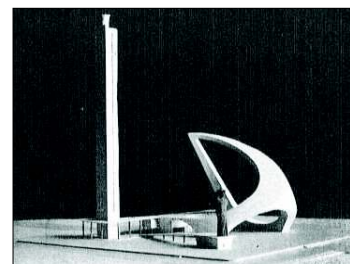


Fig. 39/VII- *Escorpião* (Portugal)

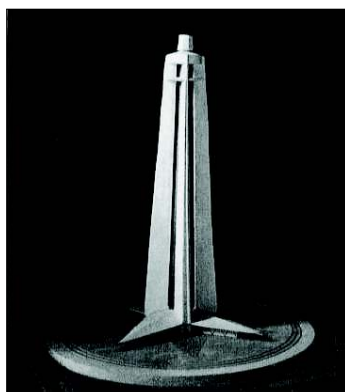


Fig. 40/VII- *Estrela* (USA)

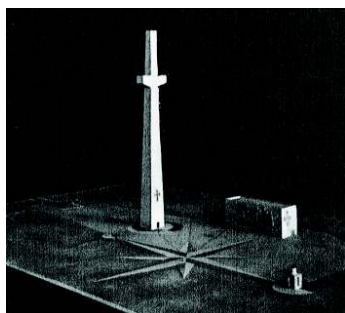


Fig. 41/VII- *Fé e Império* (Portugal)



Fig. 42/VII- *Golfinho* (França)

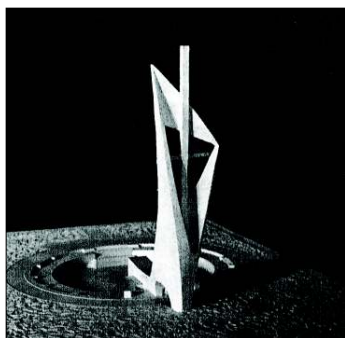


Fig. 43/VII- *Guter Wind* (Áustria)



Fig. 44/VII- *Homenagem* (Espanha)

cuja construção havia sido ordenada, em 1928, por Benito Mussolini, e para onde Ceas projectou em 1934-35, as *Casa del Fascio*, a *Casa del Balilla*⁴¹ e a *Caserna della Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale*.

Deve portanto relativizar-se a representação estrangeira deste júri, que além de se reduzir a dois elementos, no que diz respeito a Ceas, não oferece nenhuma garantia de isenção, tendo este decerto votado contra todos os projectos internacionais, excepto o projecto *Atlântico 23*, projecto esse que, além de ser italiano, é da autoria de um arquitecto e de um escultor conotados, também eles, com a arquitectura e a escultura do período fascista.

Quanto ao outro elemento internacional do júri, o arquitecto Jean Tschumi, presidente da UIA, já o mesmo não sucede, pois trata-se de um prestigiado arquitecto moderno, autor do corbusiano edifício-sede da Nestlé, em Lausanne.

Mas de facto que coerência poderia esperar-se de um júri tão numeroso e heterogéneo, composto, por um lado, por elementos como Diogo de Macedo, João Couto, Rogério de Azevedo, Mário Chicó, Paulino Montês, e Jean Tschumi e, por outro, por elementos como, Raul Lino, Reynaldo dos Santos, Sá e Melo, Caeiro da Mata, Augusto de Castro e G. B. Ceas?

Aliás, neste particular, comparando com os restantes concursos públicos que estudámos, este é o único em que se constitui um júri tão numeroso e heterogéneo.

Este facto não pode deixar de ser significativo. Pedro Vieira de Almeida descreve a constituição do júri, mas não analisa a sua composição nem se pronuncia sobre a sua estrutura, coisa que nos parece imprescindível de se fazer, se se pretende compreender o processo do concurso e então avaliar e criticar as decisões tomadas pelo júri.

Mais adiante, abordaremos a questão.

Antes de o fazer, importa referir que nesta sessão foram excluídos, mas “com quatro votos contrários à eliminação”⁴² o projecto *Mar*, e “com

⁴¹ Vide, *La Casa del Balilla di Mussolina*, Tesi del Corso di perfezionamento in Restauro e recupero dell'architettura, Facoltà di Ingegneria dell'Università di Cagliari, 2000

⁴² Idem, ibidem

cinco votos contrários à eliminação”⁴³ o projecto *Dilatando a Fé e o Império*, cujas imagens das maquetas, também juntamos.

Após as sessões de 27 e 28 de Setembro, sobravam para apreciação nove projectos, os quais viriam a ser classificados na sessão de 30 de Setembro, em função de uma votação dupla, ficando cada projecto sujeito a uma pontuação de sinal positivo e negativo.

Dessa votação, resultou uma hierarquização dos nove projectos classificados, sendo então escolhidos os primeiros cinco mais votados, para serem posteriormente desenvolvidos, a fim de poderem ser admitidos à segunda prova.

A tabela classificativa ficou assim ordenada:

Divisa dos Projectos	Votos Positivos	Votos Negativos
<i>Juventude</i>	1	24
<i>Cruz</i>	1	24
<i>Atlântico 23</i>	2	23
<i>Mar (1)</i>	5	20
<i>Dilatando a Fé, o Império</i>	16	9
<i>Caravela</i>	20	5
<i>Nau</i>	19	6
<i>Mar Novo</i>	22	3
<i>Talent de bien faire</i>	14	11

Nessa mesma sessão, foram abertos os sobrescritos que continham os votos dos membros do júri que, por ausência, haviam votado por escrito, podendo assim ainda obter votos para classificação os projectos eliminados anteriormente, que tinham a seguinte divisa “*Dilatando a Fé e o Império (2 votos), Mar (1 voto) e Escorpião (1 voto)*.”⁴⁴

Hierarquizados enfim os projecto de acordo com a votação do júri, verificou-se que “ficaram, assim, classificados para a segunda prova, com base em decisões tomadas, pelo menos por maioria absoluta dos votantes, os seguintes projectos: Caravela; Dilatando a Fé, o Império; Mar Novo; Nau; Talent de bien faire. Proclamado este resultado pelo

⁴³ Idem, ibidem

⁴⁴ Idem, p. 13



Fig. 45/VII- *Mares Nunca Navegados* (Port.)

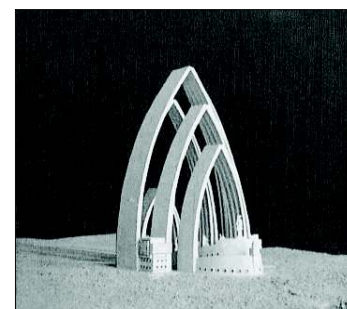


Fig. 45/VII- *Prece* (Portugal)

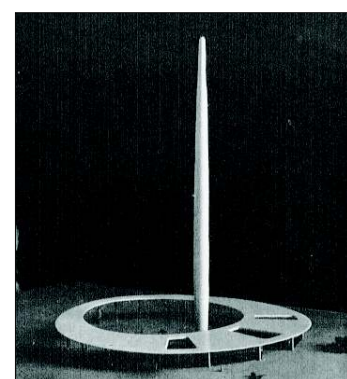


Fig. 46/VII- *Silbueta* (Inglaterra)



Fig. 47/VII- *Sinal* (Bélgica)



Fig. 48/VII- *Talent bien Faire* (Port.)

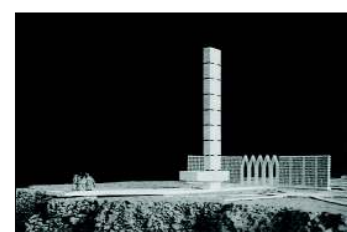


Fig. 49/VII- *Tercena* (Portugal)



Fig. 50/VII- *Dilatando a Fé e o Império* (Por)



Fig. 51/VII- *Mar* (Portugal)

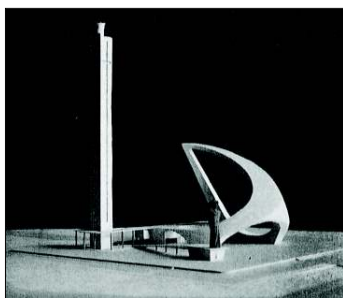


Fig. 52/VII- *Escorpião* (Portugal)

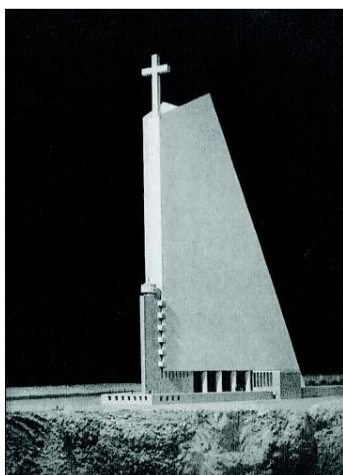


Fig. 53/VII- *Caravela* (Portugal)



Fig. 54/VII- *Espalhando a Fé ...* (Portugal)

Presidente, foi ele aceite, sem qualquer observação por todos os presentes.”⁴⁵

Um Aviso no *Diário do Governo*, publicava a decisão, e lembrava que “*nos termos do artigo 14º do referido regulamento, foi fixado para a segunda prova o prazo de seis meses, a contar da data da publicação do presente aviso no Diário do Governo, e que a escala de redução plástica do monumento, referida na alínea j) do artigo 7º do mesmo regulamento, é alterada para 1 : 100.*”⁴⁶

Terminava, assim, de forma aparentemente amena, a primeira parte do concurso.

Mas só aparentemente.

Infelizmente, só conseguimos encontrar o registo da acta da reunião do júri relativamente à apreciação dos projectos admitidos à segunda prova, mas aí já as principais decisões haviam sido tomadas.

Importa no entanto referir, que de acordo com a acta, o clima entre os membros do júri, nesta última reunião, foi de grande tensão, como sugere a passagem onde se diz que “*o Senhor Presidente comunicou que a presente reunião se destinava unicamente a votar a classificação final dos projectos, não havendo lugar para discussões nesta sessão*”⁴⁷, o que logo daria lugar a controvérsia, como passamos a transcrever:

Acerca das vantagens e inconvenientes da discussão, entre os membros do júri, dos méritos e deméritos de cada projecto, pronunciaram-se sucessivamente, defendendo a necessidade dessa discussão, os Senhores Ceas, Tschumi, Peres Fernandes, Cristino da Silva e Vasco Costa; e manifestando-se em sentido contrário o Dr. Augusto de Castro e Costa Brochado. Por fim falou de novo o Senhor Presidente, tendo ficado assente que a troca de pontos de vista entre os diversos membros do Júri poderia livremente estabelecer-se, mas não propriamente em sessão. Para o efeito, os membros do Júri procurariam agrupar-se junto de cada projecto, para aí se ouvirem e esclarecerem mutuamente.⁴⁸

Mas além deste, outros sinais de mal-estar se fizeram sentir, como de seguida, novamente, transcrevemos da acta:

Os vogais Senhores Dr. Augusto de Castro e Professor Reinaldo dos Santos, retiraram-se antes de iniciada a votação, tendo o segun-

⁴⁵ Idem, ibidem.

⁴⁶ Diário de Governo nº 242, II série, de 18 de Outubro de 1955

⁴⁷ Arquivo do MOPTC, Documentação Histórica nº3, Monumento ao Infante D. Henrique, Caixa nº 113, ff 53 a 61

⁴⁸ Idem, ibidem

do declarado que entendia não dever votar, em virtude de já o não ter feito na primeira prova, sendo certo que a segunda deve considerar-se como continuação da primeira, e portanto em íntima ligação com esta⁴⁹.

Logo após a votação, Rui Lino fez a seguinte declaração de voto:

Declaro que não voto em qualquer dos projectos que foram submetidos à apreciação do júri, por achar que nenhum corresponde à ideia expressa no programa. Nenhum evoca a figura do Infante ou a acção dos seus companheiros. Nada sugere a mística, o espírito guerreiro, a ciência náutica que caracterizou a época henriquina. Nada nos faz lembrar o que foi chamado o último grande homem da Idade Média⁵⁰.

Por um documento anexo à transcrição da acta, é possível apurar o sentido de voto de cada elemento do júri:

Votantes	<i>Mar Novo</i>	<i>Caravela</i>	<i>Dilatando...</i>	<i>Talent ...</i>
Arq. GB Ceas (UIA)	x			
Arq. Inácio P. Fernandes (SNA)	x			
Arq. Jean Tschumi (UIA)	x			
Arq. L. Cristino da Silva (ESBAL)	x			
Arq. Paulino Montês (JEN)	x			
Arq. Rogério de Azevedo (EBAP)	x			
Esc. Diogo de Macedo (MNAC)	x			
Dr. João Couto (MNAA)	x			
Dr. João Pereira Dias (FCUC)	x			
Dr. Mário Chico (FLUL)	x			
Eng. Fernando Vasco Costa (OE)	x			
Eng. Manuel Rocha (LNEC)	x			
Eng. Manuel Sá e Melo (MOP)	x			
Arq. Álvaro da Fonseca (MOP)		x		
Arq. João V. Martins (DGEMN)		x		
Dr. José Caeiro da Mata (Gov)		x		
Escr. Costa Brochado		x		
Escr. Joaquim Leitão		x		
Eng. Gomes da Silva (DGEMN)		x		
Eng. J. P. Nazaré Oliveira (MOP)		x		
Dr. Diogo P. Brandão (SCM)		x		
Pint. Luís V. Aldemira (ESBAL)			x	
Eng. Francisco F. Aguiar (ETS)			x	
Almirante Gago Coutinho (ACL)				x

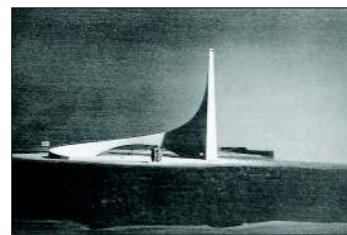


Fig. 55/VII- *Mar Novo* (Portugal)

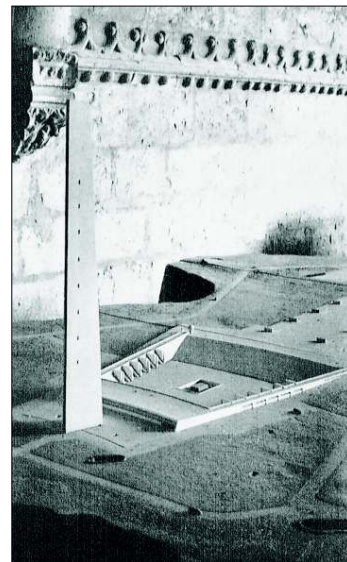


Fig. 56/VII- *Nau* (Portugal)

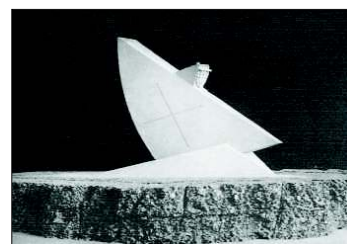


Fig. 57/VII- *Talent de bien faire* (Portugal)

⁴⁹ Idem, ibidem

⁵⁰ Idem, ibidem

O resultado, para o primeiro prémio ficaria assim distribuído:

Mar Novo – catorze votos

Caravela – oito votos

Dilatando a Fé, o Império – dois votos

Talent de Bien Faire – um voto

Analisando os resultados e correlacionando-os com os nomes dos elementos do júri que neles votaram, verificamos desde logo que as figuras mais ligadas à Universidade, às Associações Profissionais e à Cultura mais erudita votaram, praticamente em bloco, no projecto *Mar Novo*, enquanto que as figuras mais ligadas à Administração e à máquina burocrática do Estado, votaram maioritariamente no projecto *Caravela*, coisa que representava uma humilhante derrota para o aparelho do Estado que apostara em pesadamente se fazer representar no concurso.

Impressionante, é a derrota do projecto *Dilatando a Fé, o Império* que apenas obtém dois votos: um, de Varela Aldemira, um pintor de origem castelhana, professor da *Escola de Belas Artes de Lisboa* e vogal da *Academia Nacional de Belas Artes*, que, em 1939, chefiou a *III Missão Estética de Férias*, realizada, nesse ano, em Alcobça; o outro, do Engenheiro Francisco Aguiar, da *Junta do Ensino Técnico e Secundário*, coisa que mostra a circunstância algo paradoxal de que o projecto que melhor interpretava a monumentalidade sublime requerida pelo Estado Novo, no fim apenas lograva o obter apoio por parte dos sectores mais conservadores e obedientes do Regime.

De resto, pelas passagens transcritas percebe-se que as reuniões do júri não foram nada pacíficas. Na verdade, a 1ª prova havia seleccionado para apreciação cinco projectos decerto muito diferentes, mas todos eles com a preocupação dominante de se converterem em *monumentos-forma*.

Tal era a vantagem do projecto *Mar Novo* que facilmente se sobrepôs e derrotou os dois projectos que pior se acordavam com esta lógica não apologética: *Dilatando a Fé, o Império* e *Talent de Bien Faire*.

Ao nacionalismo dos dois últimos, *Mar Novo* opunha o universalismo. Ao brutalismo telúrico de *Dilatando a Fé e o Império*, e à agressividade formal de *Talent de Bien Faire*, *Mar Novo* opunha a elegância plástica e a simbolização luminosa.

E no fim, ironicamente, acabava por ser o único que propunha uma soberba estátua do Infante.

Por isso, apesar dos constrangimentos, apesar do mal-estar e apesar das pressões, *Mar Novo* impôs-se perante os seus rivais, acabando um júri tão numeroso, díspar e contraditório por, surpreendentemente, acertar, acabando também aqui por se fazer sentir a validade do aforismo que diz que se “escreveu bem por linhas tortas”.

Mar Novo foi aprovado não por mérito do júri, mas apesar do júri.

Aliás, ideia de nomear um júri tão numeroso, díspar e contraditório parece reflectir a preocupação de implicar na decisão o maior número possível de potenciais interlocutores, para assim tentar escapar a polémicas que pudessem advir *a posteriori*. Implicando todos na decisão, isto é, responsabilizando todos os potenciais actores no jogo das mediações, para que depois não sobrasse muito espaço para a controvérsia, evitando-se a perturbação das críticas.

O preço a pagar por essa estratégia, contudo, não podia deixar de se fazer sentir: as decisões tomadas por unanimidade nas sessões de 27, 28 e 30 de Setembro (1ª prova), denotam uma absoluta incoerência.

Como é que se podia fazer aprovar o projecto *Caravela* e reprovar o projecto *Centa* ou *Talant de Bie Faire*, tipologicamente semelhantes e bastante mais elaborados e interessantes, principalmente o último?

Ou como é que se podia eliminar projectos tão interessantes como *Adamastor* (fig. 34), *Guter Wind* (fig. 43), *Homenagem* (fig. 44), *Silhueta* (fig. 46), *Sinal* (fig. 47), eventualmente porque não reproduziam a figura do Infante, e aprovar o projecto *Talent de Bien faire* (fig. 57), que também a não reproduzia?

E enfim, abertos os sobrescritos, não é espantoso verificar-se que das doze obras classificadas apenas uma fosse devida a um projecto estrangeiro⁵¹, logo por coincidência originária de um país (Itália) em que um dos elementos estrangeiros do júri era da mesma nacionalidade?

⁵¹ Ao contrário do que afirma Pedro Vieira de Almeida, os nove projectos classificados pelo júri não são todos portugueses, já que o projecto *Atlântico 23*, classificado com dois votos positivos e 23 negativos, era de origem italiana. Aliás, tão pouco, contrariamente ao que refere o mesmo autor, foram nove os projectos que mereceram classificação, mas doze, pois àqueles se acrescentaram mais três: os

De facto, a decisão do júri contrariava os cálculos probabilísticos, já que partindo de uma minoria de projectos apresentados (22 nacionais contra 23 estrangeiros), os artistas portugueses, conseguiam o pleno das cinco aprovações para passagem à segunda prova, superiorizando-se a propostas que, à excepção do projecto *Mar Novo* (fig. 55), eram de nível francamente superior.

Importa, por isso, analisar a composição do júri, a partir da seguinte grelha que transcreve a lista publicada no Diário do Governo

Nomes	Atribuições	Cargos
<i>Dr. Caeiro da Mata</i>	<i>Presidente</i>	<i>Pr. Acad. Port. Hist</i>
<i>Arqº Álvaro da Fonseca</i>	<i>Vogal</i>	<i>DG Serviços de Urbanização (MOP)</i>
<i>Dr. Augusto de Castro</i>	<i>Vogal</i>	<i>Ministro Plenipotenciário</i>
<i>Dr. Damião António Peres</i>	<i>Vogal</i>	<i>Universidade de Coimbra</i>
<i>Escultor Diogo de Macedo</i>	<i>Vogal</i>	<i>Museu Arte Contemporânea</i>
<i>Eng Fernando Vasco Costa</i>	<i>Vogal</i>	<i>Ordem dos Engenheiros</i>
<i>Eng Francisco Ferreira de Aguiar</i>	<i>Vogal</i>	<i>Junta Ensino Técnico e Secundário</i>
<i>Arquitecto G. B. Ceas</i>	<i>Vogal</i>	<i>Presidente Seção italiana da ULA</i>
<i>Almirante Gago Coutinho</i>	<i>Vogal</i>	<i>Academia de Ciências</i>
<i>Henrique Gomes da Silva</i>	<i>Vogal</i>	<i>Presidente da DGENM</i>
<i>Idalino Ferreira Costa Brochado</i>	<i>Vogal</i>	<i>Escritor</i>
<i>Arq Inácio Peres Fernandes</i>	<i>Vogal</i>	<i>Sindicato Nac Arquitectos</i>
<i>Arquitecto Jean Tschumi</i>	<i>Vogal</i>	<i>Presidente da ULA</i>
<i>Dr. João Couto</i>	<i>Vogal</i>	<i>Museu de Arte Antiga</i>
<i>Arq João Filipe Vaz Martins</i>	<i>Vogal</i>	<i>DGEMN</i>
<i>Eng João P Nazaré de Oliveira</i>	<i>Vogal</i>	<i>DG Serviços de Urbanização (MOP)</i>
<i>Doutor João Pereira Dias</i>	<i>Vogal</i>	<i>Fac Ciências Univ. de Coimbra</i>
<i>Dr. Joaquim Manso</i>	<i>Vogal</i>	<i>Escritor</i>
<i>Dr. José Manuel da Costa</i>	<i>Vogal</i>	<i>SNI</i>
<i>Arq Luís Cristino da Silva</i>	<i>Vogal</i>	<i>ESBAL</i>
<i>Eng. Manuel Mendes da Rocha</i>	<i>Vogal</i>	<i>Dir LNEC</i>
<i>Eng. Manuel M de Sá e Melo</i>	<i>Vogal</i>	<i>DG Serviços de Urbanização (MOP)</i>
<i>Dr Manuel Lopes de Almeida</i>	<i>Vogal</i>	<i>Fac. de Letras da Univ. de Coimbra</i>
<i>Dr. Mário Chicó</i>	<i>Vogal</i>	<i>Fac. de Letras da Univ. de Lisboa</i>
<i>Arq. Paulino Montês</i>	<i>Vogal</i>	<i>JEN</i>
<i>Arq. Raul Lino</i>	<i>Vogal</i>	<i>SNBA</i>
<i>Dr. Reinaldo dos Santos</i>	<i>Vogal</i>	<i>SNBA</i>
<i>Arq. Rogério dos Santos Azevedo</i>	<i>Vogal</i>	<i>EBAP</i>
<i>Pintor Varela Aldemira</i>	<i>Vogal</i>	<i>EBAL</i>
<i>Dr. Diogo de Faria Leite Brandão</i>	<i>Secretário</i>	<i>Secretário da Presidência do Conselho</i>

A partir da análise da lista, apesar dos esforços de controlo do júri por parte do Governo e da máquina do Estado, visível no peso que este tem na sua estrutura, o concurso acabou por ser adverso ao Poder, coisa que, acrescida do desinteresse das nações em aderir oficialmente à comemoração e ao desfile naval, acabaria por ditar a não execução.

Da análise dos projectos, ocupar-nos-emos no capítulo seguinte.

projectos “*Dilatando a Fé e o Império* (2 votos), *Mar* (1 voto) e *Escorpião* (1 voto), correspondendo a votos enviados por carta, como já vimos.

Capítulo 8- Sagres 1955-1957: Projectos e artistas

Em primeiro lugar, importa referir que, no nosso ponto de vista, este concurso teve um papel de particular relevância para a definição de uma ideia de monumentalidade em Portugal, no após-guerra.

Papel relevante, não por ter fornecido o modelo de monumentalidade de que o Estado Novo carecia, mas por o ter superado, e por essa superação ter impedido, no fim, a consagração e a actualização de um modelo que pudesse convir à retórica oficial.

Constitui esta “vitória-derrota” o sinal mais claro da presença de uma monumentalidade transcendental que, como veremos neste capítulo, não se circunscrevia ao projecto *Mar Novo*, mas que se enunciava também noutros projectos, inclusive de equipas estrangeiras.

Consideramos que a investigação portuguesa tem negligenciado a dimensão internacional da terceira edição deste concurso, coisa que se compreenderá devido ao seu carácter episódico, e à circunstância de que esse momento não terá deixado traços ou afectado o sonolento “*viver habitualmente*”, em que havia mergulhado o “país de Salazar”.

Não é essa a nossa opinião. As repercussões do fenómeno *Mar Novo*, são notórias, e pelo estudo que efectuámos se percebe que o mesmo se encontra na origem de uma honrosa genealogia, que claramente se reconhece no projecto, também não construído, do *Monumento aos Calafates*, Porto, 1959, de Álvaro Siza Vieira, Álvaro Soutinho, António Lagoa Henriques e Alberto Amaral, do *Monumento ao General sem Medo*, de José Aurélio, Cela Velha, 1976, no *Monumento às Associações de Moradores*, de Álvaro Siza, 1976, não construído, no *Monumento ao Espírito Feirense*, S. João de Ver, 1981, de Alberto Carneiro e José Aurélio e no *Monumento a D. João II*, de Manuel Rosa, Lisboa, 1998. Uma genealogia que introduz uma monumentalidade pluridimensional, integrando um conjunto e um articulado de peças, percursos e perspectivas que se dispõem e dialogam com o espaço envolvente, que se concebem plasticamente através de uma pesquisa formal, simultaneamente, original e originária, e que desemboca num conjunto formal e semântico capaz de acolher, em vez de impor, as percepções e as leituras de quem o percorre, repercutindo a ideia de *Obra Aberta*.



Fig. 1/VIII- Andresen, Feyo e Resende, *Projecto Mar Novo*, 1955, Sagres

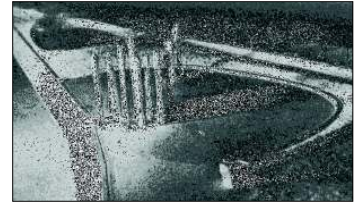


Fig. 2/VIII- Siza, Soutinho, Amaral, Henriques, *Monumento aos Calafates*, Porto, 1959.

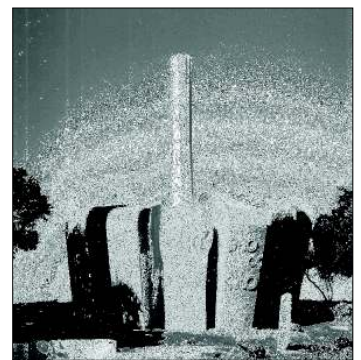


Fig. 3/VIII- Aurélio e Rocha, *Monumento ao General sem Medo*, 1976, Cela Velha



Fig. 4/VIII- Palla e Vieira, *Mausoléu às Vítimas do Terrafal*, 1978, Lisboa



Fig. 5/VIII- Manuel Rosa, *Escultura-Monumento a D. João II*, Lisboa



Fig. 6/VIII- Manuel Rosa, *Escultura-Monumento a D. João II*, Lisboa

Por isso, pode afirmar-se que o presente concurso consagra a neutralização da monumentalidade retórica e revivalista do *Estado Novo*, uma vez que após a sua edição nunca mais voltou a ser erguido, em Portugal, nenhum monumento cuja sublimidade pudesse superar a monumentalidade transcendental do projecto *Mar Novo*, que assim se constituía como referência invisível de uma monumentalidade moderna, concebida a partir do programa de conjugação das artes.

Nem sequer o glorioso *Padrão dos Descobrimentos* de 40, podia com aquele projecto rivalizar, como estudaremos mais adiante, nem mesmo depois de ser transposto para pedra, 20 anos após a sua inspirada criação, a fim de ilusoriamente reeditar a *Era do Engrandecimento Pátrio*, soçobrando perante um novo e absurdo saudosismo decadentista.

Com este concurso e com a vitória e não execução do projecto *Mar Novo*, é a “possibilidade” de uma monumentalidade moderna que se constitui e logo bloqueia, em Portugal.

Deve ter sido duramente sentida a decisão governamental da sua não execução, dada a inequívoca prepotência que a mesma denotava.

Mas nem por isso o projecto *Mar Novo*, deixava de cumprir um valioso papel, impedindo, heroicamente, sem outros argumentos além do seu mérito artístico, o triunfo da monumentalidade que o *Regime* pretendia que o concurso consagrasse, e acabando por dar origem a uma genealogia que inspirará alguns dos melhores projectos futuros.

A historiografia da arte contemporânea em Portugal – definida e desenvolvida em torno das teses enunciadas por José-Augusto França, que, por imperativos teóricos e metodológicos inerentes à sua fundamentação, fazem majorar o papel desempenhado pela constelação das instituições e entidades sócio-culturais, bem como, já se vê, pelas tensões entre sucessivos segmentos geracionais de artistas – definiu como principais instrumentos e condições do despertar para a modernidade: a criação da *Fundação Calouste Gulbenkian*, e a *emigração artística para a Europa* (França, Alemanha, Reino Unido) que a primeira, parabolicamente, possibilitava, através do regime de concessão de bolsas.

Não se trata de pôr em causa este modelo explicativo, de resto de validade comprovada e consolidada, pela positividade das implicações

que teve para a configuração e desenvolvimento da *tardo-modernidade*,¹ que caracterizou a situação portuguesa anterior à integração europeia. Um tal modelo explicativo, porém, reflecte apenas as condições positivas da transição da arte portuguesa para o tempo de uma modernidade já em refluxo, e omite as condições negativas que também condicionaram a definição dos novos paradigmas e impasses.

Ora, parece-nos hoje claro que nesse *complexo de condições negativas*, por assim dizer, fermenta um surdo combate travado em torno da própria ideia de monumentalidade.

Quer dizer, o facto de neste concurso não ter sido possível aprovar uma ideia de monumentalidade adequada à sua época ou condição histórica, não significa que essa mesma ideia tenha perdido a sua *razão de ser*, mas unicamente que a mesma não logrou encontrar um terreno sociológico capaz de servir de ancoragem e fixação às suas raízes, e ali encontrar o seu horizonte de possibilidade.

Rejeitada, internamente, pelo Poder, e substituída, externamente, pelo mercado, a monumentalidade encontrava-se condenada à orfandade.

Desenraizado do mundo e ostracizado pela cartilha tecnocrática da sociedade industrial², a escultura monumental era relegada para o limbo, e condenada a uma orfandade errática que encontrava nos museus e nas galerias de arte os seus oásis, ou apenas uma ilusória miragem.

Ilusória, porque dentro dos seus espaços a escultura nunca está à vontade, pois como gracejava Barnett Newmann “*la escultura es aquello con lo que tropiezas cuando retrocedes para mirar un cuadro.*”³

Na base destas concepções encontram-se as teses kraussianas, teses que não subscrevemos na íntegra, como já tivemos oportunidade de expor aqui e noutros lugares⁴. Mas isso não nos impede de invocar a noção kraussiana de condição negativa do monumento moderno, não

¹ Tardo-modernidade aqui é usado mais como metáfora do carácter tardio da assimilação de uma linguagem artística moderna, nomeadamente a das neovanguardas, do que como conceito ou noção específicas.

² Vide, MARCUSE, Herbert, *A Ideologia da Sociedade Industrial. O Homem Unidimensional*, Zahar Editores, 5ª edição, 1979 (1964), Rio de Janeiro.

³ Apud, REMESAR, Antoni, *Para una Teoría...*, p. 145.

⁴ Vide, ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, AA.VV, *Revista da Faculdade de Letras do Porto*, N° 2, 2003, Porto, pp.

para postular a incompatibilidade do monumento com a modernidade – incompatibilidade que, na prática, se debate com sérias dificuldades de sustentação, bastando para tal referir a obra de Brancusi, na Roménia⁵, como vimos – mas para defender uma lógica distinta, em que essa condição de negatividade, apesar de negativa, não deixa de ser operante, já que o processo histórico não se constrói só a partir de dados positivos, isto é, a partir de triunfos e de realizações, mas também, e quantas vezes, fundamentalmente, a partir de blocagens, lacunas e omissões, tal como o silêncio, também, constrói a música.

O mesmo sucedeu com o monumento na modernidade, com o seu terreno de possibilidade a encontrar lugar de fixação (um pedestal metafísico) no plano das ideias, realizando-se, eideticamente, na esfera transcendental, onde se exilou e sobreviveu, para regressar em força, auxiliado pela erosão da modernidade que o banira, transfigurado e endurecido pelo penoso cativo, aplicando-se bem a respeito da sua inicial e delirante ingenuidade, do seu posterior ocaso e perdição e do seu presente e inesperado regresso, a parábola do *Filho Pródigo*.

Encarada a partir deste ponto de vista, a terceira edição do Concurso de Sagres aparece como o momento que assinala a passagem para essa mesma condição negativa, nisso estando em consonância com o concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*.

Em síntese, a nossa convicção é de que é imperioso analisar este concurso na sua dimensão internacional, integrando as propostas nacionais e internacionais, numa perspectiva de entendimento comum.

Para tanto, elaborámos uma matriz de análise⁶ com 17 campos e quarenta e cinco menções, e outra de classificação⁷ com quatro campos e quarenta e cinco menções, destinadas a contrastar as premissas do surdo combate travado no interior da ideia de monumentalidade, dissociando os diferentes planos ou tópicos que se manifestavam e se opunham nas várias propostas, muitas das vezes, coabitando, proble-

⁵ Referimo-nos ao conjunto monumental de Tirgu-Jiu.

⁶ Vide, Anexos, Monumentos de Sagres, *Matriz de Análise dos Projectos de Sagres*

⁷ Vide, Anexos, Monumentos de Sagres, *Matriz de Classificação dos Projectos de Sagres*

maticamente, dentro de cada uma delas, obtidos que foram os seus parâmetros por redução eidética, como já vimos na Parte I.

Nestas matrizes, não figuram os projectos *Cruz Vermelha*; *Genius*; *Mars*; *Júpiter*; *Eros*; e *13 13 13*, que dando entrada no concurso não foram admitidos, por não apresentarem todos os elementos necessários.

Os quatro campos da segunda matriz reportam-se unicamente aos aspectos formais, e aparecem enunciados segundo distintos planos ou conceitos de elaboração formal, relacionados, dialecticamente, em dois pares de oposições, formando um quadratura, em conformidade com a “*lógica da dupla contradição cruzada*”⁸ de Raymond Abellio: *Forma Icónica vs Forma Simbólica*; *Forma Funcional vs Forma Eidética*.*

Por *forma icónica*, entendemos aqui todo o elemento que reproduz, por transcrição mimética, ou por estilização ou modelação plástica, figuras imanes ao mundo (*Estátua*→*Infante*; *Pilar*→*Mastro*; *Vela enfundada*→*Caravela*).

Por *forma simbólica*, entendemos aqui todo o elemento que se conota, por tradição esotérica ou, apenas, por mediação convencional, significados transcendentais ao mundo (*Cruz*→*Cristo*; *Escudo e Quinas*→*Pátria*; *Padrão*→*Império*; *Esfera armilar*→*Mundo desocultado*).

Por *forma funcional*, entendemos aqui todo o elemento que denota, por configuração formal ou, apenas, por condição programática, requisitos de utilização prática (*Coluna*→*Farol*; *Contentor*→*Museu*; *Percursos*→*Circulação*).

Por *forma eidética*, entendemos aqui todo o elemento que encarna, por preenchimento intencional, ou por condensação formal, concreções de natureza transcendental (*Espiral*→*ideia-de-Movimento*; *Parábola*→*ideia-de-Ligação*; *Ogiva*→*ideia-de-Elevação*).

Como é bom de ver, a condição negativa do monumento constitui-se e expressa-se em torno das propostas que se concebem na órbita das *formas eidéticas*, que nos aparecem como as únicas capazes de encarnar, ainda se ambiguamente, uma ideia de monumentalidade adequada aos novos paradigmas em gestação no após-guerra, na medida em que,

* Para melhor fundamentação da lógica da dupla contradição cruzada em cuja teoria se centra a fenomenologia genética, remetemos para o capítulo 3 da Parte I e para o capítulo 2 da Parte III.

Aplicando a mesma lógica ao caso dos exemplos citados, poder-se-á dizer que a invenção formal obedece a uma lógica, também ela, genética, engendrando-se umas formas a partir de outras, como se do universo múltiplo e indiferenciado das *formas icónicas*, emergissem, particularizando-se, as *formas simbólicas*, ao aparecerem perante a visão do sujeito transcendental (visão eidética) como detentoras de um sentido que as distingue. Aí, reconhecida a possibilidade das formas poderem simbolizar algo para lá de si mesmas, o sujeito transcendental apropria-se delas e constitui-as enquanto *formas funcionais*. Finalmente, após a sua cabal utilização pelo corpo individual ou social, novos sentidos e significados dão origem às *formas eidéticas*, manifestando a capacidade de representar já não apenas coisas ou usos, mas sim ideias puras. Ideias essas que se destinam a inscrever-se no mundo, e a dar origem a novas *formas icónicas*, fechando-se e reabrindo-se circularmente o circuito e o ciclo da esfericidade.

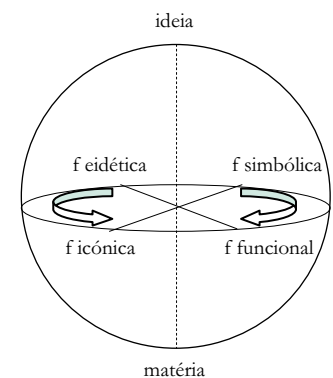


Fig. 7/VIII- Tipologia das Formas Escultóricas: hipótese de estruturação senária

⁸ Vide, ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris

por se absterem de reiterar factos ou acontecimentos, permitem conceber a possibilidade de uma monumentalidade não narrativa e não apologética, descartando a ingrata missão de veicular positivities, num mundo em crise que havia mergulhado em antagonismos altamente contraditórios, quando não abissalmente paroxísticos.

No nosso ponto de vista, contrariamente a Rosalind Krauss, a condição negativa do monumento, não se expressa e manifesta, de modo adequado, *no* plano formal, mas *através do* plano formal. Ela não produz determinada forma. Ela condensa-se na forma, e habita-a.

Por outras palavras, a condição negativa do monumento traduz uma condição ontológica de irrealização, que se manifesta duplamente através de *monumentos-simulacro* que facilmente infestam o mundo, e por *monumentos-promessa*, que dificilmente germinam no mundo.

Como traço dessa passagem para uma condição negativa, constituiu-se, então, a forma eidética, abrindo ao monumento a possibilidade de se enunciar, espectralmente, como *condição não-positiva*, precisamente porque é próprio da *forma eidética* transcender o plano meramente objectual da configuração, ao mesmo tempo que se condensa em formas possíveis e concretas, não existindo qualquer impedimento físico ou lógico que inviabilize, por irrealizáveis, a existência efectiva de monumentos concebidos a partir de formas eidéticas, devendo-se apenas a sua irrealização, a factores externos à ideia, transcendental, de uma monumentalidade em gestação, o que os distingue e demarca de uma pura intenção e realização conceptual.

Quer isso dizer que, a “condição não-positiva” do monumento moderno torna-se negativa na sua efectividade, não pela irrealidade ontológica do mesmo, já que ele existe enquanto sentido e preenchimento intencional e encerra uma existência em modo de promessa, mas devido a induções do campo sociológico, que decorrem do desencontro entre as intenções que se manifestam no monumento, e as intenções e mediações que à sua volta são activadas e suscitadas no plano social. Existe já o vislumbre de uma possibilidade intencional. Existe já a tradução formal e a expressão plástica dessa possibilidade. Mas falta o

corpo social capaz de avaliar e de instaurar, na prática, essa mesma possibilidade, tornando-a efectiva, e sancionando-a.

A esta fase da genética da definição monumental, chamamos “*Concepção*”, de acordo com a “*teoria da ontogénese*” em Raymond Abellio, que é a primeira aplicação e verificação feita pelo autor, para fundar e fundamentar a metodologia da fenomenologia genética por ele definida, sobre a qual discorreremos já propedeuticamente na I Parte.

Importa, agora, analisar as 45 propostas aceites, a partir da já referida *Matriz de Classificação dos Projectos de Sagres (1955-57)*.⁹

Segundo os quadros que organizámos, as propostas empregam quatro espécies de formas: *formas icónicas*, *formas funcionais*, de *formas simbólicas* e por fim de *formas eidéticas*.

Importa ainda ver, como essas formas se relacionam no monumento, através da associação de *formas icónicas* com *formas simbólicas*, *formas funcionais* com *formas eidéticas*, havendo associações de *formas icónicas* com *formas funcionais* e de *formas simbólicas* com *formas eidéticas*, encontrando-se casos de associação paradoxal de *formas simbólicas* com *formas funcionais* e de *formas icónicas* com *formas eidéticas*.

Consideramos paradoxais as duas últimas associações, porque o *plano simbólico* e o *plano funcional* se denegam mutuamente, dada a incompatibilidade entre a *lógica da simbolização* e a *lógica da funcionalidade*, já que o símbolo se refere ao que ali não está, e ao que aquilo não é, e a função ao que ali está, serve e, utilitariamente, é, o mesmo sucedendo com o *plano icónico* e o *plano eidético*, em virtude do primeiro se reportar a imagens da *esfera mundana* e o segundo a imagens da *esfera transcendental*.

É, assim, através deste jogo combinatório de intenções, que se processa a inclusão de *formas eidéticas* na obra monumental, e que uma ideia de monumentalidade transcendental veiculadora ao mesmo tempo de valores estéticos e éticos, se constitui como projecto.

Esta questão é importante, porque marca a diferença entre uma monumentalidade meramente plástica, *à la Picasso* ou *à la Moore*, de uma monumentalidade, por assim dizer, integral, capaz de resolver o ingrato problema de rememorar sem aplaudir, circunstância que histórica-



Fig. 8/VIII- Maya Lin, *Vietnam Veterans Memorial*, 1982, Washington

⁹ Vide Anexos Monumentos de Sagres

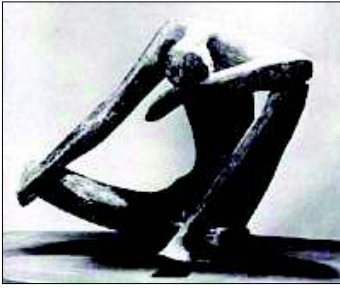


Fig. nº 9/VIII - Erich Reuter - *Prisioneiro político desconhecido*



Fig. nº 10/VIII - Louis Leygue, *idem*

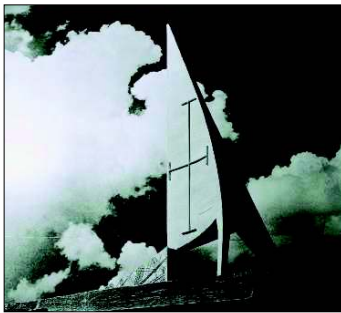


Fig. 11/VIII - W. Düttmann, E. Reuter e W. Kopcke, *Adamastor*, 1955-56



Fig. 12/VIII - *Verkehrskanzel*, W. Düttmann, 1955-56

mente o *Vietnam Veterans Memorial*, de Maya Ying Lin, inaugurado em 13 de Novembro de 1982, em Washington, consagrada.

Mais do que formas abstractas, orgânicas ou puras – designações que remetem para um plano de análise estritamente plástico – nós consideramos que só as formas eidéticas são capazes de abrir e expressar novas possibilidades fenomenológicas de simbolização e de rememoração, já não a partir da narração de factos ou do reiterar de teses, mas a partir da apresentação de *ideias-forma*, decantadas no plano da consciência intencional, dando corpo a ideações ou concreções que logo se condensam e alojam em expressões plásticas inéditas, adequando-se a uma modernidade que já não acredita em efabulações, isto é, adequando-se a uma modernidade que, afinal, estava ou entrava em crise.

Para tanto, importa analisar o *Quadro dos autores estrangeiros*.¹⁰

Na lista figuram nomes com relevância não só para a história da arte monumental do pós-guerra, como também para a história da arquitectura e da escultura da segunda metade do século XX, com dois dos artistas que aí figuram – Erich Reuter¹¹ e Louis Leygue¹² – a terem sido premiados no concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, organizado pelo ICA de Londres, de acordo com o catálogo da exposição homónima realizada na *Tate Gallery*¹³, e pelo menos mais um artista¹⁴ que também concorreu, mas que não foi premiado.

Inserese pois o presente concurso nesse processo, como já veremos.

Propomo-nos de seguida analisar os projectos apresentados a concurso, seriados por ordem alfabética das suas divisas.

Começando pela maqueta que tinha como divisa *Adamastor*, (fig. nº 61)¹⁵ importa referir que a solução arquitectónica do projecto, apre-

¹⁰ Vide Anexos: Monumentos de Sagres, *Sagres III - Quadro de autores estrangeiros*.

¹¹ Projecto com a sigla *Adamastor*.

¹² Projecto com a sigla *Cavalo Preto*.

¹³ AA.VV, *The Unknown Political Prisoner. International Exhibition of Grand Prize Winner and Other Prize-Winners Enters and Runners-Up*, Tate Gallery, 14 March to 30 April, 1953, London.

¹⁴ Jacinto Higuera Cátedra. Projecto com a sigla *Homenagem*.

¹⁵ Amavelmente cedida por Herr Andreas Karpen, que agradecemos

senta algumas similitudes com o conjunto *Verkehrskanzel*¹⁶ que um dos seus autores, Werner Düttmann, pela mesma altura projectava para a Joackimstaler de Berlim: um curioso conjunto arquitectónico que englobava um posto elevado, onde um agente de tráfego controlava os semáforos, um quiosque e uma paragem de eléctrico, de elegante configuração moderna (fig. nº 62).

A enciclopédia *Grove Art Online* (University of Oxford) cita: “*Werner Düttmann worked in the city building department of West Berlin from 1948 to 1966, with a year of postgraduate study under Thomas Sharp (1901–78) at the Town and Country Planning Institute at the University of Durham in 1950–51. Düttmann’s work as an architect belongs to the Neues Bauen tradition of German Modernism, influenced by Hans Scharoun, and his most successful works are marked by intimacy, appropriateness of scale and skilful handling of materials. [...] From 1960 to 1966 he was city architect of West Berlin; notable buildings of this period include the Brücke-Museum (1966–7), Berlin, a museum devoted to the painters of the Expressionist group Die Brücke.*”¹⁷

O projecto *Adamastor* é uma interessante proposta plástica, na qual os elementos que a integram se ajustam e equilibram de forma particularmente original, plena de modernidade, que denota uma atenção notória relativamente à questão de integração das artes.

Integração plástica das artes que se manifesta numa solução, na qual a componente arquitectónica e escultórica do projecto se conjugam de forma com o corpo elevado do edifício a assumir a feição de uma vela estilizada, sobre a qual se desenha uma enorme cruz potentada.

Do ponto de vista escultórico, o projecto não apresenta nenhuma figura do Infante, referindo-se à temática dos Descobrimentos por meio de um baixo-relevo que recobre as empenas laterais do edifício, sobre o qual assenta o corpo da torre-farol em forma de vela latina, na linha de outras obras de Erich Reuter produzidas durante os anos cinquenta, como o Relevo *Universitas Aeterna*, de 2.20m de altura, que

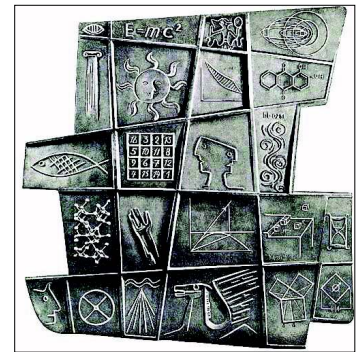


Fig. 13/VIII- E. Reuter, *Universitas Aeterna*

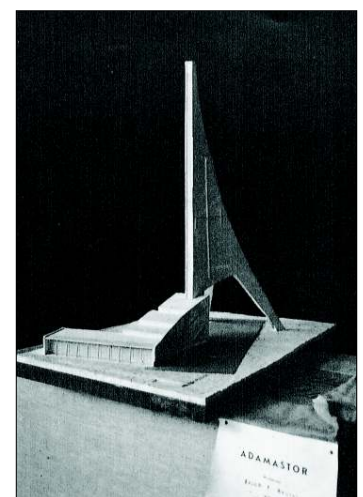


Fig. 14/VIII- Düttmann, Reuter, *Adamastor*

¹⁶ Posto de observação de tráfego. Tradução à letra: “púlpito-de-trânsito”

¹⁷ *Grove Art Online*, URL: <http://www.artnet.com/library/02/0243/T024300.asp> , Oxford University Press, 2003

o escultor modelou para a Biblioteca da Universidade Técnica de Berlim, agregando formas abstractas e figurativas.

Militante radical de esquerda, tendo aderido, na juventude, ao movimento Spartacus, onde haviam militado Rosa Luxemburgo e Karl Liebknecht, e herdeiro da escultura expressionista alemã, na linha de Ernst Barlach (1870-1938), Georg Kolbe (1877-1947) e Wilhelm Lehmbruck (1881-1919), Erich Reuter foi um acérrimo defensor do figurativismo na escultura, tendo sido a sua maqueta para o *monumento ao prisioneiro político desconhecido*, uma das poucas esculturas figurativas a ser premiada pelo júri.

Amigo pessoal de Werner Düttmann, segundo o seu filho, Andreas Karpen¹⁸, Erich Reuter não fez nenhum registo das obras que produziu, e a maqueta que apresentou ao concurso de Sagres já não existe, devido a uma explosão ocorrida num dos seus ateliers de Berlim. Sabe-se, contudo, que foram feitas quatro transposições para bronze da referida maqueta, que foram vendidas em 1964 e 1969, coisa que prova que a maqueta se encontrava com o autor, e que apesar de terem decorrido mais de dez anos do concurso, ainda aquela obra, por alguma razão, lhe agradava e interessava.

Existe, no entanto, a memória descritiva do projecto no Arquivo do MOPTC, que juntamos em Anexo.

Relativamente ao projecto com a sigla *Alpha*, há que reconhecer que se trata de um projecto, verdadeiramente radical. Radicalidade, afinal, que encontra o seu sentido na idade dos seus autores: Friedrich Achleitner, arquitecto, nascido a 23 de Maio de 1930, em Schalchen, Áustria, ainda não tinha completado 25 anos quando entregou o projecto a concurso, Johann Georg Gsteu, arquitecto, nascido em 26 de Julho de 1927, no Tirol, ainda não tinha completado os seus 28 anos, enquanto que Josef Pillhofer, escultor, nascido em 1921, em Viena, estaria a completar os 35.

Trata-se, portanto, de uma equipa muito jovem, que apresenta a concurso uma proposta absolutamente dessacralizadora de um lugar, que o programa do concurso afirmava ser, por si só, um monumento.

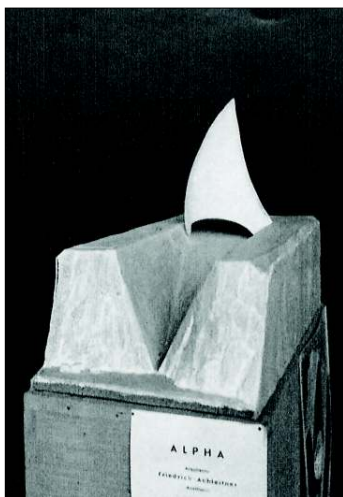


Fig. 15/VIII- *Alpha*, J Gsteu, J Pillhofer

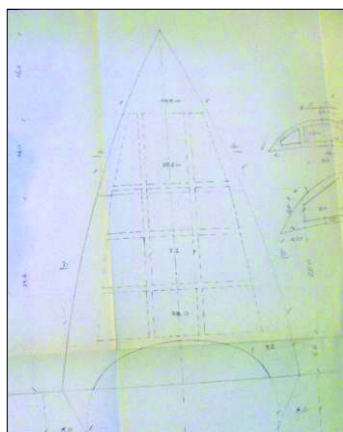


Fig. 16/VIII- *Alpha*, Corte da estrutura da vela

¹⁸ Vide carta de Andreas Karpen, in Anexos: Monumentos de Sagres

Dessacralizadora, porque o projecto organizava-se em torno de um sulco rasgado obliquamente, em V , escavado sobre a plataforma do Promontório Sacro, e rompendo a falésia, em acentuada pendente convergente, até atingir a superfície do Oceano.

Em cima, um triângulo esférico convexo de betão pintado de branco, apresenta a figura estilizada de um vela enfunada.

Trata-se de um projecto iconoclasta, cuja concepção denota alguns aspectos realmente inovadores, senão mesmo pioneiros. Em primeiro lugar, o projecto antecipa, parcialmente, algumas das premissas fundamentais das *neo-vanguardas*, a saber, a ideia de modelação da paisagem natural que irá ser cara aos *Earth Works* e à *Land Art* Anglo-Americana do final dos sessenta e início dos setenta.

Importa sublinhar que a abertura desse rasgo e a estrutura da vela constituem as únicas intervenções monumentais do projecto.

Na memória descritiva, os autores justificam a proposta por considerarem que “*o caminho do mar, com todos os obstáculos teóricos e práticos, é o aspecto central da personalidade histórica de D. Henrique. A execução desse caminho é seu grande mérito: teria que ser o motivo básico de um memorial*”¹⁹.

Aspecto interessante deste projecto que demonstra o seu radicalismo, é a ideia defendida pelos autores de que “*o monumento não se submete a nenhuma função utilitária (museu, habitação, farol)*.”²⁰

É claramente a defesa do monumento como *forma pura* e como pura *ideação formal*, aparecendo este projecto como exemplo de conjugação paradoxal de *formas icónicas* (vela) e *formas eidéticas* (ideia de caminho).

Pelo currículo artístico dos seus autores, podem encontrar-se algumas pistas, capazes elucidar o quadro em que o projecto foi concebido.

Na verdade, no ano imediatamente anterior ao da entrega deste projecto, os arquitectos Friedrich Achleitner e Johann Georg Gsteu, haviam concluído o projecto de remodelação da Igreja de Hetzendorf, em Viena, (1954-1958).

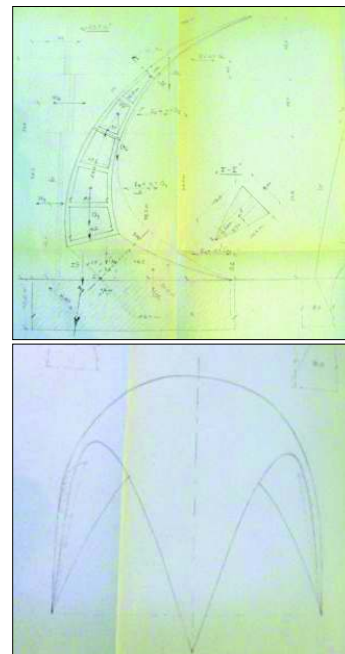


Fig. 17/VIII e 18/VIII- Alpha, Idem



Fig. 19/VIII- Igreja Hetzendorf, em 1909



Fig. 20/VIII-, J Gsteu, *Rosenkranzkirche* 1954-58



Fig. 21/VIII J. G Gsteu, *Bildbauerunterkünfte*, St. Margarethen (1962-68)

¹⁹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC, Documentação Histórica nº3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa nº 111, Projecto Alpha

²⁰ Idem, *ibidem*



Fig. 22/VIII- Gsteu, *Bildhauerunterkünfte*, St. Margarethen (1962 –68)

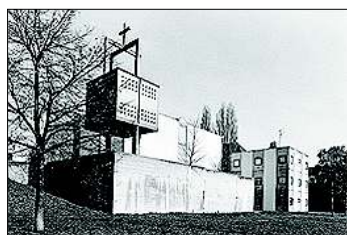


Fig. 23/VIII- J. Gsteu, *Baumgartner Spitz*, Viena, 1960

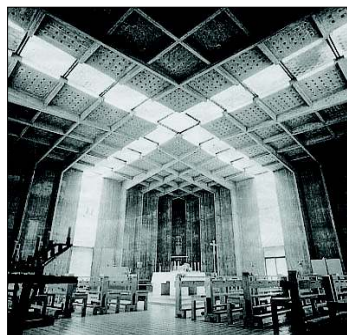


Fig. 24/VIII- J. G Gsteu, *Baumgartner Spitz*, Viena, 1960

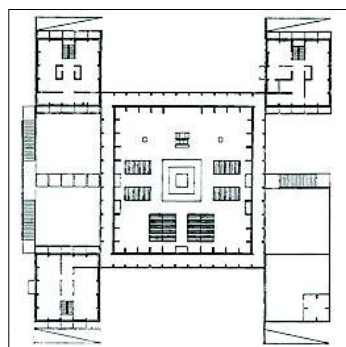


Fig. 25/VIII- J. G Gsteu, *Baumgartner Spitz*, Viena, 1960

Pela comparação das imagens, verifica-se que o tipo de intervenção realizada se caracteriza por um radical despojamento e pureza de formas, que entra em consonância com a proposta arquitectónica para Sagres, quer por manifestar idêntica depuração formal, quer pelo igual emprego do betão pintado de branco.

Em “200 anos da Paróquia de Hetzendorf - 75 anos da Rosenkranzkerche”, Walter Loehnert, historiando aquela renovação, informa que “*uma vez que Achleitner se retirou durante o trabalho na Rosenkranzkerche*²¹ da actividade arquitectónica, por forma a poder dedicar-se aos seus interesses literários, a seu pedido, o seu nome é mencionado, contrariamente à ordenação alfabética, invariavelmente, em segundo lugar”²², o mesmo que é dizer que naquele projecto o principal papel terá cabido a Johann Georg Gsteu²³.

O mesmo deverá ter-se passado no projecto para Portugal.

Já a integração no ambiente natural, pela sua horizontalidade, é notória no *Bildhauerunterkünfte*: um albergue para escultores, de 62, que resultou da reabilitação da cantina em ruínas de uma pedreira, que foi redesenhada para acolher os escultores que desde finais dos anos 50 trabalhavam no local. O complexo é formado por “*uma sala comum com cozinha e oito celas – tudo muito simples e espartano*”²⁴ servindo, ainda hoje, como sede da associação “*Symposium of European Sculptors*”, localizada na pedreira abandonada de St. Maragarethen, onde, em 59, Karl Prantl organizou o 1º simpósio mundial de escultura, como veremos.

Outro trabalho ilustrativo da estética arquitectónica que Gsteu prossegue, é a igreja de *Baumgartner Spitz*, em Viena: um projecto de 1960, concebido como uma unidade formada por quatro partes distintas²⁵.

Pelos exemplos apontados, pode concluir-se que nos encontramos na presença de um autor, por formação e por créditos obtidos através da sua própria obra, perfeitamente inserido na linhagem da arquitectura austríaca moderna que irrompe no após-guerra, repercutindo estéticas

²¹ Tradução: Igreja do Rosário

²² LOEHNERT, Walter, *200 Jahre Pfarre Hetzendorf - 75 Jahre Rosenkranzkerche*, in, *Die Pfarrkirche Hetzendorf einst und jetzt*, URL: <http://home.pages.at/hetzendo/kirche.htm>

²³ Vide, *Notas Biográficas dos Autores*, em Anexos, Monumentos de Sagres

²⁴ URL: <http://ezines.onb.ac.at:8080/www.nextroom.at/cdrom/bw/10383.html>

²⁵ Vide, *Baumgartner Spitz* URL: <http://web.utamet.at/flammpfg/architektur.htm>

de depuração formal e de modulação dos espaços herdeiras da Bauhaus, ao mesmo tempo que denota uma preocupação pelos espaços de espiritualidade²⁶ e pela inserção da obra na envolvente, transcendendo as concepções mais secas do funcionalismo.

Quanto a Josef Pillhofer, a sua formação artística começa na Academia de Belas Artes de Viena, onde estudou com o professor escultor Fritz Wotruba entre 1946-50, estudo que seria completado por um estágio na *Academia da Grande Chaumière*, em Paris, com Ossip Zadkine, entre 1950-51. É pois, dentro da linhagem de uma formação modernista, marcada pela decomposição geométrica, na linha da pesquisa plástica herdeira de cubismo, a que se acrescenta a herança mais canónica do figurativismo francês de Aristide Maillol e expressionismo germânico de Wilhelm Lehmbrück, que se define a sua produção.

Presente nas colecções de importantes museus internacionais de arte contemporânea como o *Storm King Art Center* de Nova Iorque²⁷, e ainda a expor em 2004²⁸, Josef Pillhofer é hoje, juntamente com Fritz Wotruba e Walter Bertoni, este último, como veremos, também um oponente ao concurso de Sagres, um autor com créditos adquiridos no campo da escultura moderna.

Assim, o que encontramos neste projecto de 1955, é uma premonição daquilo que nos finais de sessenta irá constituir a pesquisa peregrina dos escultores norte-americanos, que como Michael Heizer (1944-) deixaram a sua marca nas extensões desérticas da América do Norte, como em *Double Negative*, 1969-70, algures no *Deserto do Nevada*.

De acordo com a Memória Descritiva, “*A concepção de uma vela triangular é realizada por uma forma livre virada ao mar (sentido dos cursos da descoberta); e descansa em dois pontos que dão forma a uma porta. O visitante, vindo do museu, cruza um espaço aberto grande, no ponto inicial abre-se ele a descoberta*



Fig. 26/VIII- J. Pillhofer, *Reclining Man*, 1964, bronze, Storm King Art Center, NY

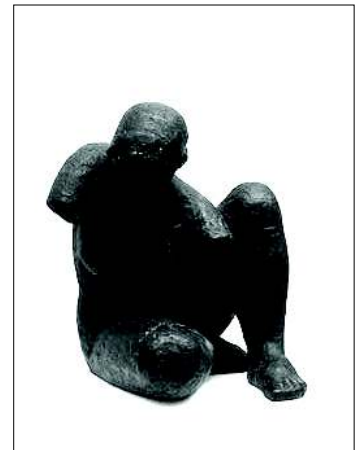


Fig. 27/VIII- J. Pillhofer, *Torso*, Galerie Welz



Fig. 28/VIII- M. Heizer, *Double-Negative*, 1969-70

²⁶ Uma parte considerável da produção de Johann Gsteu são projectos para igrejas e construções religiosas.

²⁷ Com quatro peças: *Archaic Stone*, 1964; Calcário, *Dynamic Architecture*, 1964, Calcário; *Man in the Quarry*, 1960, Calcário; *Reclining Man*, 1964, Bronze; *White En*, 1965, Marble.

²⁸ Josef Pillhofer - *Bronzen und Skulpturen*, Galerie Welz, Salzburg, 01.04.2004 a 09.05.2004

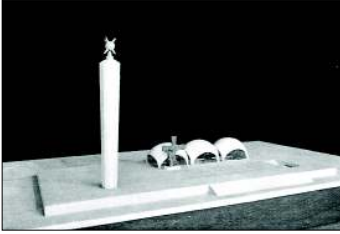


Fig. 29/VIII- *Atlântico 23*, M. Castellazzi e E Martini



Fig. 30/VIII- *Roma Termini*, Massimo Castellazzi e outros, Roma, 1948-51



Fig. 31/VIII- *Stazione Termini*, Massimo Castellazzi e outros, Roma, 1948-51



Fig. 32/VIII- *Stazione Termini*, P Cinquento,



Fig. 33/VIII- E Martini, *Testa di ragazzo*

ao mar: um nível fortemente curvado em forma de cunha produz um corte profundo, triangular, 40 m, criando assim um relacionamento directo com o mar.”²⁹

Do ponto de vista meramente conceptual, o projecto parece-nos extremamente interessante e particularmente ousado. As formas monumentais são concebidas e assumidas como formas puras, não desempenhando funções utilitárias. O museu é uma construção distinta do monumento, ao qual os desenhos existentes e o lacónico texto da Memória Descrita (uma só página) não se referem.

Claro que o projecto *Alpha*, apesar de esteticamente interessante, não poderia em circunstância alguma ser construído, mas quanto a nós deveria merecer uma menção honrosa, se o Regulamento o previsse.

Trata-se de um projecto interessante, se considerado no quadro da viagem para a condição negativa da ideia de monumentalidade.

Uma incongruência de fundo, porém, existe neste projecto, como noutros apresentados ao mesmo concurso, como, aliás, já apontamos. É que, do ponto de vista lógico, a *forma eidética*, em negativo, que é veiculada pelo rasgo operado no promontório, traduzindo a ideia de caminho e de abertura do mar, em vez de completada por uma *forma icónica* representada pela construção de betão que evoca a imagem da vela enfunada, deveria ser complementada por uma *forma funcional* ou uma *forma simbólica*, que pudesse expandir o universo semântico inerente ao eixo da imageabilidade, abrindo-o ao universo semântico inerente ao eixo da narrativa³⁰.

Trata-se, pois, de um projecto audaz, mas inconsistente e incongruente, formado por duas atitudes tão radicalmente distintas do ponto de vista formal, quanto o são afins do ponto de vista intencional.

Atlântico 23, a única proposta estrangeira classificada, é um projecto em que o nome de dois dos seus autores se encontra ligado à arte do período mussoliniano, como sucede com o “*Palazzo delle Tradizioni Popolari*, [...] Designed by Massimo Castellazzi and Annibale Vitellozzi and built in 1939-42, it houses the Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popola-

²⁹ Arquivo do MOPTC, Documentação Histórica ... Caixa nº 111

³⁰ Vide, ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, Revista da Faculdade de Letras, nº 2, Porto, 2003, pp.

ri.”³¹ Aliás, Massimo Castellazzi numa recente exposição³² sobre o Futurismo nos anos 10 a 40, é apontado como um dos “*ragazzi dell’Atelier Balla con opere poco esposte, molti dei quali non diventeranno né futuristi, né artisti tout-court, che esprimono con le loro carte una tensione creativa e un’atmosfera effervescente del tutto particolare: Ago, Mario Aprosio, Massimo Castellazzi, Francesco Cristofanetti e Oscar Mecozzi.*”³³

Já no após-guerra, Massimo Castellazzi viria a projectar “*Il ‘dinosaurio’ della Stazione Termini, Piazza dei Cinquecento*”, 1948-51. Um concurso³⁴ onde obteve o primeiro lugar, com os arquitectos Leo Calini, Vasco Fadigati, Eugenio Montuori, Achille Pintonello e Annibale Vitellozzi. A obra que ainda existe, embora muito remodelada.

O outro autor conotado com a estética do período mussoliniano é o escultor Enrico Martini (1898-1973). Do seu currículo artístico, fazem parte os *Monumentos aos Caídos de Sutri e de Segni*. Em 1934, participa na IV exposição sindical fascista do Lazio, com “*Testa di ragazzo*” e, em 1935, na II Quadrienal romana com “*Donna sdraiata*”, assim como em 1936 e em 1938 participa na Bienal de Veneza e, em 1940, na IX Mostra do sindicato. No após guerra, expõe na “*Mostra dell’Arte nella Vita del Mezzogiorno d’Italia*”, em 1953, e participa na VII e VIII Quadrienal romana. No *Foro Itálico*, existe uma escultura que representa a província de Frosinone e no Jardim do Hospital de Latina figura a escultura “*Volo di Rondini*”.

Compreendem-se, agora, talvez melhor, as afinidades estéticas e intencionais que explicam a circunstância de este ter sido o único projecto estrangeiro que mereceu classificação, embora tendo recebido apenas dois votos positivos, ao mesmo tempo que recebia 23 negativos, como já vimos. É que além da herança de uma intensa ligação com a arte oficial do período mussoliniano, acresce ainda o facto de

³¹ Touring Club Italiano, *The Heritage Guide Rome: The Eternal City and the Vatican, Their Churches, Museums, Monuments and Archeological Sites*. Heritage Guides, p. 117

³² Galleria EDIEUROPA, *Qui Arte Contemporanea, Futurismo a Roma Anni Dieci-Quaranta*, Via Bruno Buozzi, 64, Roma, de 1 Dezembro a 31 Janeiro de 2003

³³ DURANTI, Massimo, in, URL: www.futur-ism.it/esposizioni.htm

³⁴ Vide, AA.VV., *La Nuova Stazione di Roma Termini delle Ferrovie dello Stato*, Roma, Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani, 1951.



Fig. 34/VIII- Casa Fascio, 1935, Mussolinia



Fig. 35/VIII- Casa Ballila, 1935 Mussolinia

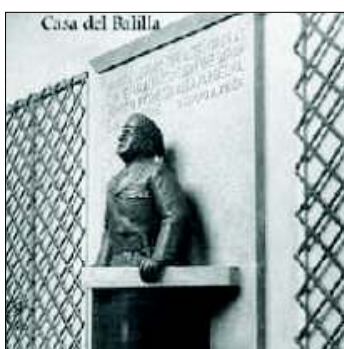


Fig. 36/VIII- Casa Ballila, 1935, Mussolinia



Fig. 37/VIII- Caserna Milizia, 1935, idem



Fig. 38/VIII- J Tshumi, Sede Nestlé

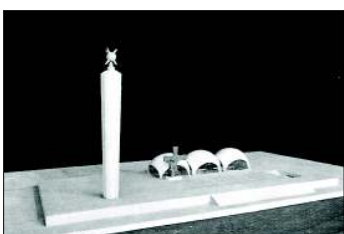


Fig. 39/VIII- Castellazzi, Atlantico 23

que um dos dois elementos internacional do júri era, como já vimos, o arquitecto Giovanni Battista Ceas, presidente da secção italiana da *União Internacional dos Arquitectos*, ele próprio por sua vez fortemente ligado à arquitectura do Regime mussoliniano, como se verifica através da sua participação no projecto *Mussolinia-Arborea*³⁵: uma das “*città di fondazione*” create dal fascismo (come Littoria, Guidonia, Aprilia e Sabaudia) negli anni Venti e Trenta”³⁶, tendo aí projectado, para a *Società Bonifische Sarda*, em 1934, a *Casa del Fascio*, a *Casa del Balilla* e a *Caserna da Milizia Sicurezza Nazionale*, os três mais importantes edifícios estatais de *Mussolinia-Arborea*.

Parece-nos, pois, provável ter um dos votos positivos do júri tido a proveniência de G. B. Ceas. Quanto ao outro voto deve ter sido de proveniência portuguesa, já que não nos parece provável ter sido de Jean Tschumi, o Presidente da UIA, arquitecto moderno cuja obra se situa na linha corbusiana da cidade radiosa, e do edifício sobre *pilotis*, como acontece na sede da Nestlé, que projectou para Lausanne.

Redigida em francês, a Memória Descritiva justifica o projecto, alegando que a ideia fundamental « *fut de chercher dans la pointe sud du promontoire de Sagres un ensemble architectonique qui créat une ambiance monumentale sereine, capable d'illustrer clairement, la figura de l'homme, les idées et les œuvres aux quelles il donna vie ainsi que les grandes entreprises qui grace à ses idées et à ces œuvres, purent se concrétiser dans le futur, au profit du monde chrétien et de toute l'humanité (sic).* »³⁷

Estruturava-se o projecto a partir de cinco elementos : o **estilóbato**, sobre o qual repousava a « *grande place surélevée de quatre mètres par rapport à la cote moyenne du terrain, en partie de dalles pierres et en partie de mosaïques* » ; o **farol**, que era a « *grande môle architectonique en béton armé revêtu de granit et surmontée d'une étoile en metal à l'intérieur de laquelle est placée la lanterne* » ; o **monumento ao Infante**, constituído por dois elementos : « *une statue de l'Infant représenté en pied sur un môle battu par le flots, et une*

³⁵ Vide, MURRU, Giovanni, *Fascismo, stampa e propaganda negli anni Trenta*, In, URL: <http://www.giomurru.com/Murru%20on%20www/Resurgo%20Murru%20due.rtf>.

³⁶ FADDA, Paolo, *Da Mussolina ad Arborea, vicende e iconografia della bonifica a cura di Giorgio Pellegrini*, In, *Sardegna Economica*, nº 2, Fevereiro de 2001.

³⁷ Arquivo do MOPTC, Documentação Histórica ..., Caixa nº 112

croix chrétienne illustrée d'un bas-relief représentant les épisodes inerents à l'école de navigation et à la construction de nouveaux types de navires » ; o Museu que é descrito como « *vastes locaux creusés au dessus du niveau du 'stylobate', éclairés par les lunettes vitrées de trois grandes voûtes à voiles* » ; e o **plano de urbanização**, formado por « *de nouvelles routes carrossables ayant accès au monument, et d'autres pour les piétons. En outre, il a été prévu un petit centre touristique composé d'un Hôtel* »³⁸

Perante estes dados e estes aspectos, importa observar que o projecto *Atlântico 23*, denota uma estética simultaneamente ultrapassada e incharacterística, ao estruturar-se em torno de uma praça de feição urbana, assente sobre uma plataforma que nada delimita ou ajuda a configurar, onde sobressaem elementos de uma composição algo arqueológica, como os mosaicos no pavimento e a enorme cruz à qual se adossa a estátua do Infante, num efeito cenográfico e compositivo retórico e artificioso, já que, em vez de evidenciar a estrutura do projecto, parece pretender camuflar a articulação e concepção da proposta: museu parcialmente enterrado, escadaria de acesso sobre três cúpulas, estátua do Infante, torre farol e entrada de luz zenital.

Uma tal solução, podia ser não importa aonde. O único elemento minimamente enquadrado no local, é a escadaria virada para o mar, já que a torre-farol, sobrepujada por uma estranha estrela que mais faz lembrar o remate de um arranha-céus modernista de Manhattan, nos parece absolutamente deslocada ali.

O projecto *Aviz*, primeiro de uma equipa portuguesa, é da autoria, na parte arquitectónica, de Carlos Ramos, Luís Cunha e Luís Pádua Ramos e, na escultura, de Leopoldo de Almeida. Trata-se de um projecto compósito, que interpreta à risca o estipulado pelo programa do concurso, e que reitera as premissas já obsoletas da afirmação da simbologia cansada dos descobrimentos: o Padrão, símbolo da descoberta e da conquista, a Esfera, símbolo da universalidade, e a Vela triangular, símbolo da navegação. E porque nunca é demais apresentar clara a mensagem, à simbólica acrescenta-se a sinalética, com o dese-

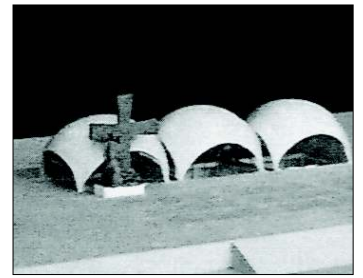


Fig. 40/VIII- Idem, *Pormenor*

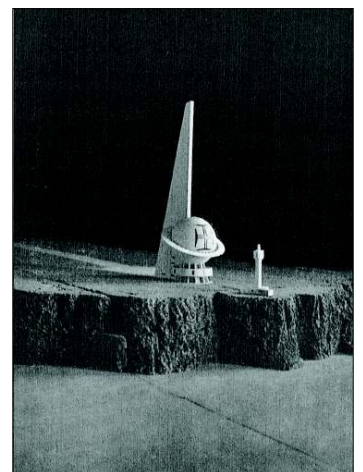


Fig. 41/VIII- C Ramos, L. Almeida, *Aviz*

³⁸ Idem, *ibidem*

nho de uma seta sobre o pavimento a indicar o mar, para que não restassem dúvidas sobre o “sentido”, daquilo que ali se tratava!

Proposta composta por elementos meramente pousados sobre a extremidade sul do promontório, o projecto *Aviz* destinava-se a ser, como pretendia o regulamento, visualizado do mar, muito mais do que a constituir um espaço de vivência e de fruição.

Aliás, começando por discorrer sobre a questão do monumento, a Memória Descritiva do projecto, depois de considerar que o monumento “*é problema dos mais sérios ou delicados que pode pôr-se a um artista*”, acaba por definir-se afirmando que “*é preferência dos que hoje julgam o passado nesse domínio, pende para o tipo dos austeros e, dentre estes, para aquele cujo poder de síntese é mais fortemente marcado*”³⁹, reiterando, assim, aquela que constituía desde o concurso de 35 a recomendação fundamental dos sucessivos programas, coisa que, curiosamente, olhando a imagem da maquete, afinal, muito dificilmente se verá.

Contrariamente a uma síntese, o projecto *Aviz* resulta de uma montagem de elementos bem diferenciados. Junto à extremidade Sul do promontório figura um “*farol-padrão*” cujo topo cimeiro serve de ponto de instalação da lanterna do farol, combinando, desde logo, algo paradoxalmente, formas simbólicas e formas funcionais, justificando essa implantação com o efeito “*que o feixe luminoso do farol, no seu movimento o fizesse brilhar [o monumento, colocado atrás], como uma visão, intermitente*”, efeito esse que parece inspirar-se nos *néons* de Las Vegas.

Vejamos como se descreve o conjunto na memória:

O acesso ao interior do monumento verifica-se a Norte e, através da galeria afunilada chega-se, de nível, à Cripta do Infante, seu 1º Pavimento.

O túmulo do Infante, ao centro, com a sua estátua jacente, completa o conjunto neste pavimento.

Uma escada de dois braços conduz à galeria circular sobranceira à Cripta que 11 vitrais, do tipo semelhante ao estudo que se apresenta, ilumina suavemente. A luz indirecta que até ao mesmo recinto chega através dos rasgamentos da galeria circular não é tão abundante ou intensa que anule o efeito que pretende obter-se. Este, o 2º Pavimento.

A partir d’aqui, mais 3 níveis diferentes teem igualmente acesso por escada, ou através de 2 ascensores. O 3º, o do terraço, sobre o anel

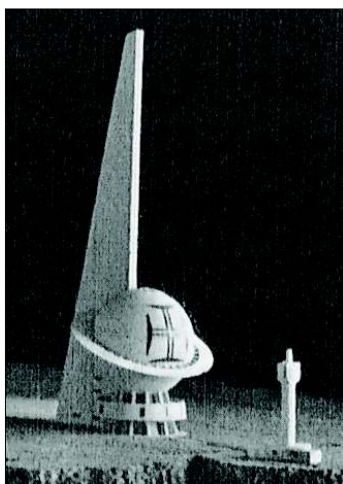


Fig. 42/VIII- Idem, *Pormenor*

³⁹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC, Documentação Histórica, nº 3, Monumento ao Infante D. Henrique.

circular atrás descrito o 4º, o do Museu e finalmente, o 5º, galeria ao nível do Equador que consente a visibilidade sobre o Pavimento do Museu e através de uma série de pequenas vigias circulares, em todas as direcções, com excepção de um duodécimo do seu perímetro, a Norte.⁴⁰

Relativamente ao arranjo urbanístico, propõe-se “*a demolição ou a transferência das construções existentes sobre o promontório, para Sul do Baluarte*”. Quanto aos acessos, “*do Baluarte ao Monumento construir-se-á uma faixa tripla, duas das quais, as exteriores, para circulação em sentido único, de viaturas, e, a central, para peões. Dois parques de estacionamento guarnecem lateralmente o vasto adro lajeado.*”⁴¹

Quanto às componentes escultórica e pictórica, os autores alegavam que “*A circunstância de não termos considerado qualquer elemento exterior, escultórico ou pictórico, fêla-se precisamente na experiência alheia a que já nos referimos e na lição recebida através dos anteriores concursos [...] [pois], em boa verdade, a vastidão do promontório não consente exteriormente qualquer decoração, sob pena de entrar no domínio de parasitária*”, restringindo-se uma e outra à “*estátua, jacente do Infante, a centro da Cripta e, possivelmente, as dos seus mais próximos colaboradores, adossadas ao paramento interior do anel de cantaria que a limita ao nível do 1º pavimento, e nada mais. [...] Da pintura, mencionaremos a composição dos vitrais de Cripta e o revestimento a pequeno mosaico esmaltado da calote esférica que constitui a cobertura do Museu, de que se dão simples esboços e sugestões de cor.*”⁴²

Mas a defesa de uma contenção iconográfica, não significa a que se defenda um distanciamento face às narrativas da mitologia do Infante, já que os autores defendem “*que para a Cripta do Infante, no Promontório de Sagres, sejam solenemente transportados da Batalha, onde repousam, os seus restos mortais em cortejo a pé, até Lisboa e que daqui, do Tejo, ao largo de Belém, se organize um cortejo naval que pelo Atlântico o conduza até Sagres, onde uma parada naval, de larga representação mundial lhe preste as honras devidas a um dos maiores de Portugal.*”⁴³

⁴⁰ Idem, ibidem

⁴¹ Idem, ibidem

⁴² Idem, ibidem

⁴³ Idem, ibidem



Fig. 43/VIII- C Ramos, L Almeida, A Negreiros, 1º prémio concurso 1936-38.

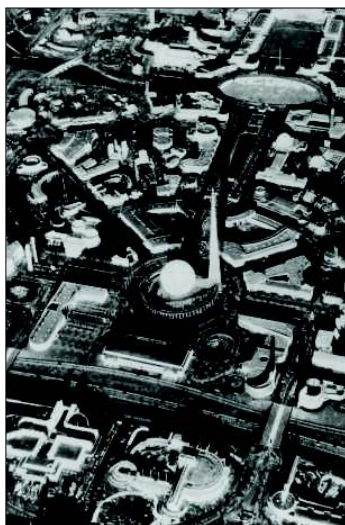


Fig. 44/VIII- Obelisco e Perisfério, Ex-
posição Mundial de Nova Iorque 1939

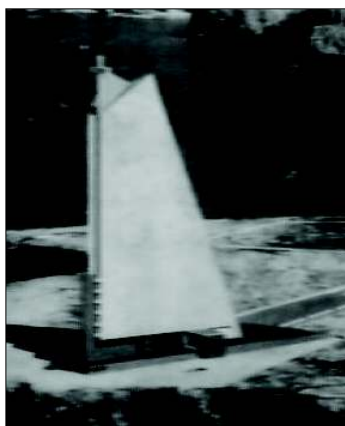


Fig. 45/VIII- V Reis e L Almeida,
Caravela.

Analisando o projecto, parece-nos óbvio que este se define como o monumento a um impossível compromisso. Um compromisso entre o nacionalismo e o internacionalismo. Um compromisso entre o modernismo e o historicismo. Um compromisso entre o mito e a razão.

Daí a sua natureza paradoxal, já que ao ser concebido como um monumento sinalizador, ou seja, como uma forma que se recorta e destaca do fundo onde se encontra inserida, funcionando como uma *forma gestáltica* ao serviço de uma funcionalidade prática, o projecto em vez de jogar com elementos de escala, faz uso de uma simbólica que, agigantada e de costas viradas para a terra, perde a sua razão de ser, aparecendo ali abandonada a uma triste sorte.

Melhor exemplo da incompatibilidade lógica entre a *forma funcional* e a *forma simbólica* não podíamos encontrar. Não é que ambas não possam coabitar, pois sabemos que coabitam, mas para tal acontecer, não pode a lógica de uma sobrepor-se à lógica da outra, visando uma totalidade parcial, tornando-se assim uma forma totalitária.

No fundo, mantinha-se a lógica da concepção, falhada, do concurso anterior, em que Carlos Ramos, fazendo eco das premissas da *Representação 35*, que provavelmente ajudara a delinear, propunha, já então, uma solução compósita, na mira da obtenção de uma síntese, pela colagem plástica de elementos simbólicos, coisa que, como já referimos, nos parece paradoxal, na medida em que a lógica do símbolo é, por inerência, unitária, e a lógica da colagem é, por natureza, arbitrária. Síntese, portanto, paradoxal, agora actualizada esteticamente com a incorporação do modelo do “obelisco e do perisfério”, os ex-libris da Exposição Mundial de Nova Iorque, em 1939, cuja imagem, de resto, acompanhava o texto da memória descritiva.

O projecto seguinte, *Caravela*, pertencia também a uma equipa de autores portugueses, com António Maria Veloso Reis Camelo, na arquitectura e Leopoldo de Almeida na escultura, com a participação de Jaime Pereira Gomes e António Barreto Areosa Feio na engenharia e ainda José Jacinto Tomé, na luminotecnica.

Importa desde já recordar que se trata da primeira proposta, que será admita a passar à segunda prova.

De feição acentuadamente arquitectónica, onde se destacam elementos de marcação rítmica de cunho modernista, apesar da depuração geométrica e do cuidado colocado no estudo das proporções e na articulação das partes, a proposta não consegue esconder um desagradável *non-sense* formal, que lhe obliterava o sentido.

Afinal, o que era aquela construção? Uma igreja? Uma torre? Um veleiro de pedra?

Vejamos pela Memória Descritiva como se justificava o projecto.

Sem trair a época da sua erecção, pelo significado e projecção que tal facto representa para o futuro, não nos deixámos no entanto seduzir pelo encanto das formas idealistas do abstracto, por as considerarmos incompatíveis com a objectividade do empreendimento levado a cabo pelo Infante de Sagres e a influência que o mesmo teve na época da sua realização.⁴⁴

Perante o exposto um aspecto importa desde já reter: o projecto era globalmente entendido e defendido como um projecto contrário ao abstraccionismo, defendendo para o monumento uma lógica figurativa, considerando que “*o monumento comemorativo de uma tal obra não pode deixar de conter na sua expressão o simbolismo e o objectivo, ao mesmo tempo, daquilo que representa, e por tal forma que a sua leitura seja acessível a qualquer.*”

Relativamente ao programa escultórico, ele é constituído por “*estátuas dos 12 principais navegadores que colaboraram no empreendimento das descobertas, levadas a efeito até à data da morte do Infante. São eles: Tristão Vaz Teixeira, João Gonçalves Zarco, Gonçalo Velho Cabral, Gil Eanes, Afonso Gonçalves Baldaia, Antão Gonçalves, Nuno Tristão, Diniz Dias Fernandes, Álvaro Fernandes, Diogo Gomes, Pedro de Sintra e Diogo de Teive*”, implantadas na fachada curva da face do monumento virada a Norte, rodeando a do Infante D. Henrique, “*sobraçando uma caravela*”, com 10 metros de altura, “*assenta sobre um pedestal quadrangular, situado no eixo da face do monumento do lado de terra*”, como acontecia com uma parte considerável dos projectos.

Relativamente ao arranjo urbanístico, o projecto era pouco inovador, limitando-se a desenhar uma grande avenida que unia a praça do baluarte à zona do monumento, por meio de uma monumental ave-



Fig. 46/VIII- Idem, *Admitido à segunda prova.*

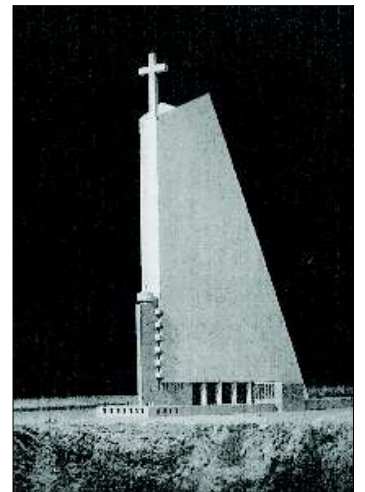


Fig. 47/VIII- Idem, *Alçado Nascente*



Fig. 48/VIII- Idem, *Implantação*

⁴⁴ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

nida que apresentava uma suave pendente ascendente, privilegiando o acesso automóvel.

Pelos propósitos enunciados, pelo conservadorismo da linguagem escolhida, este era um projecto que obviamente agradava aos burocratas do Regime, nomeadamente aos técnicos do MOP e da DGENM.

Mas a matriz acentuadamente arquitectónica daquele projecto, e o seu urbanismo marcadamente citadino, adequavam-se mal ao promontório. É que, o promontório de Sagres não sendo, pelo menos, na sua extremidade Sul, um espaço urbano, e não apresentando, por isso, outras arquitecturas com as quais uma monumentalidade de definição estritamente arquitectónica (no sentido do termo italiano *edilizia*) pudesse dialogar, toda e qualquer solução que se concebesse da mesma forma como se concebe um edifício, ficava logo à partida prejudicada, aparecendo como uma estranha e aberrante prótese.

É o que sucedia, no nosso ponto de vista, com o presente projecto, de nada lhe valendo a aprimorada composição de planos, de volumes, de proporções e de símbolos. Fosse qual fosse o grau de equilíbrio das partes, contrariamente à arquitectura beauxartiana, a arquitectura moderna não é um mero exercício de composição, pela simples razão de que na moderna não estão presentes os condicionalismos construtivos sobre os quais se revestiam os edifícios de roupagens decorativas, tal como se colocam as vestes sobre um manequim.

É precisamente esse compromisso que Veloso Reis aqui encarna. Ou melhor, reedita, pois, à parte a deslocação para a face posterior da figura do Infante, não se verifica nenhuma mudança substancial, relativamente ao projecto com que participara no concurso de 33-35, reite-rando, agora, os mesmos pressupostos construtivos donde, então, havia partido, e que, tanto quanto lhe era possível, actualizava, através da ideia incongruente de propor um monumento que parecia um edifício-veleiro de proa achatada, encimado por uma cruz.

Com isso, incorria, enfim, no mesmo erro do projecto de Ramos: revestir de roupagens icónicas a funcionalidade arquitectural, é um caminho arriscado. A arquitectura vive da sua própria imagem, não da adopção de formas naturais ou objectuais.

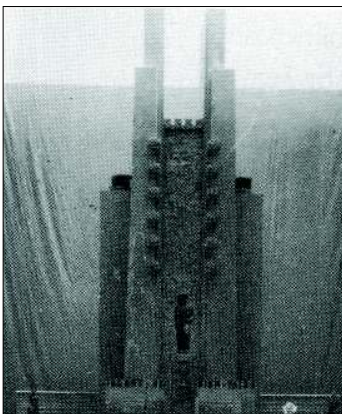


Fig. 49- *Mare Nostrum*, V. Reis, 1933

Quanto ao projecto *Cavalo Preto*, da autoria de uma equipa francesa liderada pelo arquitecto Henri Bernard e pelo escultor Louis Leygue, aos quais se associavam o arquitecto portuense José de Brito e Cunha e o engenheiro Joaquim Leitão, o mesmo está documentado por uma boa dezena de fotografias da maqueta. Basicamente, a proposta organiza-se em torno de um elemento vertical, de grande altura, que sugere a proa ou quilha de um navio, em gloriosa navegação oceânica, numa citação e transposição muito francesas e inesperadamente modernista das célebres e muito difundidas imagens do paquete transatlântico *Normandie*, como se sabe, orgulho da França.

Vejamos como o projecto se enuncia através da memória descritiva:

Para erguer um monumento com mais de 100 metros de altura num sítio tão submetido à acção dos ventos, é necessária uma base sólida. Pensamos que um plano em “V”, cuja ponta seria dirigida para o largo, ofereceria a dupla vantagem de se apresentar como uma proa prestes a fender as ondas, gigantesca charrua dos oceanos, e de poder abrigar todos os elementos simbólicos ou funcionais exigidos pelo programa. Daí não ser uma só, mas duas velas espedadas que se levantam numa espécie de pirâmide de linhas curvas e harmónicas, no cume da qual brilhará o farol nocturno.

Entre essas paredes gigantescas dispor-se-á, do lado da terra ao Norte um imenso nicho de secção parabólica.

É nessa cerca abrigada dos ventos que são feitas as aberturas que iluminarão o museu e os serviços anexos.

A disposição geral das janelas, com a inscrição e os braços, recordará, o “castelo de ré” das belas caravelas.

O chão da cerca será pavimentado em forma de estrela ou de rosa dos ventos iradiante em torno da face da parábola, para melhor valorizar a estátua do Navegador.

Esta estátua, concebida como a de um pensador no centro do Universo cósmico que ele estuda, será realizada em metal, para lembrar os astrolábios e outros instrumento que ele nos deixou como preciosa herança.

Por fim, sob esta estátua e sob este pavimento praticamos uma cripta para a qual poderão ser trazidos e inumados os restos do Infante D. Henrique o Navegador.⁴⁵

Define este projecto uma solução esteticamente inteligente e simbolicamente eficaz, donde se destaca aquela que será a única escultura concebida a partir de técnicas de trabalho directo sobre metal, e não a partir da modelação em gesso e transposição para bronze. Escultura essa que na sua estrutura formal, denotava alguma semelhança com a escultura apresentada pelo norte-americano Richard Lippold ao con-



Fig. 50/VIII- H Bernard, L Leygue, J. Brito e Cunha, *Cavalo Preto*.

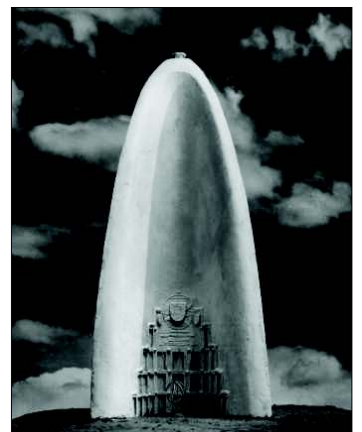


Fig. 51/VIII- Idem, *Alçado Norte*.

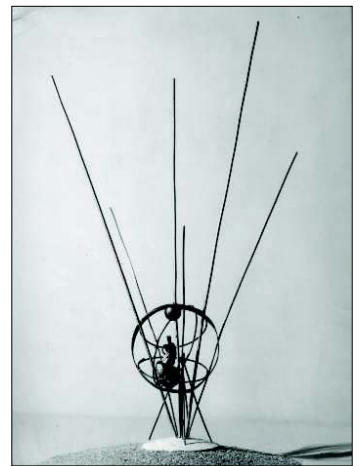


Fig. 52/VIII- Louis Leygue, *Infante D. Henrique*, Alçado Norte.

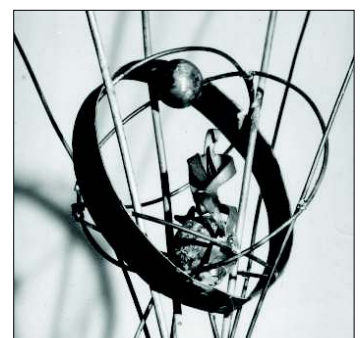


Fig. 53/VIII- Motivo escultórico: trabalho directo sobre cobre.

⁴⁵ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.



Fig. 54/VIII- Cavallo Preto: Implantação e urbanização do promontório



Fig. 55/VIII- L. Leygue, *Le Prisonier Politique Inconnu*, Maqueta, Musée de Vendôme.

curso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, concurso ao qual Leygue também concorreu e onde, tal como Jorge Vieira viria a ganhar um prémio de 25 £, como vimos no capítulo anterior.

Mas além da escultura, vale este projecto pela lucidez da sua concepção de como deveria organizar-se a urbanização do Promontório.

Na verdade, de todas as propostas apresentadas, para além de propor uma intervenção mínima, é das poucas que defende o restauro das construções da Correnteza, para além da Igreja, como se refere:

Pensamos que é indispensável deixar no seu estado de nudez o promontório a fim de que ele conserve o seu carácter de grandeza cósmica que traduz bem a audácia dos pioneiros de Século XV vindos aí a instalar-se; e de deixar intacta a muralha e fortificações quer pela sua horizontal e pela pequenina porta, dá ao conjunto a sua escala e acusa a solidão e o recolhimento do sítio.

Só duas vias rectilíneas de fraca largura serão traçadas para convergir para o pé do monumento. [...]

Quanto ao grande edifício de 150 metros de comprimento, que barra a vista não pudemos obter nenhuma informação precisa ou nenhuma fotografia a seu respeito.

Se ele data da época das Navegações se efectivamente conteve a Oeste os aposentos de D. Henrique e as salas de estado dos sábios que o rodeavam; enfim, se é possível restaurá-lo, somos de parecer que deve ser conservado, e seja possível recriar nele um ambiente da época, graças a donativos, retratos, mobília, etc.⁴⁶

Apesar das aparentes similitudes estruturais, concebe-se este projecto nos antípodas do projecto *Caravela* que já vimos. Onde neste último se propunha uma “*grande Avenida*”, no primeiro propunham-se apenas “*duas vias rectilíneas de fraca largura*”, onde no último se propunha “*a demolição e remoção dos respectivos materiais de todas as construções existentes presentemente no promontório*”, no primeiro propunha-se o restauro da Correnteza “*se efectivamente conteve a Oeste os aposentos de D. Henrique e as salas de estado dos sábios que o rodeavam*”, postura que consideramos extremamente acertada, pois lucidamente se abstém de reiterar ou de negar os enunciados e teses da mitologia henriquina, coisa que aliás se torna absolutamente notória na escultura do Infante que Leygue para o projecto, já que o mesmo é retratado não enquanto personagem em si, mas unicamente, como a memória refere, “*como pensador*”, apresentando-o assim mais como sujeito transcendental, do que como personagem histórica ou mítica.

⁴⁶ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

É caso para nos interrogarmos, qual poderá ser a proveniência de uma tal lucidez.

Analisemos, para tanto, algumas das obras mais marcantes do currículo artístico dos autores do projecto *Cavalo Preto*.

Começando por Henri Bernard (1912-1994), uma das suas obras mais emblemáticas é a *Maison de la Radio*, antes designada *Maison de l'ORTF*: um edifício que abriu ao público em 14 de Dezembro de 1963.

Autor do *Hotel Sofitel* de Paris, à Porta de Sevres, do edifício da *Embaixada de França* em Varsóvia, e autor de vários edifícios em Caen, assim como do plano de urbanização daquela cidade normanda, devastada durante a II Guerra Mundial.

Formado pela *École*, Henri Bernard, logo em 1938, haveria de receber o *Prix Labarre*, da ENSBA, relativo a um projecto para o *Centre de Recherches Scientifiques*⁴⁷, assim como o *Prix de Rome*, referente a um projecto para o *Centre d'organisation des Sports*⁴⁸.

Amigo pessoal de Louis Leygue, e autor de uma obra moderna que exprime e interpreta bem o novo ambiente optimista motivado pelas dinâmicas de reconstrução que caracterizavam a construção europeia, Henri Bernard, a quem Leygue, em 1962, modelaria o busto, seria por aquele chamado, também em 1962, para decorar o interior da *Maison de la Radio*, a que o escultor respondeu com dois monumentais baixos-relevos, em estafe e cobre, destinados a decorar a sala do *Grande Auditorio Sinfónico*.⁴⁹

Este não foi, contudo, o único trabalho conjunto de Leygue com Bernard. Já anteriormente, em Caen, Louis Leygue havia colaborado com Henri Bernard nos seus trabalhos de reconstrução da cidade destruída pela guerra. É o caso da escultura *Le Phénix*⁵⁰: um bronze de quase 8 metros de altura, implantado frente à Universidade de Caen, que alude ao renascimento de uma cidade castigada pela guerra. Criada por



Fig. 56/VIII- Henri Bernard, *Maison de la Radio*, 1963, Paris

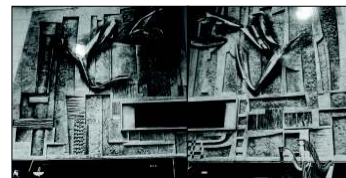


Fig. 57/VIII- L. Leygue, *Grand Auditorium Symphonique*, Maison de la Radio, A: *les rumeurs de la ville*; B: *les bruissements de la forêt*, Paris, 1962



Fig. 58/VIII- L. Leygue, *Le Phénix*, 1958, Université de Caen, H Bernard

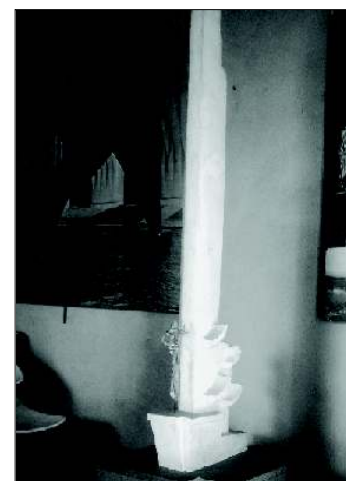


Fig. 59/VIII- L. Leygue, *Monument Jeune Afrique*, Abidjan,

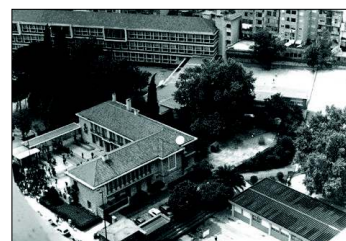


Fig. 60/VIII- António José Brito e Cunha, *Lycée Français Charles Lepierre*, 1952, Av. Duarte Pacheco, Lisboa

⁴⁷ Numero de inventário: LAB 93, da ENSBA.

⁴⁸ Numero de inventário: PRA 451, da ENSBA

⁴⁹ Ficha de inventário n° 1962.1, no Musée de Vendôme

⁵⁰ Ficha de inventário n° 1953.2, no Musée de Vendôme



Fig. 61/VIII- Leygue, *Victoire*, 1952, Lycée Charles Lepierre, Lisboa.



Fig. 61/VIII- Leygue, *Victoire*, 1952, Bronze, Musée de Vendôme.



Fig. 62/VIII- Leygue, *La Navigation*, 1955, Gesso, Atelier-Musée de Naveil.



Fig. 63/VIII- Leygue, *Projet pour un Port Pétrolier*, 1961, Gesso, Atelier-Musée de Naveil

encomenda do Estado em 1953, a peça seria implantada no local em 22 de Outubro de 1958.

A maquete inicial e vários estudos, ao todo quatro, encontram-se no *atelier-musée* de Naveil, onde o escultor passou a trabalhar no período do após-guerra, e onde beneficiava da proximidade de uma forja, tendo começado então a dedicar-se ao trabalho em cobre.

Louis-Georges-Ernest Leygue (1905-1992) é detentor de uma vasta obra que atravessa diferentes períodos e conhece diferentes direcções, começando por uma orientação académica que lhe mereceu em 1931 o *Prix de Rome* da *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* de Paris, e cuja obra pública se espalha por um vasto território, com obras implantadas em várias localidades francesas, na Itália e em Abidjan, na Costa do Marfim, estendo-se inclusive a Portugal, onde já antes do concurso de Sagres, Leygue havia implantado em Lisboa uma peça no Liceu Francês Charles Lepierre, situado na Avenida Duarte Pacheco: Um projecto em colaboração com o arquitecto António José Brito e Cunha, com quem justamente fará equipa, no projecto *Cavalo Preto*, com que concorre a Sagres.

Apesar de nem no Atelier-Museu de Naveil, nem no Museu de Vendôme termos encontrado a maquete apresentada ao concurso, encontramos outra, cuja data 1955, coincide com a daquele concurso, e cujo título, *La Navigation*⁵¹, nos remete para o tema de Sagres.

Mas, não só o título e a data. Também a forma sugere poder ter-se tratado de um esboço ou estudo preparatório daquele mesmo concurso, esboço ou estudo esses que eventualmente traduzissem aquela que seria a interpretação pessoal do escultor, interpretação essa que, tratando-se de uma equipa numerosa e heterogénea, pode ter sido preterida a favor de uma solução mais arquitectónica.

Mas há mais. Na verdade, após o concurso de Sagres, na colecção de Louis Leygue encontram-se algumas maquetas que evidenciam similitudes notórias com o projecto *Cavalo Preto*. Uma delas intitula-se *Monument Jeune Afrique*, e trata-se da maquete para o *Monumento de Abidjan*, e a outra, *Projet pour un Port Pétrolier*, de 1961, não chegou a ser reali-

⁵¹ Ficha de inventário n° 1955.2, no Musée de Vendôme.

zada, mas apresenta óbvias semelhanças com a de Sagres, se subtraímos as formas onduladas sobre o corpo vertical.

Esta última maqueta é a mais interessante, porque parece resultar de uma combinação da que referimos em primeiro lugar *La Navigation*, de 1955, com a maqueta *Cavalo Preto*, também de 1955, na medida em que ao corpo vertical da última são adossados os elementos ondulares da primeira.

Permitem-nos estas reflexões aduzir que o concurso para o *Monumento de Sagres* interessou o artista, coisa que aliás é confirmada por uma carta que Leygue enviou ao MOP, acompanhando as fotografias da maqueta que ali ainda se encontram, e onde ele traça, com segurança, à mão levantada, dois esboços do projecto.

Aliás, pensamos mesmo que o projecto de Sagres pode ter aberto ao escultor, novas pesquisas e possibilidades de desenvolvimento plástico no âmbito da escultura monumental, levando-o a libertar-se do elemento bloco, em cuja densidade e massa se havia encerrado, a seguir ao seu projecto para o *Monumento para o Prisioneiro Político Desconhecido*.

Relativamente ao projecto *Cavalo Preto*, é justamente a inversão da condição de encerramento que aquela maqueta assinala. Aberta ao mar, mas assumidamente firmada na terra, o movimento que induz, no nosso ponto de vista, convoca muito mais a extensão oceânica do que a agitação marítima, conotando-se bastante mais com a superfície aquática do que com a circulação eólica, numa clara expressão de permanência e de enraizamento no promontório, como se o monumento fosse uno com aquele, e ambos visassem o mar.

Simple presença de uma escala monumental, convenientemente assinalada com a cruz póntea da *Ordem de Cristo*, este projecto adequava-se melhor ao lugar do que os projecto *Aviz* e *Caravela*, que já vimos.

Quanto ao projecto *Ceuta*, este representa a proposta de uma equipa composta pelo arquitecto H. F. Baeßler, pelo escultor Hermann Kink e pelo engenheiro Friedl Zoschinger.

Trata-se de uma equipa obscura. As referências relativamente a estes autores são muito escassas, e não encontramos nenhuma menção nos principais catálogos bibliográficos. Unicamente em relação ao primei-

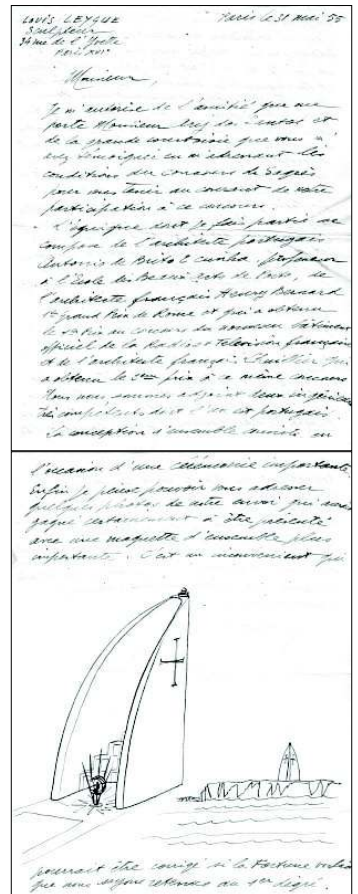


Fig. 63/VIII- Leygue, Carta para o Júri, MOP, Monumento ao Infante D. Henrique



Fig. 64/VIII- Leygue, *L'Estuaire*, 1954, Bronze, 1954, Musée de Vendôme.



Fig. 65/VIII- *Cavalo Preto*, 1955

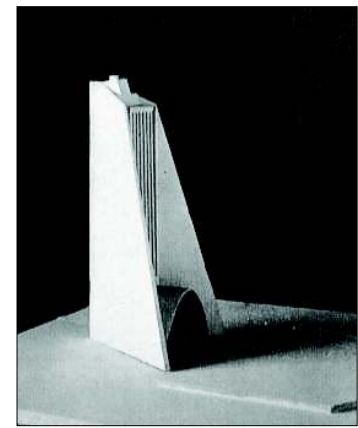


Fig. 66/VIII- *Ceuta*, H Baeßler, H Kink

ro uma referência muito pontual na base de dados alemã Arch-INFORM, relativa a um artigo de duas páginas sobre “*A forma dos portais góticos em igrejas provinciais.*”⁵² E sobre Hermann Kink, uma referência a um curso sobre técnica de pintura a aguarela, que decerto corresponde a um homónimo.

Não se trata, pois, de autores que tenham deixado o seu nome inscrito nos anais da história da arte, mas consideramos que isso não nos deve impedir de analisar a sua proposta.

E de facto, a mesma não traz nada de novo, apresentando inclusive algumas similitudes com o projecto *Caravela* já analisado, deste diferenciando apenas pelo maior despojamento da solução preconizada, organizando-se segundo uma construção em altura envolta por paredes cegas que de novo sugerem a forma de vela latina, deixando aberta a parte posterior, onde se encaixa um edifício em altura, cujo pórtico se delimita superiormente por um arco parabólico de depurado expressionismo, tributário da arquitectura religiosa evangélica.

Projecto pouco inspirado, como o de Veloso Reis, não consegue esconder a sua condição de construção arquitectónica citadina, sem ligação nem adequação ao lugar, propondo um torreão gélido e nu, encerrado na sua rígida e nórdica geometria.

O projecto *Círculo amarelo* coloca algumas questões interessantes, pelo modelo arquitectónico que lhe serve de matriz. Desde logo, a lógica que este projecto apresenta é a de uma monumentalidade de desenvolvimento horizontal que espacializa e ritualiza a celebração. Aqui, a estátua do Infante não precisa de ser colossal, nem de se implantar em elevado plinto, porque a medida da grandiosidade está na largueza do recinto.

Não é obviamente um modelo novo. Pelo contrário, já no Antigo Egipto, o *Templo Funerário* da rainha Hatshepsut (séc. XV a.C) e, na antiguidade clássica, o *Altar de Zeus*, em Pérgamo (séc. II a.C.), introduziam essa relação espacial e, no século de Augusto, se visava o mesmo efeito, com o famoso *Ara Pacis* (13-9 a.C.).

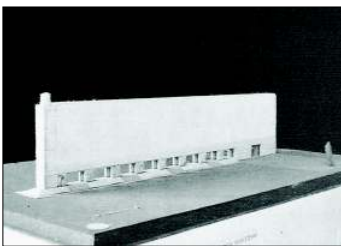


Fig. 67/VIII- *Círculo Amarelo*, arq. Yves et Beatrice Levard, esc. Raymond Delamarre

⁵² Gotische Portalformen an gotländischen Landkirchen

Mas não só a Idade Clássica se interessou por uma monumentalidade ritual. O monumento a *Vitor Emanuel* de G. Sacconi, Roma, c. 1885, denota uma lógica equivalente, propiciando uma utilização ritual, de que logo Mussolini se apropriará, para afirmação da sua liderança.

Mas aqui, a ritualização visada não é a do fascismo, como se percebe pela forma como a proposta é apresentada pela memória descritiva:

Le monument se présente comme une grande paroi orienté suivant l’axe de la presqu’île de Sagres et symbolisant l’élan qui anime les Portugais à l’époque des grandes découvertes.

Le monument s’intègre dans le paysage par la simplicité de ces formes et par sa silhouette qui s’apparente à celle des falaises.

Sa forme élancée et allongée dans le sens de la presqu’île souligne le cap que constitue celle-ci.

Un vigoureux contraste naît de l’opposition entre l’étroitesse du monument et son volume.

Le visiteur est accueilli par la statue de l’Infant Don Henrique qui domine l’esplanade.

Dans l’axe de celle-ci, on accède au Musée du Souvenir.

[..]

Le monument lui même posé sur un socle avec de larges emmarchements est un grand mur de pierre porté par des piles ornées de sculptures. Ces piles laissent entre elles une longue galerie promenade d’où t’on peut jouir du paysage.⁵³

Daí que a horizontalidade que o mesmo, cria não seja a da monumentalidade ritual que visa o fomento e o culto do poder. Aqui, o culto visado é o da memória, em que o oficiante não é nem sacerdote, nem o príncipe, nem o general, mas sim a História. Uma História, de certa forma sacralizada, é certo, mas uma história de cidadãos.

Assim, contrariamente ao paradigma da celebração fascista ou nazi, o modelo aqui proposto é de definição claramente francesa, republicana e laica. Uma celebração e um culto de valores eminentemente cívicos e democráticos, já que a valorização e a hierarquização que é instituída, é de âmbito estritamente moral, e a sua mensagem visa o conjunto dos cidadãos por igual, sem distinções ou excepções.

Modelo francês, portanto, que conheceu entre as duas guerras mundiais enorme propagação, utilizando os *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*, como meio de disseminação e foco de popularização de ritualidades cívicas, segundo um estudo de Antoine Prost que, a propósito do MMGG do Porto, citámos na nossa dissertação de mestrado.

⁵³ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

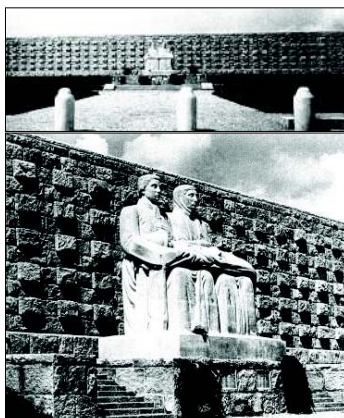


Fig. 68/VIII- Leygue, *Monumento aos Mortos de Pederobba*, 1937, Itália

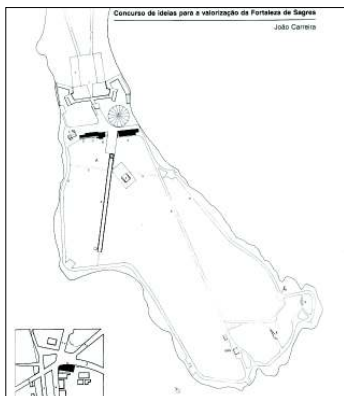


Fig. 69/VIII- J Carreira, *Via dos Descobridores*, 1988, Sagres

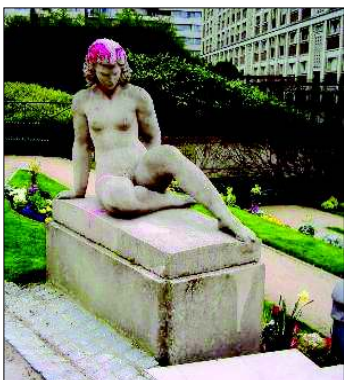


Fig. 70/VIII- R Delamarre, *Nu féminin assis*, s/d, Jardin de Reuilly, Paris

Aliás, uma aplicação eloquente deste modelo é-nos dada por Louis Leygue, que vá vimos, no *Monumento aos Mortos de Pederobba*, Itália, com projecto de 1935 e inaugurado em 1937.

É pois, como se vê, a lógica do monumento como memorial que daqui se desprende.

Inclusive, julgamos poder encontrar neste projecto o *leit-motiv* da “Via dos Descobridores”, que integrava o projecto que João Carreira viria a apresentar, em 1988, no concurso de ideias para a valorização da Fortaleza de Sagres, e que como se sabe não seria construída, como posteriormente estudaremos.

No caso do projecto *Círculo Amarelo*, o estabelecimento de uma monumentalidade cívica expressa-se pelo agenciamento de um recinto, cujos limites são estabelecidos pelas arribas do promontório, e pelo pano de fundo do longo muro, ritmicamente interrompido por outras tantas passagens e transparências, entre painéis, destinados a receber, “16 *hauts-reliefs* de 30 m², et de forte saillie représentant les grandes figures de cette épopée : 1420- *Gonçalvez Zarco* ; 1432- *Gonçalo Velho* ; *Gomes Eanny de Ajurara* ; 1446 *João Fernandez* ; 1445- *Lançarote Peçanha*; 1445 *Ahvisa Ca’ Da Mosto et Usodimare*; 1460 – *António di Noli*; 1480 - *Eustache de la Fosse* – *Lope Gonçalvez*; 1482 – *Diogo Cão*; 1488 – *Barthelemy Dias*; 1497 – *Vasco da Gama* – *Diogo Lopez de Sequeira*; 1541 – *Dom Joam de Castro*.”

Quanto à estátua do Infante, esta ergue-se, praticamente à altura do solo, « *sur un rocher dont la base est battue par les vagues - Au sommet deux génies allés portent et présentent la Caravelle.* »

O programa escultórico concebe-se, pois, de acordo com as fórmulas do academismo. Académica é, aliás, a obra de Raymond Delamarre (1890-1986), o artista responsável pelo trabalho de escultura. Formado pela École, em 1919 haveria de obter o *Prix de Rome* em escultura, com o baixo-relevo “*La Gloire ramène le Héros au foyer familial*”⁵⁴.

No espaço público, o artista tem, em Paris, uma estátua representando uma figura feminina reclinada, no *Jardin de Reuilly*: uma Praça-Jardim requalificada, em 1995, que se integra no percurso pedonal de

⁵⁴ Numero de inventário: PRS 105, da ENSBA

4 km de extensão da chamada “*Promenade aux Plantes*”⁵⁵, e que se estende sobre o trilho de um antigo caminho-de-ferro sobrelevado.

Também, em Paris, no 14^{ème} arrondissement, figura, igualmente, um vitral e um baixo-relevo de Raymond Delamarre, num edifício situado no nº 26 da Rua du Mouton-Duvernet, projecto de 1933 do arquitecto Georges Sebillé, junto ao hall e à escadaria de mármore.

Seria, aliás, no campo das artes decorativas e, sobretudo, da medalhística que Raymond Delamarre mais se destacaria⁵⁶.

Dos arquitectos Yves Levard e Béatrice Levard, não conseguimos obter quaisquer dados.

Com um voto positivo, segue-se o projecto **Cruz** da equipa formada pelo arquitecto Nadir Afonso, pelos escultores Augusto Tavares e Arlindo Rocha e pelos engenheiros António Augusto dos Santos; Carlos Manuel Dória; António Carlos Costa; Jorge Alberto Oliveira.

Trata-se do primeiro projecto analisado, que toma o partido por uma construção semi-enterrada, aparecendo, assim, como uma espécie de imagem em negativo da proposta *Atlântico 23*, que, como vimos, propunha a criação de uma ampla plataforma elevada.

A ideia de enterrar o conjunto, apesar da alteração irreversível que introduz na morfologia do promontório, parece-nos esteticamente interessante, já que ela tende a ancorar mais o monumento ao lugar, criando um recinto de carácter intimista, de lógica centrípeta.

De resto, do ponto de vista arquitectónico o conjunto encontra-se bem desenhado, apresentado um restaurante panorâmico virado ao oceano, de concepção arrojada e bem lançada.

Interessante, também, é a proposta da parte escultórica, donde se destaca uma soberba estátua sentada do Infante D. Henrique com 22 metros de altura, da autoria de Arlindo Rocha, que de resto é elogiada por José-Augusto França num artigo do Comércio do Porto, onde considera aquela estátua “*entre todas a mais entendedora [...] uma obra*



Fig. 72/VIII- R Delamarre, *Lignes Fortifiées*, 1939, Bronze



Fig. 73/VIII- R Delamarre, *Compagnie d'Assurances*, 1956, Bronze



Fig. 74/VIII- R Delamarre, *Ad Excelsa Ped Excelsum*, s/d, Bronze

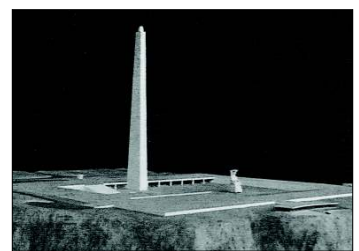


Fig. 75/VIII- N Afonso, A Tavares, A Rocha, *Cruz*

⁵⁵ Vide URL: www.a-paris.net/A-paris.ballade-paris.htm

⁵⁶ Citado por PRESTON-MORLEY, Peter, The Development of the Art Medal, in, URL: <http://www.dnw.co.uk/dnw/coins/FMPro?-db=ArtMedalGallery&lay=List&-format=ArtMedalGallery.htm&-max=10&-findall>

*ciclópica, numa simplificação de moldes egípcios [...] e numa imobilidade infinita poderia ser o retrato da própria e desejada permanência do Infante*⁵⁷.

De facto, o carácter intemporal daquela estátua, que veicula a presença de um Infante faraónico, estático e à espera, contrasta poderosamente com a linguagem da arquitectura moderna, e denuncia, duma forma aliás assaz inteligente, a inviabilidade de uma síntese, facto que coloca esta proposta escultórica nos antípodas da do projecto *Mar Novo*, que buscava e pugnava, ansiosamente, por essa síntese, através, como veremos, da mediação arquitectónica da conjugação das artes. O projecto é, assim, apresentado e defendido na Memória Descritiva:

Na concepção do nosso projecto tivemos a preocupação de realizar um trabalho que pelo seu aspecto tenha um carácter sóbrio e puro; que nos provoque a sensação de qualquer coisa de serena e estável, em face do mar e do tempo, e não provisória ou transitória.⁵⁸

Segue-se o inevitável projecto *Dilatando a Fé, o Império* dos irmãos Carlos e Guilherme Rebello de Andrade, agora com Álvaro de Brée na parte escultórica, em substituição de Rui Gameiro, falecido em 35, e substituído no concurso de 36-38 por Canto da Maia.

Trata-se, como se sabe, de uma proposta recorrente e de um fenómeno, cuja história ainda não foi contada, nem analisada, com o detalhe que merece.

Não temos qualquer dúvida em afirmar, que as questões que este projecto coloca, nomeadamente as que se prendem com as circunstâncias que determinaram a sua não-construção, constituem um dos aspectos mais marcantes da história da arte em Portugal do século XX, merecendo lugar de destaque, na galeria dos seus enigmas.

Mais adiante, daremos o nosso contributo para a discussão do problema. De imediato, importa analisar o projecto.

Avaliando a obra unicamente pelo regulamento e pelas bases do programa, de todos os projectos apresentados, é aquele que corresponde melhor às intenções do programa. Um programa que, como já foi observado, parecia traçado à sua medida, mantendo os objectivos de 33.



Fig. 76/VIII- C e G Rebello de Andrade, A de Brée, *Dilatando a Fé, o Império*.



Fig. 77/VIII- C e G Rebello de Andrade e Canto da Maia *Dilatando a Fé, o Império*, 4º lugar no Concurso de 1936-38.

⁵⁷ FRANÇA, José-Augusto, *Nota Ocasional a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique*, in, *Comércio do Porto*, 29 de Janeiro de 1957

⁵⁸ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Havia, é certo, a recomendação de que o monumento “*reflecta também o espírito da época em que foi realizado*”, que figurava no Decreto-lei nº 23 405 de 27 de Dezembro de 1933, mas a verdade é que essa recomendação já não figurava nem no Decreto-lei nº 39 713 de 1 de Julho de 1954 que instituía o concurso, nem na Portaria n.º 15 154, que definia as bases do Programa.

Quer dizer, estamos convencidos, por razões que mais adiante explicitaremos, que este concurso, de antemão, era um simulacro, dado que Oliveira Salazar nada de novo esperava do mesmo, a não ser, é claro, usá-lo como instrumento de propaganda – uma propaganda que por imperativos da conjuntura política mundial se jogava agora à escala internacional.

Manipulador como era, Salazar não precisava deste concurso no plano artístico, porque ele já tinha a almejada síntese da época: o *Padrão dos Descobrimentos* de Cottinelli e Leopoldo.

Decerto que se o *pilone* dos Rebello de Andrade ganhasse o concurso, ainda poderia haver alguma hipótese de construção daquele monumento em Sagres, pois terá sido, justamente, para suprimir os impedimentos financeiros e técnicos levantados e colocados à sua construção, que o orçamento foi substancialmente aumentado e foi integrado na equipa o engenheiro Edgar Cardoso.

De resto, é um facto de que houve uma enorme pressão para que o júri aprovasse este projecto, coisa que de imediato se detecta pela documentação, já que enquanto todas as restantes equipas haviam enviado um único exemplar de peças escritas, compreendendo memórias descritiva e justificativa e cálculos de estabilidade, a equipa do projecto *Dilatando a Fé, o Império*, fez distribuir, pelos membros do júri, além do estipulado no Regulamento do Concurso, dois pacotes contendo várias dezenas de exemplares dos longos textos do Estudo Histórico e da Memória Descritiva, todos eles dactilografados, sendo alguns exemplares traduzidos em francês e italiano, para poderem ser lidos pelo vogais estrangeiros do júri.

As hipóteses deste projecto alcançar o primeiro lugar eram, contudo, diminutas, por um lado, devido ao isolamento dos seus autores relati-



Fig. 77/VIII- *Dilatando a Fé, o Império*, Pacote de documentação (*estudo histórico*)

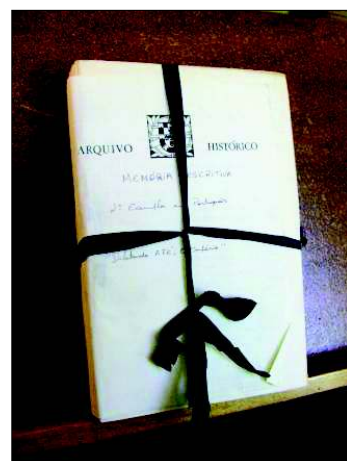


Fig. 78/VIII- *Dilatando a Fé, o Império*, Mais documentação (*memória descritiva*)

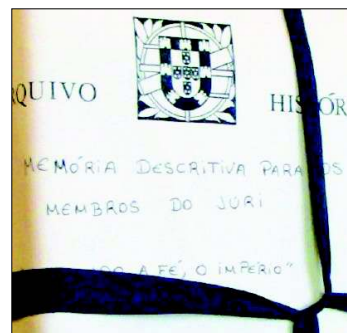


Fig. 79/VIII- Idem (um exemplar para cada elemento do júri)

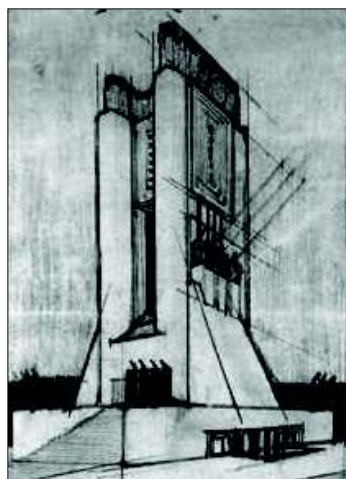


Fig. 80/VIII- Sant'Elia, *Torre Faro*, 1914.

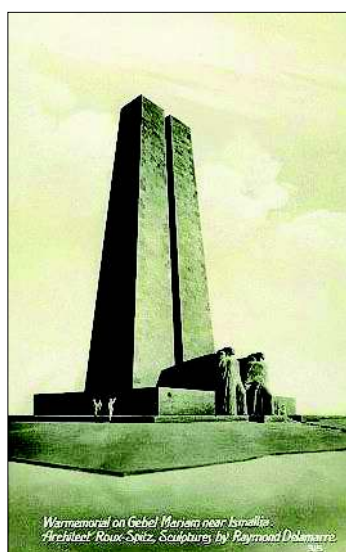


Fig. 81/VIII- Michel Roux-Spitz e Raymond Delamarre *Monumento à Defesa do Canal de Suez*, Ismailia, 1929

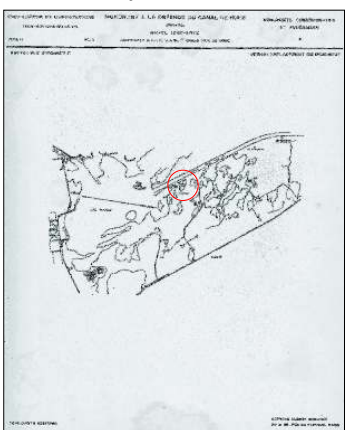


Fig. 82/VIII- Idem, *Implantação do Monumento*, Encyclopédie de l'Architecture.



Fig. 83/VIII- Roux-Spitz e R. Delamarre *Monumento à Defesa do Canal de Suez*, Ismailia, Egipto, imagem recente

vamente à “*elite culta*”, como o documento *Representação 35* demonstra, e, por outro, devido ao relevo sinalético dado, ali, à *Cruz de Cristo*, que implicitamente era tratada como objecto de representação nacional, coisa que subvertia o seu significado puramente religioso, não diferenciando a sua utilização como emblema, afinal, da apropriação que fizeram os nazis da *Suástica*, usando-a como leit-motiv da *simbólica do poder*.

Aliás, não decorrerá precisamente de uma extrapolação da monumentalização da iconografia nazi, para a iconografia henriquina o segredo da solução dos Rebellos de Andrade? Não terão eles descoberto na Cruz-de-Cristo – *Cruz Póntea* – um tema iconográfico susceptível de ser usado à maneira nazi, que para surtir efeito, no fim, apenas requeria uma possante, e quase cinematográfica, tridimensionalização?

Tridimensionalização possante, que se podia adaptar a alguns modelos existentes, recentemente aparecidos (situamo-nos obviamente em 1933) acessíveis ao conhecimento de quem pelo assunto se quisesse interessar. Modelos futuristas, como o de Sant'Elia, da *Torre Faro*, de 1914, depois adaptado por Terragni para a construção do *Monumento ai Caduti* de Como, inaugurado em 1933, ou menos vanguardistas, como o projecto de Michel Roux-Spitz para o *Monumento à Defesa do Canal de Suez*,⁵⁹ de 1929: um memorial à Grande Guerra que ainda existe, e cuja estatúria, curiosamente, é da autoria do escultor Raymond Delamarre, que já vimos integrado na equipa *Circulo Amarelo*.

O projecto dos Rebellos de Andrade não era, por isso, tão inovador quanto parecia, resultando de um cruzamento de influências da vanguarda italiana com o academismo francês, sob a égide do impacto da estética da propaganda germânica, pelo aproveitamento de um novo modelo de obelisco, desenhado de forma a induzir um efeito de *trompe-l'œil* que ainda mais magnificava a sua dimensão, por distorção da perspectiva, provocando um dramático efeito de sublime.

Como monumento era uma solução feliz e eficaz, garantindo universalidade e intemporalidade. Daí, a nossa convicção de que Salazar promovera o concurso com o propósito de fazer aprovar o projecto.

⁵⁹ Este monumento era conhecido em Portugal, pois Carlos Ramos refere-se a ele na memória descritiva do Projecto *Aviz*, que apresenta a este concurso.

Se tal sucedesse, talvez o monumento pudesse realizar-se. Caso contrário, o projecto vencedor ficaria no papel, como aliás o decreto-lei, pela primeira vez, expressamente, o previa.

É claro que uma tal postura, é perfeitamente irregular do ponto de vista formal e ético, já que em todo concurso público cabe ao júri decidir, na base do anonimato e perante o mérito artístico dos projectos. Contudo, se sempre a questão do anonimato nos concursos se questionou, neste caso, não havia sequer como falar em anonimato, pois além das evidências plásticas, até a sigla “*Dilatando a Fé, o Império*” se conservava igual, desde a edição de 1933.

Não é caso para perguntar, como é que um júri podia aceitar uma situação destas? Aliás, apesar de o programa não o mencionar, não deveria toda o projecto apresentado a concurso ser uma peça original?

Por outro lado, apreciando o projecto, consideramos exagerado o valor artístico que o mesmo tem logrado obter, por parte dos críticos e dos historiadores, com José-Augusto França, logo em 57, a afirmar:

“O monumento dos Rebello de Andrade (4º prémio) tinha uma bem estudada força de expressão de volumes, à beira da brutalidade sim, mas entendedora do que se pretendia. Entendedora, digamos pelo lado de fora, que a atemporalidade do seu estilo não anuncia um entendimento interior, votivo, isto é, místico, mas sim um desapaixonado trabalho à volta duma ideia séria, plasticamente notável, (uma cruz-de-Cristo que se projecta no espaço)”⁶⁰

Passados quase cinquenta anos, importa, na nossa opinião, rever esta leitura. Vejamos, para já, os juízos que nela se apresentam:

- Bem estudada força de expressão de volumes
- Entendimento objectivo do que se pretendia
- Estilo atemporal e não votivo (místico)
- Ideia séria, plasticamente notável
- Cruz-de-Cristo projectada no espaço

Relativamente à expressão de volumes, o que o projecto faz é tão-somente uma possante tridimensionalização de uma forma simbólica – a *cruz-póntea* – irrompendo da terra, para o alto e para a frente, numa dura e dilacerante convergência de linhas e planos, à procura de um sublime, cinematográfico ou bélico, que lembra a projecção de luz.



Fig. 84/VIII- C e G Rebello de Andrade, A de Brée, *Dilatando a Fé, o Império*.

⁶⁰ FRANÇA, José-Augusto, *Nota Ocasional a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique*, in, Comércio do Porto, 29 de Janeiro de 1957

Por um lado, há efectivamente um entendimento objectivo do que se pretendia, na medida em que se percebe que se pretendia, simultaneamente, um símbolo e um sinal. Por outro, porém, a combinação obtida implica, inequivocamente, a sujeição do símbolo ao sinal, na medida em que a forma, ali, antes de mais, é a de um colosso e só depois, mesmo no topo, se revela como símbolo.

Quanto ao projecto representar um estilo atemporal, não nos parece evidente. Pelo contrário, consideramos que a estética que dele emana é claramente a do modernismo dos anos trinta, como não podia deixar de ser. Modernismo que se reconhece pelo vigor e pela depuração formais que emanam de um futurismo domesticado ou classicizado.

Enfim, o projecto apresenta de facto uma ideia séria, e por isso representa uma proposta consentânea com uma ideia de monumentalidade “acertada”, mas acertada, apenas, no quadro de uma monumentalidade nacionalista, quando não fascista, cuja iconografia se definia a partir de uma mescla dos símbolos da fé católica e dos vultos da história, visando uma utilização que, nos anos 50, aparece cruamente retórica e propagandística, como Leitão de Barros, como já vimos, defendia.

De resto, na nossa opinião, a ideia-chave daquele projecto – a projecção da cruz-de-Cristo no espaço – funcionava muito melhor em imagem do que funcionaria no terreno, se o projecto viesse a ser construído, pois o poderoso expressionismo que o caracteriza, repercute-se muito melhor, oniricamente, pela imagem, do que massivamente, pelo volume. Aliás, o que mais impressiona no projecto, não é tanto a projecção da forma no espaço, mas a erupção telúrica da mesma, que parece irromper das entranhas da terra.

Ora essa percepção, só nos é dado tê-la porque conseguimos, ao olhar para o desenho ou para a maquete, captá-la como um todo, devido à sua miniturização, coisa que não aconteceria perante a ciclópica relação com a sua escala colossal, pois aí, ao observador, só seria possível captar perspectivas parciais da obra.

Mas pior do que isso, era o facto de que aquele projecto já havia perdido a sua oportunidade. Os tempos haviam mudado e já ninguém acreditava nele, a não ser, talvez, Salazar, como se verá pela votação.

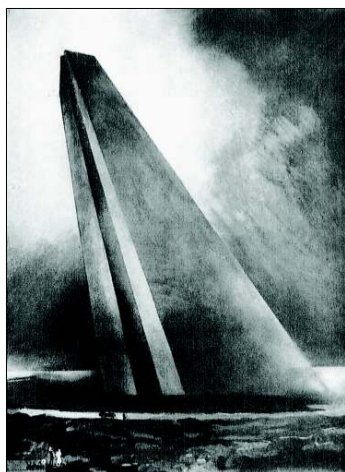


Fig. 85/VIII- C e G Rebelo de Andrade, A de Brée, *Dilatando a Fé, o Império*. Alçado Norte.

Por isso, a solução encontrada foi aprovar o projecto para seguir à segunda fase, e depois rejeitá-lo.

Vejamos como o mesmo era defendido, na memória descritiva:

O Monumento deve conter, em si a consagração de uma acção e a memória do seu chefe ou propulsor.

[...]

A Acção pessoal do Infante é resultante de várias premissas (desde a origem rática até à Educação) e algumas delas sendo evidentes, são geralmente aceites

[...]

No pensamento creador que presidiu às grandes linhas deste projecto de Monumento, não interveio mais do que o sentido de exaltação da nossa Missão Universalista que, as Descobertas representam.

Por este excertos, não restam dúvidas do absoluto reiterar das crenças e dos mitos do nacionalismo e messianismo em que se ancorava o Regime: culto do chefe; diferenciação rática; missão universalista.

Relativamente ao monumento, o mesmo é assim descrito:

O monólito ou bloco monumental projectado que assinala neste plano, o Promontório de Sagres é um sólido gerado pela Cruz de Cristo. [...]

A sua estrutura, de pura e geométrica simplicidade, assegura-lhe a permanência de um critério de visão através as gerações que se sucederão a contemplá-lo.

Nenhuma concessão de estilo e de ornato, de efémera decoração, se permitiu o Arquitecto.

O eixo inclinado do Monumento Obelisco, consubstancia o sentido de partida, não havendo qualquer outro monumento, conhecido no mundo com perfil semelhante. A sua secção (diminuindo de área da base para o vértice) imprime-lhe, em si mesma, uma força de movimento ascensional e uma contenção e impulso dinâmicos. Ainda no plano das concepções espirituais e de tese especulativa desta forma plástica, se pode considerar que o bloco se ergue e se desprende da Terra, numa ânsia de Evasão e de Infinito, o que significa o repúdio da concepção limitada da vida Terrena objectiva e realista e a aceitação do princípio da Vida Eterna, sob a protecção de Deus. (Espírito do Cruzado).

As representações figurativas quer do Infante de Sagres, quer da Empresa dos Descobrimentos, estão localizadas no interior do Monumento [...]

No centro da grande nave, seu eixo maior, implanta-se o bloco estatuário do Infante e da multidão que em torno dele, ergueu a obra gigantesca da Descoberta do Mundo. Trata-se de uma grande peça escultórica, de ricos materiais, por ventura policromados e chapeados de ouro, verdadeira *Interpretação, Memória e Comemoração*, partindo único grande documento iconográfico que por estranho e caprichoso destino foi devolvido ao conhecimento dos portugueses, há pouco mais de meio século: os Painéis atribuídos a Nuno Gonçalves.

Dois frisos, sobre embasamentos de pedra, nas imensas paredes laterais contêm historiografia henriquina.

Quanto ao arranjo urbanístico, uma vez mais se observa uma absoluta rendição à retórica do nacional-historicismo:

Dadas as características do inóspito local onde, no meio das rochas nada mais cresce do que o agreste zimbro, a composição urbanística deste projecto limita-se a estabelecer vias de acesso e de regresso ao monumento e por meio de arruamentos de perfil adequado.

Propositadamente se conserva, despida e intacta, a imponente rudeza mesológica.

[...]

Com referência às pequenas construções adjacentes, conservamo-las todas. Primeiro, porque no programa do concurso a elas se não alude e muito menos se faz qualquer sugestão à sua supressão. Segundo, porque todas teem, mais ou menos, o seu valor arqueológico e tradicional, lendário ou histórico. Ainda porque o posto rádio-gonométrico, não tendo qualquer interesse como construção, poderia ser transferido para qualquer desses edifícios, depois das obras de reposição e adaptação necessárias.⁶¹

Importa observar como a conservação das construções da Correnteza é meramente retórica e artificiosa, já que internamente se destinaria a albergar o posto rádio-gonométrico, coisa que nos parece absolutamente paradoxal e absurda, quando o propósito enunciado é o de conservar valores arqueológicos e tradicionais, históricos ou lendários. Por tudo isto, foi um erro aprovar este projecto para passar à 2ª fase. Um erro, porque se o projecto tivesse sido logo chumbado na primeira fase, o júri, teria demonstrado coragem e lucidez, e demonstrava que não pactuava com o que era, pelo menos do ponto de vista do anonimato, uma fraude. Além de que, tal decisão decerto daria azo a azeda polémica, que era justamente aquilo que o Governo, acima de tudo, pretendia evitar, possibilitando-se assim contrariar a tendência de circunscrever ao silêncio dos gabinetes as decisões sobre aquilo que no fim dizia respeito a todos, e acabava por a todos representar.

Com uma sigla praticamente igual ao anterior, *Dilatando a Fé e o Império* é o projecto de uma equipa formada pelos arquitectos Miguel Pestana; Vieira da Fonseca e pelo escultor Soares Branco. Trata-se de um projecto magnificamente apresentado em livro, onde a par da memória descritiva figuram fotografias das peças desenhadas, coisa que facilita enormemente a sua leitura. Tendo obtido dois votos positivos, o projecto é formado por uma forma que “*não é uma vela nem um*



Fig. 86/VIII- M Pestana, V da Fonseca e S Branco, *Dilatando a Fé e o Império*.

⁶¹ Arquivo Histórico do MOPTC, *Monumento ao Infante D. Henrique, Projecto Dilatando a Fé, o Império*.

padrão, nem tão pouco uma roda de proa; pretende ser tudo isso, nada sendo em particular. É acima de tudo uma forma que julgamos capaz de traduzir a obra gigantesca do Descobrimentos Náuticos.” Adossada a essa estrutura arquitectónica figura uma esguia e alongada cruz, na frente da qual se ergue uma colossal estátua pedestre do Infante, enquanto que nos flancos avançados se dispõem dois grupos escultóricos: um, representando a propagação da fé, o outro, representando a construção do império.

Aparecendo suavemente tocado por um discreto abstraccionismo, o projecto comunga das formas da arquitectura sacra moderna que por aqueles anos começava a dar os primeiros passos⁶².

Inesperada “originalidade” é a escadaria ciclópica que parcialmente desce na direcção do mar, abrindo-se a este numa espécie de deslocado e abissal *Cais das Colunas*, à imagem da Capital.

Vejamos como a mesma era apresentada na memória descritiva:

Depois de algumas tentativas optámos pela forma escolhida. Ela é caracterizada pela pureza geométrica das suas linhas analiticamente definidas, que procuram evocar a eclosão de algo transcendente e grandioso.

A alameda de acesso alarga-se junto da base da peça simbólica e alguns lanços de escada, judiciosamente distribuídos, contribuem para dar ao conjunto uma grande monumentalidade.

Em torna da peça como que a servir de embasamento do obelisco monumental, um friso de baixos relevos. Estão aí representadas algumas das mais sugestivas passagens da nossa epopeia marítima e alguns dos factos mais notáveis da vida do Infante D. Henrique.

Relativamente à componente escultórica, a descrição é como se segue:

Os grupos escultóricos estão à frente, voltados para o mar, donde aliás são constantemente contemplados. O Infante, de pé, altivo e magestoso, abre o caminho que há-de dar novos mundos ao mundo, e os dois grupos, simbolizando a dilatação da Fé e a do Império, avançam resolutos para o desconhecido e tenbroso mar.

[...]

De facto, julgamos apresentar a solução que melhor traduz a ideia que se pretende focar, colocando o Infante como que a enviar para o desconhecido aqueles cuja missão era a de cumprir os seus planos. A alameda que tem como ponto de partida o começo do promontório não se detem aqui. Como se pretendesse continuar pelo oceano marcando o rumo das descobertas, corta o promontório com alguns degraus escavados na rocha dando um acesso ao mar. Os degraus porém não têm as dimensões da escala humana, são proporcionais às dimensões colossais da Figura do Infante.⁶³

⁶² Vide, PORTAS, Nuno e CUNHA, Luís, *A Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal*, In, *Arquitectura*, nº 60, 1957, pp.

⁶³ Documentação disponível no Arquivo do MOPTC.

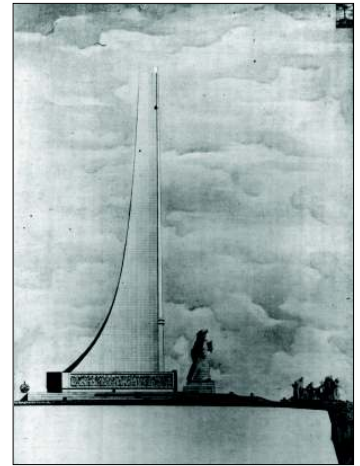


Fig. 87/VIII- Idem, Alçado Poente.

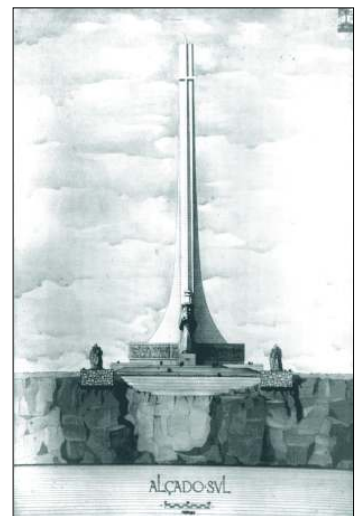


Fig. 88/VIII- Idem, Alçado Sul.



Fig. 89/VIII- Idem, Alçado Norte.

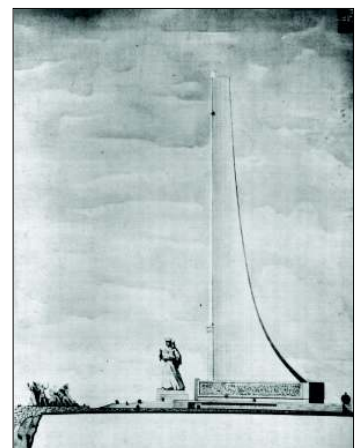


Fig. 90/VIII- Idem, Alçado Nascente.



Fig. 91/VIII- *Infante e a Dilatação da Fé*



Fig. 91/VIII- ... e a Dilatação do Império



Fig. 92/VIII- Soares Branco, *Infante*

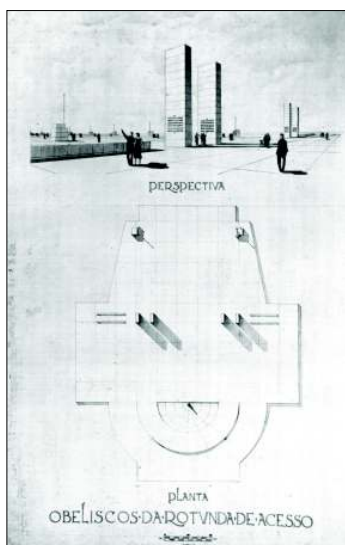


Fig. 93/VIII- *Dilatando a Fé e o Império*,
Perspectiva do Projecto de Urbanização
do Promontório

Às figuras escultóricas deram-se formas simples e esquemáticas atendendo às suas dimensões e à natureza dos materiais de construção.

Concebeu-se o Infante de pé, fazendo um esforço para aumentar a carta do Mundo conhecido e esboçando um movimento em direcção ao mar. Tem o traje apresentado nos dois documentos coevos que se julga representarem a sua figura e que se enraizou na tradição popular. O grupo escultórico que simboliza a dilatação do da Fé está à direita. Nele está representada a conversão dos indígenas dos novos continentes e a acção evangelizadora dos missionários. No grupo escultórico que simboliza a dilatação do Império, localizado à esquerda, estão representados alguns aspectos da epopeia dos descobrimentos.

Os excertos transcritos permitem evidenciar o carácter eminentemente retórico do projecto, posto que desde a configuração das formas até ao agenciamento das massas, passando pelos conteúdos temáticos dos elementos figurativos e simbólicos, servem para compor uma narrativa, cuja leitura aparece inteiramente determinada do princípio ao fim, subordinando-se em pleno a reiterar o mito do Infante de Sagres. De resto, a subordinação absoluta à letra do mito e da lenda que o projecto veicula é enunciada não só pelo “partido estético” arquitectónico e escultórico, mas ainda é confirmada pelo arranjo urbanístico do promontório, onde é proposta demolição do baluarte seiscentista, conforme se transcreve a seguir:

Mais difícil nos parece ser o destino a dar à fortaleza que corta lado a lado o início do promontório. [...]

Para valorização do monumento impunha-se a demolição desta velha fortaleza que de modo algum se liga ao passado glorioso do promontório, mas que pelo contrário faz reviver uma época obscura da nossa história

No lugar do baluarte, os autores desenham uma praça em hemiciclo, que dá acesso a quatro “propileus” de 20 m. de altura, que “*marcam o início do trajecto para o monumento servindo também para a colocação de lápides comemorativas das visitas de homenagem e consagração.*”

E a descrição prossegue assim:

Percorridos os 400 metros da alameda, o visitante encontra-se no monumento propriamente dito. Uma escadaria ladeada por duas esferas armilares de bronze marcam a entrada e duas plataformas que o circundam permitem a sua contemplação de diversos ângulos.⁶⁴

Em síntese, o presente projecto representa uma tentativa de actualização do cânon monumental nacional-historicista, procurando ingloria e

⁶⁴ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

equivocamente libertar-se da sujeição aos cansados símbolos e ícones da retórica oficial, mas sem lograr livrar-se, afinal, do mais importante: a postura apologética literal da herança nacional-historicista.

Duas originalidades se registam: a criação de uma forma eidética para simbolizar a epopeia dos descobrimentos, e uma escadaria ciclópica que monumentaliza algo faraonicamente a abertura do mar.

A maquete seguinte, *Dois Peixes*, deve-se à equipa formada pelo arquitecto H. St. John Harrison, pelo escultor Harold Brown e pelo engenheiro Frank Newby.

Relativamente ao arquitecto John Harrison, apesar das consultas que fizemos⁶⁵, não encontramos referências seguras, já que como por vezes ocorre com autores anglo-saxónicos, existem vários homónimos.

Relativamente a Frank Newby, já a informação é abundante, apresentando-o não apenas como engenheiro, mas também como arquitecto,⁶⁶ sendo no campo da engenharia o seu nome citado a par de nomes sonantes,⁶⁷ a que se acrescenta o facto de ser autor e co-autor de publicações de referência no campo da arquitectura⁶⁸ e da história da engenharia civil.⁶⁹

No campo da produção, Newby colaborou com Stirling no *Regent's Park* de Londres, e colaborou, em 1963, com Cedric Price e Antony Armstrong-Jones, na construção do *London's Zoo Aviary*.

Sobre o escultor Harold Brown, obtivemos algumas informações, nomeadamente sobre a sua participação na reconstrução do '*New World First Settlers Monument*', de 1951, em Blackwall, Docklands, Londres. Trata-se de um monumento que assinala o presumível lugar de embarque dos primeiros colonizadores que, em Dezembro de 1606, demandaram o Novo Mundo, a bordo de três embarcações: "*Susan*

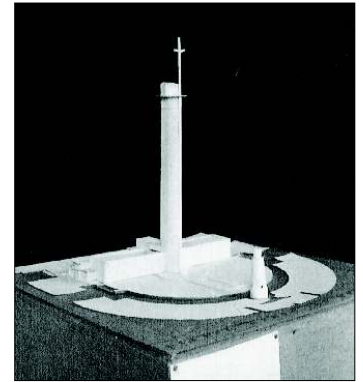


Fig. 94/VIII- *Dois Peixes*, Harrison, Newbv. etc

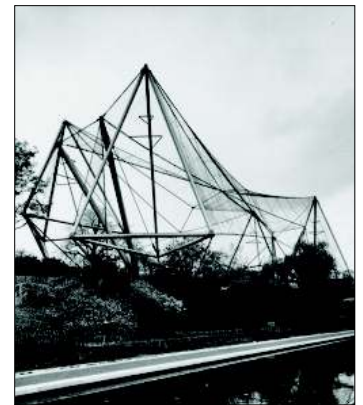


Fig. 95/VIII- *Aviary*, Price, Newby, Jones, 63



Fig. 96/VIII- H Brown, *New World First Settlers Monument*, 1951, London

⁶⁵ British Library, Royal Institute of British Architects; ArchINFORM, etc.

⁶⁶ Vide, YEOMANS, David, *The work of Frank Newby*, In, Royal Institute of British Architects, 2003, URL: www.RIBA/DavidYeomans.htm

⁶⁷ MARGOLIUS, Ivan, *Architects + Engineers = Structures*, 2002, ISBN: 0-471-49825-4

⁶⁸ AA.VV, *Sir Owen Williams*, Architectural Association Publications, 1986.

⁶⁹ NEWBY, Frank, *Early Reinforced Concrete*, Burlington, VT, Aldershot, 2001, Ashgate

Constant”, “*Godspeed*” e “*Discovery*”, treze anos antes da célebre viagem do “*Mayflower*”.

Porque esta história é ilustrativa da verdadeira *fome de monumentalidade* que se apoderou das sociedades ocidentais avançadas, muito sucintamente, resumimo-la.

Em 30 de Junho de 1928, por iniciativa, e financiamento, de descendentes norte-americanos dos primeiros colonos foi inaugurado, em Blackwall, o primeiro monumentos aos “*Primeiros Colonos*”, que pouco antes da II Guerra Mundial seria vandalizado.

Em 1951, nova iniciativa norte-americana levaria à inauguração de um novo monumento, construído com blocos de granito que haviam pertencido à *West India Dock*, entretanto demolida, e que no topo era coroado por uma escultura de bronze, representando uma sereia.

É essa sereia que será moldada pelo escultor galês Harold Brown, sereia que depois de várias peripécias desapareceu, nos anos 80.

Em 1998, é criada a associação “*LEA Heritage Group*” integrando entre outras individualidades um ex-Chefe Executivo da *London’s Docklands Development Corporation*, (LDDC) que trataria de promover o restauro do monumento, e que viria a ser re-inaugurado em 1999, com a presença do Embaixador norte-americano, Phillip Lader.

Marcado a verde na imagem, figura o novo local de implantação do novo monumento, integrando-se no projecto de regeneração urbana promovido pela LDDC.

Relativamente à maquete *Dois Peixes*, trata-se de uma solução, de pesada monumentalidade, marcada por uma rígida simetria, na disposição das massas e na articulação dos corpos, evocadora de uma retórica de poderio imperial que se afirma pelo agigantamento da escala e pela severidade da ornamentação.

Como elemento marcante, um padrão colossal com reminiscências na estética industrial das chaminés da *London Power Station*, ao qual se adossa, no topo, uma cruz, cujo apoio acompanha a pesada coluna que lhe serve de amparo.

Na parte frontal do conjunto, junto à arriba, figura uma pequena torre, destinada ao farol.



Fig. 97/VIII- London Docklands Development Corporation Project, 1998

Em síntese, trata-se de um projecto completamente inadequado ao lugar e à celebração, que mescla, sem carácter definido, funcionalidade, simbólica e escala, gerando um híbrido deselegante e incongruente.

O projecto seguinte *Dom Henrique-Vasco da Gama-Magalhães* é ainda pior. Ou antes, é de todos o pior, circunstância à qual não é estranha a composição da equipa de projectistas: Otto Firlle, na arquitectura, Arno Brecker, na escultura e Fritz Triebel, na engenharia.

Criador do conhecido símbolo da *Lufthansa*, logo em 1918, Otto Firlle (1889-1966) é um arquitecto conotado com a arquitectura nacional-socialista. Tendo trabalhado em Berlim e em Dusseldorf, uma das suas obras de referência é o *Nordstern-Lebensversicherungsbank*, em Berlim-Wilmersdorf (1935-1936).

Porque o seu percurso condicionou o, e é ilustrativo do, itinerário da escultura europeia, no século XX, importa referir que Arno Breker (1900-1991), começou por obter o “*Rom-Preis*” em escultura pelo governo Prusso, em 1913. Em 1935, já em Berlim, participou na exposição “*Berliner Secession*” e no ano seguinte, obteve a medalha de prata do Comité Olímpico Internacional com as estátuas “*Zehnkämpfer*”⁷⁰ e “*Die Siegerin*”⁷¹, no concurso de escultura. Em 37, são suas as estátuas do Pavilhão alemão na Exposição Internacional de Paris, o que faz dele o escultor oficial do regime nazi. Colaborou com Albert Speer em vários projectos oficiais, nomeadamente, a partir de 1938, no edifício da Chancelaria do III Reich. Arno Breker beneficiou do apoio pessoal de Hitler, sendo construído propositadamente para ele um estúdio a céu aberto, em Berlim-Dahlem. Em 1939, durante uma viagem a Itália, em nome de Estaline, é-lhe apresentada uma proposta de trabalho, na União Soviética. Em 1940, recebe o *Grande Prémio de Itália* pelo Governo nacional-socialista. Em 1942, a convite do governo de Vichy, faz uma exposição na *Orangerie*. Depois da guerra, Breker retirou-se para a Baviera, e perto de 90% da sua obra foi destruída. Contudo apesar da sua colaboração com o regime, Breker foi considerado



Fig. 98/VIII- O Firle, F Triebel e A Brecker, *Dom Henrique-Vasco da Gama-Magalhães*



Fig. 99/VIII- O Firle, *Símbolo da Lufthansa*, 1918



Fig. 100/VIII- O Firle, *Símbolo da Lufthansa*, 1918



Fig. 101/VIII- O Firle, *Nordstern-Lebensversicherungsbank*, 1936, Berlin

⁷⁰ *Zehnkämpfer*- Dez combatentes

⁷¹ *Die Siegerin*- Os vencedores

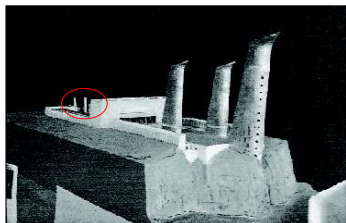


Fig. 102/VIII- Dom Henrique-Vasco da Gama-Magalhães

um simpatizante da desnazificação, pois durante o III Reich, havia tomado várias vezes posição a favor de artistas perseguidos pelo nazismo, como Picasso e Suhrkamp. A partir de 50, durante o período que corresponde à época do concurso de Sagres, Breker retorna a Düsseldorf, onde passa a residir, trabalhando na reconstrução da cidade, como arquitecto. Em 1958, Breker abre um atelier em Paris, onde se estabelece como designer e escultor. Em 1980, o governo federal alemão, disponibiliza o Castelo Nörvenich em Colónia, para reutilização como “*Museum Arno Breker - Sammlung Europäische Kunst*”⁷², que viria a abrir ao público em 1985.

Quanto ao projecto, trata-se de uma intervenção absolutamente brutal. Uma violenta manipulação e subjugação do promontório, que se rende perante a onipotência e a megalomania arrasadoras de uma monumentalidade, por assim dizer, neo-faraónica.

Basicamente, a proposta organiza-se em torno de três torreões colossais inclinados, de duas alturas, encontrando-se o mais elevado avançado em relação aos outros dois que, mais baixos, figuram recuados. Pela divisa do projecto, estes três torreões deverão representar os três vultos da epopeia dos descobrimentos, pelo que as diferentes alturas e disposição do espaço assumem uma espécie de metáfora hierárquica.

A inclinação dos torreões, cujo remate superior termina numa espécie de seta apontada ao oceano, denota algumas afinidades com o projecto dos Rebello de Andrade, o que também serve para conferir os reflexos de uma origem comum, que decorre da força telúrica que de ambos os projectos se desprende.

Quanto à componente arquitectónica, a solução apresenta nítidas reminiscências estruturais e estéticas de Speer e do modernismo fascista italiano, dadas pela fórmula de encerramento e de compressão tributária do *Pátio de Colunas* dos templos egípcios, não faltando sequer os *pillones*, que já conhecemos dos Rebello de Andrade.

O projecto seguinte tem a sigla *D’Ulmar*, e a equipa projectista é formada pelo arquitecto José Cortez, ele próprio já um *habitué* dos concursos de Sagres, o escultor Leopoldo de Almeida e os enge-



Fig. 102/VIII- José Cortez, Leopoldo de Almeida, *D’Ulmar*

⁷² URL: www.museum-arno-breker.org

nheiros José Brazão Farinha; João de Araújo Sobreira, coadjuvados pelos artistas plásticos José de Almada Negreiros; Álvaro dos Santos Lima. Trata-se de uma equipa forte, portanto.

Equipa forte que apresentava uma imagem forte, muito “*clean*”, pouco habitual entre os artistas nacionais. Manifestamente, não se trata de uma solução original, quer do ponto de vista formal, quer iconográfico. Uma construção branca em forma de vela latina estilizada, implantada sobre uma plataforma em forma de lança, com uma enorme cruz póntea pintada na frente e estendendo-se pelos dois flancos.

Na frente, figura a estátua do Infante, sobre a proa de um pedestal.

Na parte de trás, voltadas à rectaguarda, duas réplicas bastante menores da “*vela latina*”, assumem a função de marcar a entrada no recinto.

Vejamos como o mesmo é apresentado na Memória Descritiva:

Pensamos pois que a maneira mais adequada e indicada, para memorar o Infante, e esse ímpar e extraordinário acontecimento da História Universal, consiste em levantar nessa ponta sagrada um monumento que consubstancie todos os seus anseios. E esse só pode ser simbolizado pela estilização de uma Vela!

[...]

Essa Vela seria erguida ao centro, no coração de uma lança construída com a pedra cinzenta da região. A lança desenhada foi com o emprego do pentagrama, origem da nossa concepção para este Monumento. As outras duas pontas desse grande pentagrama, ficam assinaladas no promontório por dois pequenos pentagramas, nos quais duas das arestas das pontas são sobreelevadas, formando duas estilizadas e enfunadas velas que apontam uma para o Oriente e a outra para o Ocidente.

Essa lança por sua vez, assenta em uma plataforma cujo formato nos sugere o braço de uma âncora; por conseguinte, um símbolo guerreiro e um símbolo náutico

A haste dessa lança, seria porém suavemente curvada em concordância com o eixo do promontório. Essa figura serve-nos para indicar a rota em que o cérebro do infante tenazmente porfiava contornar o desconhecido continente africano, a fim de atingir a Índia!

À entrada dessa lança, ou melhor, dessa praça lanceolada, levantaríamos dois pilares, igualmente em forma de vela enfunada que formariam o propileu da lusíada “Acrópole dos Descobrimentos”. E neles esculpiríamos divisas, com os camoneanos versos: “*Os portugueses somos do Ocidente / Imos buscando as terras do Oriente.*”⁷³

Pelo enunciado da justificação, e pelas opções formais este projecto representa uma actualização do projecto dos Rebello de Andrade. A actualização que aqueles não quiseram fazer.

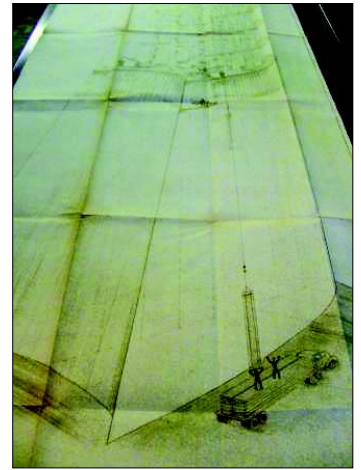


Fig. 103/VIII- D'Ulmar, Execução e montagem da vela

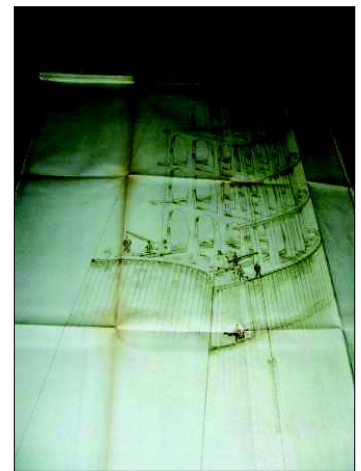


Fig. 104/VIII- Idem, Arquivo Histórico do MOP.

⁷³ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Actualização, porque através deste projecto são reiteradas, de forma menos rebarbativa os mesmos pressupostos monumentais e simbólicos do projectos dos irmãos arquitectos, com a vantagem de a componente telúrica, que aqui nos parece despropositada ser substituída por uma evocação mais atmosférica e, sobretudo, luminosa, que faz ao mesmo tempo aproximar este projecto da maqueta *Cavalo Preto*, de Louis Leygue e Henri Bernard, esta, porém, mais oceânica do que atmosférica.

Relativamente à componente escultórica, ela é assim descrita:

À frente da grande Vela, e tendo como pedestal uma prôa, surgiria então a figura de Dom Anrique., cuja vida foi um autêntico auto de Fé! Atingindo a altura de 6.00 metros, seria construída em betão armado e revestida de pequenas partículas de mármore esverdeado, como já se fez no Cristo Redentor do Rio de Janeiro; ou, o que seria uma novidade, em partículas de vidro verde da Marinha Grande, isto é, um produto dos silicatos das dunas que Don Deniz mandou plantar, e cujos verdes pinos serviram não só para o fabrico das caravelas, como na sua queima produziram a fundição dessas areias. Quanto à sua atitude é de Fé e de oração!⁷⁴

Quanto ao arranjo urbanístico, o mesmo é assim apresentado:

Devido à irregularidade topográfica do rochoso local, foi necessidade imperiosa, criar uma plataforma, onde irá assentar o monumento.

Ladeando o começo da haste da lança deparam-se-nos 2 cúpicos pilares encimados por esferas. Uma representa-nos o sistema de Ptolomeu, base da astronomia antiga, que o Infante tão bem conheceu. Outra, o de Copérnico, mais tarde confirmado por Galileu e Newton, e sobre o qual assenta a base da astronomia moderna.

[...]

Aquela larga avenida a que poderemos chamar “Rota dos Descobrimentos”, conduzir-nos-á a uma praça circular onde se ergue o propileu do Monumento. No relvado da placa central desenha-se uma estrela (pentagrama) cujos dez cruzamentos das diagonais ficam assinalados por tufo de “Rosas de Santa Maria”.

Atravessando o propileu, encontramos-nos finalmente na praça em forma de lança.⁷⁵



Fig. 105/VIII- C. Neves, J M Freitas, M. Pereira da Silva, *Escorpião*

O projecto seguinte, *Escorpião*, da autoria dos arquitectos Carlos Neves e José Márcio de Freitas, com o escultor Manuel Pereira da Silva e o engenheiro Armando Santos Paupério e ainda a colaboração de Manuel Dias Lopes, parece-nos bastante interessante, em virtude do mesmo se conceber e organizar segundo uma malha de percursos,

⁷⁴ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

⁷⁵ Idem.

que ligam e articulam as diferentes peças, formando um itinerário de metamorfoses e concreções plásticas.

Eis como na Memória Descritiva o mesmo é apresentado:

Todos os elementos de que se compõe o conjunto arquitectónico terão de ser considerados no âmbito de grandes volumes, pela razão de que um deles se destinar a orientar como farol toda a navegação marítima e para que de bem longe se marque bem a presença da Terra portuguesa, e muito especialmente o local histórico, donde partiram as primeiras naus para a descoberta dos novos mundos. [...] Todos os grandes elementos fazem parte de um todo.

[...]

A arquitectura que domina todo o conjunto deste monumento é de traça simples e simbólica, como simbólica dever ser toda a arquitectura monumental.

[...]

Além da grande figura do Infante, como elemento principal de escultura, haverá grandes painéis em cerâmica policromada, pintura decorativa em azulejo, e pinturas a fresco alusivas à biografia do Infante e das suas descobertas.

O grande elemento em forma de vela, será revestido a azulejo decorativo com desenhos de fauna marinha, pela face interior do seu panejamento.⁷⁶

Obviamente, a estátua do Infante, em bronze, não parece estar de acordo com o resto. Mal modelada, tem unicamente o mérito de se integrar na malha de percursos que o projecto propõe, de tal forma que, no ponto de contacto, isto é, ao fundo da rampa que lhe dá acesso, a estátua se oferece ao público sem o habitual plinto.

Particularmente feliz, é o grande elemento em forma de vela, espécie de concreção semi-abstracta semi-figurativa, que sugere os traços mínimos necessários à indução mental da forma de uma vela enfunada.

Na nossa opinião, constitui este exercício a escultura mais interessante e a que revela maiores qualidades simultaneamente plásticas e evocatórias, constituindo a peça que mais se aproxima da plasticidade dominante das maquetas classificadas no concurso do *monumento ao prisioneiro político desconhecido*, sendo significativo que este projecto tenha sido, como já vimos, classificado pelo júri, com um voto positivo, até porque esta peça tem a riqueza que emana de uma forma eidética.

Forma eidética, mesmo se evocadora de uma forma icónica, porque é, acima de tudo, a ideia de impulso, e da pressão do vento, não da vela em si, ou da sua estilização formal, que nos parece que ali se plasma.

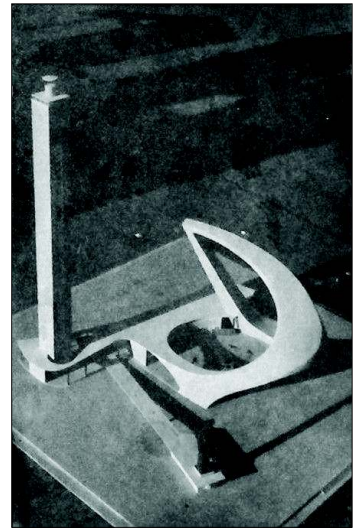


Fig. 106/VIII- C. Neves, J. M. Freitas, M. Pereira da Silva, *Escorpião*



Fig. 107/VIII- Manuel Pereira da Silva, *Infante*

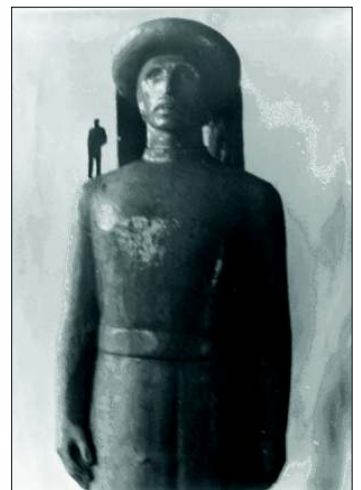


Fig. 108/VIII- Manuel Pereira da Silva, *Infante*

⁷⁶ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Vento forte, metafísico. Vento simultaneamente como impulso físico propulsor, mas também como ímpeto e desiderato transcendental.

Pior é a estátua-ídolo do Infante, e não uma elaboração metafórica.

O projecto seguinte, *Esfera*, foi apresentado por uma equipa com Jorge Almeida Segurado, na arquitectura, Júlio de Sousa, na escultura, Aurélio Marques da Silva, na engenharia e ainda as colaborações de Roberto de Araújo, Manuel Gaspar e João Jacinto Tomé Guilherme.

Trata-se de uma proposta mais adequada para integrar o palco de uma exposição internacional ou mundial, do que para dar corpo a um monumento.

Eis como o projecto é defendido na memória descritiva:

Ao projectar um trabalho desta índole dois caminhos se oferecem ao arquitecto: ou adoptar um trabalho a que chamaremos abstracto, para nos servirmos de uma terminologia que anda de há muito consagrada ou, então, escolhe um motivo simbólico e é a este que procura dar corpo.

No primeiro caso a preferência vai toda para uma forma, esteticamente bela que se imponha pela pureza das suas linhas. Não há aqui relação entre o monumento e o homem e o feito que ou obra que se pretendem consagrar. Ergue-se um marco atraente que é votado a celebrar êste ou isto, como poderia destinar-se a lembrar aquele ou aquilo. Encontramo-nos em face de uma manifestação abstracta de arte e, por esse mundo fora, numerosos exemplos existem de monumentos desse tipo.

Não foi essa a nossa escolha, por entendermos que um monumento a Alguém e ao fruto dos seus passos pela vida, devem relacionar-se intimamente e ser inconfundível. A obra deve estar eivada do espírito que a conforma, deve traduzi-lo e não poder aplicar-se indiferentemente a enaltecer seja que outro tema for. Possa, quem quer que a olhe de relance ajuizar o que tem na frente e até receber a sugestão dos motivos que a ditaram e só assim em nosso parecer, se alcançarem os maiores resultados que se podem tirar dum monumento.

Eis porque o caminho simbólico nos atraiu.⁷⁷

Este excerto mostra-nos bem como da parte dos arquitectos, pelo menos de alguns, existia uma consciência lúcida e clara do que se pretendia e do que estava em causa.

O que se pretendia era um monumento que veiculasse uma mensagem clara e inequívoca: a mensagem de reiterar o mito do Infante de Sagres e a sua liderança na construção de um Império, coisa que não seria possível fazer por meio de formas abstractas.

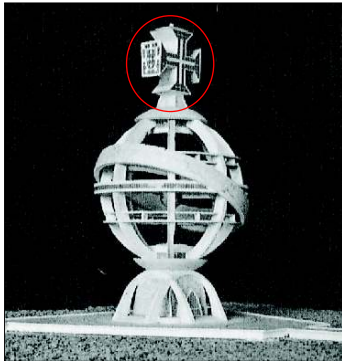


Fig. 109/VIII- J Segurado, J. de Sousa, *Esfera*.

⁷⁷ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Melhor e mais clara oposição entre uma monumentalidade retórica e nacionalista (positiva), e uma monumentalidade metafórica e universalista (negativa), não poderíamos dar.

A dimensão estética encontra-se aqui inteiramente subjugada, pela missão de veicular enunciados éticos que lhe são impostos e ditados, a partir do exterior do sua própria lógica e prática.

Daí que, aumentar a escala de símbolos ou de ícones, não é monumentalizar, é fazer *decorum* no espaço público.

Mas sigamos os passos da opção de monumentalizar a esfera armilar:⁷⁸

Uma vela, um mastro, muitos outros temas náuticos, são susceptíveis de estilização, sem dúvida, e capazes de sugerir as nossas navegações. Mas têm formas, dimensões convencionais, que cumpria alterar, agigantar, para ajustá-las a uma base como a de Sagres. Era, além disso, transformar um motivo num símbolo. [...]

Como encarámos o nosso projecto? Em vez de inventarmos um símbolo, buscámos um que, verdadeiramente, fosse a tradução daquilo que se pretendia expressar, um símbolo que dispensasse legenda e que falasse por si; um símbolo que estética, que plasticamente, nos parecesse certo e justo. [...]

Como ideia central, como ideia mestra, escolhemos a esfera armilar. Uma representação convencional do Universo, a abóbada celeste recheada de estrelas por que se guiam os navegadores e a terra ao centro. Que melhor representação encontrar para exprimir a epopeia marítima, essa obra grandiosa iniciada pelo Infante que foram as Descobertas?

Depois, a esfera armilar ganhou consagração no coração dos portugueses; foi tema dilecto da arquitectura manuelina, com as influências das navegações e outros motivos náuticos, compôs a divisa de D. Manuel, atravessou toda a nossa História, impôs-se à República que a ostenta na bandeira e, até, no cunho das suas moedas. A esfera armilar pareceu-nos o símbolo ideal, para expressar as nossas navegações e a obra do Infante.

Parece-nos que vale a pena analisar e discutir algumas das asserções deste trecho, na medida em que elas reflectem aspectos que dizem respeito não só a este projecto, mas acabam por repercutir muitas das crenças e das premissas que, mais ou menos equivocadamente, acabaram por marcar de forma paradoxal este concurso.

A primeira, é dizer que ampliar um motivo equivale a transformá-lo num símbolo, sem perceber que a solução contrária de ampliar um símbolo equivalia, por sua vez, a transformá-lo num motivo.

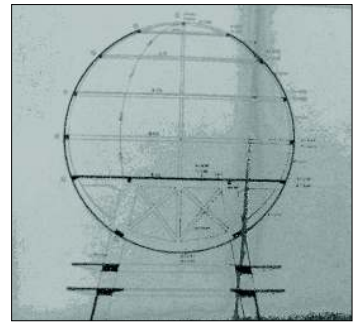


Fig. 110/VIII- Esfera, Corte

⁷⁸ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.



Fig. 111/VIII- André Waterkeyn, *Atomium*, 1958, Feira Internacional de Bruxelas. Fonte: www.atomium.be *Atomium*,

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

A segunda, prende-se com a natureza ontológica do próprio símbolo, já que o símbolo não é uma coisa em si, que fale por si, e que guarde em si, como num cofre, um significado objectivo. Um símbolo, é apenas o veículo de mediação que centra e expressa a nossa intencionalidade intersubjectiva de simbolizar.

De resto, a esfera armilar enquanto símbolo, é muito mais do que apenas uma “representação convencional do Universo”. Ela é, antes disso, a “Máquina do Mundo” revelada, na Ilha dos Amores, por Tethys, ao Gama, como Camões o imaginou nos *Lusíadas*, na célebre passagem do Canto Décimo:

*Vês aqui a grande máquina do Mundo,
Etérea e elemental, que fabricada
Assim foi do Saber, alto e profundo
Que é sem princípio e meta limitada.
Quem cerca em redor este rotundo
Globo e sua superfície tão limitada,
É Deus: mas o que é Deus, ninguém o entende
Que a tanto o engenho humano não se estende*

Que adianta, portanto, erguer e ampliar símbolos, se por serem encarados como meras convenções, acabam por ofender a dimensão simbólica, e a obrigam a desvanecer-se e a encobrir-se, num acto de legítima defesa da sua própria integridade?

O projecto é pois paradoxal, porque os símbolos não são coisas, e o seu impacto, como símbolos, não aumenta, antes diminui, com a sua magnificação.

De resto, para se ser rigoroso, a esfera armilar não era uma símbolo do Infante, mas de Manuel I. Assim como, a solução de colocar o escudo com as quinas nos flancos da tridimensionalização da cruz pón-tea, nos parece outro exercício de *decorum*, mais adequado à arte efémera, do que a um monumento permanente, coisa de que Cottinelli teve lúcida consciência, em 38, enquanto arquitecto-chefe da *Exposição do Mundo Português*.

Aliás, já na *Exposição de Obras Públicas* Jorge Segurado, como vimos, havia revelado alguma dificuldade em organizar um discurso expositivo que fosse mais do que uma mera pontuação ornamental dos espaços, como aliás também já havia ocorrido na decoração do Pavilhão

da Exposição Internacional de Nova Iorque, e depois se repetiria na organização da exposição permanente do Museu de Arte Popular.

Vale este projecto contudo como obra de engenharia, aparecendo como um hino ao betão armado, e portanto como um manifesto das possibilidades plásticas dos materiais da arquitectura moderna.

Mas também aí, a sua glória seria efémera. Em 1958, na primeira Exposição Universal do após-guerra, a construção do *Atomium*, introduzia métodos e técnicas de construção bastante mais avançadas, e claramente mais adequadas a retratar a época que se vivia.

Mas ali não se tratava de construir um monumento comemorativo.

O projecto seguinte, *Estrela*, é proposto por uma equipa formada pelo arquitecto Caleb Hornbostel, o escultor Ralph Menconi e o engenheiro Peter Bruder.

Começando pelo arquitecto Caleb Hornbostel (1905-1991), o seu nome aparece, logo em 1938, mencionado, juntamente com Richard M. Bennett, com quem fez equipa, num concurso organizado pelo *Wheaton College*, o *MoMA* e a revista *Architectural Forum* para a construção de um *Centro de Arte Moderna*, tendo ganho o concurso, apesar do projecto não ter sido construído.

Apesar de se tratar de um projecto de colaboração com Richard Bennett – um outro nome de vulto na arquitectura moderna norte-americana – o presente projecto demonstra que Caleb Hornbostel é um arquitecto de manifesta modernidade, que alia à funcionalidade dos espaços, que a forma arquitectónica claramente exprime, uma plasticidade orgânica, complexamente organizada, que se enraíza bem no terreno, e se integra na malha urbana, associando o expressionismo da *Werkbund*, a consciência plasticidade e urbanística de Le Corbusier e a racionalidade da *Bauhaus*.

Em síntese, este projecto denota uma profunda assimilação das premissas do movimento moderno, em marcha na arquitectura europeia. Porque o anterior se tratava de um projecto de colaboração, importa sucintamente analisar um projecto a solo de Caleb Hornbostel, referindo, para tanto, uma moradia que projectou em 1949.

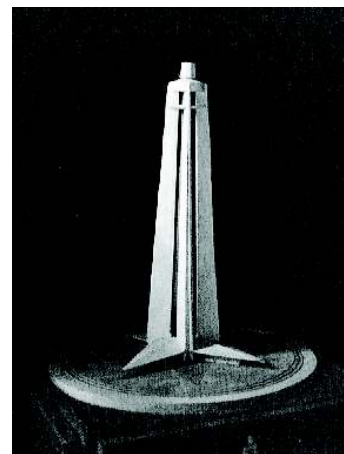


Fig. 112/VIII- C Hornbostel, R Menconi, *Estrela*

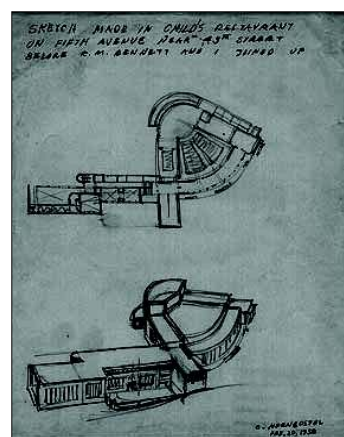


Fig. 113/VIII- Hornbostel e Bennett, 1938, *Centro de Arte Moderna*, esquisso

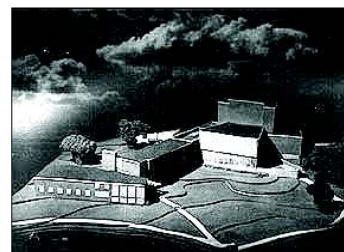


Fig. 114/VIII- Hornbostel e Bennett, 1938, *Centro de Arte Moderna*, maquete



Fig. 115/VIII- Caleb Hornbostel, *Moradia*, 1949.



Fig. 116/VIII- Ralph Menconi, *Projecto Mercury*, Medalha, 1964.



Fig. 117/VIII- R. Menconi, *Project Mercury*, Monumento, 1964, Cap Canaveral.



Fig. 118/VIII- R. Menconi, *Onward to New Horizon*, 1964, Cincinnati

Pela imagem pode-se aduzir do desenho orgânico da planta, que se desdobra em espaços e volumes dispostos ao longo de um elenco de funções distintas.

Mantêm-se portanto as premissas que haviam sido enunciadas no projecto para o Fine Arts Modern Center, de 38, o que denota uma filiação pessoal no movimento moderno.

Quanto ao escultor, Ralph Menconi (1915-1972), o seu nome tornou-se conhecido nos EUA, essencialmente como medalhista, devido à série de medalhas que produziu, nomeadamente de Presidentes dos Estados Unidos desde Washington até Nixon, dos signatários da Declaração de Independência, e de importantes políticos como Nixon, John F. Kennedy, Robert Kennedy e Winston Churchill.

No espaço público, o seu nome ficou ligado à construção de um Monumento ao Projecto Mercury, em 1964, na *Air Force Station* de Cabo Canaveral. Na base de dados *Ohio Outdoor Sculpture Inventory* de escultura pública, figura um registo da peça de Ralph Mencony, *Onward to New Horizon*, implantada num edifício público, em 1968, em Cincinnati⁷⁹, onde encontramos a representação de uma nau, que repercutindo o título alude à viagem de Colombo.

Sobre a maquete *Estrela*, a solução apresentada é a de um único corpo vertical – uma espécie de pináculo modernista – que se eleva e define por quatro pilares, cuja base, sob um telhado que alude aos pontos cardeais, acolhe as funções museológicas preconizadas pelo programa. Concebido dentro de uma lógica arquitectónica, o projecto afirma a estética da construção em altura, tratando-se de uma proposta bastante contida de depurada plasticidade modernista, onde a utilização do símbolo da estrela sugere uma leitura norte-americana, quando não atlântica, pelas suas quatro pontas, igualando o símbolo da OTAN.

O projecto seguinte, *Fé*, é proposto por uma equipa formada pelos arquitectos Manuel da Silva Passos Júnior e Rafael de Oliveira, o escultor Manuel Ventura Teixeira Lopes e os engenheiros Manoel Coimbra Sousa e Joaquim Calem Hoelzer.

⁷⁹ Western Southern Life Columbus Mutual Life Insurance Co., 400, E. 4th St. Cincinnati, OH, Hamilton County.

Trata-se de uma solução pouco feliz, que articula um pórtico clássico e uma colossal cruz póntea, apoiada neste, que por sua vez serve de base a uma luz de navegação, que serve de farol.

No “estilóbato”, é instalado o museu. Na frente, uma estátua pedestre do Infante.

Solução quase anedótica, com uma sucessão redundante e artificiosa de pedestais: estilóbato > pedestal do pórtico; pórtico > pedestal da Cruz; Cruz > pedestal da luz.

Vejamos como o projecto é defendido na memória descritiva:

O projecto que se apresenta com a divisa FÉ foi baseado na ideia de erguer bem alto no Céu uma Cruz que domine largamente o Oceano. Construída sobre três pilones com a configuração de padrões de descobrimentos vai buscar á sobriedade do conjunto tóda a beleza das proporções já fóra da escala humana. Êste conjunto assenta sobre uma base com dois planos diferentes constituídos pelo museu e pela esplanada. Do lado do Sul, no eixo do nicho formado pela construção e onde figuram em baixo relêvo os vultos dos principais descobridores está colocada a estátua do Infante.

A justificação do projecto é notoriamente ineficaz, senão mesmo incapaz. De resto, seguindo a explicação da proposta de arranjo urbano, surpreendeu-nos a seguinte passagem:

Frente ao monumento a avenida subdivide-se seguindo a parte central até à entrada prevista ao nível do terreno, e as laterais em rampas de acesso ao pavimento superior.

Este ponto da planta apresenta-se-nos como o local indicado para as grandes cerimónias religiosas onde milhares de pessoas podem assistir a qualquer ato de culto, tendo por fundo a imensidade do Oceano, e olhando no céu o largo recorte da Cruz que, desde os tempos remotos de Ourique sempre guiou Portugal.⁸⁰

Por esta passagem, o monumento aparece-nos como um santuário, onde a evocação histórica cede ao culto religioso, de forma aliás paralela à do projecto anterior, onde a evocação se rendia à simbolização.

O projecto seguinte, *Fé e Império*, foi proposto por uma equipa formada pelos arquitectos José Costa Silva, pelo escultor Joaquim Martins Correia e pelo engenheiro Inácio Francisco da Silva.

Dominado por uma colossal cruz de betão, revestida de cantaria, e com os braços de pequena envergadura, a solução decompõe em três corpos distintos as funções preconizadas: museu, farol e monumento.

Vejamos como o mesmo é apresentado na memória descritiva:



Fig. 119/VIII- P. Júnior, R. Oliveira, M. V. Teixeira Lopes, *Fé*.

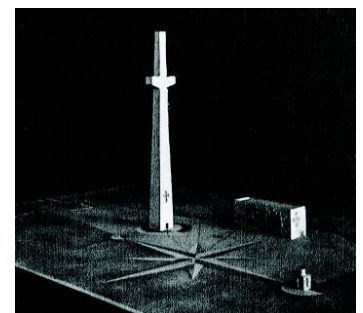


Fig. 120/VIII- J. C. Silva e J. M. Correia *Fé e Império*.

⁸⁰ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

O valor expressivo de qualquer monumento visto da linha de navegação está contido na sua silhueta. A Cruz é inconfundível.

É um elemento de linhas simples e de expressão forte que realça o quadro da grande natureza em que se integra. A sua imagem plástica e o seu conteúdo significativo jamais perderão interesse.

Foi a Cruz o elemento único que nos preocupou mostrar ao observador vindo do mar – um marco grandioso a assinalar o promontório de tão nobres tradições, um cruzeiro de grandes dimensões a marcar essa ponta extrema da Europa, notável na história da cristandade.

[...]

O Museu será um elemento de maior valor evocativo pela reunião de toda a documentação apropriada

Concebemo-lo unitário, num bloco, sobre o qual se documentou em representação escultórica e numa imagem literária, a síntese do movimento que conduziu à difusão no mundo da cultura europeia e cristã.

[...]

O motivo escultórico do Infante e dos seus homens marca a coesão dos diferentes elementos e apresenta-se em posição dominante neste santuário de peregrinações patrióticas.

Projecto eminentemente retórico, *Fé e Império* tenta colocar a lógica funcionalista ao serviço da mensagem historicista, coisa que prejudica irremediavelmente a sua coerência interna. Por um lado, as funções arquitecturais distribuem-se e demarcam-se claramente no terreno. Por outro, as formas arquitectónicas e escultóricas rendem-se à supremacia dos valores do passado, quer citando-os, quer servindo de mero suporte à sua veiculação.

O projecto seguinte, *Golfinho*, é apresentado por uma equipa francesa, formada pelos arquitectos Michel Kalt, Daniel Pouradier Duteil e Pierre Vignal, pelo escultor Guy Alapetite e pelo engenheiro Georges Depailler.

Michel Kalt arquitecto membro da secção francesa da UIA, é responsável por vários projectos em França

Relativamente aos restantes elementos da equipa, não conseguimos obter informações seguras e relevantes.

Quanto ao projecto, este tem a originalidade de implantar uma figura do Infante sobre a pala do edifício-torre, na fachada virada a Sul, construção que serve, simultaneamente, de farol, e de museu, sendo formada por dois altos pilares que se elevam, sem ornamentação, até convergirem na zona de inserção do dispositivo luminoso.

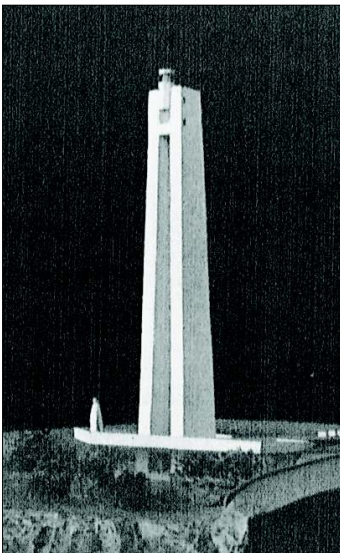


Fig. 121/VIII- M Kalt, D P Duteil, P Vignal e G Alapetite *Golfinho*.

De destacar também que só na frente a base da torre funciona como pala, já que na parte de trás ela assenta directamente no solo, sendo as instalações do museu em parte subterrâneas, já que o projecto rompe um desnível, em socalco, sobre a superfície do promontório.

Eis como na memória descritiva o mesmo é defendido:

En ce qui concerne le monument, nous avons cherché à mettre en valeur les trois éléments du programme : c'est à dire, le musée, le phare, et l'évocation proprement de l'Infant, ce dernier prenant une place privilégiée non par son volume, mais par la situation qu'il occupe.

Sur le plan architectural la situation de la statue à l'extrémité de la plate forme en perte à faux exprime le dynamisme et la confiance de l'Infant dans ses sources d'information.

Sur le plan sculptural, la sculpture tant par sa place que par son mouvement cherche à symboliser l'esprit avec lequel Don Henri à orienté ses recherches qui sont à l'origine de l'expansion du Monde Occidental et chrétien dont il est solidaire, solidarité qui est affirmée dans l'unité da la sculpture et de l'architecture du monument.⁸¹

Fortemente marcada pelas concepções funcionalistas, na medida em que se recusa a usar ornamentações retóricas ou simbologias metafísicas, o projecto Golfinho reflecte uma proposta isenta de retórica e esteticamente despojada, monumentalizando a funcionalidade.

O projecto seguinte, *Guter Wind*, foi apresentado por uma equipa austríaca, formada pelo arquitecto Clemens Holzmeister, o escultor Wander Bertoni e o engenheiro Friedrich Baravalle.

Clemens Holzmeister (1886-1983) foi um notável e prolixo arquitecto, sendo que “among his key works are the modern churches he built in Austria and Germany from 1920s and onwards, and the renovation and expansion projects for the Salzburg Festival Hall, a work that was commissioned to him several times between 1926 and 1960. Holzmeister worked until the last days of his life, and when his retrospective was published to his honour in 1982, his recorded life works amounted to 673 projects. The oeuvre of Holzmeister was evidence of a life devoted to architecture”⁸²

Por sua vez, Wander Bertoni (1925-), nascido em Codisotto, Reggio Emilia, Itália, vive na Áustria desde 1943, onde frequentou o atelier de Fritz Wotruba, e “a partir de 1948 passou a modelar progressivamente em

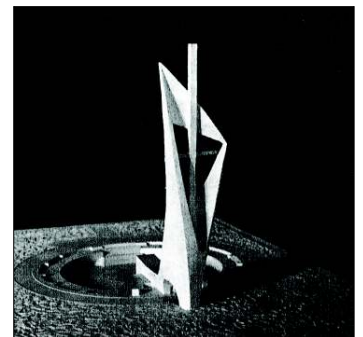


Fig. 122/VIII- C Holzmeister e W Bertoni, *Guter Wind*.

⁸¹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

⁸² Vide, *Clemens Holzmeister. An Architect at Turning Points of History*, In, *Newspot*, n.º 29, September-October 2001.



Fig. 123/VIII- Wander Bertoni, *Movement II*, 1958.



Fig. 124/VIII- Wander Bertoni, *Sonnenanbeterin*, 1963, Winden Am See

*cima de detalhes, aproximando-se sempre da abstração. Esta produção de esculturas em pedra e metal que se aproximam mais do abstrato são internacionalmente reconhecidas*⁸³

Pouco depois de concorrer ao Monumento de Sagres, Bertoni participou, em 1958, na II Bienal do Museu de Arte Moderna de S. Paulo, onde apresentou as seguintes obras:

Concerto, Escultura, 1950, Madeira; *Composição I: Ciclo*, 1952, Escultura, Madeira; *Composição II: Cruz*, 1952, Escultura, Madeira; *Composição III: Ciclo*, 1952, Escultura, Madeira; *Tocador de Bandolim*, 1948, Escultura, Bronze; *Mulher penteando-se*, 1946, Escultura, Arenito.

Também em 1958, Bertoni produziu uma peça de pequeno formato, em aço inox, “*Movement II*”, que denota notórias similitudes formais com a proposta que havia apresentado em Sagres.

Nos anos sessenta, Wander Bertoni fundou um museu de escultura ao ar livre em Winden Am See, nas margens do Lago Neusiedl⁸⁴.

Aí expõem-se algumas das suas produções em grande formato como, *Sonnenanbeterin*, de 1963, em aço inox.

Assim, o projecto *Guter Wind*, (bom vento) propõe uma interessante solução que se estrutura a partir de um recinto circular rebaixado, onde repousa um conjunto edificado que integra uma construção que se desenvolve em altura, e um plinto alongado sobre o qual se ergue uma escultura vagamente antropomórfica.

A construção em altura divide-se em duas partes. Uma que se assume como uma coluna de secção hexagonal, e outra que se assume como uma forma escultórica de feição simultaneamente icónica e abstracta, de agressiva geometria, sugerindo o conjunto por ambas formado uma vela latina e o respectivo mastro de sustentação.

Trata-se, portanto, de um exercício de aturada e consciente pesquisa formal, que tem o mérito de oferecer uma feliz integração das componentes arquitectónica e escultórica, bem como demonstra possuir

⁸³ Wander Bertoni. URL:

http://bienalsaopaulo.terra.com.br/busca_artista_codigo3.asp?assunto='9266'

⁸⁴ DOBRETSBERGER, Christine, *Skulpturengarten als Tagebuch. Über Wandre Bertonis Symbiose von Kunst und Natur*, In, *Wiener Zeitung*, 30.06.2000. Vide, URL: www.wienerzeitung.at/frameless/lexikon.htm?IID=8350

uma correcta compreensão do substracto celebrativo do concurso, propondo uma interpretação plástica francamente moderna que é das mais felizes apresentadas.

O projecto *Homenagem* foi apresentado por uma equipa de Espanha, formada pelo arquitecto Gonzalo Echegaray, pelo escultor Jacinto Higuera Cátedra e pelo engenheiro Eduardo Torroja Miret.

Nesta equipa avulta o nome de Eduardo Torroja (1899-1961)⁸⁵: um dos pioneiros e mais destacados mestres da construção em betão. Um especialista, mas também um criador e investigador das possibilidades estruturais e plásticas do novo material. Com importantes obras publicadas sobre a matéria⁸⁶, Torroja Miret “*dirigió el Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento, y en la mayoría de sus obras fue un renovador con sus estructuras arquitectónicas de hormigón armado. Sus trabajos se hallan repartidos tanto en Europa como en América y África. En el empleo del hormigón armado, su principal característica radicó en conseguir conjugar las técnicas más avanzadas con unas formas de lo más elegantes*”.

Neste projecto, o elemento marcante é um colossal arco de betão, que liga os braços de um espelho de água em forma de cruz latina, em cujo cruzamento se ergue a figura estilizada uma chama.

Na memória descritiva, o projecto é assim apresentado:

Tendo sido a, vida do Infante um exemplo vivo de austeridade e vigor de espírito, torna-se obrigatório orientar a composição do monumento sobre ideias nas quais a sobriedade de linhas predominem num alarde de técnica.

Por tal razão preferiu-se simplificar os elementos para dotá-los de uma grandiosidade maior, uma chama, núcleo central do monumento, materializa este modo de sentir: É a expressão plástica da fé que arde no espírito imortal do ilustre príncipe. Dois eixos principais cruzam-se neste elemento.

Um deles, orientado na direcção Norte-Sul, constitui o eixo de simetria de um lago artificial que tem a forma de uma cruz latina. A cruz, pela, qual o Infante ofereceu a sua vida de sacrifícios e renúncias pelos caminhos do mar.

Sobre o outro eixo, emergindo das serenas águas do lago, levanta-se grácil e esbelta a silhueta do arco, como porta aberta à rota triunfal dos descobrimentos.

A flecha desse arco com 160 m de altura, bate um record mundial.⁸⁷



Fig. 125/VIII- G Echegaray, J F Cátedra e E Torroja, *Homenagem*

⁸⁵ Vide Ficha biográfica, In, Anexos: Monumentos de Sagres

⁸⁶ Por exemplo: “TORROJA MIRET, Eduardo, *Razón y ser de los tipos estructurales*, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, Madrid”, 10ª Ed. 2000.

⁸⁷ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

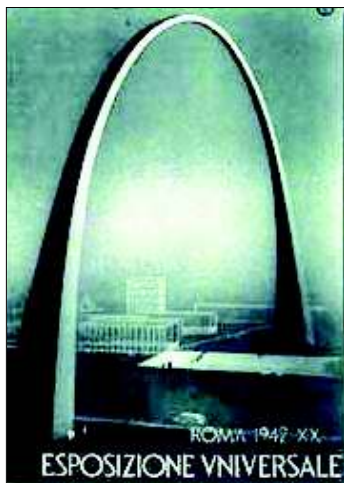


Fig. 126/VIII- E-42, Arco junto ao Museu da Civilização Romana



Fig. 127/VIII- E-42, Museu da Civilização Romana,



Fig. 128/VIII- E Saarinen, *St Louis Gateway Arch*, 1947-65, *Jefferson National Expansion Memorial*, St. Louis, Mississippi



Fig. 129/VIII- *Jefferson National Expansion Memorial*, St. Louis, Mississippi

Relativamente à sua implantação no promontório, o conjunto monumental ergue-se sobre uma plataforma elevada precedida de uma Praça Nobre como se explica:

A praça nobre de acesso, está situada no plano inferior a fim de ocultar em parte as gigantescas dimensões dos elementos encravados na plataforma superior. O visitante fica, assim, obrigado a fixar previamente a sua, atenção numa composição tratada em escala humana.

[...]

Uns muros curvos fecham esta praça. Neles uns altos relevos reflectem a dupla faceta do Infante de Sagres: o estudo e a construção dos navios. Uma dupla fila de cruzados e romeiros encimam os muros, dando eterna guarda ao príncipe navegante.

No centro da escadaria, a figura escultórica do infante enlaça o vestíbulo recolhido da Praça Nobre, com o núcleo monumental do arco, da chama e do lago. A um lado, tudo é humano e exequível, do outro, tudo é grandioso e impressionante.⁸⁸

Deste conjunto monumental destaca-se pelas dimensões e arrojo formal o grande arco que aparece assim como uma forma particularmente adequada para exprimir plasticamente a ideia de ligação.

A ideia de um alto arco parabólico como forma de expressão monumental não, porém, era uma solução inédita. Já em Roma, na célebre E-42, um tal arco havia sido projectado para funcionar como *ex-libris* da XX Exposição Universal cuja realização a guerra viria a impedir.

Na fig. 155, podemos ver um arco similar erguendo-se, curiosamente, também sobre um lago artificial, junto ao projectado *Museo della Civiltà Romana*, que somente após a guerra, em 1952, viria a ser construído, com projecto dos arquitectos Pietro Aschieri, Bernardini, Pascoletti e Peressutti, vencedores do concurso para construção dos edifícios mais significativos da Exposição Universal de Roma.

Mas logo em 1947, em resposta a um concurso para um monumento a Thomas Jefferson, Eero Saarinen (1910-1961) projectou o *St. Louis Gateway Arch*, para figurar no *Jefferson National Expansion Memorial*, iniciando-se a sua construção em 1961 e terminando em 1965.

Importa assinalar diferenças entre o arco de Saarinen e o de Torroja. Em primeiro lugar, o material não é o mesmo. O arco projectado por Torroja seria construído em betão, e o arco de Saarinen é uma construção em aço que envolve uma estrutura de betão até 120 metros.

⁸⁸ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Depois, ao contrário do monumento de Saarinen, cuja única forma visível é o arco em curva catenária, encontrando-se no subsolo os espaços de interpretação e estruturas de apoio aos visitantes, o projecto *Homenagem*, à excepção de uma passagem inferior de acesso à chama, não possui nenhuma parte subterrânea, já que o museu se situa a Sul da plataforma do monumento, em instalações próprias, que servem ainda de ponto de colocação do farol.

Uma curva catenária é aquela que descreve uma corrente pendurada entre uma distância inferior à do seu comprimento, de tal forma que a sua altura seja igual ao seu afastamento.

Forma pura, portanto. Aliás, do poder evocatório dessas formas, encontrava-se Saarinen, absolutamente consciente, pois, como explica, ao projectar o St. Louis Gateway Arch, “*The major concern here was to create a monument which would have lasting significance and would be a landmark of our time. An absolutely simple shape -- such as the Egyptian pyramids or obelisks -- seemed to be the basis of the great memorials that have kept their significance and dignity across time. Neither an obelisk nor a rectangular box nor a dome seemed right on this site or for this purpose. But here, at the edge of the Mississippi River, a great arch did seem right. The arch could be a triumphal arch for our age as the triumphal arches of classical antiquity were for theirs.*”

Por fim, importa referir as conotações esotéricas deste tipo de formas, já que elas se encontram bem documentadas.

Conforme se pode ler em Waite, Alfred E., “*There are two points from which this form of arch can be approached; the first is that of architecture, and it is proverbial in this respect that there is no curve in Masonry which approaches the catenary in strength; as regards the second, it is summarised in the simple statement that in its due and proper arrangement every Royal Arch Chapter approaches as nearly as possible the form of a catenarian arch. Of all that arises herefrom and belongs hereto it is not possible to speak: the motto is: Come and See. The word catenarius signifies chained or linked.*”⁸⁹

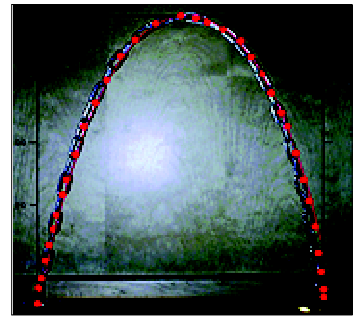


Fig. 129/VIII- Exemplo de curva catenária

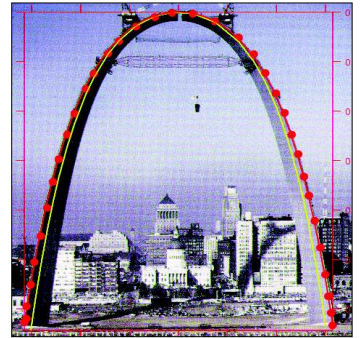


Fig. 130/VIII- Curva Catenária sobreposta sobre o St Louis Gateway Arch.

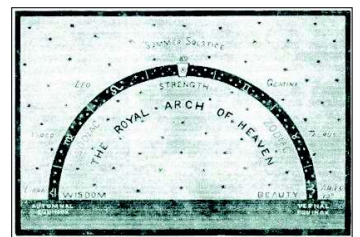


Fig. 130/VIII- Simbologia Astrológica: O Arco Royal do Céu.

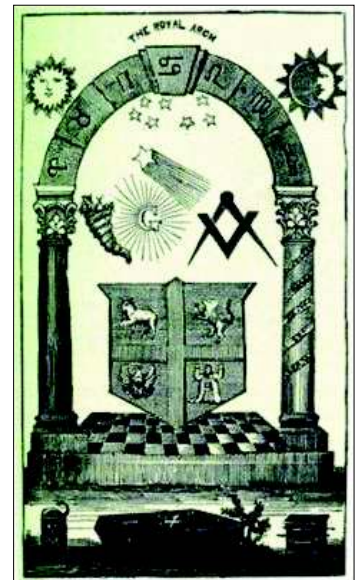


Fig. 131/VIII- Simbologia Maçónica: O Arco Royal do Céu.

⁸⁹ WAITE, Alfred E., *New Encyclopedia of Freemasonry*, Wings Books, New York, 1970, p. 42



Fig. 132/VIII- E-42, Arco do Museu da Civilização Romana.



Fig. 133/VIII- Eduardo Torroja, *Homenagem*

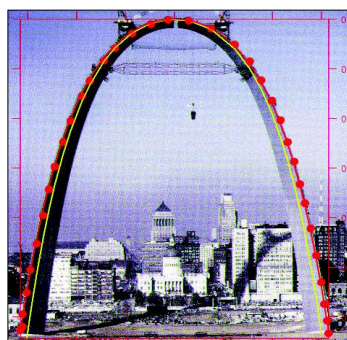


Fig. 134/VIII- Curva Catenária, *St. Louis Gateway Arc*.

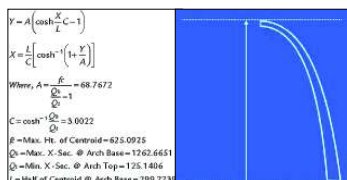


Fig. 135/VIII- Curva Catenária, *Fórmula Matemática*.

Na tradição maçónica este tipo de simbologia de ligação e de ascensão encontra-se representada através da figura do Arco Royal: uma curva cósmica e esotérica, imagem da perfeição da própria obra.

Assim sendo, não podemos concordar com Pedro Vieira de Almeida quando, comentando de passagem vários projectos internacionais apresentados ao 3º concurso de Sagres, relativamente ao projecto *Homenagem*, diz que “*também o célebre Eduardo Torroja manda de Espanha o seu projecto. Demasiadamente convencional o arco-sinal que nos propõe.*”⁹⁰

Pela comparação das imagens, parece poder dizer-se que a curva do projecto *Homenagem*, se aproxima mais da curva do *St. Louis Gateway Arch* do que do arco projectado para a E-42.

Mas esta comparação é aliás desnecessária, porque na própria memória descritiva, o arco aparece descrito dessa forma, como se refere:

O arco nasce no lago. Os seus alicerces encontram-se nos braços da cruz. A sua secção é sensivelmente triangular com um dos seus vértices seguindo o intradorso.

A directriz é uma catenária que não coincide com o antifunicular dos pesos próprios.

Mas não é esta a única diferença, já que a secção do arco da E-42 parece ser anelar, ao passo que o do projecto *Homenagem* é de secção triangular, tal como o de St. Louis.

A ser assim, isto é, ao criar uma curva matemática, não vemos como pode ser o arco projectado tido como convencional.

Convencional Porquê? Qual é a norma a que o arco obedece? Só se for a fórmula matemática. Mas a criação científica, não se define, justamente, enquanto tal, na mediada em que questiona, e descobre, para lá de todas as normas? Ou será $e=mc^2$, também, uma norma?

Se há coisa que não é convencional no projecto *Homenagem* é, justamente, o seu arco.

Já o mesmo não se pode dizer da componente escultórica, pelo papel, esse sim convencional, que desempenha no conjunto monumental a estatuária que quer em relevo, quer em *ronde-bosse* cerca a Praça Nobre, ilustrando retoricamente o conjunto, como se descreve:

⁹⁰ ALMEIDA, Pedro César Vieira de, *Os Concursos de Sagres. A Representação 35. Condicionantes e Consequências*, Tese de Doutoramento, Universidade de Valladolid, texto policopiado, 1995, Valladolid, p. 393

Uns muros de forma curva fecham a Praça. Nestes muros de tijolo revestido de silharia, há um grande alto-relevo. No da direita desenvolvem-se cenas referentes à construção das caravelas e naves projectadas de acordo com as normas estabelecidas pelo Infante Don Enrique. No friso da esquerda, aparecem figuras alusivas aos trabalhos de preparação, projecto e estudo das viagens.

Encimando estes muros de 3,50 m. de altura, uma guarda de soldados e remeiros margeiam a praceta, talhadas em pedra, estas estátuas de 2,50 m. mantêm uma marcada posição estática sobre uns pedestais.

Os muros rematados em seu começo por umas asas sobre as quais se levantam três mastaréis em cada lado, fecham-se pelo outro extremo, o mais meridional da praça, sobre uma ampla escadaria.

Os dois lances de sete graus cada um, estão unidos por um patamar em cujo centro se levanta a figura escultórica do Infante Don Enrique, talhada, também em pedra com 3 m. de altura.⁹¹

Constitui assim a Praça Nobre o calcanhar de Aquiles deste projecto, pois nos parece absolutamente discrepante o repertório e a gramática do que ali se encena, com o que mais acima, no lago, se apresenta, em virtude de tanto o arco como até a chama, nos parecem elementos plásticos bastante eficazes e felizes na sua simbolização.

O projecto seguinte, *Horizonte*, foi apresentado também por uma equipa vinda de Espanha, e constituída pelo arquitecto António Labrada Chercoles, pelo escultor Victor Pardo Galindo e pelo engenheiro Fernando Labrada Chercoles.

Não logramos obter muita informação sobre estes autores, a não ser que o nome de António Labrada Chercoles se encontra associado ao restauro de monumentos nacionais em Espanha, como é o caso da Catedral de Sigüenza, Guadalajara, séc. XIII.

Eis os pressupostos do projecto, segundo a memória descritiva:

Si el Infante “hace” a Sagres al establecer allí su famosa Escuela de Náutica y su residencia personal y en una palabra, el centro científico y político del Mundo cristiano con ansias de universalidad, nosotros concebimos ahora una Punta de Sagres dedicada hoy integralmente a exaltar y recordar la figura – precursora en tantos aspectos – del Infante y “hacer” materialmente y cumpliendo una vieja deuda, todo su suelo recordatorio del grande hombre que primero lo honró con sus empresas.⁹²

Nenhum outro projecto, na sua justificação, é tão claro como este, na subjugação do promontório à intenção de monumentalizar uma ver-



Fig. 136/VIII- A L. Chercoles, V P Galindo, *Horizonte*.



Fig. 137/VIII- A Labrada Chercoles, *Restauro da Catedral de Sigüenza, Guadalajara*.

⁹¹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

⁹² Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

são mistificadora da história, sacrificando a esse fim a sacralidade ancestral do lugar, que assim se converte em mero pedestal de uma intervenção, que constitui um autêntico disparate monumental.

E a descrição prossegue:

Concebimos así, un conjunto orgánico en que todo es monumento! Desde la gran Torre-faro y el Museo que la circunda en su parte baja, hasta el remodelado del glacis del acantilado inmediato a la autopista. La idea general es establecer un gran paseo marítimo con pista de dos circulaciones, arrancando de la acometida central desde tierra y abrazando el conjunto Torre-faro, Museo, con la gran cortadura vertical, para de una manera natural y sin artificios de viejos estilos, desarrollar el gran relieve de 12 m. de altura, en que se desarrollan los episodios principales de la vida del Infante. En bloque independiente, se sitúa la estatua del Infante, a la que el relieve da escala y jerarquía.

A componente escultórica é como se segue:

En la parte alta del friso y de izquierda a derecha, se representan:

La fundación por el Infante de la Escuela de Sagres.

Escenas de la Escuela.

Preparación de los misioneros y de las expediciones

Y una alegoría de la colonización de los descubrimientos

En la parte baja y siguiendo el mismo orden de izquierda a derecha:

La invención de la vela latina, con la intervención de gentes del mar, balleneros, etc.

Alegoría de los primeros viajes.

Escenas de misión con los aborígenes.

Y por último el propio Infante D. Enrique, en su mayor acto de abnegación entregando los fondos que como Gran Maestre de la Orden del Cristo le pertenecían, para sostener los gastos de la Escuela y de las expediciones.

En bloque independiente y delante de la gran meseta que proporciona visibilidad al friso ya descrito, se sitúa exento, el gran bloque con la estatua del Infante según la iconografía de Nuno Gonzalves. De cara al mar Atlántico - a su mar - empuñando con la diestra el timón y con la izquierda la Cruz.⁹³

Concebido como uma rotunda circundada por uma “auto-estrada”,

Horizonte é um dos piores projectos apresentados a concurso.

Com um voto positivo, o projecto seguinte, *Juventude*, foi apresentado por uma equipa portuguesa, constituída pelos arquitectos Lino António de Noronha Dias e Cabeça Padrão, pelo esc. Martins Correia e engenheiros. J. M. Rodrigues Teixeira e Terra da Mota.

Como refere a memória descritiva, é uma proposta arquitectónica:

Duas hipóteses poderiam ser consideradas como base para a elaboração deste projecto:



Fig. 138/VIII- A L N Dias, C Padrão, M Correia *Juventude*.

⁹³ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

- A) O alegorismo expresso por formas simbólicas arquitectónicas.
 - B) A forma arquitectural, por si só, cujo conjunto fosse expressão de duas épocas: a da construção do monumento e daquela em que viveu o Infante.
- Adoptámos a 2ª hipótese, que pareceu-nos ser a única que poderia corresponder à importância de tal monumento; a utilização de simbolismos arquitecturais pareceu-nos ser mais aceitável para construções de carácter temporário.

Importa de imediato salientar o arrojo e a lucidez com que o problema é colocado. Arrojo e lucidez absolutamente modernos, que se evidenciam não só pelo aspecto formal, mas inclusive pelo processo de análise do problema, onde o racionalismo se sobrepõe e se substitui ao simbolismo como critério operativo e estético, conforme se aduz da leitura da passagem da memória descritiva que já transcrevemos.

Outras passagens da mesma memória, ainda mais o reforçam, como a alínea designada “*Plasticismo das Massas Gerais (Função estética)*”, onde depois de citar, de Vitruvius, que “*um edifício deve ser belo e harmónico*”, enceta uma interessante discussão, nos seguintes termos:

A relação entre as massas se são problemas que interessa a qualquer edifício, no caso deste ser um Monumento, consideramo-lo de primordial importância.

Assim, e com o objectivo de atingir tanto quanto possível a harmonia entre os volumes arquitectónicos fomos levados a elaborar diversos estudos.

As relações geométricas entre as linhas gerais que delineam os vários alçados e plantas – proporções espaciais – foram-nos dadas por relações geométricas consideradas puras e harmónicas

Por esta passagem nos apercebemos que foram relações geométricas puras e harmónicas que forneceram os parâmetros definidores das formas e das massas arquitecturais, definindo-se à margem de considerações simbólicas ou narrativas a “*função estética*” do monumento.

Um racionalismo equivalente se descobre também na descrição da componente escultórica:

Para um Monumento ao Infante D. Henrique Monumento da mais alta importância internacional, colaborou o meu sentido artístico de português a interpretação de duas causas fundamentais:

Primeiro a da filiação com as linhas latinas da arquitectura do Monumento.

Segundo com todo o pensamento elevado que elaborou a vontade do Infante D. Henrique - criador da nossa ambição atlântica e expansionista cristã.

Na distribuição dos grupos, visou-se que a toda a silhueta monumental arquitectónica se devia juntar todo o pensamento figurativo do Infante – tal como se representasse o Homem e a sua acção.

Assim, os grupos escultóricos integrados nesta ideia tomaram vulto em pequenos esbocetos que acompanharam o nosso trabalho num estrado onde se poderão ver:

1. Uma composição referente à Epopeia Marítima;
2. O Infante (símbolo de acção e nobreza);
3. A Fé e o Império;
4. A Juventude;
5. O Comércio;
6. As Artes;
7. A Indústria.

Junto à maquete do projecto se poderão avaliar ainda mais dois grupos, um alusivo à Renascença e outro composto com dois cavalos voltados ao mar como simbologia de vontade de nobreza terrena perante a aventura atlântica.⁹⁴

Importa observar, desde já, o contraste entre uma arquitectura de recorte geométrico e racionalista, mas de “*linhas latinas*” (que se reconhecem no emprego da arcaria de volta perfeita) e o “*pensamento figurativo*” da componente escultórica, assumindo a estatuária a *função narrativa*, pelo recurso a uma gramática *alegórica* e *simbólica* clássica, ainda que alguns dos temas que sirvam de motivo ao exercício dessa gramática, sejam dissonantes, relativamente ao convencionalizado pela retórica oficial, como sejam os temas *A Juventude*; *O Comércio*; *As Artes* e *A Indústria*, que à partida não fazem parte da tríade de valores heróicos, cristãos e científicos consagrados por essa mesma retórica.

Encontra-se, assim, este projecto intencionalmente inserido na lógica da arquitectura moderna, embora integre alguns historicismos e referências clássicas, denotando por isso o projecto grandes semelhanças com o *Palazzo della Civiltà Italiana*, projectado para a E-42, onde, para além do recurso a uma arcaria de volta perfeita a revestir integralmente as fachadas, não faltam grupos escultóricos de cavalos e estátuas, manifestando-se a influência de um modelo que, pela mesma altura, estará presente noutros concursos, como o dos motivos escultóricos para a *Praça de D. João I*, no Porto, que veremos adiante.

O projecto seguinte, *Le Bâtisseur*, é constituído por uma equipa vinda de França, formada pelo arquitecto Pierre Colombo, pelo escultor Antoine Colombo e pelo engenheiro Bernard Blanckart.

Não se trata de uma equipa de autores conhecida pela criação de obras de referência.

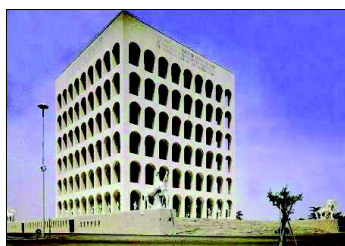


Fig. 139/VIII- E B La Padula, G Guerini e M Romano, E-42, *Palazzo della Civiltà Italiana*.

⁹⁴ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Na memória descritiva, o projecto é assim apresentado:

Construction en béton arme granité clair d'un phare en étoile sur une base d'embarquement, prolongée d'une pointe ou flèche enjambant l'Océan.

La Tour personnifie l'Infant

La pointe ou flèche symbolise « *le jaillissement de l'idée* », la volonté d'action résolue d'aller vers les Indes, créer un pont d'échanges commerciaux par-dessus l'Empire Arabe et dégager l'occident de son emprise.

Les quatre figures de plain-pied symbolisent « *l'effort collectif* »

Les quatre figures de chaque côté de l'escalier : « *le joug et la libération du joug arabe* »

La figure centrale au dessus de l'entrée : « *Le génie portugais éclairant la route* »

La figure de proue : « *La pensée occidentale* »

La figure sous l'arche de pont ou flèche : « *l'Empire Arabe* »

Não podia ser mais explícita e mais delirante a retórica imperial.

De resto, do ponto de vista morfológico o projecto é no mínimo incongruente. Enquanto que, na fachada voltada a Norte, o projecto apresenta um desenho arcaizante, visando uma teatralidade e solenidade quase processionais, na fachada voltada a Sul, cuja única perspectiva de terra possível é a lateral, o monumento transfigura-se em absoluto, assumindo o perfil de uma secção de um insólito tabuleiro de ponte, visando o largo e ancorada no promontório.

O projecto seguinte, *Mar*, foi apresentado por uma equipa portuguesa, constituída pelo arquitecto Eugénio Correa e pelo escultor Severo Portela e o engenheiro João Manuel da Costa Nunes da Glória.

Na memória descritiva, a justificação do projecto equaciona-se assim:

Quanto a nós um monumento desta natureza tem de ter de certo modo um carácter de eternidade que englobe as grandes qualidades do Infante: simplicidade, persistência e ao mesmo tempo grandesa.

E descrevendo o projecto, refere-se ali:

Compõe-se o nosso projecto de três corpos. Um central com 125 metros de altura, 36 de largura e 15 de comprimento e dois outros laterais com 78 metros de extensão e 9 de largo cada. Serve de base a todos estes corpos uma grande placa arredondada com 200 metros de diâmetro.⁹⁵

Trata-se, enfim, de um projecto insólito em que o monumento acaba por ser um mero farol. Ainda assim, o que reflecte uma vez mais as contradições do júri, este projecto acabaria por ficar classificado, entre os doze primeiros lugares.

⁹⁵ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

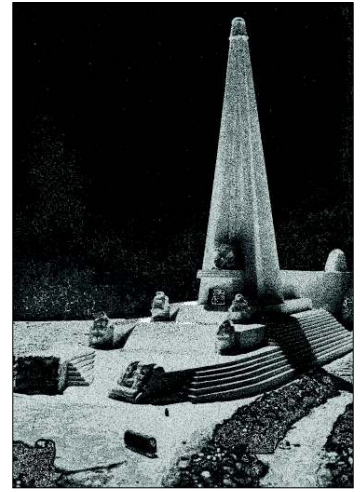


Fig. 140/VIII- P Colombo, A Colombo, B Blancharkt, *Le Batisseur*.



Fig. 141/VIII- Idem, Perspectiva lateral.



Fig. 142/VIII- E Correa, S Portela, J M C Nunes da Glória, *Mar*.

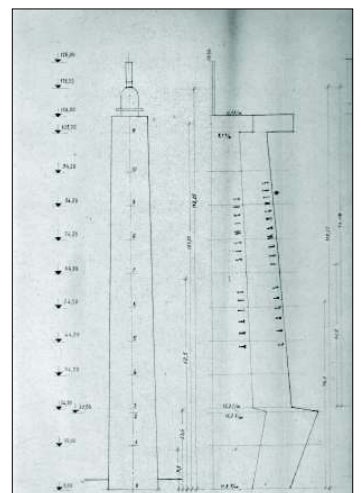


Fig. 143/VIII- E Correa, S Portela, J M C Nunes da Glória, *Cálculo de Estabilidade*

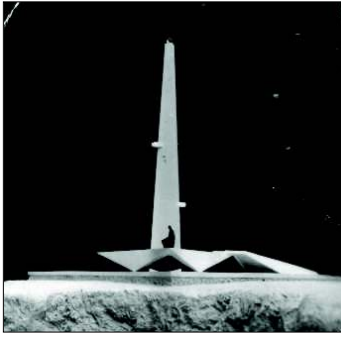


Fig. 144/VIII- F Távora, F M B Figueiredo, L Henriques, *Mar (1)*



Fig. 145/VIII- Idem.

O projecto seguinte, *Mar (1)*, foi apresentado por uma equipa portuguesa, formada pelos arquitectos Fernando Távora e Francisco Figueiredo, pelo escultor Lagoa Henriques e os engenheiros Bernardo Ferrão, Manuel Espergueira; Jerónimo Botelho; António dos Santos.

Toma o projecto como ponto de partida, a definição de determinadas premissas que denotam rara lucidez e consciência problemas colocados pela tipologia monumental, como se refere na memória descritiva:

Cremos em primeiro lugar que todo o Promontório deve ser organizado em função do Monumento, isto é, que uma vez passada a muralha o visitante sinta encontrar-se num espaço diferente (diríamos sagrado) no qual o Monumento esteja perfeitamente integrado. Não se deduza daqui que desta organização total do Promontório deva resultar a anulação do seu valor próprio, antes nos parece que as suas características, o seu espírito, devem ser mantidas ou até valorizadas através da referida organização.

Outro aspecto importante que se põe no estudo do Monumento em causa é o da existência de dois pontos de vista fundamentais: a vista de terra e a vista do mar; se é verdade que o Monumento glorifica um Personagem ligado ao mar, e que os navios ao passarem poderão ver o Monumento, não é menos certo de que ele terá igualmente de apresentar todo o interesse para o lado de terra. É em terra que se organizarão as grandes manifestações, como é pelo lado de terra que o Monumento terá de ser visitado.

A frequência de visitantes será, necessariamente, variável e cremos que o Monumento deverá tanto permitir a possibilidade de grandes manifestações nacionais como apresentar interesse ao homem isolado que prefere visitar o Promontório em momento de calma.⁹⁶

Trata-se de um projecto marcado por um equilíbrio formal, entre a vertical de um elevado obelisco de base triangular, e a horizontal de uma arrojada e dinâmica plataforma que serve de pedestal a uma figura sentada do Infante, de desenho muito depurado e massivo.

Moderno e equilibrado, o projecto encontra-se entre os melhores apresentados ao concurso, e mereceu uma boa pontuação por parte do júri, mas, erradamente, não foi aprovado para passar à 2ª prova.

O projecto seguinte, *Mar Novo*, foi apresentado por uma equipa formada pelo arquitecto João de Mello Breyner Andresen, pelo escultor Salvador Barata Feyo, pelos engenheiros Júlio Ferry do Espírito Santo Borges e José Maria Dias Coelho e pelo pintor Júlio Resende.

É o projecto que obtém melhor classificação, passando sem dificuldade à segunda prova.

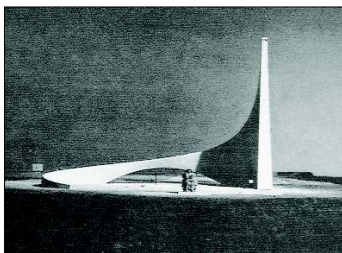


Fig. 146/VIII- J Andresen, B Feyo e J Resende, *Mar Novo*.

⁹⁶ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Possuindo as estruturas funcionais subterrâneas, o projecto apresenta-se como um conjunto puramente monumental, que se estrutura à volta de uma espiral rasgada por uma abertura parabólica de grande solenidade, que estabelece a passagem e a articulação entre o percurso e o recinto monumental.

Na parte frontal uma enorme estátua sentada do Infante envolve em revoltos panejamentos, contempla o mar.

Tendo sido o projecto vencedor, no próximo capítulo analisá-lo-emos em pormenor.

O projecto seguinte, *Nau*, foi apresentado por uma equipa formada pelo arquitecto Filipe Nobre de Figueiredo, pelo escultor António Duarte e pelo engenheiro Manuel Agostinho Duarte Gaspar.

Trata-se do projecto que obtém melhor a terceira classificação (19 votos positivos contra 6 negativos), sendo classificado para passar à segunda prova.

Trata-se de uma solução formalmente rígida e de grande efeito monumental e cenográfico, que propõe a criação de uma praça semi-enterada, servida por larga escadaria, que serve de implantação a uma urna guardada por seis figuras, de cada lado, duramente talhadas na pedra.

Eis como na memória descritiva é apresentado o projecto:

Em nosso critério, o monumento deveria ser considerado em três aspectos fundamentais, embora ligados num conjunto indissolúvel e harmónico:

- a) – A criação de um elemento que pela sua forma e grandeza, se imponha a quem o aviste de longe, principalmente do mar, como marco ou padrão. [...]
- b) – Criar uma edificação que pela traça e pelos motivos decorativos seja um centro de cultura, lição viva daquela gloriosa época, desenvolvida de modo consequente e didáctico, que em proporções grandiosas, mas sempre em comparação com a estatura do homem, concretize quanto engenho e esforço humano o local evoca [...]
- c) – Ter em consideração as edificações existentes e o arranjo urbano do local.

Pelo exposto, os critérios do projecto coincidem com os objectivos do programa. Relativamente à sua configuração, é como se segue:

Na sua descrição particularizada, poderemos dizer que é constituído do seguinte modo:

O Pilone – Motivo principal pelas suas grandes proporções. Sobranceiro ao mar, situado a cerca de 60 metros das ribas mais avançadas, é de base triangular e ergue-se a 150 metros de altura. Com o vértice do ângulo voltado para o Sul [...] as três faces laterais têm como motivo decorativo, de cada um dos lados, sete

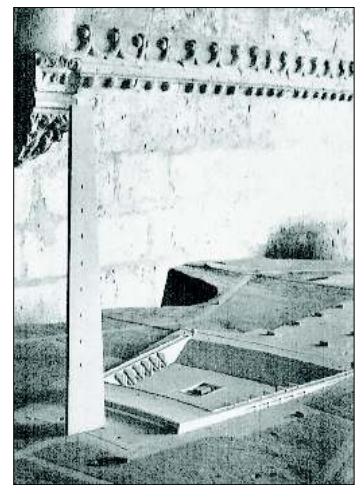


Fig. 147/VIII- F N de Figueiredo, A Duarte, *Nau*.

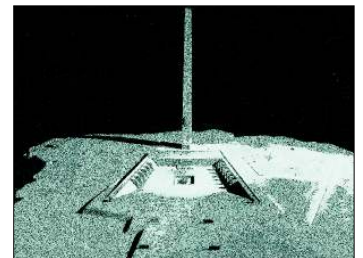


Fig. 148/VIII- Idem.

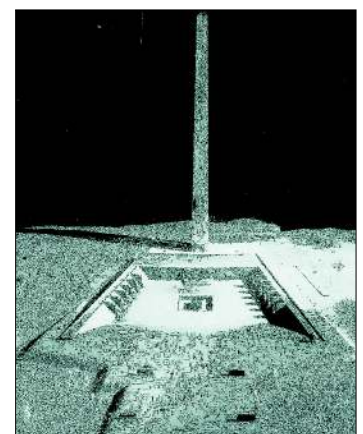


Fig. 149/VIII- Idem.

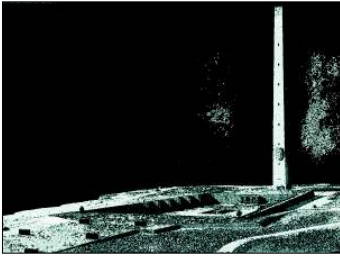


Fig. 150/VIII- Idem.



Fig. 151/VIII- Idem, *Capela Funerária a Céu aberto.*



Fig. 152/VIII- Idem, *Túmulo do Infante.*

frestas de 1 metro por 2, distanciadas umas das outras de 14 metros. Na face posterior e no sentido de terra, levará o escudo do Infante D. Henrique, com a sua Cruz de Cristo, e a sua divisa “Talent de bien faire”. [...] Este escudo fica sobre a porta de acesso ao elevador e à escada que ascendem ao alto do Pilone, onde se prevê um terraço [...]

Neste Pilone, a dez metros de altura, voltada a Sul, verifica-se uma pequena abertura para instalação da lanterna do farol e da sua pequena aparelhagem

A aresta voltada ao mar e na direcção Sul, é constituída por uma fenda, que corre de alto a baixo, construída de modo a permitir, entre os dois paramentos laterais, o fecho de luz que será o único motivo decorativo que chamará a atenção de quem de noite, e do mar ou do ar, se possa lembrar o que o monumento ali honra e consagra.

A Parte Central do Monumento

Passadas as muralhas da fortaleza e as velhas construções que serão conservadas, [...] encontra-se uma vasta superfície, na sua maior largura de 70 metros e na sua extensão de 250 metros, [...] onde se erguem, com espaçamentos de cerca de 40 metros, cinco massiços de cantaria de cada lado, destinados a inscrições, abertas em esgrafitos, alusivas aos principais factos do primeiro ciclo dos Descobrimientos e aos feitos da gente do Infante. [...]

Passado este “terreiro”, [...] desce-se para o recinto principal do monumento, propositadamente previsto em desaterro, de modo tal que seja perfeitamente dominado em toda a sua grandeza [...]

No centro deste recinto, numa cripta a céu aberto, será colocado o túmulo do Infante, ou qualquer relíquia sua. É uma grande arca de 10 metros de comprimento, por 5 metros de largo e 3 metros de altura. [...]

Neste monumento, intencionalmente, não quizemos simbolizar numa estátua a figura gigantesca do homem que em Sagres recorda o início da grande epopeia marítima dos portugueses [...]

Duas amplas galerias enquadram lateralmente o recinto. Serão construídas em abóbadas corridas, cuja cobertura é na sua maior extensão em plano inclinado. [...] Para o amplo átrio abrem cinco arcos de cada lado, ladeados de doze estátuas, de cerca de 5,5 metros de alto, representando os principais colaboradores do Infante. [...]

Estas duas galerias dão acesso ao museu, que fica no extremo Sul da edificação. Neste museu, as paredes serão revestidas de decorações em mosaico e a fresco, num encadeamento didáctico que permita historiar a obra que neste monumento se consagra. [...]

Embora o recinto se encontre no desaterro, a cobertura desta parte do monumento fica num plano elevado em relação à cota geral do cabo, e constitui um terraço que permitirá dominar perfeitamente toda a configuração do monumento.⁹⁷

Analisando o projecto, verificamos que se trata-se mais de um mausoléu do que de um monumento, donde se desprende um severo e fúnebre ambiente de veneração do Passado.

⁹⁷ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Apesar de concebido com inteligência, o projecto *Nau* rende-se à retórica nacionalista do passado mitificado, aparecendo como exemplo do que poderia ser a monumentalidade moderna *ao Serviço da Nação*.

O projecto seguinte, *Por mares nunca dantes navegados*, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto José Frederico Ludovice, pelo escultor Martins Correia, pelo engenheiro Ruy Martinho Poole da Costa e com a colaboração de Carlos Calvet da Costa.

Abre a memória descritiva logo com uma importante consideração:

Com a execução do presente concurso surge em toda a plenitude e interesse, perante o nosso espírito o problema da existência de uma *Arquitectura Nacional*.

Acontece que a *Arquitectura*, como as outras manifestações de arte, só pode ser original ou pelo menos traduzir uma relativa independência, quando corresponde a urna cultura Nacional e dela é parte integrante.

Ora não existe uma cultura portuguesa própria, pois não há um pensamento filosófico nacional, independente, embora haja alguma coisa de original nas nossas formas de vida e de pensar.

Logo à cabeça, os autores do projecto tomam partido contra o “*credo*” oficial, no que poderá considerar-se uma atitude de corajosa demarcação, embora não isenta de equívocos, como se segue:

A obra de arte arquitectónica, deve ter como objectivo manifestar um determinado carácter essencial, isto é, conter em si uma síntese poética, uma mensagem que defina o carácter dominante de um povo, de uma nação ou de uma raça.

Para que tal fim seja atingido com eficiência, importa que se proceda ao estudo atento dos monumentos [numa 1ª escrita movimentos] e de outras obras em que mais se tenha afirmado espontânea e originalmente o génio português, visto estes fornecerem por vezes através da sua ingenuidade os elementos que o arquitecto assimilará, criando novos valores que conformarão de maneira irradiante a personalidade daqueles que os assimilarem

Em face do exposto, verifica-se que o problema da existência de uma *Arquitectura Nacional*, não passa de um aspecto parcial do problema de uma cultura nacional, e como tal mais complexo e transcendente, afigurando-se-nos no entanto que existindo um tipismo Ibérico e nele uma maneira de ser portuguesa que nos distingue e diferencia de outros tipos de civilização, qualquer coisa que nos compete desenvolver e defender, torna-se necessário voltar ao estudo da morfologia da cultura Ibérica iniciados por Oliveira Martins.

Quanto à *Arquitectura*, embora o problema tenha que ser encarado em conjunto com os outros aspectos culturais, existem para já condições que parecem propícias, para confiar em tão vasto empreendimento, a saber:

- a)- Existência dum povo caracterizado étnica e historicamente;
- b)- Consciência social da falta de uma *Arquitectura Nacional*;
- c)- Existência de obras arquitectónicas que embora do passado podem constituir matéria de reflexão para os arquitectos, em virtude de nelas se ter afirmado o génio nacional;

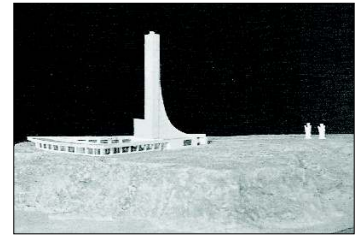


Fig. 153/VIII- J F Ludovice, M Correia, *Por mares nunca dantes navegados*.

d)- Existência, entre nós, de meios técnicos que permitem estudar e experimentar novos materiais, e portanto contribuir para o melhoramento das técnicas existentes e descoberta de novas técnicas;

e)- Aproveitamento de elementos e técnicas estrangeiras ao nosso meio, mas que por ele possa ser assimilados;

f)- O reconhecimento da necessidade cada vez maior da participação dos arquitectos na concepção e realização das obras, por parte do público e das entidades oficiais.

O único caminho será o arquitecto procurar o enriquecimento da tradição, pela integração na nossa cultura, através de uma síntese de elementos nacionais e estrangeiros que uma vez nacionalizadas irão contribuir para a valorização dela.⁹⁸

Apesar da tentativa algo equívoca de compatibilizar os elementos de uma tradição portuguesa da arquitectura, logo de antemão admitida, com os novos recursos e possibilidades da arquitectura moderna e internacional, parece-nos importante destacar estas considerações, na medida em que por elas se pode sentir o pulsar surdo das controvérsias que circulavam entre os arquitectos, controvérsias essas que se agudizavam, e subiam de tom, perante os problemas levantados pela construção de um monumento com o de Sagres, já que pelas dimensões, pela simbologia e pela dimensão internacional, o monumento que ali viesse a ser erigido, traduziria a imagem e as possibilidades reais de uma arquitectura moderna e monumental “à la Portugaise”.

Consideramos por isso a discussão travada na memória descritiva, o contributo mais valioso do presente projecto. Por ele, nós percebemos que os arquitectos mais conscientes e mais independentes não se demitem de proceder ao exame das ingratas questões que a problemática monumental coloca à arquitectura moderna, num época em que o contacto com as discussões e reflexões que internacionalmente se travavam e faziam a esse propósito, e que não eram, também aquelas, muito conclusivas, eram raras e extremamente circunscritas.

Quanto à solução adoptada, o projecto veicula uma acentuada monumentalidade que se organiza, a Norte, em torno de uma Praça precedida por duas estátuas representando dois Anjos que simbolizam a *Fé* e o *Império*, e que se prolonga pelo corpo de uma elevada torre-farol, na frente da qual figura um “pátio de Honra” em forma de claustro.



Fig. 154/VIII- Idem, *Anjos* (A Fé e o Império).

⁹⁸ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Obedecendo a uma “*concepção funcional, pois está dividido em corpos que correspondem a zonas bem definidas e convenientemente articuladas*”, o monumento tem como “*motivo de maior interesse [...] dois grandes altos relevos [...] representando o que fica para o lado do mar uma cena de sentido real, onde se destaca a figura do Infante D. Henrique que se destaca entre os navegadores indicando-lhes o caminho. O outro com sentido mais ideal, representa os marinheiros junto à rosa-dos-ventos e itinerário das viagens dos navegadores Henriquinos*”

O projecto seguinte, **Prece**, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto António Lino, pelo escultor Leopoldo de Almeida e pelo engenheiro Carlos Themudo Barata.

Eis como o projecto é apresentado na memória descritiva:

Sugerido, plasticamente, pela forma ogival das suas próprias mãos na postura de crente, pintadas por Nuno Gonçalves no célebre políptico do pintor coevo do Infante, esta forma seria a eternização plástica da sua constante prece a Deus pelo êxito dos seus empreendimentos, de sentido profundamente humano de acalmar e iluminar os ímpios levando o coração e o cérebro das avançadas civilizações ocidentais à sua obscura existência.

[...]

A concepção arquitectónica, acentuadamente actual, como se require nas bases do Concurso, é principalmente composta por cinco arcos ogivais de vários portes, lisos no extradorso e decorados interiormente por artesões que lhes emprestam não só uma expressão mística e um ambiente acolhedor, como sugerem também o cavername da nau das Descobertas.

Exteriormente e adossado ao nascimento do segundo arco correspondente ao dedo anelar estão os *brazões* do Infante à guisa de anéis. Do arco pequeno, situado do lado de terra, parte uma rampa suavemente inclinada no cimo da qual avulta a silhueta gigantesca do Infante.

Esta rampa verdadeira nave para as missas campais comemorativas é topojada pelo altar e ladeada por seis estátuas dos mais representativos colaboradores do Infante nas suas várias especialidades.

Enquadrando estas erguem-se quatro padrões - sagrados símbolos da Pátria-Mãe criadora de civilizações - venerandos marcos dos seus ousados empreendimentos.

Sob esta rampa situa-se o Museu evocativo das descobertas e que em nosso entender será o mais adequado e o mais grato local para o eterno repouso do Infante.

O Farol é situado na parte mais avançada do monumento em sugestão de proa. Esta localização, satisfazendo cabalmente a função, tem a grande virtude de iluminar a espaços, como que numa aparição deslumbrante, a figura de D. Henrique.⁹⁹

De feição acentuadamente religiosa, o projecto *Prece* veicula uma crença mística nas virtudes cristãs do Infante, e na dimensão messiânica

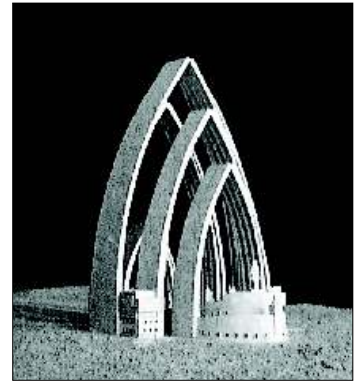


Fig. 155/VIII- A. Lino e L. de Almeida, *Prece*.

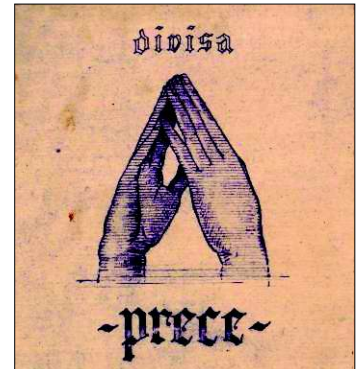


Fig. 156/VIII- A. Lino e L. de Almeida, *Divisa: Prece*.

⁹⁹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

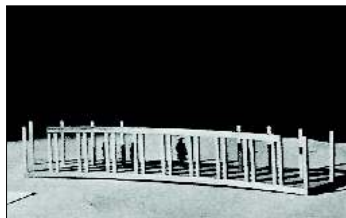


Fig. 157/VIII- R. Manifrages e H J Etienne, Rimabe.

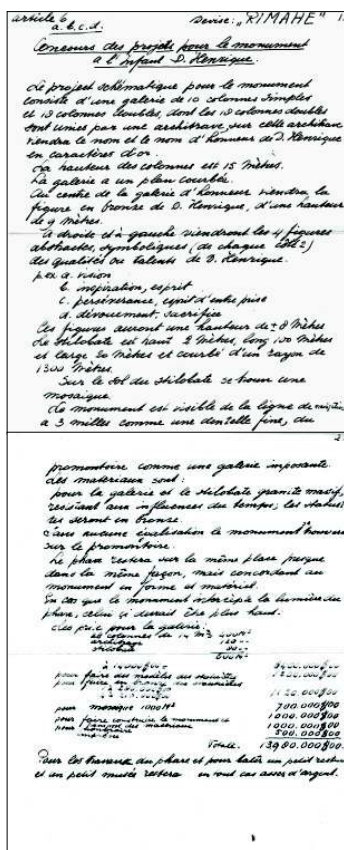


Fig. 158/VIII- R. Manifrages e H J Etienne, Memória Descritiva.

da própria história de Portugal, cometimento esse que repercute a presença do arq^o António Lino na equipa, que além de fervoroso crente era ainda o autor principal do *Monumento Nacional a Cristo-Rei*, e pela mesma altura acompanhava o evoluir da sua construção.¹⁰⁰

Mais aceitável para uma construção efémera do que para um monumento perene, a solução era um insólito híbrido nascido da fusão de uma estilização naturalista com a simbologia de capela, barco e padrão. O projecto seguinte, *Rimabe*, foi apresentado por uma equipa vinda da Holanda, constituída pelo arquitecto R. Manifrages e pelo escultor H. J. Etienne.

Limitando-se a memória descritiva a duas folhas manuscritas redigidas em francês, o projecto desobedece abertamente ao estipulado no programa, como transcrevemos:

Le projet schématique pour le monument consiste d'une galerie de 10 colonnes simples et de 10 colonnes doubles, dont les colonnes doubles sont unies par une architrave, sur cette architrave viendra le nom et le nom d'honneur de D. Henrique en caractères d'or.

La hauteur des colonnes est 15 mètres

La galerie a un plan courbé.

Au centre de la galerie d'honneur viendra la figure en bronze de D. Henrique d'une l'hauteur de 9 mètres.

À droite et à gauche viendront 4 figures abstraites, symboliques (de chaque côté 2) des qualités ou talents de D. Henrique.

Par exemple :

- vision
- inspiration, esprit
- persévérance, esprit d'entreprise
- dévouement, sacrifice

Ces figures auront d'hauteur +/- 8 mètres. Le stylobate est haut 2 mètres, long 100 mètres et large 20 mètres, et courbé d'un rayon de 1300 mètres.

Sur le sol du stylobate se trouve une mosaïque.

Le monument est visible de la ligne de navigation à 3 milles comme une dentelle fine. Du promontoire comme une galerie imposante.¹⁰¹

É uma solução algo dissonante, que J-A França descreve e aprecia, salientando o aspecto de ruína assumido pela colunata, ao abrigo da qual se erguem figuras “*dispostas num palco, como seres de tragédia.*”¹⁰²

Parece-nos sobretudo de sublinhar, o facto das qualidades do home-nageado não serem aqui personificadas por figuras alegóricas, mas por

¹⁰⁰ As obras de construção do Cristo-Rei haviam arrancado em Abril de 1952.

¹⁰¹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

¹⁰² FRANÇA, José-Augusto, Comércio do Porto, 29 de Janeiro de 1957

esculturas abstractas, coisa que sugere muito adequadamente a ideia de uma nova monumentalidade de feição moderna, a erguer-se entre as ruínas da velha monumentalidade de oitocentos.

O projecto seguinte, **Rota**, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto Eduardo Raul da Silva Martins, pelo escultor Henrique Moreira e pelo engenheiro Fernando Soares Vieira.

Eis como o mesmo é apresentado na memória descritiva:

A planta do monumento foi traçada sobre a forma geométrica dum rosa dos ventos que marcará no próprio terreno os quatro pontos cardeais. Ela foi realmente naquele temporada companheira de todos os que se faziam ao mar.

A figura do Infante D. Henrique colocada do lado Sul será acompanhada pelas daqueles que conseguiram levar o seu esforço a terras desconhecidas de além mar: Gonçalo Velho Cabral, Gonçalves Zarco e Gil Eanes. Figuras sóbrias de navegadores rudes, impondo-se quase exclusivamente pelas suas proporções ficarão no bronze a acompanhar Aquele que pelo seu génio e clarividência lhes permitiu realizar uma obra que passados quinhentos anos ainda se nos afigura irreal e milagrosa.

Sobre os pontos colaterais ergue-se nas quatro fachadas um conjunto de quatro velas gigantescas em torno dum mastro. Elas são abraçadas por um anel circular formado pelas paredes do Museu, encimadas pelas cruces de Cristo que as nossas caravelas levaram a todo o Mundo. Este anel esculpido em baixos relevos com motivos alegóricos prolonga-se em volta de todo o monumento.¹⁰³

Analisando o projecto, este aparece como uma solução de recorte modernista que denota algumas nostalgias arquitectónicas dos anos trinta, estruturando-se a partir de uma rígida simetria, com o monumento a desenvolver-se em torno de uma pirâmide quadrangular definida pela intersecção de dois plano triangulares, formando um ângulo recto entre si, em cuja cavidades se alojam cruces de Cristo, estátuas e ornamentação geométrica de recorte modernista.

O projecto seguinte, **Santa Cruz**, foi apresentado por uma equipa constituída pelos arquitectos Fernando de Sá e Santos Ferreira, pela escultora Maria Alice Pereira e pelo engenheiro Victor Almeida.

Considerando um erro “*fazer-se nascer motivos independentes do monumento que servissem de atracção ao viajante*”, o presente projecto aplica a fórmula do *tudo-em-um*, concentrando no corpo do monumento todas as fun-



Fig. 159/VIII- E R Silva Martins, H Moreira e F S Vieira, *Rota*.



Fig. 160/VIII- F de Sá, S Ferreira e M A da Costa Pereira, *Santa Cruz*.

¹⁰³ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.



Fig. 161/VIII- Idem, *Santa Cruz*

ções requeridas, como museu, restaurante, pousada, farol, capela, farol, habitações, e estatuária.

Curiosamente, em relação ao arranjo urbanístico, e no que concerne ao problema do acesso automóvel ao interior da fortaleza, na memória descritiva defende-se a solução que seria adoptada pela DGENM, no restauro de 1960: alargar a entrada principal do baluarte, em vez de rasgar aberturas nos panos amuralhados, como a maioria propunha..

Vejam algumas passagens da mesma:

O maciço batido pelas vagas e calcado pelo Infante deverá manter-se com toda a sua nudez cruel porque assim é um motivo turístico pela sombra do Infante que lá vagueia. A natureza crua do passado atinge uma expressão urbanística que o monumento fará realçar. Por comparação com esta obra monumental, a solução de urbanização terá necessariamente de ser posta em plano secundário, dando-lhe carácter, indispensável, necessário, mas limitado. Não desejaríamos destruir nada do que no local existe, salve o que a implantação exige e o acesso fácil reclama; será obrigatório alargar a entrada no promontório e construir um troço de estrada com duas faixas de rodagem com passeios laterais e central, até concordar com a faixa circundante do monumento.¹⁰⁴

Analisando o projecto, verifica-se que o mesmo repete a fórmula da síntese do padrão e da capela, com fortes reminiscências na proposta com que Carlos Ramos venceu a 2ª edição do concurso, assumindo esta, porém, mais despreocupadamente, a colagem da composição.

De realçar o tratamento cuidado da base do monumento, com a *caravela-padrão* a cruzar o globo, aqui representado por meio de uma calote esférica que serve de tecto a um espaço expositivo soterrado.

Uma depurada estátua do Infante completa o conjunto.

O projecto seguinte, *Segel* (vela) foi apresentado por uma equipa vinda da Alemanha e constituída pelo arquitecto Friedrich Jackle, pelo escultor David Fahrner e pelo engenheiro Erwin Dormeier.

Trata-se de uma solução formada por um único corpo em que, manifestamente, a arquitectura se rende, ou se converte, em escultura. Proposta original e quase surreal, pela qual o monumento assume radicalmente a condição de objecto plástico.

David Fahrner é um escultor com obras de referência, autor de esculturas como a estátua *Sem Nome*, de 1959

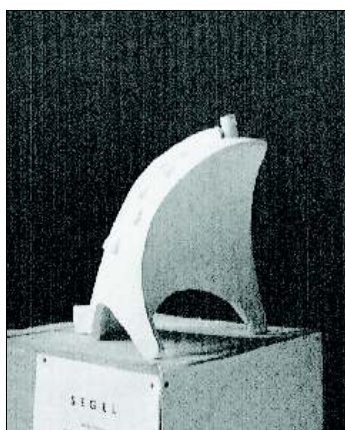


Fig. 162/VIII- F Jackle, D Fahrner e E Dormeier, *Segel*

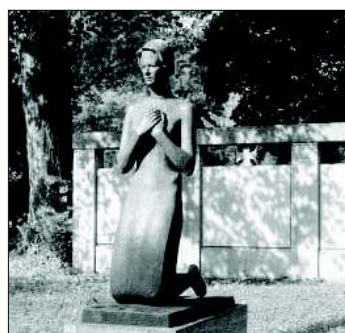


Fig. 163/VIII- D Fahrner e E Dormeier, *Segel*

¹⁰⁴ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

O projecto seguinte, *Silhueta da maquete*, foi apresentado por uma equipa vinda da Inglaterra, constituída pelos arquitectos Michael Fowler; Geoffrey Newman e Gordon Smith, pelo escultor Kenneth Hughes e pelo engenheiro Andrzej Bartak.

Quer Newman, quer Fowler são arquitectos com importantes obras construídas na Inglaterra e na Nova Zelândia.

O projecto é assim laconicamente apresentado na memória descritiva:

Le monument.

Description sommaire de la structure adoptée :

Un point transversal situé à mi-distance des extrémités divise la dalle (lage) de couverture et les poutres (vigas) qui la soutiennent en deux parties structurellement indépendantes : D1 et D2.

Dalle D1 : parallélépipède creux composé de deux voiles horizontaux en béton de 15 cm d'épaisseur soutenus et reliés entre eux par des nervures secondaires N, dirigées transversalement à une distance de 4,00 m. Le tout est porté par deux poutres principales P1 et P2, placées longitudinalement sur des appuis comme indiqués sur les plans.

Dalle D2: parallélépipède de mêmes dimensions extérieures que D1. Même type de nervures et de poutres longitudinales P3 et P4 dans la partie comprise entre les aplombs (prumos) A et B. Entre BC les voiles (asas) horizontaux sont soutenus et reliés par une série de poutres longitudinales en béton précontraint portant à leurs extrémités C, un voile. (voir plan). Les appuis sont, soit des massifs, soit des colonnes de béton armé.

Voile: Parallélépipède formé de 2 voiles verticaux reliés par des contreforts.

Le musée.

Même type de dalle, avec système transversal de nervures et poutres longitudinales.

Idem pour les appuis.

Le phare.

La grande hauteur, la pression importante du vent, l'éventualité des secousses sismiques et l'élément architectural, ont fait adopter un système composé de poutres verticales en béton précontraint dans une enveloppe mince en béton armé ordinaire.¹⁰⁵

O presente projecto constitui uma das mais interessantes soluções plásticas, destacando-se pela elegância, depuração e equilíbrio das suas linhas: uma superfície plana em forma de auréola assente sobre *pilotis*, rasgada em três secções quadrangulares, donde arranca um esguio e alto obelisco, em forma de dardo, que lembra o *Skylone*, que figurou no *Festival of Britain*, Londres de 1951, junto à *Cúpula das Descobertas*.

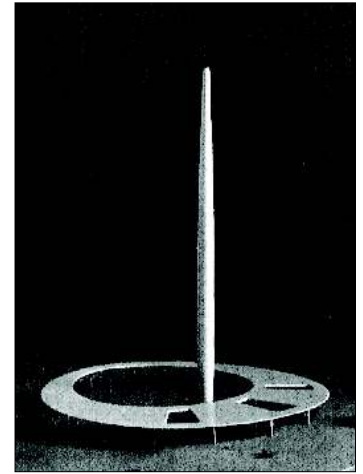


Fig. 164/VIII- M Fowler, G Newman, G Smith e K Hughes, *Silhueta da maqueta*



Fig. 165/VIII- Festival of Britain, 1951, Londres, *Skylone* e *Cúpula das Descobertas*

¹⁰⁵ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

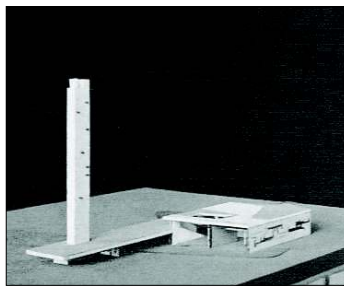


Fig. 166/VIII- J Goosens, J Moeschal, *Sinal*

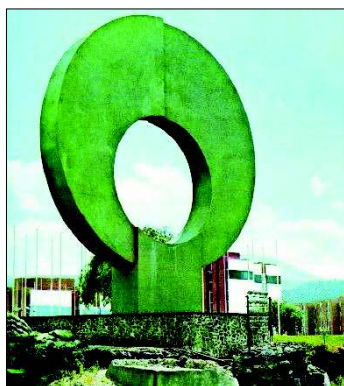


Fig. 167/VIII- Jacques Moeschal, *Ruta de la Amistad, Estación nº 8*



Fig. 168/VIII- V Lima e G Bastos, *Talant D. Bie Faire*



Fig. 169/VIII- Idem, *Pormenor do Museu*

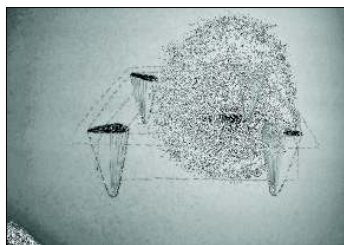


Fig. 170/VIII- Idem, *Pormenor do apoio da Pirâmide*

O projecto seguinte, *Sinal*, foi apresentado por uma equipa vinda da Bélgica, e constituída pelo arquitecto J. Goossens, pelo escultor Jacques Moeschal e pelo engenheiro J. Hoeben.

Jacques Moeschal¹⁰⁶ é um importante escultor contemporâneo que interveio, juntamente com Mathias Goeritz, na organização da *Ruta de la Amistad*,¹⁰⁷ para as Olimpíadas do México, em 1968, tendo para aí elaborado uma interessante escultura de grandes dimensões.

O projecto *Sinal* afirma-se pela sua linguagem moderna e funcional, plasticamente equilibrada e bem proporcionada, com reminiscências na arquitectura nórdica.

O projecto seguinte, *Talant D. BIE Faire*, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto Viana de Lima, pelo escultor, Gustavo Bastos e pelos engenheiros Napoleão Amorim e Vercingetorix Abelha.

Numa aproximação simbólica querer-se-ia que o motivo mais avançado fosse monumento de tenacidade e ousadia e virtudes de heróis, e a pirâmide fosse memória de recolhimento e piedade e fé e virtudes de santos, expressão plástica da *Unidade Mística* épica da *Raça*.

De segura concepção plástica corbusiana, pelo modelado algo brutalista em betão, o projecto propõe um torreão-vela, com o qual se relaciona corpo horizontal do museu que organiza à volta de um *impluvium*, na frente do qual emerge, como que flutuando, uma pirâmide. Como se explica na memória descritiva, o projecto organiza-se em torno de um túmulo simbólico “do Infante D. Henrique, jazendo na penumbra [...] numa cripta cavada na rocha ao nível do mar, que jogou com ele o seu destino novo. Uma torre de luz ilumina-o do circo majestoso do motivo avançado [torreão] e dá à cripta horizontes de céu.

¹⁰⁶ Jacques Moeschal nasceu em Uccie (1913). Mestre da Academia Real de Belas Artes e da Escola Nacional de Arquitectura e de Artes Visuais de Bruxelas. Membro do Comité Técnico para o *Caminho das Artes* em Royaumont, França, e do Comité de Simpósios de Escultores Europeus, na Áustria. Realizou várias esculturas monumentais e comemorativas na Bélgica, Canadá, Egipto, Áustria, Itália e Holanda

¹⁰⁷ A *Ruta de la Amistad* foi um interessante e pouco conhecido programa de escultura pública a que se encontrou ligado Mathias Goeritz. Em Anexo, juntamos um breve estudo sobre esse programa, já que a ele se encontram ligados os nomes de alguns escultores com obra também em Portugal, nomeadamente, nos simpósios de Évora, 1981, depois, nos Jardins da Gulbenkian, e mais recentemente, no Simpósio de Santo Tirso.

No projecto não figura nenhuma estátua do Infante, figurando esta apenas no museu, como se refere:

Abandonou-se o estudo da colocação da estátua do infante sobre o promontório já que por conflito técnico-emocional o primeiro factor subordinava o segundo: as proporções que a estátua deveria assumir para ter magestosidade e visibilidade não condescenderiam com a emoção que o partido tomado concede. [...]

A sala de exposição tem o seu fulcro na escultura grave, serena e cheia de nobreza do Infante de Sagres: sob a sua égide se há-de recordar a nossa transcendente epopeia marítima.

O projecto seguinte, *Talent de bien faire*, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto Cassiano Branco, pelo escultor António dos Santos e pelos engenheiros Joaquim Laginha Serafim; José Teles de Meneses; António João Cunha Ferreira.

Na memória descrita justificava-se, assim, o projecto:

A ideia duma construção predominantemente escultórica, de acordo com a lenda e o natural pendor à exaltação dos grandes vultos, é a que espontânea ocorre ao espírito. Imagina-se a estátua do Infante, ensombrado, gigantesco, erguido sobre um formidável soclo, de que a língua de terra penhascosa constituiria a ossatura, em linhas simples, num todo monumental.

Duas razões logo porém, nos afastaram de tal concepção.

A primeira é o carácter da empresa que se deseja tornar memoranda, e na qual o protagonista foi o povo português.

Personificada embora no herói que abriu o caminho aos Descobrimientos, ela apareceria limitada, circunscrita ao esforço do animador, quando temos o direito de crer que nela se desentranhou o destino da nacionalidade destino que se vislumbra no mote Fé e Império e na mística do Encoberto. A segunda razão é que uma estátua posta em lugar ermo, devendo ser vista do longe (sem paralelo com o Colosso de Rodas, por exemplo, espejado à entrada do famoso golfo, e que sobressaía em toda a espécie de confrontos) perderia, vista do mar, as feições humanas; à míngua de atitude simbólica e evidente, como a do Cristo Redentor na Baía de Guanabara, mal seria identificável; os requintes escultóricos não passariam duma ilusão.

Voltámo-nos então para a caravela, instrumento que serviu às conquistas do povo lusíada sobre os ignotos mares. Vimo-la proa em riste, sulcando a onda. Depois, de simplificação em simplificação, os aspectos descritivos acessórios, foram pouco a pouco eliminados, e por último ficou, lisa, altaneira, triunfante, a Vela, alma da nau e que enfunada ao vento, é símbolo da viagem, da aventura e do regresso.¹⁰⁸

Importa analisar com algum pormenor esta justificação, na medida em que a mesma apresenta alguns aspectos dissonantes relativamente ao discurso nacional-historicista oficial, actualizando-o.

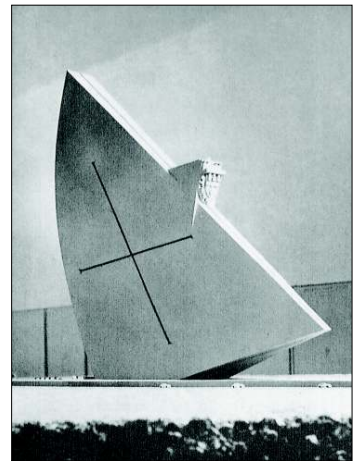


Fig. 171/VIII- C Branco, A dos Santos, *Talent de Bien Faire*

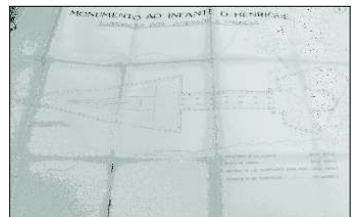


Fig. 172/VIII- Idem, *Urbanização do Promontório*

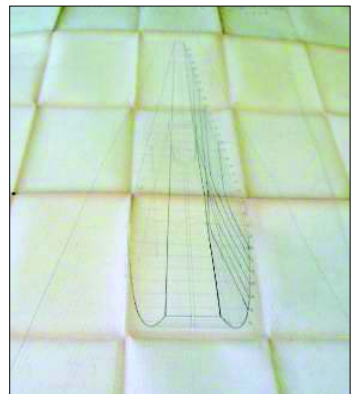


Fig. 173/VIII- Idem, *Estudo estrutural e construtivo da Vela*

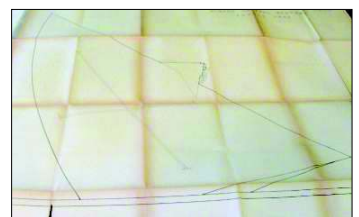


Fig. 174/VIII- Idem, *Alçado Poente*

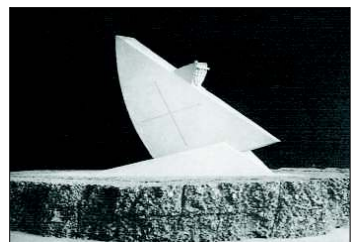


Fig. 175/VIII- Idem, *Proposta 1ª Prova*

¹⁰⁸ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Desvaloriza, porque comporta uma subtil mas inequívoca desvalorização da figura do Infante D. Henrique: afinal o protagonista da empresa dos Descobrimentos não é o Infante, mas o povo português.

Mas, por outro lado, actualiza, na medida em que reafirma o destino da nacionalidade, combinando o “*mote da Fé e do Império com a mística do Encoberto*”, coisa que equivalia a resgatar o destino nacional dos ditames da História (a Fé e o Império), para o situar no domínio do invisível (o Encoberto).

O projecto *Talent de Bien Faire*, veicula assim uma nova monumentalidade nacionalista. O que conta já não são as imagens e as figuras históricas do nacionalismo pátrio, mas sim a mística dos símbolos e das lendas da Nação, coisa que no projecto se materializava algo equivocadamente, em torno da imagem depurada da vela enfunada.

Equivocadamente, porque a lógica de recusar monumentalizar a iconografia do Infante, e partir à procura de uma ideia que não fosse a que “*expontânea ocorre ao espírito*”, afinal materializava-se na monumentalização de uma forma icónica absolutamente mundana – a vela enfunada – coisa que constituía, no fundo, um outro motivo escultórico.

Admitido para passar à 2ª prova, com 14 votos positivos e 11 negativos, o projecto veiculava uma solução marcada por um forte e agressivo design, de cunho acentuadamente moderno, que combina algo equivocadamente a simbologia nacionalista do escudo e das quinas, cinzeladas com grande convencionalismo com uma representação plástica estilizada da simbologia cristã (cruz pôntea).

O projecto seguinte, *Tercena*, foi apresentado por uma equipa constituída pelo arquitecto João Manuel Alves de Sousa, pelo escultor João Fragoso e pelo engenheiro Duarte Carrilho.

Trata-se de uma solução de compromisso entre a linguagem moderna de uma bela coluna formada por módulos iguais e um diferente, e uma entrada de *arcos apontados*, com fortes reminiscências na *Porta do Fundador*, da Exposição de 40.

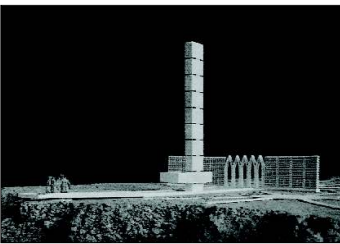


Fig. 176/VIII- J M Alves de Sousa, J Fragoso, *Tercena*

O projecto seguinte, *Terre*, foi apresentado por uma equipa vinda de França, constituída pelos arquitectos Max Bourgoïn¹⁰⁹ e Albert Conil, pelo escultor Jean Ginier e pelo engenheiro Henri Dumontier.

De grande laconismo, a memória descritiva limita-se a apresentar o projecto, da seguinte forma:

Cette pyramide sera posée sur le sol naturel par l'intermédiaire d'un béton de propreté d'une trentaine de centimètres d'épaisseur environ.

Les faces intérieures des douze piliers seront sculptées à l'aiguille et retraceront la vie des pays découverts.

Au centre de la grande pièce voûtée en arêtes, et dans une excavation, seront placées les cendres d'Henrique 1^{er} le Navigateur.¹¹⁰

Construída inteiramente em betão, esta solução é verdadeiramente monumental, concebendo-se à maneira de uma pirâmide Maia, embora sem escadaria de acesso ao topo.

Sobre a superfície de betão o tratamento em relevo com padrões ritmicamente dispostos geométricos, sugere leituras interessantes.

O escultor Jean Ginier (1912-?) foi *Grand Prix de Rome*, e participou em várias exposições, sendo autor de algumas obras públicas.

O projecto seguinte, *Tetra*, é apresentado por uma equipa vinda de Inglaterra, constituída pelos arquitectos Alec Daykin e Victor Jackson, pelo escultor Harry Stone e pelo engenheiro Wilfred Eastwood.

Eis como o mesmo é apresentado na memória descritiva, escrita, com imensos erros, em português:

A figura do Principe é retratada entre a sua jovem e orgulhosa tripulação retirada do mundo, na corte de Sagres com o eco dos mares a sua volta, os seus alhos levantados para o horizonte e o seu pensamento interrogativo pondera sobre os enigmas do chamed Mare Tenebroso.

A sua frente encontram-se os seus capitães, olhando o verdadeiro mar que eles conquistaram sob o seu comando, dos lados as paredes esculpidas contam-nos (ou melhor relatam-nos) as suas façanhas, enquanto na sua retaguarda se ergue o monumento dedicado a grande Era da expansão que a sua visao fez com que fosse possível.¹¹¹

Trata-se de um projecto de grandes dimensões que cria um complexo monumental que se divide em dois recintos de configuração oval e

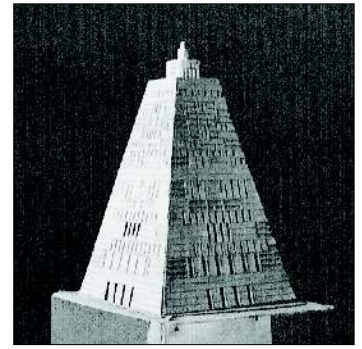


Fig. 177/VIII- M Bourgoïn, A Conil e J Ginier, *Terre*



Fig. 178/VIII- Jean Ginier, *Leda e o Cisne*, c. 1950, bronze

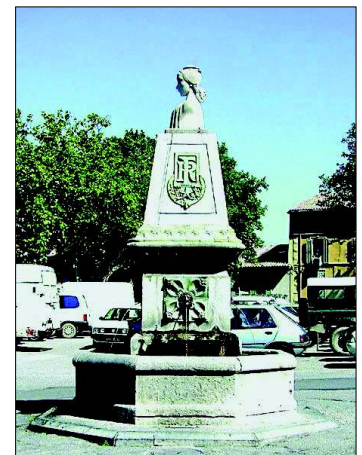


Fig. 179/VIII- Jean Ginier, *Fontaine de la République*, 1948, mármore, Manosque

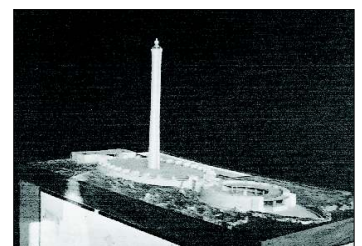


Fig. 180/VIII- A Daykin, V Jackson e H Stone, *Tetra*

¹⁰⁹ Vide, artigo sobre Max Bourgoïn, in, *Colomes*, Bulletin de liaison des centres d'archives d'architecture, n° 15, juin, 2000.

¹¹⁰ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

¹¹¹ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.



Fig. 181/VIII- P Douglass e F Briggs, *Três Círculos*



Fig. 182/VIII- E Huber e M Petrucci, *25-44-25*

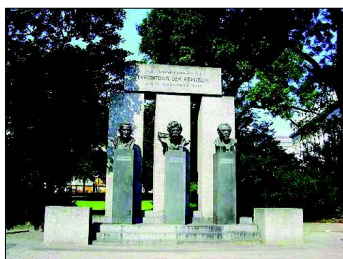


Fig. 183/VIII- Mario Petrucci, 1928, *Monumento à República*, Wien



Fig. 184/VIII- Mario Petrucci, 1947, *Memorial Cndt George Weissel*, Wien

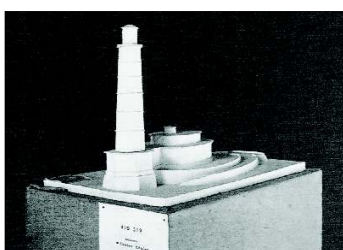


Fig. 185/VIII- W Kobler e A Bollin, *410-319*

circular, um aberto e outro fechado. No primeiro ergue-se uma série de blocos em granito que “*sevem para simbolizar a grande dívida de todas as nações marítimas devem a D. Henrique como também ao Navegadores Portugueses*”, chegando os autores a sugerir que “*todas os membros interessados das Nações Unidas seja oferecido a oportunidade de ter conhecimento deste grande servidor D. Henrique, oferecendo uma escultura para ser colocada em cada um dos blocos de granito comemorar a grandesa deste grande explorador naval.*”

O projecto seguinte, *Três círculos*, vem também de Inglaterra, e é constituído por uma equipa formada pelo arquitecto Peter Douglass, pelo escultor Frank Briggs e pelo engenheiro McMeakin.

Trata-se de uma solução marcada pela linguagem da arquitectura moderna, de cunho funcionalista e destituída de carácter comemorativo.

Destaca-se uma coluna pintada com faixas de cor contrastante, com aspecto algo fabril.

O projecto seguinte, *25 44 25*, foi apresentado por uma equipa vinda da Áustria, constituída pelos arquitectos Erich Huber, pelo escultor Mario Petrucci¹¹² e pelo engenheiro Josef Pfister.

Trata-se de uma proposta de âmbito marcado por um expressivo e algo antropomórfico abstraccionismo escultórico.

Ideia de ligação e de abertura inaugural parecem desprender-se de uma composição, que inteligentemente joga com a ambiguidade da representação tridimensional.

Alguma filiação em Vantongerloo e no movimento de Stijl

O último projecto, *410 319*, foi apresentado por uma equipa vinda da Alemanha, constituída pelo arquitecto Wilhelm Kobler, pelo escultor A Bollin e pelo engenheiro Rutrier.

Redigida em francês, a memória descritiva apresenta assim o projecto:

Un plan ovale avec coupe de basilique a été retenu pour le musée et le monument commémoratif. Une tribune se trouve au-dessus de l'entrée, située au nord. On pourrait envisager l'utilisation de cette galerie et des deux salles situées en dessous dans la nef latérale,

¹¹² Mario Petrucci (1893 Rhó di Ferrara - ?) pintor, escultor, designer de vidro. Estudos na Academia local (Prof. Hans Bitterlich) e estudio-residência em Zürich Muita escultura ornamental e fúnebre. Monumento a Lasall em Viena. Em 1928, reconstruiu a torre do castelo de Viena como Monumento à República Austríaca. Em 1947, ergueu um memorial antifascista ao Comandante dos Bombeiros de origem judaica George Weissel, condenado à morte no campo de Mauthausen.

comme salles d'exposition du musée. Le déambulatoire restant et l'étage intermédiaire (galerie) seront divisés par de sveltes colonnes d'acier. Au centre de cet espace se dressera la statue de l'Infant Don Henrique, et ceci tout à fait intentionnellement car ainsi elle constituera le centre spirituel de tout l'ensemble. Cette idée est mise en valeur par l'emploi de moyens techniques et artistiques, nettement visibles sur le plan. La statue sera éclairée par une source lumineuse placée juste au dessus ; par ailleurs, cette salle recevra de la clarté, grâce à la frise de filigrane. Dessous la statue se trouve le caveau avec la dalle mortuaire, accessible seulement par le phare. Ainsi le visiteur en parcourant ce chemin, se trouvera dans l'obligation de se recueillir.¹¹³

Trata-se de uma solução algo massiva, de forte cunho expressionista e bem modelada, cuja torre destinada a farol assume esteticamente, esse mesmo aspecto convencional, o que faz com que a sua presença imprima um certo sentido metafórico, no que poderá ser interpretado como personificação da figura e do papel mítico atribuído ao próprio Infante, numa alusão que nos parece francamente despropositada.

*

Analisados individualmente os 45 projectos admitidos a concurso, importa, enfim, proceder a uma avaliação global das propostas.

Para tanto, propomo-nos sondar os instrumentos de análise a que nos referimos no início: a matriz de análise dos projectos e o quadro de classificação dos projectos, onde registámos a distribuição das diversas variáveis.

A fim de não sobrecarregar ainda mais um capítulo que já vai longo, resolvemos deslocar essa análise para os Anexos, onde a mesma poderá ser encontrada na Parte II: *Estudos Específicos*.

De imediato, limitamo-nos a reunir os aspectos diferenciadores dos vários projectos, nas tabelas que se seguem.

Nas duas primeiras, distinguimos os projectos no plano formal.

Na terceira, sintetizamos os elementos tipificadores de cada solução.

¹¹³ Documentação disponível no Arquivo Histórico do MOPTC.

Quadro de Classificação dos Projectos de Sagres (1955-57)- A

Siglas	Formas	Icónica	Simbólica	Funcional	Eidética
	<i>Adamastor</i>	x	x	x	-
	<i>Alpha</i>	x	-	-	x
	<i>Atlântico 23</i>	x	x	-	-
	<i>Aviz</i>	x	x	-	-
	<i>Caravela</i>	x	x	-	-
	<i>Cavalo Preto</i>	x	x	-	-
	<i>Centa</i>	x	-	x	-
	<i>Círculo amarelo</i>	x	-	x	-
	<i>Cruz</i>	x	-	x	-
	<i>Dilatando a Fé, o Império</i>	-	x	-	-
	<i>Dilatando a Fé e o Império</i>	x	-	-	x
	<i>Dois peixes</i>	x	x	x	-
	<i>D Henrique-V Gama-Magalhães</i>	x	-	-	x
	<i>D'Ulmar</i>	x	x	-	-
	<i>Escorpião</i>	x	x	x	x
	<i>Esfera</i>	-	x	-	-
	<i>Estrela</i>	-	x	x	-
	<i>Fé</i>	x	x	-	-
	<i>Fé e Império</i>	x	x	-	-
	<i>Golfinho</i>	x	-	x	-
	<i>Guter Wind</i>	x	-	x	x
	<i>Homenagem</i>	x	x	x	x
	<i>Horizonte</i>	x	x	-	-
	<i>Juventude</i>	x	-	x	-
	<i>Le Bâtisseur</i>	x	-	-	x
	<i>Mar</i>	x	-	x	-
	<i>Mar (1)</i>	x	-	x	x
	<i>Mar Novo</i>	x	x	x	x
	<i>Nau</i>	x	x	x	-
	<i>Por mares nunca dantes navegados</i>	x	-	x	-
	<i>Prece</i>	x	x	-	-
	<i>Rímabe</i>	x	-	x	x
	<i>Rota</i>	x	x	-	-
	<i>Santa Cruz</i>	x	x	-	-
	<i>Segel</i>	x	-	-	-
	<i>Silhueta da maquete</i>	-	-	-	x
	<i>Sinal</i>	-	-	x	-
	<i>Talant D. BIE Faire</i>	x	-	x	-
	<i>Talent de bien faire</i>	x	x	-	-
	<i>Tercena</i>	x	-	x	x
	<i>Terre</i>	-	-	x	x
	<i>Tetra</i>	x	-	x	-
	<i>Três círculos</i>	-	-	x	-
	<i>25 44 25</i>	-	-	x	x
	<i>410 319</i>	x	-	x	-
	Total	37 (-8)	21 (-24)	25 (-20)	14 (-31)

Matriz de Classificação dos Projectos de Sagres (1955-57) - B

Siglas	Formas	Iónica + Simbólica	Funcional + Eidética	+Iónica	+ Simbólica	+ Funcional	+ Eidética
<i>Adamastor</i>		x				x	
<i>Alpba</i>				x			x
<i>Atlântico 23</i>		x					
<i>Aviz</i>		x					
<i>Caravela</i>		x					
<i>Cavalo Preto</i>		x					
<i>Centa</i>				x		x	
<i>Círculo amarelo</i>				x		x	
<i>Cruz</i>				x		x	
<i>Dilatando a Fé, o Império</i>		x					
<i>Dilatando a Fé e o Império</i>				x			
<i>Dois peixes</i>				x		x	
<i>D Henrique-V Gama-Magalhães</i>		x					
<i>D'Ulmar</i>		x					
<i>Escorpião</i>		x	x				
<i>Esfera</i>					x		
<i>Estrela</i>					x	x	
<i>Fé</i>		x					
<i>Fé e Império</i>		x				x	
<i>Golfimbo</i>				x		x	
<i>Guter Wind</i>			x	x			
<i>Homenagem</i>			x	x			
<i>Horizonte</i>		x					
<i>Juventude</i>			x				
<i>Le Bâtisseur</i>				x			
<i>Mar</i>				x		x	
<i>Mar (1)</i>			x	x			
<i>Mar Novo</i>		x	x				
<i>Nau</i>		x				x	
<i>Por mares nunca dantes navegados</i>				x		x	
<i>Prece</i>		x					x
<i>Rimabe</i>				x		x	
<i>Rota</i>		x					
<i>Santa Cruz</i>		x					
<i>Segel</i>				x			
<i>Silhueta da maquete</i>							x
<i>Sinal</i>						x	
<i>Talant D. BIE Faire</i>				x		x	
<i>Talent de bien faire</i>		x					
<i>Tercena</i>			x	x			
<i>Terre</i>			x				
<i>Tetra</i>				x		x	
<i>Três círculos</i>						x	
<i>25 44 25</i>			x				
<i>410 319</i>				x		x	
Total		18	9	19	2	17	3

Matriz de Análise dos Projectos de Sagres (1955-57)

Siglas	Itens	País	Estatuária Exterior	Estatuária Interior	Escultura Abstrata	Escultura Directa em Metal	Escola de Sagres	Tradução do Infante	Cripta	Configuração das Artes	Altura Máxima	Construção Única	Construções Múltiplas	Denominação Corrente	Restauração Corrente	Alargamento da abertura	Regresso na Manilha	Denominação da Manilha	
	<i>Adonastor</i>	Al	x																
	<i>Alpha</i>	Aus			x														
	<i>Atlântica 23</i>	Ita	x	x					x										
	<i>Aniz</i>	Por		x			x	x	x	<i>ritr;</i>			x						
	<i>Caravela</i>	Por	x				x			<i>mos; fres</i>	130 m	x							
	<i>Cavalo Preto</i>	Fr	x		x			x	x	<i>plast; esc</i>	110 m	x		x			x		
	<i>Centa</i>	Al																	
	<i>Círculo amarelo</i>	Fr	x	x			x			<i>b-rel</i>		x							
	<i>Cruz</i>	Por	x	x						<i>mos; b-r; arq</i>	140 m		x						
	<i>Dilatando a Fé, o Império</i>	Por		x			x		x	<i>Esc;</i>	155 m	x							
	<i>Dilatando a Fé e o Império</i>	Por	x				x			<i>b-rel;</i>	150 m			x					x
	<i>Dois peixes</i>	Ing		x															
	<i>D Henrique-V/ Gama-Magalhães</i>	Al	x					x											
	<i>D Ulmar</i>	Por	x		x				x	<i>b-r; f; mos</i>	95 m	x							x
	<i>Escorpião</i>	Por	x		x					<i>mos; arq; arq; fr</i>	100 m		x						
	<i>Esfera</i>	Por	x					x		<i>rit; mos</i>	140 m			x					
	<i>Estrela</i>	USA																	
	<i>Fé</i>	Por	x							<i>b-rel</i>		x							x
	<i>Fé e Império</i>	Por	x				x			<i>b-rel</i>			x						
	<i>Golfinho</i>	Fr	x									x							
	<i>Guter Wind</i>	Aus																	
	<i>Homenagem</i>	Esp	x		x					<i>al-rel;</i>	160 m		x						
	<i>Horizonte</i>	Esp	x				x			<i>b-rel; pint</i>	120 m	x							
	<i>Inventude</i>	Por	x										x						
	<i>Le Baptême</i>	Fr	x	x			x			<i>rel; fres; mos</i>			x						
	<i>Mar</i>	Por					x			<i>b-rel; grav; outros</i>	125 m		x						x
	<i>Mar (I)</i>	Por	x							<i>b-rel</i>			x						
	<i>Mar Novo</i>	Por	x	x				x	x	<i>mos; b-rel</i>	80 m		x						x
	<i>Nau</i>	Por	x				x	x		<i>Mos; alt-rel</i>	160 m								
	<i>Por mares nunca dantes navegados</i>	Por	x	x						<i>All-rel; pint</i>			x						
	<i>Prete</i>	Por	x				x			<i>mos</i>	100 m	x							x
	<i>Rimabe</i>	Hol	x		x					<i>mos</i>	15 m	x							
	<i>Rota</i>	Por	x				x			<i>b-rel;</i>	127 m	x							
	<i>Santa Cruz</i>	Por	x				x			<i>b-rel</i>	105 m	x			x				
	<i>Segel</i>	Ale									65 m								
	<i>Silhueta da maquete</i>	Ing									50 m	x							
	<i>Sinal</i>	Bel																	
	<i>Talent D. BIE Faire</i>	Por	x	x			x		x	<i>Mos; b-rel</i>			x						
	<i>Talent de bien faire</i>	Por					x				150 m	x							x
	<i>Terrena</i>	Por	x																
	<i>Terre</i>	Fr			x			x		<i>b-rel</i>	100 m	x							
	<i>Tetra</i>	Ing	x				x			<i>b-rel</i>	100 m		x						
	<i>Três círculos</i>	Ing																	
	<i>25 44 25</i>	Ale																	
	<i>410 319</i>	Ale		x			x			<i>Mos; b-rel</i>		x							x
	<i>Total</i>	10	29	11	7	3	17	6	9		108 m	16	14	13	5	3	8		2

Capítulo 9- Sagres 1954-1957: Balanço e discussão do concurso

Depois da indagação aos artistas e projectos que concorreram à edição de 1954-57 do concurso de Sagres, propomo-nos agora reflectir, analisar e debater as questões fundamentais que ali se colocaram, no que toca à (in)definição de uma ideia de monumentalidade, de acordo com a nossa convicção de que, uma vez mais, este concurso se constituiu como uma importante instância de mediação nesse capítulo.

Antes de prosseguir, porém, importa recordar que a presente indagação incide sobre um período em que não existia liberdade de expressão, quer por censura directa aos meios de comunicação, quer por bloqueio informativo, quer ainda por receio de questionar um tema cujo valor simbólico para o Regime era óbvio.

Daí não dispormos de todos os testemunhos de que gostaríamos.

Contudo, nunca os testemunhos sobre cuja análise incide o estudo histórico são os ideais. Uma vez por serem escassos, outras por serem abundantes ou redundantes, nunca os vestígios do tempo poderão ser iguais ao próprio tempo, porque deste aqueles mais não são do que um seu condensado, pelo que, no fim, tanto essa escassez como essa abundância não deixam de ser significativas, constituindo, afinal, um dos traços mais fidedignos do tempo que se busca.

Por outro lado, importa observar que apesar de se terem verificado três edições do concurso de Sagres durante o Estado Novo, nós defendemos que o mesmo deve ser considerado na sua globalidade, pois estas três edições mais não são do que intermitências de um mesmo processo¹.

Aliás, o Decreto-lei nº 39.713 de 1 de Julho de 1954, que já descrevemos, coloca a terceira edição do concurso na mesma linha de continuidade.

¹ Como veremos posteriormente, a lógica do concurso de 1988 extravasa a dos concursos anteriores, não só por se inscrever num outro tempo que não o do Estado Novo, mas também, e sobretudo, por o mesmo não se conceber a partir dos pressupostos dos anteriores, pois já nem o programa, então, impunha a construção monumental, nem tão pouco a lógica das propostas apresentadas iam nesse sentido, antes se concebendo como veremos, dentro do âmbito de um mero concurso de ideias, na qual a componente celebrativa se reduzia ao mínimo e, em João Carreira, era interpretada como galeria museal, como percurso linear dentro de uma espaciotemporalidade que se definia de costas viradas para o lugar, concebendo-se, assim, na nossa opinião, fora da lógica monumental.

E será mesmo assim? Ou será que essa edição se deve “*mais a um acto de teimosia, do que a uma séria motivação interior*”², como considera Pedro Vieira de Almeida?

É certo que Oliveira Salazar era uma personalidade obstinada, mas isso não basta para elucidar o sentido histórico do fenómeno em estudo. Salazar pôde ser o que foi, porque havia, obviamente, quem sustentava o salazarismo.

Como encarar, então, globalmente, o processo do concurso?

Desde logo, consideramos que importa colocar e resolver uma questão prévia: será que o facto de não ter sido construído, então, nenhum monumento em Sagres, nos autoriza a afirmar que estamos perante um concurso falhado? Que o mesmo de nada serviu?

Serviu, desde logo, para oficializar a síndrome da «monumentalidade negativa»: uma síndrome que dadas as suas repercussões simbólicas no imaginário colectivo, acabaria por se converter em paradigma, como de forma bastante clara o concurso de Sagres de 1988 o viria a demonstrá-lo, inibindo a formulação de propostas monumentais, pois não pode deixar de ser significativo que das dez propostas apresentadas ao concurso de ideias para a valorização da fortaleza, uma única tivesse previsto a construção de uma estrutura de conteúdo funcional e intencional evocativo, como veremos.

Considerarmos por isso que a terceira edição do concurso não foi vã, devido a factores de vária índole que vão da derrota da monumentalidade sublime, encabeçada pelo projecto *Espalhar a Fé, o Império* dos Rebello de Andrade, até à circunstância decisiva de provar que as formas e a estética da arquitectura e da arte modernas eram capazes de responder a programas monumentais e de dialogar adequadamente com temas centrais da História, coisa que faziam, de resto, com nítida vantagem face ao nacional-historicismo, demonstrando capacidade real de produzir património artístico para o futuro.

Daí, parecer-nos claro que Sagres, quer como tema, quer como propósito, pudesse constituir, em 1955, um móbil adequado à expressão plástica e à criação monumental.

² ALMEIDA, Pedro César Vieira de, Op. Cit. p. 377.

Na sua viabilidade, acreditaram, desde logo, os artistas, como a sua massiva adesão torna evidente. E se calhar, paradoxalmente, eles muito mais do que Oliveira Salazar, como se depreende pelas pressões que o *Sindicato Nacional dos Arquitectos* fez junto do *Ministério das Obras Públicas*, para alterar as bases do concurso, conforme já referimos³.

Acreditaram, portanto, os arquitectos. Mas não só acreditavam no concurso, como na sua possibilidade. Isto é, na possibilidade deles poderem a ele apresentar soluções adequadas.

Não estamos, é certo a falar de todos os arquitectos, mas de um determinado sector da classe. Um sector que considerava, logo na primeira edição, ser detentor de uma ideia de monumentalidade adequada aos novos tempos, e que desencadeou uma viva e bem sucedida reacção contra o projecto então aprovado, logrando obter do Regime uma capacidade de intervenção indiscutível na definição do panorama arquitectónico nacional, pelo menos, seguramente, até à realização do *I Congresso Nacional de Arquitectura* de 48, para o qual partira com sérias reservas, como já vimos⁴, funcionando o mesmo como ponto de viragem, e, por assim dizer, como baptismo de uma nova geração de profissionais, cuja combatividade aí assumiu posturas veementemente críticas, mas que momentaneamente chegou a deter a direcção do mesmo, logrando obter a direcção de uma revista, a qual na sequência das recomendações do VII CIAM de 49, em Bergamo, Itália, se encontrava empenhada na integração das três artes, como estratégia para valorizar e popularizar a arquitectura moderna⁵.

É, portanto, dos arquitectos modernistas, primeiro, e dos modernos, depois, que falamos.

Em 54, é certo, a arquitectura moderna já não se equacionava da mesma forma como em 35, medindo-se a distância entre ambas, pela mesma distância com que agora os arquitectos se posicionavam relativamente ao Poder.

³ Vide, Diário de Lisboa, 15 de Dezembro de 1954

⁴ Vide, RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1863-1953*, FAUP, 2002, Porto, pp. 238-245

⁵ Vide, *Arquitectura*, nº 31, Junho e Julho de 1949; *Arquitectura*, nº 40, Outubro de 1951

Mas seja como for, o primeiro momento de afirmação pública⁶, quando não política, dos arquitectos modernistas, surge na sequência do 1º concurso de Sagres, e estabelece-se em torno do documento *Representação 35*.

Mas, antes de prosseguir, importa perguntar: o que é, globalmente, a *Representação 35*?

No nosso ponto de vista, a *Representação 35* constituiu um momento, um testemunho e um instrumento, absolutamente ímpares no contexto português, de mediação do relacionamento dos arquitectos com o Poder, por “representação” do sector culto da sociedade civil.

Por seu intermédio, apresenta-se e manifesta-se, isto é, representa-se e autodetermina-se uma elite. Uma elite cultural⁷, no sentido de *escol*, que se forma e se mobiliza em torno da defesa de uma causa nacional, causa essa de que ali faz solene preito.

Elite zeladora e preito solene, congregados em torno de um aspecto particular, mas central, da causa nacionalista: a encarnação da identidade numa simbologia ou imagética que a distinguisse e significasse, conquistando um lugar, por assim dizer, no trono universal, o mesmo que é dizer, coroando-se a si mesma, ontologicamente, perante si e perante o mundo.

Coroamento ontológico nacionalista que caberia à arquitectura realizar, enquanto *arte* directora da síntese monumental de uma época, já que sem essa síntese, sem esse novo *monumento* unânime, poder-se-ia falar de tempo novo, de engrandecimento nacional e de resgate?

Tal era, do nosso ponto de vista, o problema que estava em jogo.

Mas à parte esse direccionamento intencional. À parte a crença na viabilidade de um compromisso com o Poder, como estratégia para fazer avançar a modernização da arquitectura e da arte nacionais, tudo o resto naquele documento é um longo e ardiloso mal entendido.

⁶ Importa sublinhar que é da constituição de uma consciência de intervenção pública que estamos a falar, e não das primeiras obras de arquitectura modernista, que são, como se sabe, anteriores, como o *Capitólio* de Cristino da Silva, o *IST* de Pardal Monteiro ou o *Pavilhão da Rádio* de Carlos Ramos.

⁷ Vide *Signatários da Representação 35*, in, Anexos: Monumentos de Sagres

Ora, para nós, esse emaranhado de equívocos, que já veremos, constituem o início e a incubação, daquilo que justamente consideramos poder designar-se e definir-se como a «condição negativa do monumento moderno em Portugal».

Mas vejamos primeiro os equívocos da *Representação* 35.⁸

Em primeiro lugar, importa referir que o documento que aqui consideramos é o que está na *Biblioteca Nacional*, e não o que apareceu no espólio de *Carlos Ramos* ou no dos *Rebello de Andrade*, por aquele ser o que melhor veicula as mediações que nele se estabelecem, e a partir das quais o mesmo se constituiu.

Em segundo lugar, a nossa análise debruça-se sobre os enunciados que figuram no texto, e, nesta fase, não pretendemos postular ou conjecturar segundas intenções ou sentidos segundos, por mais fortes que sejam, como são, os indícios da presença de enunciados retóricos.

O texto encontra-se estruturado em 10 partes: 1. *motivo desta representação*; 2. *a afirmação de uma realidade da arte*; 3. *o nosso voto a favor de uma criação real de arte*; 4. *valor da criação de arte deste projecto*; 5. *seu valor simbólico*; 6. *motivos de uma maior concepção*; 7. *o símbolo interior do monumento*; 8. *a capela sepulcral necessária*; 9. *considerações acerca do projecto aprovado pelo juri*; 10. *uma obra de arte colectiva*.

Vejamos então os seus equívocos:

1. A criação de um estilo novo por parte da arquitectura moderna
2. A criação de um estilo português dessa moderna arquitectura
3. O padrão como motivo arquitectónico de um estilo português
4. Monumento como simbolização de energia do nosso momento português
5. Monumento como “relicário”, “templo espiritual e tumular”, “invocação à história trágico-marítima”
6. Engenharia – arte do útil
7. A obra de arte arquitectónica como obra de arte colectiva
8. O poder criador da Nação é uno e a governação e a arte devem revelar a alma e a energia da Nação

1. Constituir-se como um novo estilo, não é um objectivo da arquitectura moderna. Afirmá-lo denota uma deficiente assimilação dos pressupostos do movimento moderno, por implicitamente considerar a

⁸ Vide, transcrição do texto em Anexos, Parte II, Monumentos de Sagres.

disciplina arquitectónica ainda dentro do enquadramento *Beaux-Arts* do academismo, e prisioneira dos historicismos.

2. À partida, os estilos não se definem como realidades nacionais, mas como horizontes histórico-culturais. Há um *Gótico* da Europa Setentrional, um *Românico* da Europa Meridional ou um *Barroco* da Europa Central. Assim como não se pode falar de variedades nacionais de *Românico*, mas apenas de variações regionais, às vezes transfronteiriças.

3. Não é a utilização de uma simbólica ou imagética específicas do património português, que permite produzir ou modelar uma expressão local artística, mas sim a integridade do complexo formado pela totalidade dos meios, das formas, dos processos e das intenções que se congregam na obra de arte.

4. O monumento, se é monumento, só pode ser universal. O *Obelisco* da Praça da Concórdia, em Paris, não é menos monumental do que a *Torre Eiffel*, e esta não o é mais genuinamente do que o *Arco de Triunfo*, não fazendo por isso sentido, em rigor, falar-se de uma monumentalidade portuguesa, ou francesa ou alemã. O monumento é um património da humanidade e da história, não da nação⁹. E quando o é, é-o apenas do ponto de vista institucional, por acidente, porque se encontra sob a protecção estatal do governo de determinado país, e mesmo assim fica sujeito às recomendações das instituições internacionais, que regem e regulamentam as políticas patrimoniais e monumentais (UNESCO; ICOMOS; etc.)

5. O monumento nacionalista encarado como *Relicário* ou *Capela Sepulcral* é um paradoxo, na medida em que a narrativa que o mesmo veicula, não é mais, afinal, a da história, ou seja a narrativa dos factos e dos acontecimentos que a constituem e a determinam, mas sim a narrativa das crenças e dos dogmas ou mitos de uma fé ou devoção mística, que se referem necessariamente a uma história extra-mundana, ou se preferir, a uma história de pendor divino ou divinizado.

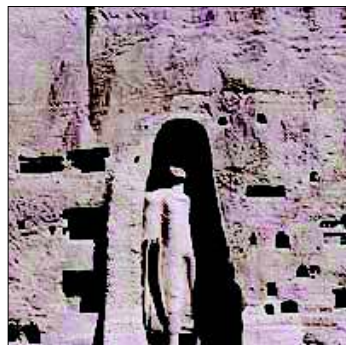


Fig. 1/IX- *Estátua Colossal de Buda*, séc. I e III A.C., Bamyam, Afeganistão



Fig. 2/IX- *Estátua Colossal de Buda*, séc. I e III A.C., Bamyam, Afeganistão

⁹ É precisamente por isso que nos parece constituir um verdadeiro atentado contra a humanidade sempre que se verificam actos como os da destruição recente das estátuas colossais de Buda, em Bamyam, no Afeganistão. Estátuas que se contavam entre as maiores do mundo (53 metros de altura, a maior) e que datavam dos séculos I a III. Vide: <http://www.hazara.net/hazara/geography/Buddha/buddha.html>

Paradoxal, portanto, porque nem os factos e acontecimentos se rememoram e se simbolizam adequadamente assim, nem, tão pouco, adequadamente, se perpetuam e sacralizam por meio da sua mera exposição, também, as crenças e os mitos, tal é a distância e a clivagem que separam e opõem as lógicas da rememoração e as da sacralização, ainda que ambas mutuamente se atraíam

Paradoxal, enfim, porque somente numa sociedade teocrática, em que todos os registos do real se conotassem directa e exclusivamente com as suas crenças, constituindo-a e determinando-a enquanto tal, faria sentido postular uma rememoração que pudesse ser total e cabalmente espiritualizada, coisa que não sucedia, nem poderia suceder, numa sociedade que, desde logo, se constituía na base de uma separação entre a Igreja e o Estado – a *Concordata* – assinada em 40.

6. Na verdade, a engenharia é mais do que uma arte do útil, já que uma obra de engenharia pode muito bem veicular dimensões simbólicas, tornando-se por exemplo um *ex-libris* de um determinado lugar ou colectividade, podendo, portanto, adquirir qualidades monumentais, coisa que sucede desde a antiguidade¹⁰ e cada vez mais hoje.

Disso se terá apercebido, decerto, Oliveira Salazar, ao ver as barragens, nomeadamente a de *Castelo do Bode*¹¹. E quem duvida que a *Torre Eiffel* é simultaneamente uma obra de engenharia e um monumento? E porque razão um monumento não haveria de poder proporcionar uma utilização prática?¹²

7. A defesa da arquitectura como obra de arte colectiva repercute, com alguma nostalgia, as premissas medievalistas do ideário *Arts and Crafts*, com que no último quartel do séc. XIX, Ruskin, Morris e os Pré-Rafaelitas definiam uma arte de resistência ao maquinismo e cientismo da *Revolução Industrial*. A arquitectura enquanto disciplina profis-

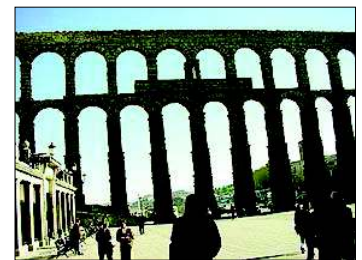


Fig. 3/IX- *Aqueduto Romano*, séc. I, Segóvia, Espanha

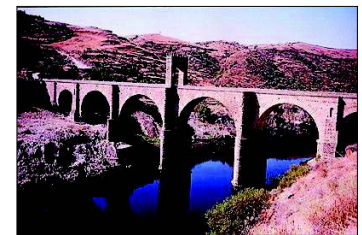


Fig. 4/IX- *Ponte Romana*, 105 d. C., Alcântara, Espanha



Fig. 5/IX- *Barragem de Castelo do Bode*, 1951, Constância

¹⁰ O caso dos aquedutos e pontes romanas, como o de Segóvia e a de Alcântara, em Castela e na Estremadura espanholas, são a esse título bons exemplos.

¹¹ Repare-se, fig 5, na utilização da forma monumental *pilone* como elemento estrutural do encontro do paredão da barragem com o maciço rochoso da encosta.

¹² No catálogo *Monere* da Arte Pública de Barcelona, a *Torre de Comunicações* de Norman Foster é considerada um monumento, apesar de se destinar a uma utilização exclusivamente prática.

sional, pressupõe a ideia e a responsabilidade estética, ética e social de cada arquitecto, como aliás se defendeu no Congresso de 48.

8. O poder criador, como todo o poder, não é uno, mas contraditório, porque se estrutura segundo pares de oposições¹³. Ele comporta, por assim dizer, corpos e anti-corpos que o instabilizam, devendo os seus conflitos ser consentidos e geridos, e não suprimidos, sufocados ou uniformizados, sob pena de o mesmo se bloquear. Dar como missão para a arte, exprimir uma energia única, uma alma única, um espírito único, é condicionar e, portanto, condenar a natureza, por assim dizer, combinatória, da criação artística.

Por aquilo que acabamos de expor, não podemos, portanto, concordar com Pedro Vieira de Almeida quando afirma que a *Representação 35* consubstanciava um “*efectivo empenhamento na construção de uma teoria nacionalista da arquitectura.*”¹⁴

Não concordamos, porque não basta construir um discurso formalmente teórico, para produzir uma teoria. Uma teoria, para ser teoria, deve ser formulada a partir de pressupostos e de fundamentos válidos e verificáveis, que transcendam a mera tomada de posição, definindo-se para lá do horizonte argumentativo da discussão de pontos de vista ou da manifestação de opiniões. Uma teoria tem necessariamente de se fundar como um articulado de asserções pertinentes e válidas, visando desembocar num todo lógico e coerente, que a invista como modelo compreensivo e auto-suficiente.

Tal não acontece, como julgamos já ter mostrado. O que ali está, não é, de facto, uma teoria, mas apenas um *constructo*. Um constructo que representava a *adesão* ou *conversão*, eventualmente sinceras, a uma crença, coisa que, a ser assim, contraria a interpretação também formulada por Pedro Vieira de Almeida, de que a *Representação 35* tinha por “*significado mais amplo [...] o esforço dos arquitectos que se tinham por modernos, de se fazerem acreditar junto do poder*”, pois cremos que não é de excluir a hipótese de os arquitectos ditos modernos considerarem que estaria

¹³ Vide ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Un Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris.

¹⁴ ALMEIDA, Pedro César Vieira de, Op. Cit., p. 277

efectivamente ao seu alcance, a possibilidade de criarem um estilo de arquitectura moderna portuguesa, mesmo se isso, hoje, apareça, como aparece, como um equívoco. Aliás, se o significado mais amplo daquele documento era fazer-se acreditar junto do poder, revelando-se, no fundo, um texto promocional ou, no mínimo, retórico, como pode o mesmo receber, simultaneamente, hoje, a outorga de ser reconhecido enquanto elaboração teórica? Das duas uma, ou a *Representação 35* se concebe como uma teoria nacionalista da arquitectura, e as suas premissas e teses são encaradas, analisadas e discutidas, no pressuposto de constituírem uma tomada de posição, por assim dizer, honesta, do ponto de vista intelectual, ou então a *Representação 35* é uma mistificação, e nesse caso quer se acredite nela ou não, a mesma não poderá jamais aspirar a constituir-se como corpo teórico, mas apenas, como instrumento de afirmação de um determinado grupo de arquitectos, à maneira de um manifesto.

De resto, uma teoria genuína da arquitectura moderna já existia, desde a publicação, logo em 1923, por Le Corbusier, da obra *Vers Une Architecture*, obra cujos fundamentos teóricos seriam posteriormente condensados no manifesto *Cinq Points Pour une Architecture*,¹⁵ publicado no *Almanach D'Architecture Moderne*, em 1926.

Estabelecer, porém, qualquer semelhança, paralelo, ou seja que relação for, entre o conteúdo do texto *Representação 35* e as premissas do movimento da arquitectura moderna, é uma impossibilidade.

Impossibilidade, porque o movimento da arquitectura moderna definia-se no quadro de uma autêntica refundação da arquitectura. Uma refundação de resto absolutamente radical, que passava por repensar e reformular desde os seus elementos formais e construtivos mais elementares – *pilares, aberturas, cobertura, planta* – até examinar e transformar os contextos em que a mesma se inseria – *cidade, natureza, industrialização, higienismo* – e rever e expandir o âmbito das suas atribuições – *responsabilidade profissional, responsabilidade social* – no quadro de



Fig. 6/IX- Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923

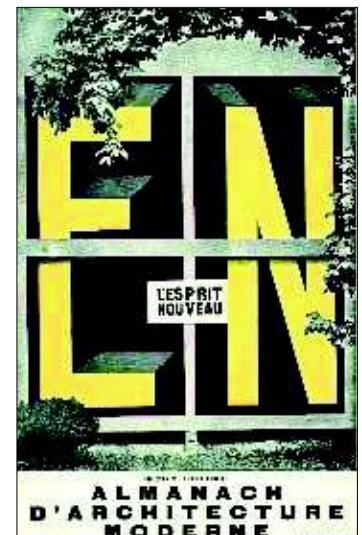


Fig. 7/IX- Le Corbusier, *Cinq Points pour Une Architecture*, *Almanach d'Architecture Moderne*, 1926.

¹⁵ Vide transcrição do texto em Anexos, Monumentos de Sagres. Para uma mais completa representatividade, ver também de Mies van der Rohe, *Working theses*, 1923. Originally published in first issue of *G*; e de Theo van Doesburg, *Towards a plastic architecture*, 1924. Originally published in *De Stijl*, XII, 6/7, Rotterdam 1924

uma re-instauração completa e absoluta: o tal “*Esprit Nouveau*”, com que Corbusier, afinal, utopicamente, sonhava.

Assim sendo, de que trata afinal a *Representação 35*?

Na inviabilidade daquele documento dever ser encarado como um corpo teórico, na nossa hipótese interpretativa o mesmo constitui um manifesto *sui generis*. Um manifesto, por assim dizer, virado do avesso. Constitui um manifesto, porque, formal e intencionalmente, o mesmo é concebido e apresentado para afirmar e promover um dado grupo de artistas (os arquitectos portugueses ditos modernos) na sua disputa contra outro grupo (os arquitectos considerados académicos), em prol de uma determinada tendência (a arquitectura portuguesa moderna).

Mas enquanto manifesto, trata-se de um manifesto *sui generis*, como dissemos, “virado do avesso”, porque, por um lado, em vez de preceder ou acompanhar a linha de produção pela qual o mesmo se bate, sucede-lhe, e, por outro, porque em vez das teses que nele se afirmam serem anunciadas de viva voz, pelos seus mentores, perante o seu potencial público, a fim de obterem impacte junto do mesmo, chamando a si a aura de um determinado poder, contrariamente as suas teses são enunciadas por um *escol*, que mais do que aceitá-las as avaliza, e por intermédio deste, vêm, afinal, render vassalagem perante o único e verdadeiro poder: Oliveira Salazar, o chefe.

Ou seja, aquele *manifesto* é-o apenas no tom, pois na prática mais do que uma enumeração de princípios, o mesmo é uma “*encomendação*.”¹⁶

A ser assim, a *Representação 35*, além de equívoco, é um documento altamente contraditório. Por um lado, o texto “manifestava” que havia um grupo de arquitectos, que se dizia capaz de sintetizar, de conceber e sistematizar uma linguagem nacionalista para uma arquitectura moderna portuguesa, a partir de um elenco de signos, de fórmulas e de

¹⁶ “Encomenda ou encomendação. O termo encomenda pode encontrar-se referido a fenómenos diversos. Sob o aspecto económico-social, o mais importante consistia, na época medieval, no acto de um indivíduo se colocar sob a protecção de um membro da classe senhorial, em troca de uma contraprestação sob a forma de serviços pessoais ou de pagamento de uma determinada renda. Assim, nascia a subordinação da pessoa ou família que se ‘encomendava’ relativamente ao senhor, criando-se laços de *maladia* entre o senhor e o vassalo, cliente ou *clientulô*”. Armando de Castro. In, SERRÃO, Joel, (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, Livraria Figueirinhas, 1985, Porto, II volume, p. 376.

intencões. Em suma, um grupo que se dizia capaz de forjar, na actualidade, um modelo arquitectónico integrado e integral, modelo esse que constituiria o equivalente moderno dos estilos históricos do passado, porque se definia a partir de aspectos genuinamente portugueses, coisa que correspondia a assegurar a possibilidade de sintetizar uma monumentalidade portuguesa moderna.

Para Oliveira Salazar, obter isso era obviamente importante, pois essa seria a prova irrefutável da legitimidade do *Resgate*, do êxito da *Restauroação* e das possibilidades de um real *Engrandecimento*.

Mas esse *desiderato*, assentava, como vimos, em equívocos e paradoxos fatais, aliás tão simples hoje de perceber como isto: que sentido fazia falar de um estilo português, quando, efectivamente, o nacionalismo, por constituir, então, uma tendência internacional, significava, afinal, a adesão e adopção de pressupostos e modelos *não-nacionais*? Que diferença havia então, no fim, entre *internacionalismo* e *nacionalismo*?

Uma só: a diferença política. Não se pode entender o *nacionalismo fascista* sem considerar o *internacionalismo proletário*. Tal como em *Janus*, um e o outro representam as duas faces antagónicas de um complexo histórico-fenomenológico único e contraditório. O complexo histórico-fenomenológico contraditório da sociedade de massas emergente.

Pensá-los separadamente, é já paradoxal. E a arquitectura e a monumentalidade europeias entre as duas guerras ressentiram-se disso, da mesma forma como ambas se ressentirão também, da divisão Leste-Oeste, no segundo pós-guerra, como já vimos e ainda veremos.

Deste paradoxo, social e institucionalmente consagrado, e, importa dizê-lo, retoricamente instalado, resultaram consequências muito particulares para Portugal. E para o resto da Ibéria, também.

Mas mais para Portugal. Por causa da temática do Império.

E dessa temática, o Infante de Sagres era sem dúvida a grande figura.

Uma figura cuja comemoração exigia a tal arquitectura e monumentalidade nacionalista que a *Representação 35* havia prometido.

Mas em vão.

O concurso de 36-38 elegeu, então, o dito *modelo-síntese* da conjugação do *padrão* e da *capela*, materializando-se num estranho híbrido em que



Fig. 8/IX- C Ramos, L Almeida, *A Negreiros*, 1º prémio concurso de Sagres 1936-38. Fonte: Espólio Mário Novais, FCG.

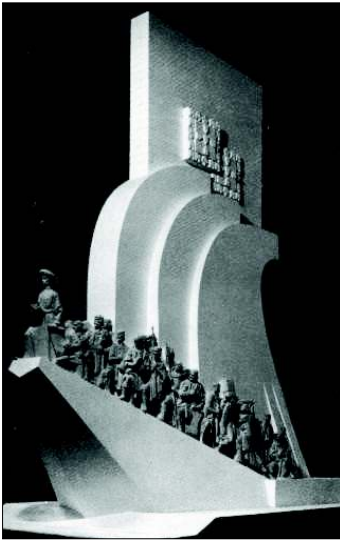


Fig. 9/IX- C Telmo, L Almeida, L Barros, *Padrão dos Descobrimentos* 1940. Fonte: Espólio Mário Novais, FCG.

a tão malfadada linguagem alegórica do século XIX, se encarnava afinal num dispositivo tão primariamente alegórico, quanto estilizada-naturalista: ironicamente, as duas marcas distintivas do repudiado século, pois como Joaquim Saial observa, o projecto vencedor daquele concurso “*retomava um tema ensaiado [...] por Teixeira Lopes, 44 anos antes, no que se realizou para o monumento do Porto.*”¹⁷

Não é que essa “síntese” não pudesse ser plasticamente viável. Aliás, foi-o, no *Padrão dos Descobrimentos* de Cottinelli Telmo. Mas aí, coisa curiosa, o “milagre” ocorreu fulgurantemente, noite adentro, num desenho inspirado de Cottinelli Telmo, e sob o olhar e a presença providenciais de Leitão de Barros, como veremos mais adiante.

Sem dúvida, uma criação feliz. A tal “síntese” era possível, e funcionava. Funcionava, e bem, no plano arquitectónico, note-se. E funcionava bem, não tanto pelos valores de síntese que possuía, os quais, se se reparar bem, não são brilhantes, já que a estatuária quase os anula, mas porque o monumento se inscreve num ambiente urbano em diálogo com outras criações arquitectónicas, concebendo-se como pólo dinamizador de um conjunto que, por si só, já é significativo.

Tal não sucederia, se o mesmo fosse trasladado para Sagres.

E depois, coisa curiosa, aquela “síntese” não produziu descendência. Era um protótipo – um híbrido – fruto de um tempo equívoco, de tal forma que no mesmo momento em que nascia, morria.

Se o *Padrão dos Descobrimentos* era a encarnação de um estilo português baseado nos pressupostos da *Representação 35*, porque não deu origem a uma genealogia monumental portuguesa?

Questão pertinente, parece-nos. E incómoda.

Por ela, julgamos poder aduzir que, apesar de ser tipológica e programaticamente monumental, em vez de ser um monumento, o *Padrão dos Descobrimentos* é, como veremos mais adiante, um híbrido, ou seja, um monumento-estatuário, em virtude de monumentalidade e nacionalismo representarem termos anti-téticos, sendo, por isso, destituída de sentido a própria ideia de monumentalidade nacionalista, que é

¹⁷ SAIAL, Joaquim, *A Estatuária Portuguesa nos Anos 30*. (1926-1940), Bertrand Editora, 1991, p. 91.

aquela que o *Padrão dos Descobrimentos* reitera e proclama, por intermédio da sua estatuária.

A nossa hipótese é a seguinte: os regimes nacionalistas desconstruíram a dimensão universalista a partir da qual se definira a monumentalidade positivista, visando substituir a lógica narrativa com que a mesma se compunha, por uma lógica de sublimidade, obtida à custa da apropriação de formas, símbolos e de ícones, aglutinados em tipologias híbridas, monumentalizando retóricas propagandísticas.

A contra-prova desta hipótese reside no facto, de que antes da Grande Guerra a situação ser completamente diferente. Quando se falava em monumentalidade, sabia-se de que coisa se estava a falar¹⁸. E estava-se a falar sempre de uma monumentalidade universal, aquela que se expunha no palco feérico das *Grandes Exposições Universais*.

Um monumento era, então, um preito de homenagem aos homens ilustres, às grandes figuras e aos momentos gloriosos da história universal, que se haviam destacado na construção de um caminho que conduzia a um futuro melhor, mais digno e mais perfeito, alicerçando-se na crença iluminista no *Progreso Contínuo da Humanidade*.

A fúria nacionalista, a corrida aos novos territórios e mercados coloniais e os traumas causados pela *Grande Guerra*, desfizeram este quadro optimista e ingénua, e logo o restabelecimento da *Democracia Parlamentar* viria ser fortemente abalado pela *Depressão* de 29.

A implantação e propagação do *Autoritarismo* por quase toda a Europa, coadjuvado pela mobilização de dinâmicas e estéticas modernistas postas ao serviço de eficientes máquinas de propaganda, vieram blo-

¹⁸ Por exemplo, quando se tratou de comemorar, em 1893, no Porto, o V Centenário do nascimento do Infante D. Henrique, o programa do concurso então aberto estabelecia: *De hoje até às 3 horas da tarde do dia 31 de Dezembro do corrente anno de 1893, fica aberto concurso perante a comissão directora da celebração do 5º centenario do Infante D. Henrique, entre artistas portuguezes, para o projecto d'uma estatua pedestre, em bronze, representando o Infante D. Henrique, sendo o pedestal de marmore portuguez, e o todo de grandeza proporcionada ás dimensões da praça do Infante D. Henrique, cujas plantas podem ser vistas e examinadas na Camara municipal do Porto.*

Quando haja algum quadro de relevo, com que o artista julgue a proposito ornamentar o pedestal do seu projecto, deverá preferir a alegoria. [...]

Se para a adopção de um projecto, a comissão promotora do monumento julgar conveniente que elle seja modificado, convidará o auctor a fazer a modificação, indicando-lhe o sentido d'ella, e feito isto por modo que satisfaça, será o projecto definitivamente preferido. [...]

Porto e Paços do Concelho, 24 d'Agosto de 1893. O presidente, António Ribeiro de Costa e Almeida

quear a lenta e ingrata evolução dos regimes democráticos, ainda concebidos em torno de teses e de causas humanistas, em que já ninguém acreditava¹⁹.

A ideia de monumentalidade era agora absolutamente guerreira, sendo as *Glórias*, as *Pátrias*, as *Famas* e os restantes atributos alegóricos da aparelhagem celebrativa da monumentalidade literária e erudita do que ainda restava do século XIX, substituídos por signos e símbolos de um nacionalismo agressivo, paralisando e esvaziando de sentido as nostálgicas e serôdias celebrações dos *Mortos da Grande Guerra*, dos ainda países democráticos²⁰.

Trocando a universalidade pelo nacionalismo. Trocando a alegoria académica, pela simbologia do Estado e pela iconografia do Chefe, o “monumento fascista” era uma criação aberrante, destinada a activar e intensificar a pulsão irracional, que se travestia sob uma armadura incoerente e incongruente de invocações wagnerianas ao sublime.

Daí que a estatuária do *Estado Novo*, à parte o interesse que possa suscitar como documento e como expressão, numa palavra, como fenómeno de uma dada circunstância histórica, no que se refere a valor artístico efectivo, pouco mais se pode falar além de alguma estatuária de vulto que prima pelo seu carácter hierático.

O Estado Novo, como as restantes ditaduras, não foi capaz, por isso, de sintetizar a monumentalidade de que carecia para se coroar ontologicamente, perante si mesmo e perante o mundo.

Em vez de monumentalidade, produziu propaganda ou degenerou-se em idolatria, sendo o *Monumento a Duarte Pacheco*, que veremos, a excepção que confirma a regra.

Neste contexto, o que poderia ser um monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, no após-guerra?

¹⁹ Por exemplo, as grandes causas defendidas pela SDN: pacifismo, desarmamento, etc.

²⁰ É interessante verificar que em Itália as homenagens não eram aos mortos da grande guerra, mas aos Caídos (cadutti), terminologia que viria a ser adoptada pela Espanha Franquista. Na verdade, a designação “caídos” é um eufemismo que visa já desdramatizar o combate militar, numa lógica de preparação bélica para a guerra (Itália, Alemanha), ou numa lógica de apaziguamento das suas vítimas (Espanha).

Pedro Vieira de Almeida responde à questão, enunciando as condições de uma “*monumentalidade possível*”, que na sua opinião poderia, ainda, funcionar em Sagres:

“Podemos precisar e ver agora mais claro, as três condições mínimas que pareciam necessárias para que o monumento em Sagres pudesse resultar: uma crença mítica na figura do Infante, – o que representava alguma ingenuidade de formação, – uma correcta interpretação do local, – o que implicava um saber ponderar os seus valores de sagrado, – uma proposta de uma sublimidade, que em si fosse generalizável como estilo – o que implicava uma formulação capaz de estabelecer uma linguagem genérica.”²¹

Antes de discutirmos as condições enunciadas, parece-nos necessário referir que essas mesmas condições aparecem acompanhadas de implicações que praticamente as denegam.

Falando por outras palavras, para Vieira de Almeida, a crença mítica na figura do Infante, requeria ingenuidade; a correcta interpretação do local, requeria a abertura aos valores sagrados do lugar; uma sublimidade generalizável como estilo, requeria a formulação de uma linguagem genérica, exigências essas de difícil obtenção, no quadro de um tempo, como já vimos marcado por desencantos e angústias várias, de que o existencialismo sartriano, então emergente, constitui irrefutável documento.

Não será caso, então, para nos interrogarmos se o enunciado dessas condições e implicações nos não posiciona, justamente, perante uma blocagem de termos anti-téticos? E essa blocagem poderá, no fim, desbloquear-se?

Parece-nos que sim. Não só porque os seus pressupostos são superáveis, mas também porque entre essas mesmas condições, julgamos descobrir algum desacerto lógico. Por exemplo, se reiterar a crença na figura mítica do Infante requeria ingenuidade, porque é que já não requer ingenuidade reiterar a crença nos valores sagrados do lugar? Se o mito de D. Henrique é efabulação, porque razão o mito da sacralidade de Sagres já não o é?

Mas as próprias condições não nos parecem de todo necessárias. Não nos parece de facto necessário reiterar a mitologia do Infante, para

²¹ ALMEIDA, Pedro César Vieira de, *Op. Cit.*, pp.388-389. Os sublinhados são conformes ao texto original.

erguer um monumento ao primeiro ciclo das navegações, ou mesmo ao papel aí assumido por D. Henrique. Muitos projectos apresentados ao concurso não o fazem.

Concretamente, em relação ao projecto *Mar Novo* de João Andresen²², consideramos discutível afirmar-se que a estátua de Barata Feyo reitera a crença no mito do Infante de Sagres.

Se o faz, é só na parte em que reproduz a sua iconografia. Mas se analisarmos o seu lado expressivo, nela não podemos deixar de descobrir uma pose e uma atitude angustiadas: o tal “*olhar perdido no mar sem fim*”, coisa que não vai muito bem com o reiterar de mitologias, tornando-se perfeitamente claro que o Infante que está na maqueta *Mar Novo*, não é o mesmo Infante que está no *Padrão dos Descobrimentos*.

Ou seja, o problema foi bem resolvido por alguns projectos, sem recorrer à reprodução de ícones, ou sem repercutir mitologias apologéticas, mas ainda assim celebrando o Infante, porque nele se celebrava não os actos, os factos ou os feitos que foram, ou não, os seus, mas as essências visadas por uma dada demanda transcendental que poderia ter, ou não ter sido, realmente a sua, encontrando-se nessa diferença de enunciação e de resolução do problema do concurso de Sagres, a distância exacta que se verifica entre uma monumentalidade cujo sentido é uma mera, e problemática, construção histórica, e uma monumentalidade outra cujo sentido se constitui fenomenologicamente.

E isso não é mitologia, é o preenchimento ontológico ou intuitivo que anima a consciência intencional.

Prende-se esta questão, com outra condição requerida, que também não nos parece de todo necessária: a condição de sublimidade e a sua correspondente tradução em estilo.

Como já referimos, concordamos em absoluto que para o monumento se investir como monumento tem de instaurar e veicular um sentido, ou seja, tem de constituir-se como uma instância habitada pelo ser: o ser cuja presença investe o monumento como monumento, ou seja como algo distinto de um mero *ornamento* ou *objecto estético*.

²² A propósito, importa referir que o seu nome é Andresen e não Andersen, como por vezes erradamente se grafa.

Essa “*différance*”²³ pode, é claro, ser dada pela presença do sublime, mas não nos parece que lhe seja exclusiva.

De resto, na perspectiva kantiana, “*sublime não é o objecto, mas sim a disposição de juízo através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexivo*”²⁴, o que nos leva a supor que o sublime é mais uma disposição do *ser para-si* do que uma propriedade do *ser em-si*.

O que nos parece claro, é que a obra monumental não se reduz a um exercício de estilo, já que o monumento não exprime apenas valores estéticos, mas encerra igualmente juízos éticos ou apolog(-)éticos.

É certo que esse juízo ético ou apologético necessita de uma representação (uma forma) que lhe sirva de elemento de mediação. Mas se essa disposição de carácter não estiver presente, a forma não a irá provocar porque o sublime não está nas coisas, mas tão só na mente.

Ora, imediatamente depois do Holocausto e de Hiroshima, o único sublime, a única disposição intencional que poderia conduzir ao êxtase, era o da monstruosidade a que pudera chegar o ser humano.

A monumentalidade possível surgia, então, necessariamente anti-sublime, neutralizando juízos e crenças, na mira de se definir a partir do primado da suspensão do juízo, visando uma *monumentalidade transcendental* que se constitui tendo como suporte as *formas eidéticas*.

Formas eidéticas podem ser, obviamente, formas abstractas. Mas isso não basta. Têm de ser formas portadoras ou evocadoras de sentidos, assumindo-se plenamente a sua natureza e condição de *formas-ideia*.

E por aí se resolvia, também, a dificuldade da segunda condição que Pedro Vieira de Almeida via colocada pelo concurso, pois uma interpretação correcta do lugar não implicava o reiterar de mitologias ou sacralidades topológicas, podendo obter-se a mesma pela análise fenomenológica do lugar, como ensina Christian Norberg-Schulz:

“Our preliminary discussion of the phenomena of place led to the conclusion that the structure of place ought to be described in terms of ‘landscape’ and ‘settlement’, and analysed by means of the categories ‘space’ and ‘character’.

²³ Termo usado por Gilles Deleuze, para traduzir e expressar semanticamente o próprio da obra da arte.

²⁴ KANT, Emmanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, Lisboa, p. 145.

Whereas 'space' denotes the three-dimensional organization of the elements which make up a place, 'character' denotes the general 'atmosphere' which is the most comprehensive property of any place."²⁵

Novamente²⁶, encontramos uma quadratura formada por um primeiro **binómio descritivo**, envolvendo os termos *paisagem* e *povoamento*, com o qual se cruza um segundo **binómio analítico**, formado pelos termos *espaço* e *carácter*.

Implícita nesta estruturação, encontra-se uma metodologia de estudo do lugar, que se empreende à margem de quaisquer considerações, asserções ou intelecções preliminares²⁷, e que poderia enunciar-se assim: descrever primeiro, a fim de consciencializar os aspectos; analisar depois, a fim de destilar os sentidos que se desprendem dos aspectos. E o sentido, aqui, é dado pela ideia de carácter: o ambiente atmosférico, as suas qualidades poéticas, as ressonâncias transcendentais que se repercutem na consciência.²⁸ Numa palavra: o *Genius Loci*.

Daí que, para interpretar correctamente um lugar, mesmo um lugar sagrado, não é preciso convocar mitologias. Basta identificar o seu carácter. E o carácter daquele lugar, visto a partir da leitura implícita nos melhores projectos, aparece-nos, simultaneamente, telúrico, oceânico, atmosférico e simbólico, numa confluência de registos que serve para evidenciar e definir, fenomenologicamente, o carácter daquele lugar.

Telúrico, já que não deverá ter sido por acaso que no terramoto de 1755, foi derrubada parte da muralha e das construções da fortaleza.

Mas seguramente, também, oceânico. Naquilo que a ideia de oceano comporta de incomensurável, de insondável e de tempestuoso.

Mas também atmosférico, já que a elevação a pique do promontório, configura aquele espaço como uma espécie de plataforma.

²⁵ NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, 1980, New York, p. 11.

²⁶ Constitui tema da 1ª parte, propor uma metodologia de análise centrada na lógica quaternária da dupla contradição cruzada, teorizada por Raymond Abellio.

²⁷ Importa recordar que, como explica Schulz, "*Phenomenology was conceived as a 'return to things', as opposed to abstractions and mental constructions.*" [op. cit., p. 8], visando, simultaneamente, formular-se como um método prático, e constituir-se como uma reflexão teórica sobre as possibilidades do conhecimento.

²⁸ Vide, BACHELARD, Gaston, *A Poética do Espaço*, Martins Fontes, São Paulo, 2000, p. 7

Mas incontornavelmente um lugar simbólico, pelo peso das memórias e dos mitos que o sacralizam, abrindo o campo de análise a uma realidade de outro nível, que supera, mas não dispensa, a das coisas em-si. Aliás, desse telurismo, simultaneamente terrestre e oceânico, e dessa dimensão simultaneamente atmosférica e simbólica, parecem ter os autores da maqueta *Mar Novo* lúcida consciência, quando na memória descritiva do projecto, peremptoriamente afirmam que “*achamos inconcebível a implantação de um edifício à superfície do terreno, em flagrante conflito com o monumento que deve existir isoladamente sob o panorama de Sagres, em permanente parceria com o Mar e com o Vento.*”²⁹

Assim, não nos parece de todo necessário convocar, ou fazer depender de exigências especiosas, a capacidade de responder com adequação, qualificação e, até, excelência, ao programa do concurso, tal como ele se apresentava, se relativamente ao mesmo fosse possível fazer uma livre e criativa interpretação.

Mas é justamente aqui que reside o problema. Contrariamente à opinião de Cassiano Branco, nós consideramos que o júri esteve bem, relativamente à atribuição do 1º prémio, mas que o problema do monumento não foi bem enunciado, pelo programa do concurso.

E não o foi, porque no programa encontrava-se uma ambiguidade relativamente ao objectivo central da celebração: Infante? Descobrimentos? Império? Promontório? Tudo?

E, por outro lado, a partir donde devia ser desfrutado o monumento: no local? Do mar?

Cassiano, de certa forma, foi vítima dessa indefinição, embora do facto não tenha tido isenta consciência, acabando por penitenciar o júri.

A este respeito, bem que podemos contrapor a clareza do programa da celebração de 1894, que já vimos, com a ambiguidade sucessivamente reeditada do programa de 33, coisa que demonstra, uma vez mais, a circunstância de que se havia entretanto perdido a ideia clara do que era, efectivamente, um monumento.

²⁹ Mar Novo, *Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase. Memória Descritiva e Justificativa*, s/d, Porto

Daí que, numa entrevista publicada em Setembro de 56, após a divulgação do resultado do concurso, descontente com a derrota do seu projecto, respondendo à pergunta que Artur Santa Bárbara lhe dirige, sobre a não inclusão da figura do Infante no projecto, Cassiano Branco explica:

C.B.: A ideia de uma construção predominantemente escultórica, de acordo com a lenda e o natural pendor à exaltação dos grandes vultos, é a que espontânea acode ao espírito. Imagina-se a estátua do Infante, ensombrado, gigantesco... Duas razões logo nos afastaram de tal concepção. A primeira é o carácter de empresa que se deseja tornar memoranda, e na qual o protagonista foi o povo português. A segunda razão é que uma estátua posta em lugar ermo, devendo ser vista de longe perderia, vista do mar, as feições humanas; os requintes escultóricos não passariam de uma ilusão.

Por esta passagem se vê, quanto era ingrato encontrar uma solução que pudesse ser a bissectriz de todas as condicionantes do programa, se aquele fosse interpretado à risca.

Perante a insistência do entrevistador, voltando à questão do Infante, Cassiano diz:

C.B.: O monumento deve ser dedicado à descoberta dos portugueses, nunca à figura do Infante. O Infante é uma síntese, e repare que a sua figura só tem a distingui-lo o chapéu. De conclusão em conclusão, podemos perguntar se o monumento corresponde 'a uma ideia bela aliada a um grande pensamento nacional'; ou se é simplesmente o monumento ao chapéu de um homem de génio...

A.S.B.: Consta que o júri escolheu o projecto que tivesse sentido universal!

C.B.: Fui arrastado por um espírito elevado da minha terra, porque eu gosto da minha terra; o meu pensamento está num pensamento nacionalista; não me agarrei a um tema internacional, pois considereei que seria desnacionalizar uma coisa que é a mais nacional de todas as coisas.

Por isso pergunto: – onde está o sentimento de patriotismo do júri?

[...]

A.S.B.: Mas o projecto aprovado tem grandeza e é uma magnífica peça arquitectónica!

C.B.: Não nego que o projecto aprovado mostre uma linha bonita, mas não passa duma expressão abstracta numa forma demonstrativa de exposição, inspirada, talvez, no espírito do alemão Humbolt, que negou aos portugueses a glória das descobertas. Tanto poderá servir para entrada de uma feira de amostras em qualquer ponto do mundo, como para outro qualquer fim, mas não para assinalar o período mais transcendente e grave da nossa

História. Por isto, acho que o monumento a erigir em Sagres deve ser qualquer coisa de mais concreto e mais português.³⁰

Importa contrapor a este depoimento o artigo que António Quadros escreve no *Diário de Notícias*, a propósito da exposição das maquetas do concurso, nos Jerónimos.

Intitulado “*Simbologia das Formas*”, o artigo começa assim:

“A exposição de maquetas do projectado monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, que se pode ver nos Jerónimos, oferece ao estudioso dos problemas estéticos vasta matéria de reflexão. [...] Se alguém quiser tomar contacto com o nível da estética portuguesa despojado das muletas das revistas estrangeiras ou dos hábitos – ia a dizer vícios – visuais, não deixe de ir aos Jerónimos. Ali encontrará em todo o seu esplendor, os anacronismos e os atopismos de que falei atrás: torres de Pisa (direitas) janelas de catedrais, ogivas aos cardumes, padrões quinhentistas multiplicados por dez, sem falar de corbusianismos vários e planos à Frank Lloyd Wright. Mas aí encontrará ao mesmo tempo, duas ou três obras tão sérias e de tão profundo alcance no que representam, que abrem realmente sulcos e perspectivas novas no processo de afirmação de uma estética portuguesa actual. Estes ensaios, mesmo para além da sua não realização ficam como experiências, como passos dados no escuro, como degraus de ascensão. Terão contribuído para, o princípio de uma maturidade estética. Terão lançado os seus autores porventura presos ao quotidiano sem uso do bloco funcional, na maravilhosa aventura das formas no espaço e dos símbolos que viajam entre dois planos, dando à beleza plástica o seu mais nobre lugar de intermediária e de conciliadora.”³¹

Repare-se no contraste absoluto de tom do discurso entre Cassiano Branco e António Quadros.

Este contraste parece-nos bastante elucidativo, na medida em que representa uma inversão, relativamente ao tipo de reacção pós-concurso que antes se havia desencadeado em torno da *Representação 35*.

Agora, Cassiano não consegue suscitar simpatias, nem desencadear um movimento a seu favor. A elite cultural do Regime, que aqui pode falar pela voz de António Quadros, é uma elite órfã e angustiada.

Órfã de António Ferro³², como, aliás, o era literalmente António Quadros, a elite cultural estava agora desmobilizada e desmoralizada. Res-

³⁰ Cinco séculos depois da morte do Infante, in, FLAMA, nº 444, 7 de Setembro de 1956, p. 7

³¹ QUADROS, António, *A Simbologia das Formas*, in, *Diário de Notícias*, 10 de Janeiro de 1957.

³² Julgo poder afirmar-se que depois do afastamento de António Ferro, a elite cultural portuguesa fica efectivamente órfã, uma vez que Diogo de Macedo, que é a

tava-lhe a esperança mí(s)tica do *Sebastianismo*, em que o autor acreditava, confiante no advento de uma estética existencial.

As suas expectativas face às possibilidades de actualização da estética portuguesa eram à partida tão débeis, que só por encontrar dois ou três projectos válidos, mesmo de antemão sabendo que nada seria construído, era já uma compensação, uma espécie de bálsamo que preenchia o autor de satisfação, pois ele acabara de *ver* que a obra, afinal, era possível, ainda que a mesma constituísse unicamente como mera possibilidade.

É a esta ligação à esfera da consciência intencional. Isto é, é essa presentificação de formas que se constituem como ideias pura à margem da apologia, que nós pretendemos traduzir através da expressão monumentalidade transcendental, expressão que encontra na estética existencial de António Quadros, o seu correlato conceptual.

O monumento não chegou no entanto a efectivar-se, mas criou uma situação que poderá equacionar-se assim: se efectivamente, não há lugar para uma obra que se conceba ontologicamente como monumento, então essa ausência, essa irrealização, ela própria, acaba por constituir uma “*categoria*” monumental.

Nesse sentido, o monumento reconhece-se pela sua ausência, desvelando-se assim a síndrome da monumentalidade negativa.

Quer dizer, por um lado, a não-construção do monumento em Sagres, desmaterializa a ideia de monumentalidade e redu-la a uma pura ideia, revelando assim a crise existencial da própria monumentalidade, naquela que constitui uma lógica epocal que sob múltiplos aspectos e cambiantes dita a não construção de numerosos projectos monumentais no após-guerra, em diferentes países, com já vimos.

Por outro lado, a não construção do monumento em Sagres monumentaliza Sagres, intensificando a lógica da sua sacralidade, ao mesmo tempo que essa sacralidade se coisifica, convertendo-se em produto de mera utilização turística e de banal exploração comercial, abrindo o caminho à lógica do concurso de 88, como veremos.

figura que de certa forma se lhe poderia suceder, também a essa responsabilidade renuncia, acomodando-se ao papel de um padrao débil e apático.

Deve-se a Rosalind Krauss, como já vimos, a chamada de atenção para a problemática da condição negativa do monumento na modernidade. Condição essa, cujo momento inicial seria assinalado pela dupla rejeição do *Monumento a Balzac* e das *Portas do Inferno*, encomendadas a Rodin.

Da passagem para essa condição monumental negativa, segundo a autora, resultou o ingresso da escultura numa fase de existência nómada, determinada pela perda de ligação ao sítio, e materializada na absorção do pedestal no corpo da escultura, de que a obra de Brancusi, na sua opinião, constitui exemplo eloquente.

Dessa existência errática. Dessa condição negativa resultou, *à la longue*, a expansão do campo das possibilidades lógicas de definição de uma estética modernista para a obra plástica tridimensional.

A teoria é conhecida, e tornou-se incontornável.

É uma teoria bem apresentada, mas, na nossa opinião, falaciosa.

Falaciosa, porque reduz (e condena) o monumento escultórico a uma concepção historicista, coisa que constitui um veredicto que consideramos, no mínimo, precipitado e, mais do que polémico, arbitrário.

Já vimos, inclusive, os problemas com que aquela teoria se depara, ao confrontar-se com a obra de Brancusi em *Tîrgu Jiu*.

Não foi o monumento que travou o desenvolvimento da escultura modernista, mas a sociedade. A mesma sociedade de que Rosalind Krauss se esquece, porque a análise formalista que faz de obra de arte, prescinde da sua consideração.

É certo que as formas, no seu desenvolvimento, parecem obedecer a determinadas lógicas, dando a impressão de que o desenvolvimento por elas patenteado repercute um sentido particular.

Mas esse é apenas um dos lados da questão. As formas engendram-se umas a partir das outras, mas a arte não é apenas uma produção formal, obedecendo a automatismos singulares. A arte é antes de mais uma actividade humana total que envolve a configuração formal, mas que pressupõe o contrato social e que visa o deleite espiritual.

Por isso, nem todas as formas possíveis existem em determinado tempo. Em determinado tempo, prevalecem umas e apagam-se outras.

Ora o que acontece, é que o monumento pressupõe um inequívoco enraizamento social, enquanto a pintura e a escultura de pequeno formato, não. Ao contrário destas, a escultura monumental não é passível de utilização, por assim dizer, burguesa ou comercial, e só recentemente se têm construído museus capazes de expor peças de grande formato, como por exemplo certas esculturas de Richard Serra ou de Eduardo Chillida.

Não é portanto por inerência da “forma monumental” que o monumento foi marginalizado pela modernidade, mas porque a sociedade, justamente, travou a monumentalização da própria modernidade, limitando-se a funcionalizá-la, por intermédio da arquitectura moderna, com os arranha-céus de Nova Iorque, como já vimos, a funcionarem como os mais fidedignos monumentos do modernismo.

Quer isto dizer, que a monumentalidade negativa não decorre de uma condição ontológica do monumento, mas traduz apenas uma situação histórica, situação histórica essa, como veremos, reversível.

De modo que a hipótese kraussiana da “escultura no campo expandido”, é um modelo sem utilidade para o estudo e a elucidação da temática monumental, temática que esse modelo ignora, podendo inclusive dizer-se que o mesmo se define contra a ideia de monumento, coisa que se percebe ao analisar-se criticamente a forma como Krauss entende e interpreta, como já vimos, a incómoda e astuciosa vertente monumentalista do pai da escultura moderna, que a autora, por outro lado, tanto venera.³³

E é, justamente, na linhagem da demanda brancusiana, que sem complexos é imperioso situar o projecto de Andresen, Feyo e Resende.

Se não o fizermos, não logramos compreender o seu sentido, o seu valor e, no fim, não lograremos explicar a sua existência.

Assim, voltando ao texto de António Quadros, a propósito da espiral do projecto *Mar Novo*, este diz:

³³ Para se perceber essa dificuldade, remetemos para a leitura do trecho de Rosalind Krauss, “*Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La Ruse de Brancusi?*” que figura no catálogo da exposição “*Qu’est-ce que la Sculpture Moderne?*”, que ocorreu no Centre Georges Pompidou, Paris, em 1986, a cuja análise crítica procederemos, na primeira parte da Dissertação.

“Ao reinventar a espiral - e trata-se agora de uma espiral arquitectónica bem mais significativa que simplesmente desenhada - o arquitecto João Andresen exprimiu uma antiquíssima tradição e ao mesmo tempo um mito, a que Fernando Pessoa deu com o seu génio actualidade e uma nova e vigorosa existência. Diz-nos com efeito Aarão de Lacerda no seu livro sobre "O Fenómeno Religioso e a Simbólica" que é a Lusitânia em épocas recuadas, o grupo étnico europeu que assume o emprego da espiral na sua escrita ideográfica, recolhendo-o por herança do Oriente, da Mesopotâmia e do Egipto e transmitindo-o para todos os países nórdicos, por intermédio das relações com a Irlanda. Entre os Povos ocidentais seriam a Lusitânia e a Irlanda na verdade, aqueles onde se radicou mais fortemente o uso do símbolo da espiral, símbolo do movimento em geral e do movimento cosmológico em particular. São os descobrimentos em si um movimento também, movimento que se alarga em superfície pela viagem através de novas terras e dos novos continentes, mas movimento também de ascensão pelo propósito evangelizador e civilizador que encerra. Mas não se trata de um movimento regular e ininterrupto, que poderia ser expresso pela simples linha oblíqua. A certa altura o movimento detém-se, volta para trás quase faz um círculo. A aventura portuguesa é breve na sua expressão histórica. Mas é apenas um início. É o início da espiral. O que se interrompeu pode retomar-se. O que se fez é símbolo do que se fará. As descobertas geográficas abriram o mar novo criaram o homem novo da Renascença mas o homem moderno não está satisfeito consigo mesmo? Não. Deu-se apenas um passo. A idade moderna traçou o primeiro círculo da sua espiral, partindo dos pés do Infante, no promontório de Sagres, abarcando de entrada a circunferência do mundo e interrompendo-se porque são mais dolorosos mais difíceis mais inefáveis, os círculos no mundo espiritual. Eis aqui a teoria do Sebastianismo. O homem caminha para a redenção”³⁴

Através da transcrição desta passagem, podemos ver como o emprego da espiral no projecto *Mar Novo*, não é um exercício plástico fortuito, mas a redescoberta de uma “antiquíssima tradição” segundo a opinião prestigiada de Aarão de Lacerda, cujo livro “*O Fenómeno Religioso e a Simbólica*” constitui um valioso ensaio, que se baseia, por sua vez, no trabalho de um outro autor de referência, à época consagrado como erudito: Emille Mâlle.

Assim sendo, parece-nos legítimo estabelecer um paralelo ontológico entre a *Coluna Sem Fim* de Brancusi e a *Espiral* de João Andresen.

Mas a transcrição do texto de António Quadros mostra-nos mais do que isso.

Mostra-nos a partir da sua própria leitura, como as formas eidéticas encerram e expressam significações extremamente ricas e profundas.

³⁴ QUADROS, António, Diário de Notícias, 10.01.1957

POEMA INSPIRADO NOS PAINÉIS QUE JÚLIO RESENDE DESENHOU PARA O MONUMENTO QUE DEVIA SER CONSTRUÍDO EM SAGRES

I

Nenhuma ausência em ti cais da partida.
Movimento ritual, surdo rumor de búzios,
Alegria de ir ver o êxtase do mar
Com as suas ondas-cães, seus cavalos,
Suas crinas de vento, seus colares de espuma,
Seus gritos, seus perigos, seus abismos de fogo.

Nenhuma ausência no cais da partida.
Impetuosas velas, plenitude do tempo,
Euforia desdobrando os seus gestos na hora luminosa
Do Lusíada que parte para o universo puro
Sem nenhum peso morto, sem nenhum obscuro
Prenúncio de traição sob os seus passos

II

Regresso

Quem cantará vosso regresso morto
Que lágrimas, que grito, hão-de dizer
A desilusão e o peso em vosso corpo?

Portugal tão cansado de morrer
Ininterruptamente e devagar
Enquanto o vento vivo vem do mar

Quem são os vencedores desta agonia?
Quem os senhores sombrios desta noite
Onde se perde morre e se desvia
A antiga linha clara e criadora
Do nosso rosto voltado para o dia?

Sofia de Mello-Breyner Andresen, *Mar Novo*, 1958



Fig. 10/IX- Júlio Resende, *Pintura a Mosaico sobre a Cripta*, Projecto Mar Novo, 1955.

Mas mais ainda, mostra-nos como se processa o *acto de condensação* que (re)cria a forma eidética, apresentando-o como retorno a uma origem ancestral, e também, ao apresentar-nos a sua leitura, como se processa o *acto de desocultação*, através de uma visão vivida.

Não fazia Brancusi outra coisa. Aliás, numa nota solta, o escultor escreveu: “*ne cherchez pas des formules obscures ni de mystère. C’est de la joie pure que je vous donne. Regardez les jusqua ce que vous les verrez. Les plus près de Dieu les ont vue*”³⁵

E é interessante a este propósito referir um comentário do pintor Henri Rousseau “*Le Douanier*”, amigo pessoal de Brancusi, durante uma ida ao atelier deste: “*Je vois bien ce que tu veux faire, tu veux transformer l’antique en moderne*”³⁶.

Por aqui se resume a história da origem ontológica e paternidade brancusiana da escultura moderna.

Mas analisemos o projecto *Mar Novo*, tal como ele se apresentou à segunda prova.

A decisão de não construir o monumento, acabou por inspirar Sofia de Mello-Breyner Andresen, irmã do autor do projecto, a escrever um poema dedicado aos painéis de Júlio Resende, que aparece num dos seus primeiros livros de poesia, cujo título é precisamente *Mar Novo*, livro que foi recentemente editado.

O título do poema, longo e descritivo, é já uma homenagem da poesia à arte monumental, desvelando-a como encarnação perfeita da própria arte poética.

Se se reparar bem, o poema tem o dom de realizar obra, parecendo que está a ser escrito no interior do monumento construído, frente às paredes curvas da cripta, onde o desenho avulta, apresentando-se como uma espécie de íris colorida, imagem de uma nova visão.

A antiga linha clara e criadora / Do rosto voltado para o dia.

Deve-se a uma feliz decisão dos autores, a publicação de um livrinho, reunindo todos os materiais que era necessário entregar à segunda

³⁵ TABART, Marielle, *Brancusi. L’inventeur de la Sculpture Moderne*, Découvertes Gallimard-Centre Georges Pompidou, s/d, Paris, p. 97

³⁶ Idem, p. 43.

fase do concurso, que, recordamos, dava mais seis meses à equipa vencedora, para aprofundar os estudos do monumento com novas peças, projectadas agora a uma escala de maior pormenorização.

Esta fotografia da maquete, proporciona uma visão muito clara do que seria o monumento, mostrando bem a espiral.

Mas vejamos a configuração do conjunto monumental, a partir do desenho da planta.

Uma análise atenta mostra-nos que o arranjo urbano proposto, segue as tendências dominantes da *Carta de Atenas*: separação da circulação automóvel da circulação pedonal; isolamento dos monumentos históricos; demolição de construções insalubres.

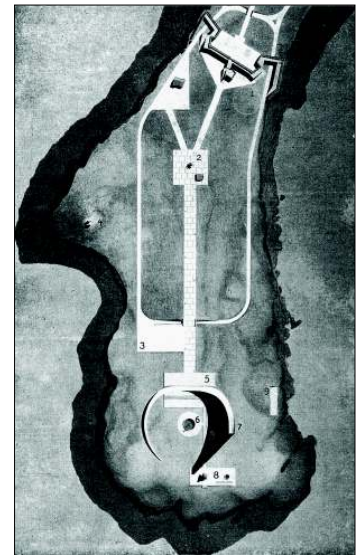
Demolição portanto, dos edifícios da *Correnteza*, e, note-se, abertura de duas passagens na muralha, na zona dos baluartes, para permitir a entrada e saída dos automóveis.

No que dizia respeito à intervenção urbanística, hoje, o projecto não se encontra isento de críticas, devendo aquela proposta ser entendida dentro dos pressupostos urbanísticos que, então, vinham sendo preconizados no seio do movimento moderno.

Mas a proposta, por exemplo, de Cassiano Branco, não era melhor. Bem pelo contrário, como se pode perceber pela imagem da maquete. Aqui, a muralha abaluartada existente era demolida, para um seu lugar ser levantada uma reconstituição da muralha do século XVI, na linha de restauro de uniformidade de estilo, preconizada por Viollet-Le-Duc.

Voltando, porém, ao projecto Mar Novo, há que reconhecer com Pedro Vieira de Almeida, que “*através da solução Andersen, o Cabo de Sagres aparece domesticado, higienizado adormecido na sua selvática violência.*”³⁷

Mas importa perceber que essa higienização, essa domesticação, é por outro lado a medida da crença nas teses, de certa forma demiúrgicas, do próprio *movimento moderno*, que apresenta o homem como o modelador e a medida de modelação do mundo, cuja imagem do *Modulor*, de Le Corbusier, acaba por ser o exemplo paradigmático.



Legenda:

- 1- Rosa-dos-ventos existente
- 2- Praça da História *Trágico-Marítima*
- 3- Parques de Estacionamento
- 4- Padrão
- 5- Praça dos Descobridores
- 6- Cripta
- 7- Monumento
- 8- Praça do Infante
- 9- Habitações dos Faroleiros



Fig. 11 e 12/IX- Andersen, Feyo, Resende, *Mar Novo*, 1955.



Fig. 13/IX- Cassiano Branco, *Talant de Bien Faire*, 1955.

³⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *Os monumentos de Sagres...*, p. 394

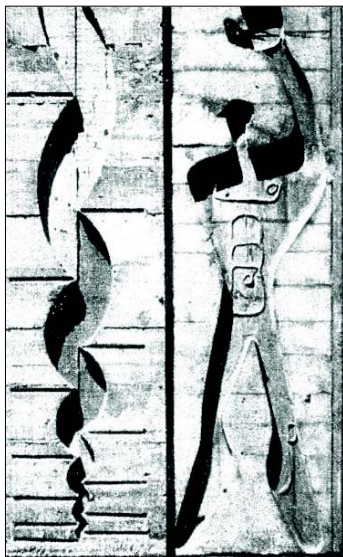


Fig. 14/IX- Corbusier, 1949, *Modulor*



Fig. 15/IX- Barata Feyo, *História Trágico-Marítima*, 1ª Praça.

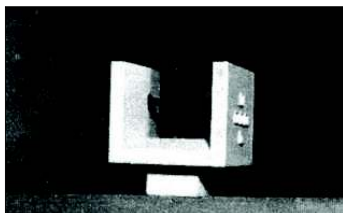


Fig. 16/IX- *Padrão e Cruz de Cristo* [4]

Imagem essa, que por sinal integrava o livrinho com as imagens e a memória descritiva do projecto *Mar Novo*, e que é a mesma que se reproduz aqui.

Quer dizer, enquanto o projecto de Cassiano encenava uma reconstituição histórica da *Terçanabal* henriquina, veiculando a sua crença e com ela a crença na *Escola de Sagres*, localizando-a precisamente no Promontório e reiterando assim o mito henriquino, o projecto de João Andresen desligava-se do passado mítico e aurático, e propõe um novo tempo e, logo, uma nova mitologia, de que a modernidade se sentia investida e de que se julgava mediadora: a ideia de *Mar Novo*. É esta lógica que conforma o projecto até aos mais ínfimos detalhes, aparecendo o monumento como paradigma dessa mesma instauração, como se pode perceber pela descrição dinâmica, escrita em termos de percurso de descoberta:

“Para darmos a conhecer pormenorizadamente o nosso projecto, façamos um percurso com o observador [...] O primeiro contacto com obra humana aí implantada faz-se na praça, que denominamos, da *História Trágico-Marítima* [2], na qual o observador se iniciará vendo como pode ser feita ou até que ponto pode ir a exaltação de uma história que, em Sagres, melhor do que em qualquer outra parte. [...]”

Depois de nos demorarmos aqui breves instantes, avancemos até ao horizonte Sul, o horizonte Henriquino. [...]

Mais, adiante, à direita, sob o ponto mais elevado do promontório, vêm-se as cinco quinas e a Cruz de Cristo, símbolos que primeiro cruzaram «mares nunca dantes navegados». É um padrão do século XX, em betão armado e uma cruz em aço.

Pouco a pouco, percorrendo a longa faixa pavimentada com 330 metros de comprimento por 20 de largo, vamo-nos aproximando da parte monumental da nossa composição.

O monumento (chamemos-lhe assim para simplificar), já de longe se abre sobre o Oceano, o grande Oceano de D. Henrique, e mais adiante, junto à ponta de Sagres, na sua solidão, um Homem de bronze com o olhar perdido no ‘mar sem fim’ – o Infante de Sagres. O monumento é uma forma. É um gesto circular e ascensional, que nascendo da Terra tão portuguesa de Sagres desaparece no Céu. Uma forma com o valor de uma síntese plástica das descobertas.

Com esse fito nos reunimos – arquitectos, engenheiros, escultores e pintores. E encontramos-nos numa mesma ideia – a exaltação da geração quatrocentista portuguesa e da individualidade e da figura do Infante D. Henrique – arquitectura de síntese, técnica nova, arrojada e segura, escultura decidida e emocional, pintura susceptível de elucidar, e mais do que isso, de exaltar, pelo seu poder de fascina-

ção. O espírito de colaboração é porventura a qualidade mais pura que vimos aqui trazer.”³⁸

Pela descrição percorrida até ao monumento, verificamos que é um percurso ritualizado aquele que nos é proposto aqui, manifestando-se essa intenção, pela concepção da *Praça da História Trágico-Marítima*, como espaço onde “*o observador se iniciará*”.

Acresce a este respeito dizer que essa iniciação a um percurso ritualizado, não se estabelece através do uso de figuras, formas ou símbolos convencionais. Quer a *Caravela* da Praça da História Trágico-Marítima, quer o *Padrão*, quer a *Cruz de Cristo*, embora semanticamente se conotem com os símbolos da gesta dos descobrimentos, são ali objecto de uma metamorfose, reconfigurando-se de maneira absolutamente inovadora, quer no que diz respeito à forma, quer no que diz respeito aos materiais (padrão de betão armado; cruz de aço).

Concebe-se então o percurso como a preparação e sensibilização graduais do observador, para a recepção e fruição da parte monumental propriamente dita: a forma ou gesto circular e ascensional. Uma forma com “o valor plástico de uma síntese das descobertas”

Mas qual é o segredo daquela síntese? O texto mostra-a muito claramente, ao dizer que “*o espírito de colaboração é, porventura, a qualidade mais pura que vimos aqui trazer*.”

Interessante. Afinal a síntese não é simplesmente uma forma plástica, mas um processo de criação e de conjugação das artes.

Deve ter sido bastante trabalhada aquela forma. Quer do ponto de vista plástico, quer mesmo do ponto de vista teórico. Aliás, no mesmo livrinho, os autores transcrevem um texto de Max Bill³⁹, intitulado *form*, que fornece mais uma chave para perceber aquela espiral:

“La forme, c’est ce que nous rencontrons dans l’espace. La forme c’est tout ce que nous pouvons voir. Mais lorsque nous entendons le mot forme ou que nous réfléchissons à son sens, il signifie pour nous plus que quelque chose qui existe par hasard. [...] Autrement dit, la forme dans son existence la plus autonome représente une idée et s’identifie ainsi avec l’art. Ceci expliquerait aussi pourquoi c’est toujours par comparaison avec autre chose que nous jugeons une forme belle ou non et pourquoi, pour la forme comme pour



Fig. 17/IX- Mar Novo, *Praça dos Descobridores*

³⁸ Mar Novo, *Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase. Memória Descritiva e Justificativa*, s/d, Porto

l'art, c'est en dernière analyse la perfection qui est la mesure. Forme est ainsi synonyme de beauté"⁴⁰

Serve esta passagem para demonstrar que os autores têm consciência da natureza e dos fundamentos da sua escolha, não sendo o projecto *Mar Novo*, apenas um gesto corrido, um mero momento de inspiração, ou uma escolha feliz, ditados pela sorte.

O projecto *Mar Novo* é um todo coerente, e cumpre uma clara intenção monumental:

Avancemos novamente através da grande praça pavimentada, a *Praça dos Descobridores*, e sobre a qual se abre o grande arco. Dois largos degraus dão origem a novas perspectivas.

Seguimos por longo caminho empedrado que nos conduz ao *Horizonte do Infante*. Mas, antes disso, somos atraídos por uma escala, que nos vai conduzir ao próprio seio do rochedo de Sagres. Desçamos. A luz e o ambiente transformam-se. Um silêncio começa-se a impor. É nas entranhas do *Promontório Sacro* que nos propomos contar a "história de pasmar". Uma rampa, em galeria, conduz-nos à sala do Mundo Revelado.

Não foi um simples museu que criamos à margem do Monumento, mas um local emocionante para revelar aos mais desprevenidos a história dos descobrimentos portugueses. Considerá-lo no seio do rochedo, [...] deve-se ao facto de nos parecer que o ambiente aí criado é forçosamente mais esmagador e susceptível de impor o silêncio que as condições de iluminação discreta e dirigida podem proporcionar. Lembramo-nos que muitos locais de peregrinação assim concebidos: grutas de Altamira, Caves do Louvre, cripta de Assis, etc. ..., nada têm de comum com qualquer ideia tumular ou fúnebre pré-concebida

[...]

Aqui pretendemos explicar o grande e eterno alcance do facto de Portugal, mais do que qualquer outro país, ter concorrido para a definitiva Revelação do Mundo. – Mundo que hoje todo o Mundo conhece.

[...]

Uma vez feita a visita, devidamente acompanhada pelo cicerone, os visitantes descem dois pequenos lances de escada que os conduz ao museu. Com mágoa, verificamos que pouco encontramos, sobretudo no que diz respeito ao século XV.

[...]

Ao fundo, há um canto onde dispusemos três elementos: uma chama (em pleno chão de pedra traçada a modos de portulano), uma cruz em ferro, e uma inscrição na pedra abobadada. Essa inscrição dirá respeito ao marinheiro português, dentro do mesmo espírito com que no Mosteiro da Batalha, onde repousa o Infante, se homenageia o nosso soldado.

[...]

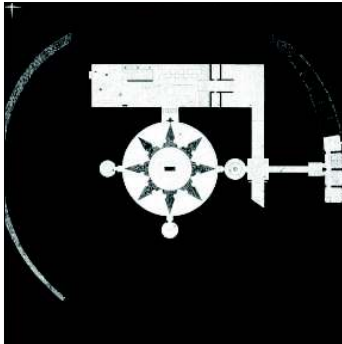


Fig. 18/IX- *Mar Novo*, Planta da Cave



Fig. 19/IX- *Mar Novo*, Cave, Sala do Mundo Revelado



Fig. 20/IX- *Mar Novo*, Museu

³⁹ Importa recordar que Max Bill também participou no concurso para o MPPD, tendo aí obtido uma menção honrosa, como vimos.

⁴⁰ Idem, ibidem

Depois de visitadas todas as vitrines de cristal e aço, passaríamos à cripta, aberta para o Céu. Sobre este projecta-se a mesma cruz de aço que vimos ao caminhar na direcção do horizonte Sul. Essa cruz sai do meio do altar que se encontra no centro da *Cripta*. É aqui o local de cerimónias de carácter religioso, que se achou oportuno considerar, uma vez que foi a Fé um dos factores que nos levaram através dos mares. É este o centro de toda a composição do monumento.

As paredes da cripta são decoradas com uma extensa composição pictórica, executada em mosaico de vidro e pedra.

Chegados à cripta, pela porta norte, aí deparamos com uma das maiores decorações murais existentes no mundo.

Mas se a extensão da obra é impressionante (compreende mil e seiscentos metros quadrados) não ficaremos menos indiferentes pelas cores e formas que se evidenciam esplendorosamente devido às características do material a empregar, mosaico vidrado e vidro, impressão reforçada por zonas de penumbra misteriosa obtida por um sistema de iluminação condicionada pela configuração da calote. O mural exalta a epopeia dos portugueses no primeiro ciclo das descobertas. [...] À esquerda, vemos representada toda a fase preparatória do plano do Infante, a Escola de Sagres. Na parede seguinte, que fica compreendida entre as portas leste e sul podemos ver os construtores navais em plena actividade. Adiante, um grupo ocupado nos aprestos. Sobre a porta Sul, um sacerdote lança a bênção aos marinheiros prestes a partir. A parede compreendida entre as portas Sul e Oeste é ocupada pelo embarque e representação duma caravela enfrentando mares desconhecidos, cuja passagem é dificultada por monstros marinhos... da porta Oeste à porta Norte, última fase do mural, vêm-se umas forma inquietantes que simbolizam a 'cinta queimada'. Tudo isto é ultrapassado pelo muito querer dos portugueses que acabam por sair vitoriosos da luta travada com o monstro dos mares. Aqui, uma gigantesca figura humana, o destemido espírito português⁴¹, tem a seus pés, subjugado, um dragão. Por fim, sobre a porta Norte, a composição é rematada por um grupo de portugueses erguendo um padrão.

[...]

Por sua vez, a porta Nascente dá acesso a uma rampa helicoidal que nos conduz a um patamar por onde passamos à entrada. A seguir, o visitante pode deslocar-se sempre em frente, onde por meio de dois elevadores lhe é assegurada a subida ao topo do monumento a 105 metros de altura, ou seja a 146 metros sobre o nível do mar.

[...]

A última etapa da visita é a romagem ao vulto grandioso do Infante. Sentado e envolto numa capa de longas pregas, o nobre e tenaz impulsor das rotas portuguesas de quatrocentos segura com a mão esquerda, um globo terrestre encimado pela cruz da Fé em Cristo, enquanto que o cotovelo do braço direito se apoia no joelho e a mão, fechada sobre o peito, parece segurar o feixe de pregas que talvez sugira ao visitante a ideia simples, mas audaciosa, de que foi



Fig. 21/IX- Painéis de Júlio Resende, *Cripta do Monumento*



Fig. 22/IX- Barata Feyo, *Estátua do Infante*

⁴¹ Importa deter-nos aqui por instantes, para observar que, ao apresentar o “destemido espírito português” como o herói do 1º ciclo dos descobrimentos, Júlio Resende remete-nos forçosamente para o campo de uma celebração meramente transcendental, recusando-se a personificar o herói através da citação da figura do Infante, e valorizando os seus aspectos eidéticos: *destemor*, *espiritualidade* e, mesmo, se se quiser, *portugalidade*.



Fig. 23/IX- Barata Feyo, 1955, *Maqueta da Estátua do Infante*, Museu Barata Feyo, Caldas da Rainha



Fig. 24/IX- Barata Feyo, Idem.



Fig. 25/IX- Barata Feyo, 1954, *Garrett*, Porto

dessa mão resoluta e firme que nasceram os novos caminhos do mundo.⁴²

E o percurso termina culminando na estátua do Infante: o “*Homem de Bronze*”. Sobre esta estátua, importa que nos detenhamos uma última vez, para observar, que o Infante D. Henrique do projecto *Mar Novo* concebeu-o Barata Feyo dentro da mesma lógica e da mesma volumetria com que concebeu o *Garrett* do Porto, inaugurado em 1954, que foi o mesmo ano em que abriu o concurso para Sagres.

Mesma lógica, visível pelo modo como em ambos os casos o escultor tira partido da posição sentada da figura, para criar um núcleo compacto, dobrado e fechado sobre si mesmo, à maneira de um novelo de formas, do qual a figura irrompe e no qual, simultaneamente, a mesma se dissolve, absorvida pelo movimento das suas próprias vestes, numa agitação, a um tempo, atormentada e contida, que visa ansiosamente uma necessária e longínqua libertação.

Todas as estátuas de Barata Feyo expressam, estoicamente, ansiedade e contenção, mas este Infante mais do que qualquer outra.

E por aí, por essa mesma verdade que era a do seu tempo, Barata Feyo marcava um encontro e tratava um diálogo *sui generis* com a modernidade. Modernidade que no seu caso aparecia, como diria Eça, sob o manto diáfano do naturalismo, fazendo, por assim dizer, aparecer os valores formais da escultura sob o manto diáfano da estatuária. Acompanhando o percurso apresentado pela memória descritiva, não só se obtém uma noção exacta do projecto, como nos permite aduzir as seguintes ilações:

- O monumento não é apenas uma arquitectura de formas e/ou uma articulação de espaços, mas igualmente um repertório de intenções, assumindo-se como conjunto integrado de criações plásticas que se constituem como uma *conjugação* de ideias.
- O monumento não celebra factos ou acontecimentos da acção do Infante, ou do 1º ciclo dos descobrimentos, mas apenas o carácter transcendental da sua demanda, ou antes, da sua *empresa*.
- O monumento é entendido como uma criação plástica e artística, integrada no tempo da modernidade que era o seu, propondo-se re-
ver, actualizar, conceber e sistematizar um programa integral e inte-

⁴² Mar Novo, *Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase. Memória Descritiva e Justificativa*, s/d, Porto

grado de celebração histórica, no qual a arte moderna, ou melhor, no qual a conjugação das três artes se estabelece como *mediação*.

- O monumento não só veicula uma determinada meditação sobre o passado histórico que presentifica e vivifica enquanto registo emocional, como também se liga intimamente ao lugar, propondo uma interpretação do mesmo, concebida no acordo com as premissas e pressupostos conformes à modernidade que professava, ou seja, a *Carta de Atenas*.

Por tudo isto, se percebe que, de facto, um tal monumento, aos olhos da retórica monumental do Regime, não podia ser construído.

Como é que o Poder poderia permitir a construção de um monumento erguido à temática central e à figura capital da retórica nacionalista do Estado Novo, onde essa retórica era superada, senão mesmo subvertida, pois em vez de venerar a figura do Infante, a celebração era concebida como um *hino* à arte moderna, e veiculava um entendimento igualmente moderno de celebrar, em que a celebração, por assim dizer, se desmaterializava?

É que, celebrar o Infante como era proposto no projecto *Mar Novo*, era antes de mais celebrar a arte moderna, e por ela desconstruir as retóricas e as poéticas estafadas com que o Regime celebrava um passado histórico cuja aura, para proveito próprio, afinal, vampirizava.

Daí, considerarmos que faz sentido rever a posição defendida por José-Augusto França quando, em 1957, no rescaldo deste concurso e em comentário à Exposição dos Jerónimos, considerou que “*Para fazer um monumento é preciso acreditar no monumentalizado.*”⁴³

Não julgamos que se possa resumir a questão exactamente assim. Como esperamos ter demonstrado, veicular a crença no Infante não constituiu a intenção central do projecto *Mar Novo*, já que a figura do Infante e a chamada “Gesta dos Descobrimientos”, ali mais não são do que o tema que constituía o pano de fundo do projecto, da mesma forma como sucedera antes com o concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, circunstância que nos parece insuficiente para reiterar e aderir a uma verdadeira crença.

⁴³ FRANÇA, José-Augusto, *Nota Ocasional a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique*, in, Comércio do Porto, 29 de Janeiro de 1957

De resto, no mesmo artigo, José-Augusto França considera que ao não construir-se o projecto Mar Novo “perdeu-se a primeira oportunidade de haver em Portugal uma amostra de arquitectura viva.”⁴⁴

Se a arquitectura do monumento é viva, como pode o mesmo ser qualificado de mítico? Só se o mesmo cria um novo mito, mas nesse caso será que o novo mito reitera ou coincide com o anterior? Numa palavra, será que o Infante do projecto *Mar Novo* é o mesmo que inspirava a *démarche* salazarista?

Não é certamente. O mito que o projecto *Mar Novo* encarna não é o do Infante *de* Sagres, mas apenas o do Infante *em* Sagres. No projecto, e na estátua, o Infante que é colocado ali, não é necessariamente da missão da cristandade que ele se vê empossado, mas é sobretudo da natureza e da mitologia de Sagres que o mesmo se vê investido. Daí a presença do vento na estátua, de que fala Pedro Vieira de Almeida. Daí a expressão angustiada do homem de bronze com o olhar perdido no mar sem fim.

Por outro lado, falando sobre a Exposição dos Jerónimos, França não consegue resistir ao fascínio que lhe provocam algumas das maquetas apresentadas ao concurso, como sucede com a do projecto *Rimabe*, da equipa holandesa formada pelo arquitecto R. Manfrages e pelo escultor H. J. Etienne, que já vimos, considerando que “o conjunto estaria para o Atlântico, como o das ruínas de Selinunte está para o Mediterrâneo.”⁴⁵

Não é, portanto, a escultura monumental que é incapaz de produzir soluções estética e miticamente adequadas, devendo apenas reconhecer-se a dificuldade que constitui a empresa.

Analisando o projecto *Mar Novo*, José-Augusto França refere:

O monumento de João de Mello Breyner Andresen, esse é um monumento de quem acredita no Infante. Isso, que levantaria a minha crítica sociológica, traduz-se na ideia – moderna, emparelhada com a corrente mais actual da arquitectura euro-americana, inteligentemente original porque entendeu donde e até onde poderia ir a ‘vela’, símbolo e imageticamente elemento dinâmico – e traduz-se nesta sensibilidade que a maquete acusa, nesta comovida atenção ao desenhar-se duma curva, ao enrolar-se de um plano, ao seu movimento,

⁴⁴ Idem, *ibidem*

⁴⁵ Idem, *ibidem*

ao seu permanente devir. Que seria, miticamente, o próprio devir do Infante.”⁴⁶

Aqui hesitamos de novo, porque conotar a forma espiral do projecto *Mar Novo*, com a “*estrutura simbólica e imaginosa de grande vela enfunada*”⁴⁷, como posteriormente o autor dirá, embora isso seja realmente possível, não logra captar e elucidar o fundamento daquela concreção formal, ao mesmo tempo que fornece um elemento formal a favor da enunciação do *mito henriquino*, por parte de projecto.

Aliás, nenhuma passagem da memória descritiva, se refere àquela forma como uma estilização da vela enfunada, o que nos leva a crer que a espiral que estrutura o projecto *Mar Novo* é mais uma concreção metafórica do que uma modelação ou mutação imagética.

É certo que o projecto também não denega o mito, nem desconstrói a crença. Mas se o fizesse, o mesmo denegava-se a si mesmo, à maneira de um contra-monumento, que ali era de todo impossível, senão mesmo paradoxal, pois que sentido poderia ter um monumento ao Infante ou aos descobrimentos, cuja intenção fosse a de monumentalizar a denegação do Infante ou dos descobrimentos?

De resto, a lógica do contra-monumento relaciona-se e constitui-se tomando por base a condenação dos factos históricos que o contra-monumento rememora na forma de um protesto e de uma denúncia.

Não vemos porque razão haveria uma rememoração do Infante D. Henrique revestir-se de uma condenação da sua empresa, já que o processo aberto pelos Descobrimentos, independentemente de lhe ser ou não devida a génese ou o impulso fundador, não constitui, no fim, nenhum erro histórico, nem nenhuma acção globalmente condenável, como por exemplo foi, obviamente, o anti-semitismo nazi.

Daí considerarmos que não faria sentido, erguer um contra-monumento ao Infante D. Henrique, mesmo se fosse possível fazê-lo.

A nossa hipótese interpretativa é, então, outra. A de pensar que o projecto *Mar Novo*, não reitera nem denega o mito ou crença no *Infante de Sagres*, e que ao não reiterar nem denegar o mito ou a crença, se

⁴⁶ Idem, *ibidem*.

⁴⁷ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, Bertrand Editora, 3ª Edição, 1991, Lisboa, p. 453

concebe e se projecta dentro do horizonte intencional, aberto pela possibilidade da *epochè* fenomenológica – a suspensão de juízo preconizada por Husserl – operação gnoseológica considerada por este, como condição de fundo para a criação de um conhecimento rigoroso, acabando esta por constituir a base filosófica da própria modernidade, e por isso informando e condicionando, necessariamente, também, os fundamentos da própria arte moderna.

Não há portanto que acreditar ou denegar. E por aí, se pode formular uma lógica diferente, capaz de superar o dilema em que, de um modo geral,⁴⁸ mergulhou a arte monumental, oscilando entre o *pecado* de se conceber como banalmente apologética, e a *tentação* de se conceber como paradoxalmente irónica.

E essa lógica alternativa materializa-se numa tese, que enunciámos já noutra lugar, onde defendemos que “o ‘monumento moderno’, ou antes, a ‘ideia moderna de monumentalidade’ é necessariamente de ‘extração fenomenológica.’”⁴⁹

Dessa descoberta e dessa instauração transcendental, se converteu o projecto *Mar Novo* em semente ou gérmen.

Tal é a natureza da monumentalidade transcendental assumida pelo projecto *Mar Novo*, e através da sua vitória, do próprio concurso.

Instauração negativa, mas activa.

Activa, desde logo, porque logrou impedir a aprovação das propostas que mais se lhe opunham: as propostas sublimes dos projectos *Espalhando a Fé, o Império*, dos Rebello de Andrade com Álvaro de Brée e *Nau* de Filipe Nobre de Figueiredo com António Duarte, bem como as propostas retóricas dos projectos *Caravela*, de Veloso Reis e Leopoldo de Almeida e *Talent de bien faire*, de Cassiano Branco e António dos Santos.

Activa, ainda, porque a não execução do projecto desencadeou uma reacção do *Sindicato Nacional dos Arquitectos*, que se traduziu no envio

⁴⁸ O levantamento que fizemos da escultura pública por todo o país, demonstra que existem numerosas e preciosas excepções a esta regra, podendo a partir dessas excepções, justamente, anunciar-se e enunciar-se uma nova lógica.

⁴⁹ ABREU, José Guilherme, *Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público*, In, *Margens e Confluências*, nº 3, Escola Superior Artística do Porto – Extensão de Guimarães, 2001, p. 110

de uma *Representação* ao Ministro da Presidência, documento que dada a sua relevância, transcrevemos na íntegra:

Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique

É do seguinte teor a representação entregue pelos presidentes da Assembleia-Geral e da Direcção do Sindicato Nacional dos Arquitectos a sua S. Ex.a o Ministro da Presidência:

O Sindicato Nacional do Arquitectos a fim de se ocupar do Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, a erigir em Sagres, resolveu, por unanimidade, exprimir ao Governo a sua decepção e a sua mágoa pelo desfecho dado a este Certame e aprovar o seguinte texto, cujo conteúdo a Secção Distrital do Porto deu, posteriormente, o seu total apoio.

Infelizmente, confirmaram-se as apreensões que a classe manifestou quando da abertura deste 3º Concurso; algumas das quais foram levadas ao conhecimento de Sua Excelência o Ministro das Obras Públicas numa exposição entregue em Outubro de 1954, em que se solicitavam determinadas alterações ao respectivo Regulamento.

Apesar de nem todas terem sido introduzidas nas novas bases e do clima criado à volta do Concurso não ser inteiramente propício a uma larga e entusiástica participação dos arquitectos portugueses, estes acorreram em número considerável, na convicção de que desta vez, ao menos, o Concurso teria um desfecho normal e não se repetiria o que sucedera aos anteriores.

A decisão do Governo, de não erigir em Sagres o Monumento para o qual abrisse concurso, e de não executar, portanto, o projecto escolhido pelo júri, veio, porém, anular essa convicção e fazer deste prélio uma reedição dos anteriores, cujos desfechos já tanta perturbação havia causado.

É inegável que o Artigo 18º da portaria nº 15.154, de 13 de Dezembro de 1954, dá ao Governo o direito de não construir o Monumento. Está fora do nosso propósito contestá-lo. Todavia, contávamos que o Governo não fizesse uso dele, anulando pela terceira vez uma iniciativa de tamanho vulto, agora posta num plano internacional.

As repercussões desta medida vêm agravar profundamente as reservas dos arquitectos portugueses perante os concursos públicos abertos por organismos oficiais, e aumentar o desânimo de uma classe cujos propósitos de bem servir o País nem sempre têm sido convenientemente aproveitados.

É isto que a Assembleia-Geral considera indispensável levar ao conhecimento do Governo, salientando os seguintes pontos:

1.- O desconhecimento público das razões que levaram à não execução, em Sagres, do Monumento escolhido pelo júri, tem alimentado boatos e suposições que fomentam entre a Classe um clima de inquietação e desconfiança e permitem fazer conjecturas menos prestigiosas para os artistas e técnicos portugueses – conjecturas que tiveram eco na própria Assembleia Nacional, onde se admitiu que àqueles faltaram as qualidades necessárias para resolver condignamente os problemas do Monumento. Tal suposição está naturalmente desmentida pela circunstância de que um júri idóneo e numeroso não ter dificuldade em atribuir mérito absoluto aos cinco trabalhos escolhidos; e honra-nos sobremaneira serem todos eles de autores portugueses, distinguidos em competição com artistas e técnicos de várias nações. Contudo, o simples facto de ser levantada

na Assembleia Nacional, pode causar sérios prejuízos, para mais tendo sido – que o saibamos – a única explicação trazida a público sobre os motivos que estariam na base da decisão do Governo.

2.- Só a realização do Monumento compensaria o esforço e os encargos daqueles que concorreram. A possibilidade de construir uma obra de tamanho vulto, significado e projecção constituía, verdadeiramente, o prémio do Concurso. Apenas pelo valor material dos prémios pecuniários talvez ninguém tivesse concorrido, pois mal chegavam para cobrir as despesas dos premiados.

Mesmo com a compensação adicional dos 100.000\$00, prevista no § único do Art.º 18º os vencedores do Concurso – do qual a segunda fase correspondia à apresentação dum projecto – receberam, sómente, aquilo que corresponde ao pagamento de um simples ante-projecto. Esta desproporção fica ainda mais acentuada por se tratar de um estudo de natureza e responsabilidade excepcionais, e também porque o risco que qualquer concurso envolve deve, em boa doutrina, ser compensado com um prémio de montante superior ao pagamento corrente de trabalhos encomendados.

Assim, sem a realização do Monumento, resultou inteiramente vão o esforço de várias centenas de artistas e de técnicos.

3.- Receia-se que a Classe dos Arquitectos receba com apreensão e cepticismo a abertura de novos concursos públicos, e que, pelo menos, contaria com o seu natural e profundo desejo de colaborar na valorização do País.

Dois aspectos de ordem geral têm suscitado, especialmente, sérias reservas. Um deles é o da limitação, que se vai tornando habitual, do valor das decisões do júri, seja com a exigência expressa de uma homologação superior, seja com a possibilidade de não ser executado o projecto escolhido para esse efeito.

Assim, um autêntico segundo júri, de constituição desconhecida e largos poderes é que decide em definitivo sobre os concursos. É óbvio que podem surgir casos de verdadeira força maior a impedir a execução dos trabalhos premiados; mas parece justo que só para esses – cabalmente justificados – se reservem tão drásticas decisões. Outro aspecto é o que se refere ao valor dos prémios, que se vem tornando cada vez menor, e já desceu, para o caso da não execução do projecto premiado, muito abaixo dos valores fixados nas tabelas de honorários para as encomendas correntes.

Só a circunstância de atravessar a nossa Classe, mormente os seus elementos mais jovens, uma acentuada crise de trabalho, assegura uma relativa participação nos concursos. Mas não parece curial que se tire partido dessa circunstância, quando é certo que os concursos devem constitui um meio para que cada um possa dar o melhor de si próprio, e não para acalentar entre os arquitectos desocupados esperanças de trabalho, ainda que em condições precárias.⁵⁰

Chegava, agora, a vez de os arquitectos baterem com a porta, ameaçando com o boicote da participação em posteriores concursos públicos, instalando-se nos sectores mais avisados da classe um profundo mal-estar.

⁵⁰ Vide Ofício do SNA, In, Anexos, Sagres III

É que, ao aderirem massivamente no concurso, e ao proporem alterações ao seu programa, os arquitectos visavam restabelecer o diálogo com o Poder. Uma reconciliação que poderia pôr termo ao divórcio que o *I Congresso Nacional da Arquitectura* havia desencadeado em 48, e da qual o projecto *Mar Novo* representava claramente o gesto mais esforçado e mais conseguido. Uma reconciliação cuja mediação seria protagonizada por um entendimento já não nacionalista da arquitectura moderna, pois, como inequivocamente o provava a atribuição do primeiro prémio àquele projecto, por aquele concurso os arquitectos logravam enfim, ultrapassar os equívocos em que anteriormente haviam caído, afinando-se agora, embora tardiamente, pelo diapasão do movimento moderno da arquitectura internacional, de que os CIAM's constituíam referência capital, ainda que, já então, crepuscular. Monumentalidade negativa, pois, mas activa, porque a recusa de uma reconciliação por parte do Regime, abria o terreno à recusa de todo e qualquer compromisso futuro com as retóricas oficiais tradicionais, não podendo constituir coincidência fortuita, a circunstância do processo mais relevante da arquitectura em Portugal no século XX – o inquérito à arquitectura popular – se tivesse desenrolado paralelamente ao III concurso de Sagres (1955-1961), não sendo de admirar que a rejeição do gesto reconciliatório, tenha contribuído para radicalizar os seus trabalhos e conclusões, quando inicialmente o MOP havia decidido financiar o inquérito, julgando que os seus resultados iriam contribuir para “*o desejado aporuguesamento da arquitectura moderna no nosso país*”⁵¹.

Daí nós considerarmos que o concurso de 1954-57 serviu para instalar a rotura definitiva com o Regime, criando as bases do que virá a constituir, posteriormente, o substrato e o cerne do Processo SAAL, lançado por Nuno Portas, logo após a *Revolução dos Cravos*. Processo esse que, por acção de interferências induzidas, desde então, pela acesa politização da vida colectiva, ainda aguarda o tempo de uma adequada sondagem, análise e compreensão.

⁵¹ *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, 1961, p. XIV

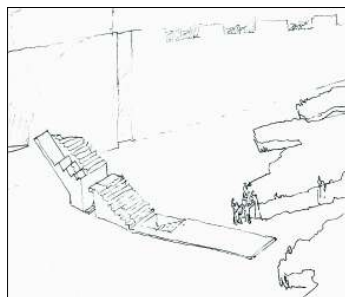


Fig. 25/IX- A Siza, *Projecto de Monumento às Associações de Moradores*, 1976. SAAL.

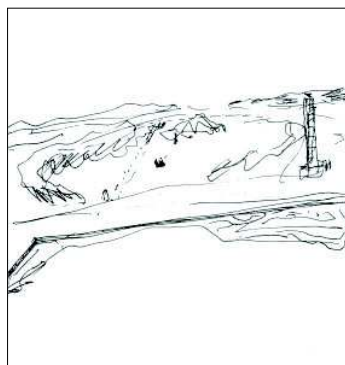


Fig. 26/IX- A Siza, *Projecto de Monumento a António Nobre*, 1980, Esquisso.

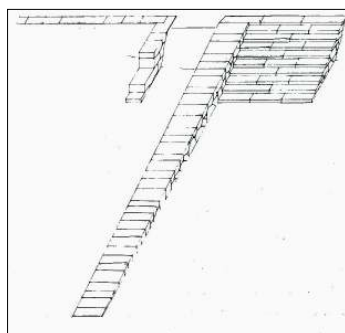


Fig. 27/IX- A Siza, *Projecto de Monumento a António Nobre*, 1980, Acessos.

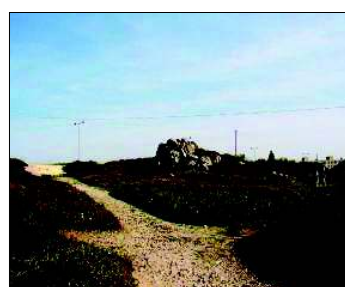


Fig. 28/IX- A Siza e B Feyo., *Monumento a António Nobre*, 1980, Leça da Palmeira.

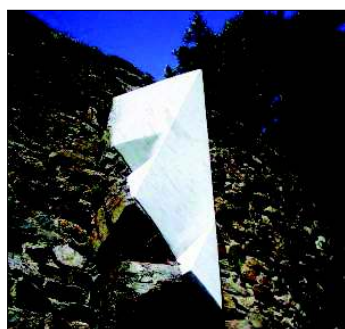


Fig. 29/IX- Clara Menéres, *Em Memória de Salgueiro Maia Capitão de Abril*, 1994, Castelo de Vide.

E, a ser assim, embora subterraneamente, ainda que não resolvida e encarada positivamente pelos arquitectos, a questão da monumentalidade não deixa de se encontrar relacionada com a sua problemática, se é que não constitui mesmo o surdo e eterno tema central.

Até porque essa monumentalidade não-positiva, mostra-se ainda activa e operante, a um nível que mais de perto toca os propósitos da nossa indagação, pois, como veremos, o projecto *Mar Novo* deu origem a uma descendência, que de imediato se reconhece no projecto do *Monumento aos Calafates*, Porto, 1959, de Álvaro Siza, Álvaro Soutinho, Alberto Amaral e Lagoa Henriques, também não construído, e se prolonga no *Monumento ao General Sem Medo*, 1976, Cela Velha, Alcobaca de José Aurélio, no *Monumento às Associações de Moradores*, de Álvaro Siza, 1976, Porto, não construído, no *Monumento a António Nobre*, Leça da Palmeira, 1980, de Álvaro Siza e Barata Feyo, e se dissemina, posteriormente, através de algumas obras que resultaram de celebrações ao 25 de Abril, de que o *Monumento a Salgueiro Maia*, 1994, Castelo de Vide, de Clara Menéres, surge como exemplo, ao mesmo tempo, mais depurado e apurado.

E por detrás desta problemática outra ainda de maior vulto se manifesta: a complexa questão dos concursos públicos. Questão que abordaremos no rescaldo desta nossa indagação, deixamos de passagem a nota de que o tema do *Regulamento dos Concursos Públicos*, constituiu desde o primeiro momento um assunto de importância capital para as organizações de classe dos arquitectos, como prova o estudo de Ana Isabel de Melo Ribeiro, “*Arquitectos Portugueses: 90 Anos de Vida Associativa 1893-1953*”, a que já por mais de uma vez nos referimos.

Mas se a problemática dos concursos públicos era realmente central, era-o, justamente, porque a sua definição condicionava a gestação da própria lógica e estética monumental. E a definição/gestação, ou não, de uma lógica e de uma estética monumental constitui um dos aspectos mais determinantes de cada momento histórico-cultural.

O concurso de Sagres foi pois importante. Por ele, como desenvolveremos na *Parte III*, pôde ser definida, contra o seu próprio tempo, uma monumentalidade transcendental, baseada na *conjugação das artes*.

Capítulo 10- Motivos escultóricos para a Praça de D. João I

Em 24 de Julho de 1954, no mesmo ano e mês em que era anunciada a abertura do concurso internacional para o *Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, um Edital da Câmara Municipal do Porto, assinado pelo Presidente José Albino Machado Vaz, informava que “até às 17 horas do dia 15 de Outubro próximo se encontra aberto concurso entre escultores diplomados pelas Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto para a execução de dois motivos escultóricos destinados á Praça de D. João I, desta cidade.”¹

Embora não se trate de um grande concurso nacional, mas apenas de uma iniciativa da Edilidade para resolver um problema específico, porque se tratava do primeiro concurso público de escultura realizado no Porto desde a instauração do Estado Novo, decidimos incluir aqui o seu estudo, até porque nele se confrontaram lógicas e forças a cuja análise importa proceder, para assim perspectivar o que nesse período se passava mais a Norte, a nível de definição monumental.

A pesquisa documental básica deste concurso, havíamos-la já realizado no âmbito da preparação da nossa dissertação de mestrado sobre a escultura pública do Porto, e por uma questão de economia abstermos-nos de repetir aqui o que ali já foi apresentado, e que não constitua material imprescindível para a elaboração do presente capítulo.

De resto, revisitar o assunto servirá logicamente para melhor precisar alguns aspectos que na altura não foram cabalmente elucidados, aspectos esses que um estudo de âmbito mais alargado nos permite e nos compele, agora, a mais clara e profunda abordagem.

Referimo-nos, em concreto, à análise interpretativa e comparativa, que não constituíam então uma prioridade da investigação, preocupados que estávamos mais com os imperativos da pesquisa documental. Assim sendo, no que concerne ao historial da implantação dos motivos escultóricos na Praça de D. João I, remetemos para a nossa tese de mestrado², muito embora, para facilitar a resenha dos factos, em

¹ Boletim da Câmara Municipal do Porto nº 954 de 24/7/1954, p. 556.

² ABREU, José Guilherme R. P. de, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, FULP, 1999, Porto, Edição electrónica disponível em Universitat de Barcelona, colección e-polis, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>, pp. 207-212.

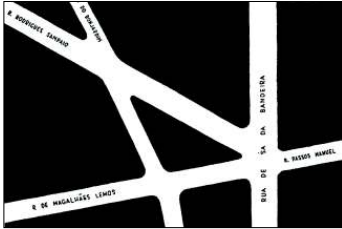


Fig. 1/X- Barry Parker, 1915, Plano de Urbanização para a zona

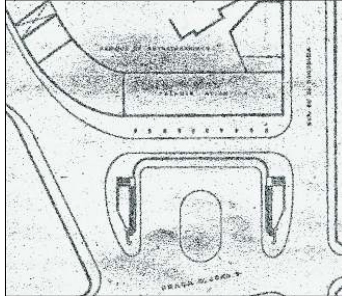


Fig. 2/X- Praça de D. João I, Projecto do Gabinete ARS, 1950

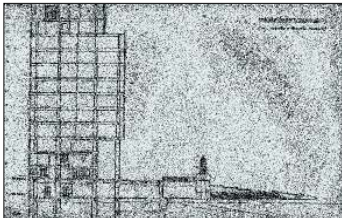


Fig. 3/X- Praça de D. João I; Corte N/S, ARS, 1950



Fig. 4/X- Praça de D. João I; Montagem Fotográfica; ARS; 1950

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

Anexo juntemos uma cronologia dos principais factos, que já então havíamos elaborado, cronologia essa que agora revimos, aproveitando para acrescentar novos elementos que entretanto pudemos apurar.

Resumindo sucintamente o processo, a abertura de um concurso nacional para implantação dos motivos decorativos na Praça de D. João I, surgiu na sequência das alterações urbanísticas introduzidas ao plano de urbanização de Barry Parker, de 1915, para a Avenida da Cidade e suas radiais, o que implicava o prolongamento da Rua de Magalhães Lemos, e a abertura de uma Praça, então de configuração triangular, coisa que acabaria por ser rectificada (como aliás foi todo o plano de Parker) pelos técnicos da 3ª Repartição municipal, que introduziram profundas alterações naquele traçado urbanístico, nascendo então a ideia de criar aí uma Praça rectangular, que entre outros aspectos viria a permitir a construção de dois prédios de considerável altura, que viriam a ser projectados, o primeiro, voltado a Norte, por Rogério de Azevedo, e o segundo virado a Sul, pelo Gabinete ARS³.

Interessa-nos principalmente considerar o último, já que é do seu desenho, destinado a alojar o edifício-sede do *Banco Português do Atlântico*, que resultará a definição daquela que constituía, afinal, a primeira praça projectada e edificada, de raiz, em pleno *Estado Novo*, na cidade Com a justificação de introduzir *monumentalidade e sumptuária*, o mesmo Gabinete ARS que projectara o dito imóvel, redesenha a Praça, preconizando, então, a implantação de duas estátuas colocadas sobre elevados plintos nos flancos da mesma, as quais fazendo jus à designação desta, se destinavam a homenagear D. João I e D. Filipa de Lencastre. Importa desde já observar que, como assinalámos então, com este gesto “*alterava-se o controlo da situação, passando os critérios do arranjo da Praça a serem determinados pela iniciativa privada.*”⁴

Ora esta era uma prática que, por demasiado ousada e liberal, claramente rompia com os formais e rotineiros procedimentos administra-

³ Constituído pelos arquitectos Fernando da Cunha Leão, Fortunato Cabral e Mário Moraes Soares, responsáveis pelo desenho de algumas obras de arquitectura moderna como o Mercado do Bom Sucesso, no Porto, e o Mercado de Matosinhos.

⁴ ABREU, José Guilherme Ribeiro Pinto de, *A Escultura no Espaço Público...*, p. 208.

tivos, e que mais do que isso se relacionava com poderosos interesses, pelo que é com notório embaraço que a Comissão de Estética Urbana, emite o seguinte parecer:

“Em primeiro lugar e para subsequente compreensão do que se vai expôr, julga-se útil recordar que a designação de praça dada ao local, sugere âmbito largo, ao contrário do que realmente se dá. Isto tem muita importância porquanto incorre inadvertidamente em «erro de imaginação» todo aquele que, sem ver o sítio, presume lugar espaçoso, o que em boa verdade é pequena réstea. Ora a circunstância de tal recinto vir a ser a base de dois dos mais altos edifícios da cidade exige especiais cuidados para que a monumentalidade que se pretende outorgar não descambe precisamente no oposto ao pretendido. Resulta da desproporção entre a chamada praça e os edifícios que a ensombram, a imperiosa necessidade de obedecer no seu arranjo às boas regras da simplicidade para se não saturar demasiadamente o local com 'redundantes acessórios' que inevitavelmente lhe irão diminuir cada vez mais as suas já tão minguadas proporções. A própria perspectiva que acompanha o processo é um documento a abonar esta afirmação porquanto se nota o enquadramento da praça apenas na volumosa massa dos edifícios a Norte, incluindo-se, porém, no conjunto o espaço pertencente às ruas ladeantes o que lhe dá virtualmente maior amplitude. O que, porém, fica a Sul, não se vê, é apenas ar, 'ar' que não representa espaço, porque a quinze metros temos já a volumosa massa de outro edifício. Infere-se destas observações que há absoluta necessidade de limitar o menos possível o perímetro da Praça, integrando o espaço ladeante quanto se possa, criando os artifícios possíveis para esse efeito. Assim, paremos que há necessidade, para obter escala equilibrada, de: 1º- Reduzir o escadório inferior para metade do proposto. 2º- Suprimir as massas volumosas das pontas da tenaz (chamemo-lhe assim) para que essas pontas, o mais razas possível, vão gradualmente absorvendo o espaço que as confinava. 3º- Substituir os parapeitos maciços (sic) por outros transparentes que apenas sirvam de guarda ao trânsito sem compartimentos de visões. 4º- Não encarar a possibilidade de colocar as estátuas dos progenitores da Inclita geração nas peanhas criadas 'ad hoc' para 'motivos decorativos', por imprópria. De facto, não é admissível presumir homenagem corredia a tão grandes vultos da nossa História, perdoando contudo a boa intenção dela. Não se admite que tais figuras sirvam de ornamento duma Praça sem que elas sejam os principais motivos que aqui seriam muito secundários.”⁵

É este parecer, contrário à colocação das estátuas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre nos plintos desenhados pelos arquitectos do Gabinete ARS, que desencadeia o processo que redundará numa surda polémica, por um lado, sobre a função a dar ao recinto da Praça, nomeadamente no respeitante à sua utilização para estacionamento automó-

⁵ Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto, *Actas do Conselho de Estética Urbana* (9/2/1946 a 9/1/1951), 20/2/1950, ff 78-79.

vel e, por outro, sobre a utilização a dar aos plintos que entretanto ficaram vazios, perante a rejeição municipal de colocação das referidas estátuas neles.

Começando por analisar o parecer do *Conselho de Estética Urbana*, de 20 de Fevereiro, desde logo se percebe que o que estava em jogo era assunto de “certa transcendência”⁶, como noutra parecer anterior se referia. Fortes eram os interesses em jogo, complexas as forças em presença e difíceis os equilíbrios a estabelecer. Daí, a preocupação em delimitar com rigidez as responsabilidades do Conselho de Estética e definir, com precisão, o domínio sobre o qual lhe pertenceria pronunciar-se. Ou seja, tão-somente, a questão estética.

Importa fazer aqui um parêntesis, e referir que o projecto da praça de D. João I era um empreendimento que associava três parceiros financiadores e um gabinete de arquitectura. Como financiadores, estavam a Câmara do Porto; a empresa Edifícios Atlântico SARL e o Ministério das Obras Públicas⁷. Como projectistas, estavam o Gabinete ARS. Articular e gerir estas forças e estes interesses não era empresa simples, nem fácil, para nenhuma das partes.

Talvez por aqui, se perceba a iniciativa, obviamente retórica, de implantação das estátuas de D. João I e de D. Filipa de Lencastre, por parte dos arquitectos ARS. Certamente que se destinava a agradar, desde logo, às estruturas do MOP, por forma a mitigar a arquitectura despudoradamente moderna do *Palácio do Atlântico*, que se pretendia erguer em pleno centro do Porto, num tempo em que as chagas abertas pelo *I Congresso Nacional da Arquitectura* ainda estavam bem vivas.

Por sua vez, à Edilidade interessava manter estes equilíbrios, pois de outra forma era praticamente impossível à Câmara viabilizar o projecto, como reconhecia o presidente Luís de Pina, aquando da decisão de promover, em 1949, o arranjo da praça, tal como se refere:

Entre algumas obras urbanísticas que a Câmara se propõe realizar, figuram a do arranjo da Praça de D. João I e o aproveitamento do seu subsolo para recolha de automóveis, bem como o arranjo do terreno do extinto Mercado do Anjo.

⁶ ABREU, José Guilherme R P de, *A Escultura no Espaço Público...*, p. 208.

⁷ Com posterior recurso ao Fundo de Desemprego.

Concebe esta Câmara a ideia de se fazerem por concessão a particulares essas indispensáveis obras, atendendo a que é demasiado insuficiente o erário municipal para as levar a cabo, pelo menos em curto espaço de tempo. Todavia, não são compatíveis com a desejada eficiência ou viabilidade as condições legislativas quanto a concessões deste género. Já consideraram V Ex^{as} o problema e acordou-se em expor superiormente o caso. [...]

Espera o Município que o Governo lhe conceda a atenção merecida, de modo a poder-se estabelecer o sistema para as grandes obras urbanísticas do Porto que, de outra forma, hão-de ser indiscutivelmente e forçosamente morosas, senão impossíveis.⁸

Em 16 de Março de 1950, isto é, passado pouco mais de um mês da emissão do *Parecer do Conselho de Estética Urbana*, é aprovado, por despacho da presidência, de acordo com o projecto ARS, o arranjo da Praça D. João I, mas já sem a inclusão de estatuária, ficando adiado para depois o destino a dar aos plintos.

Vejamos primeiro os termos em que é aprovado o projecto ARS:

Em face da sugestão apresentada em requerimento n.º 1517/50 pelos «Edifícios Atlântico S.A.R.L.», na qualidade de construtores do Palácio do Atlântico, no lado Norte da Praça de D. João I, dum novo arranjo para este largo, e da informação do Director dos Serviços de Urbanização e Obras, foi por Sua Ex^a o Presidente lançado o seguinte despacho:

Da informação que aqui se presta para análise, ressalta que, a sugestão apresentada pela Sociedade «Edifícios Atlântico S.A.R.L.», tem, essencialmente, por objectivo a ‘defesa arquitectónica do edifício’ dando ‘maior monumentalidade à praça’.

Diz-se mais nesta informação que a sugestão referida pretende ‘imprimir uma maior grandiosidade à Praça’ e ‘melhorar o partido estético do conjunto arquitectónico e aumentar a feição sumptuária da Praça de D. João I’

Como inconvenientes na adopção dessa sugestão, diz-me o Ex^{mo} Senhor Director dos S.U.O, serem os seguintes: reduzir o valor utilitário da Praça «através de um menor aproveitamento para o estacionamento de automóveis», frisando que «a redução da capacidade de estacionamento é atitude delicada», repete e acrescenta mais «provoca uma diminuição do seu aproveitamento de automóveis e cria graves perturbações de trânsito nesta zona»

Comparando as vantagens com os inconvenientes, julgo não poder hesitar, impondo-se-me a aceitação do projecto de alteração que nos sugere a Sociedade «Edifícios Atlântico S.A.R.L.», projecto a que este parecer está apenso, e que por esta forma aprovo, para que a Praça de D. João I tenha «maior monumentalidade» e «melhore o partido estético do conjunto arquitectónico»

E aprovo ainda porque, penso-o, interessa animar a iniciativa particular, valorizando os prédios que, como o *Palácio Atlântico*, representam arrojo de construção e execução, bom gosto e esmero na ornamentação, em tudo bem digno do Porto e para satisfação da cidade.

⁸ Boletim da Câmara Municipal do Porto; N.º 681; 30 de Abril de 1949; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 13/7/1949; pp. 639

De resto a redução de capacidade de estacionamento de automóveis, redução de ordem de uma ou duas dezenas, nem é de considerar, segundo o meu pensar, sobretudo porque nas traseiras do Palácio do Atlântico a Câmara está a construir um parque que comportará 500 a 1.000 carros.

Aprovo pois essa sugestão e solicito da 3ª Direcção providências para que os trabalhos prossigam a ritmo acelerado e se me prepare o processo para submeter à ratificação do Ministro das Obras Públicas a alteração aprovada.

Solicita-se com urgência dos Edifícios Atlântico a sugestão para substituir os maciços terminais, conforme informação – 16 de Março de 1950.⁹

Não podemos deixar de assinalar o uso retórico de expressões como monumentalidade, grandiosidade, feição sumptuária e inclusive a designação algo mistificadora de “Palácio do Atlântico”.

Na verdade, dadas as dimensões do recinto da Praça, estas expressões não tinham o menor cabimento, e destinavam-se, decerto, a encher os ouvidos dos técnicos do MOP, que não tinham outro conhecimento da praça a não ser o que lhes era dado ver através dos desenhos. Desenhos esses, que transmitiam uma imagem errónea do espaço, porque como observava o Parecer do *Conselho de Estática*, não representavam o lado Sul, dando a entender que ali havia “apenas ar”.

É pois, bem possível que a aplicação da estatuária no projecto se destinasse essencialmente a agradar ao “poder político”, como hoje se diz. De resto, a prova de que aquelas peças não eram convictamente inseridas no mesmo, está na circunstância de não ter havido ninguém a vir em sua defesa, após as mesmas terem sido suprimidas.

Aliás, já depois de construída a praça, quando a imagem dos plintos vazios começou a preocupar os Serviços, já aqueles eram vistos não como local para implantação de estatuária, mas como base para a colocação de candeeiros de iluminação da Praça, chegando a *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia* a emitir um parecer nesse sentido:

Parecer nº 4/51

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia é de parecer que se deve tratar desde já do problema da iluminação da Praça de D. João I com base nos plintos, e sugere que sejam convidados os Arquitectos da ARS, autores do projecto do Edifício Atlântico que colaboraram no da Praça de D. João I, a elaborarem tal estudo.

⁹ Boletim da Câmara Municipal do Porto; N° 730; 8 de Abril de 1950; *Despachos da Presidência*; pp. 621-622.

Porto, Paços do Concelho 5/4/1951. Dr. Manuel F. Figueiredo¹⁰

Um dos aspectos surdos desta controvérsia, exprime-se precisamente através do confronto e da tensão entre duas lógicas opostas: a lógica da monumentalização da Praça e a da sua funcionalização.

Por um lado, fala-se na problemática da circulação pedonal e do estacionamento automóvel, por outro fala-se em monumentalidade e grandiosidade, com o destino a dar aos plintos, depois das problemáticas do desenho e da circulação pedonal e automóvel, a expressar uma tensão similar, que se manifesta na opção entre estes servirem de base a peças de estatuária ou a candeeiros de iluminação pública.

Sobre o assunto, Lucínio Preza, Presidente da Câmara em 1951, é convidado pelo Gabinete ARS a prestar depoimento, e uma vez mais tentando conciliar interesses, e sem descartar nenhuma opção, diz:

Solicitam-me algumas palavras sobre a Praça de D. João I e só algumas, com efeito, direi. Certamente, pretende-se saber, do próprio Presidente da Câmara, como se concluirá, em arranjos de toda a ordem, a urbanização do recinto.

Falta decidir qual o modo a adoptar na sua iluminação, pois que isso depende de uma outra decisão – a que venha a tomar-se quanto ao melhor destino dos dois plintos junto às escadarias laterais. Na verdade, estes, tanto poderão servir como base de sustentação de candeeiros ornamentais, como de peças de estatuária em que se consagre homenagem condigna a grandes figuras da História-Pátria ou se mostre a alegoria, homenageante também da Indústria e do Comércio desta terra progressiva de gente trabalhadora.

Os dois assuntos – sistema ou modo de iluminação e destino dos dois plintos laterais – estão a ser devidamente ponderados, no seu conjunto e, decerto, em breve se lhes poderá dar solução definitiva. Qualquer que seja, porém, a finalidade dos referidos plintos, a iluminação da Praça não poderá deixar de obedecer a estes dois pontos essenciais: ser bastante, – quero dizer, suficientemente intensa para que o local, onde é evidente uma certa monumentalidade arquitectónica, não fique entristecido entre densidades de treva permanente... – e corresponder àquela monumentalidade, para que os nossos olhos não sofram o choque de uma singelesa (sic) contraditória com os grandiosos edifícios que formam o conjunto.

Tudo o que já se fez a tal respeito e ainda o que em tempo próximo se faça, não terá, sem que a experiência nos possa esclarecer das vantagens e dos defeitos, carácter definitivo.

A Praça, onde corajosamente se ergueram alguns prédios que honram a Cidade do Porto – e é este o ensejo de louvar a iniciativa particular que os fez erguer – bem merece todos os cuidados e atenções.

É o coração do Porto, é o centro vital da Cidade.

¹⁰ *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967)* Parecer nº 4/51, 5/4/1951

Entendo, devo ainda dizer, que não me parece aconselhável que o automobilismo a tome toda, como lugar de estacionamento.

Isto iria roubar-lhe o ar aberto que ela exige, como sítio mais ou menos amplo que não deverá congestionar-se e deixar-se, digamos, entupir, além de que, para satisfação das necessidades prementes de dar parque aos automóveis, a Câmara completará, dentro do mais curto espaço de tempo possível, grande parque nas traseiras do Edifício Atlântico, do qual a primeira fase de trabalhos se encontra em vias de conclusão

É este, apressadamente escrito, o meu depoimento sobre as perspectivas de acabamento urbanístico desta nova Praça da Cidade.¹¹

Este depoimento é importante, desde logo, por ser proferido por Lucínio Preza: um coronel do exército, natural de Viana do Castelo, com fortes ligações ao Regime, estando integrado na União Nacional.

No depoimento, a postura que assume é ambígua e conciliatória, o que se compreende devido à necessidade da Câmara Municipal ter de assumir compromissos com diferentes forças presentes, de forma a assegurar o financiamento quer do Estado, quer dos privados, única forma de levar a bom termo aquele projecto. Por um lado, não podia deixar de ver com bons olhos a intervenção da iniciativa privada, por outro não podia deixar de enunciar e de reiterar aquela que era a retórica do MOP, de monumentalização do espaço urbano: um espaço pensado como cenografia, de preferência, solene e simbólica.

Mas os enunciados de Preza eram basicamente retóricos, pois como ele mesmo reconhece, a monumentalidade da Praça D. João I era a de uma “*certa monumentalidade arquitectónica*”, já que ali “*corajosamente se ergueram alguns prédios que honram a Cidade do Porto.*”

O espaço de manobra de Preza não é grande e, por isso, sobre a funcionalização da Praça, ele discorda de sua conversão em parque de estacionamento, pois isso implicava descartar a cenografia monumental e simbolizadora, e apressa-se a dizer que a alternativa estava em organizar um espaço de estacionamento nas traseiras do *Palácio do Atlântico*, naquela que constituía uma contrapartida, decerto negociada com os empreendedores e os arquitectos, interessados em implantar a tal monumentalidade arquitectónica, na cidade¹².

¹¹ AA.VV., *A Praça de D. João I e o seu Palácio Atlântico*, s/e, 1951, Porto, pp. 4-5.

¹² Não pode deixar de ser a este nível sintomático, que o livro publicado sobre o Palácio do Atlântico (que omite o editor) contenha um apêndice onde enumera as

O mesmo dirá, sobre o destino a dar aos plintos. E aqui é que a ambivalência da sua postura é notória. No fundo, o que dizia é que era indiferente o que ali se colocasse. Tanto poderiam ser candeeiros ornamentais, desde que a sua luminosidade fosse bastante, como poderiam ser elementos escultóricos comemorativos ou decorativos, já que na sua opinião, teria igual valor prestar “*homenagem condigna a grandes figuras da História-Pátria*” ou colocar uma “*alegoria, homenageante também da Indústria e do Comercio desta terra progressiva de gente trabalhadora*”

Este depoimento de Lucínio Preza é de uma habilidade extraordinária. É que, no fim, ele admite prestar homenagem ao poder económico, mas para tanto recuperando a lógica de mistificação do *Trabalho Nacional* que remonta aos anos 30, e cujo momento mais alto havia sido atingido pelo *Cortejo do Trabalho Nacional*, em 35. Ou seja, fá-lo de forma uma vez mais retórica, reiterando, afinal, aquela que se entendia ser (ou dever ser) a simbologia da *Cidade Invicta: a Capital do Trabalho*, marcada pelas suas gentes laboriosas e pelas suas lides empreendedoras, albergando dentro de si a alma das corporações medievais.

Daí a cidade do Porto, por exemplo, durante as comemorações centenárias, ser afectada por cenografias medievais, de resto fictícias, como sucedeu com a monumentalização da Sé, e a colocação ali de uma reconstituição do seu Pelourinho.

Contudo, os tempos agora eram outros, e as realidades muito diferentes. Nos anos 50, o poder político, na verdade, estava refém de equilíbrios difíceis, inclusive dentro do Regime, entre os interesses industrialistas e os agrários, e já não dispunha da mesma margem de manobra que possuía antes, e durante, a II Guerra Mundial.

Daí que, de indefinição em indefinição, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, em 13 de Julho de 1954, emitisse um parecer onde se recomendava que a resolução do “*problema dos motivos decorativos a colocar nos pedestais da Praça de D. João I ser resolvido por concurso público entre os escultores diplomados pelas duas Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto*”¹³,

obras construídas na cidade pelo Gabinete ARS, e ainda presente aí uma espécie de manifesto, algo conciliatório, que juntamos em Anexo.

¹³ *Boletim da Câmara Municipal do Porto*; N° 962; 18 de Setembro de 1954. *Actas da*

tendo para esse efeito elaborado um programa cujas bases se definiam na base de um compromisso, conforme transcrevemos:

1. É aberto na Câmara Municipal do Porto concurso público para a execução das maquettes de 2 motivos escultóricos destinados a serem colocados nos pedestais existentes na Praça de D. João I.
2. O concurso é aberto entre escultores diplomados pelas Escolas Superiores de Belas Artes de Lisboa e Porto
3. Fica ao livre arbítrio dos concorrentes a escolha do assunto e as dimensões dos motivos escultóricos.
4. Cada concorrente deverá apresentar:

- Maquettes, incluindo pedestais à escala de 20 centímetros por metro, devidamente patinadas, com as cores dos materiais a empregar na obra definitiva;
- Redução das maquettes, à escala de 5 centímetros por metro;
- Memória descritiva e justificativa donde conste o partido adoptado pelo concorrente
- Elementos de identificação do concorrente, em envelope lacrado e fechado

§ 1º As maquettes terão por assinatura apenas uma divisa;

§ 2º A face exterior dos envelopes indicados na alínea c) e d) deverão mencionar o seu conteúdo e levar a seguinte legenda:

«Concurso para a execução dos motivos escultóricos destinados à praça de D. João I» e a divisa adoptada pelo concorrente.

5. A entrega de elementos a que se refere a base anterior deverá ser feita na Direcção dos Serviços de Urbanização e Obras da Câmara Municipal do Porto até às 17 horas do dia 15 de Outubro próximo.

6. São estabelecidos três prémios com o seguinte valor

1º Esc. 30.000\$00

2º Esc. 20.000\$00

3º Esc. 10.000\$00

7. A atribuição dos prémios será feita pela presidência da Câmara, em face da classificação do júri para esse efeito nomeado.

8. O júri encarregado da classificação dos projectos terá a seguinte constituição

- Vereador da Câmara, Presidente da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que servirá de Presidente;
- Um técnico municipal nomeado pela Presidência da Câmara;
- Um representante da Escola de Belas Artes do Porto;
- Um representante da Delegação do Norte do Sindicato Nacional dos Arquitectos;
- Um representante da Secção do Norte da Academia Nacional de Belas Artes.

9. O júri terá a faculdade de excluir do concurso qualquer dos concorrentes ou de deixar de atribuir qualquer dos prémios

10. Da decisão do júri não haverá recurso.

11. O júri apresentará à Presidência da Câmara a acta contendo a sua decisão no prazo máximo de trinta dias, a contar da data de encerramento do concurso.

12. Nos trinta dias a seguir à entrega da acta pelo júri, a Câmara fará a entrega dos prémios aos concorrentes classificados no concurso.

13. Passarão a constituir propriedade da Câmara, para todos os efeitos legais, as maquettes às quais forem concedidas os prémios a que se refere a base 6.^a.

14. Todas as maquettes apresentadas a este concurso serão expostas ao público durante o prazo mínimo de oito dias.

15. Ao concorrente a que for atribuído o primeiro prémio será pela Câmara adjudicada, mediante contrato, a execução dos modelos em tamanho definitivo dos motivos escultóricos a que este concurso se refere.

16. A Câmara reserva-se o direito de fazer reproduzir o projecto definitivo quando quiser e conforme entender, referindo-se tal reprodução não só aos aspectos escultóricos como gráficos.

17. É fixado em 240 dias, contados a partir da data da escritura, o prazo para a apresentação dos modelos indicados na base 15.^a.

18. A Câmara satisfará ao primeiro classificado, pela execução dos modelos em tamanho definitivo dos motivos escultóricos a importância de 200.000\$00 (duzentos mil escudos), a liquidar em três prestações pela forma seguinte:

Primeira prestação, no valor de cinquenta mil escudos (Esc. 50.000\$00) no acto da assinatura do contrato;

Segunda prestação, no valor de setenta e cinco mil escudos (Esc. 75.000\$00) após a aprovação do modelo em barro;

Terceira prestação, no valor de setenta e cinco mil escudos (Esc. 75.000\$00) contra a entrega do modelo em gesso.

§ único — Todas as importâncias referidas nesta base ficarão reduzidas a metade, no caso da solução adoptada pelo escultor repetir o mesmo modelo em ambos os pedestais.

19. A Ex^{ma} Câmara reserva-se o direito de rescindir o contrato, em qualquer das fases previstas, se os estudos apresentados não merecerem a sua aprovação, se esses estudos não forem apresentados nos prazos previstos, ou se as modificações sugeridas não forem julgadas satisfatórias.

20. A rescisão do contrato com os fundamentos indicados na base anterior pode dar o direito de exigir do autor do projecto a restituição de uma ou mais das prestações pagas.

21. No caso de rescisão por impossibilidade do autor do projecto em executar o modelo final, poderá a Câmara fazer a entrega do trabalho a outro artista, sem direito ao pagamento de qualquer indemnização ao primeiro premiado deste concurso, seus herdeiros ou sucessores.

22. Não faz parte deste contrato a passagem à pedra ou ao bronze dos 2 motivos escultóricos que será levada a efeito a expensas da Câmara, competindo contudo ao autor desses motivos escultóricos a orientação do trabalho e a escolha dos respectivos materiais.

Porto e Paços do Concelho, 14 de Julho de 1954¹⁴

Compromisso assaz liberal, pois, já que, segundo o disposto no ponto 3 das bases do concurso, ficava ao “*livre arbítrio dos concorrentes a escolha do assunto e as dimensões dos motivos escultóricos.*”

Qual o sentido desta postura?

¹⁴ *Boletim da Câmara Municipal do Porto* n.º 954 de 24/7/1954, p. 556. Edital. *Concurso público para a execução de dois motivos escultóricos destinados à Praça de D. João I*



Fig. 5/X- João Fragoso, 1954, *Douró*, 1º lugar



Fig. 6/X- Henrique Moreira, 1954, *Trabalho*, 2º lugar



Fig. 7/X- Antº Lagoa Henriques, *Cidade Trabalho do Homem*, 3º lugar



Fig. 8/X- Barata Feyo, *Figura Decorativa*, Não classificado.



Fig. 9/X- António Duarte, *Pegasus*, Não classificado.

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

Decerto que não seria a de promover a liberdade de criação.

Por aquilo que fomos analisando e percebendo, esse sentido parecidos que seria o de uma desvalorização.

Desvalorização, porque o tema do que ali viesse a ser colocado, não era relevante, pois a monumentalidade, à partida, não emanava da escultura, mas sim da arquitectura. Fosse o que fosse que ali viesse a ser colocado, desde que se adequasse ao espaço e ao conjunto formado pelos dois edifícios, estaria certamente bem.

Ou seja, como já havíamos referido antes, invertendo a lógica do que, como assinala Javier Madereuelo, acontecerá mais tarde¹⁵, a escultura, então, estava sujeita a ser raptada pela arquitectura, como aqui é eloquentemente enunciado, ainda que não de modo explícito.

De resto, esta desvalorização do tema e do motivo, significa e ilustra, por outro lado, e uma vez mais, a tese que temos vindo a enunciar da presença de uma monumentalidade negativa.

Não é, portanto, e tão simplesmente, a recusa do monumento, a recusa da figura ou da forma monumental, mas apenas a recusa do seu *cerne*, ou seja, a recusa daquilo que o monumento, por assim dizer, diz.

É, justamente, esse aspecto, quanto a nós, que o presente concurso colocava, já que, afinal, o tema não era assim tão livre quanto isso, pois outro não pode ser o sentido da coincidência de todas as maquetas apresentadas a concurso, excepto uma, apresentarem como solução dois grupos escultóricos, representando cada uma figura junto a um cavalo, como sucede com a maqueta “*Douró*”, de João Fragoso, 1º prémio, com a de Henrique Moreira “*Trabalho*”, 2º lugar, sendo única excepção a do jovem Lagoa Henriques, “*Cidade Trabalho do Homem*”, que arrebataria o 3º lugar, devendo ainda acrescentar-se a esta séria as maquetas de Barata Feyo e de António Duarte, não classificadas, que usam o mesmo motivo.

Começando por comentar a eleição do binómio *cavalo-homem* como te-

¹⁵ Referimo-nos aos programas *art-in-architecture*, que a partir dos anos sessenta se desenvolverão nas principais cidades norte-americanas e que, entre nós encontra equivalente na produção escultórica de Fernando Conduto, a qual, ela sim, parece rapar a arquitectura, impondo-se com a sua liberdade formal ao rígido funcionalismo e minimalismo das formas arquitectónicas de bancos e hotéis, dos anos 70.

ma, de facto, deste concurso, importa desde já observar que tal opção significa uma substituição da temática nacional-historicista por uma temática, não exactamente decorativa, como então se pretendia fazer crer, mas por uma temática simbólica, senão mesmo mitológica.

De facto, a presença do cavalo e do homem, ali, não veiculam um nexó puramente ornamental. Pelo contrário, eles introduzem naquela praça uma presença muito poderosa e marcante.

Algo de ancestral, de mítico, se desprende daquele binómio.

Nesta fase da nossa análise, não nos interessa entrar em consideração com as diferentes formas que as diversas propostas apresentam dessa mesma associação, muito embora, como veremos a seguir, essas diferenças não sejam pequenas nem vãs.

De momento, interessa-nos bastante mais detectar a origem deste modelo, e as várias formas que o mesmo pode tomar.

Um dos exemplos mais interessantes é o grupo “*Man Controlling Trade*”, esculpido, em 1937-38, em calcário, pelo escultor norte-americano Michael Lantz, que curiosamente se situa na frente de um Banco em Washington D.C. – *The Federal Trade Commission Building* – e que, por sinal, também se deveu a um concurso.¹⁶

Para lá destas coincidências, porém, tudo o mais é diferente.

Diferentes os materiais, a linguagem plástica, o conteúdo e a natureza da alegoria. E a modernidade, também. Aqui bastante mais assumida.

Esta proveniência transatlântica não é portanto viável, pelo menos no que diz respeito à indução de influências estéticas.

Nesse particular, mais conforme com a estética e a temática preconizadas, tal como esta se manifestava pelos títulos das maquetas, é forçoso referir o *Palazzo della Civiltà Italiana* (1937-1940) dos arquitectos Ernesto Bruno La Padula, Giovanni Guerrini e Mario Romano, onde



Fig. 10/X- Michael Lantz, 1938, *Man Controlling Trade*, Federal Trade Commission Building, Washington



Fig. 11/X- E La Padula, G Guerrini e M Romano, 1940, *Palazzo della Civiltà Italiana*, Roma



Fig. 12 e 13/X- P Morbiducci e A Felci, *Grupos equestres do Palazzo della Civiltà Italiana*, Roma

¹⁶ In July 1937, the *Treasury Department* invited all American sculptors to submit models in competition for two sculptures. These were to be carved in stone and located on pedestals on the *East Terrace of the Federal Trade Commission Building*, within the area known as the *Federal Triangle* in Washington, D.C. Approximately 234 sculptors submitted a total of 489 models. In January 1938, the competition for both sculptures was won by Michael Lantz, an unknown twenty-nine-year-old sculptor. Fonte: George Gurney. (*Curatorial files, Smithsonian American Art Museum, 1995*). Apud, URL: <http://americanart.si.edu/1001/2002/05/052002.html>

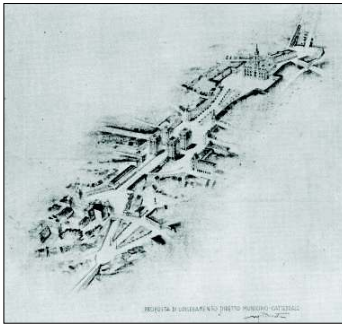


Fig. 14/X- M. Piacentini e G. Muzzio, 1940, Plano de Urbanização do Porto

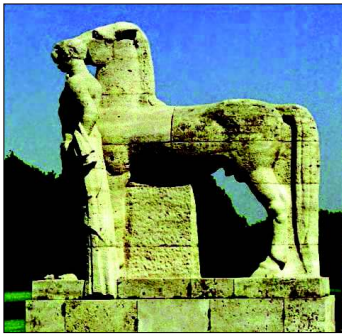


Fig. 15/X- Grupo Equestre, 1936, Estádio Olímpico de Berlim.



Fig. 16/X- Castor e Pólux, Piazza del Campidoglio, Roma



Fig. 17/X- Michelangelo, 1537, Piazza del Campidoglio, Roma.

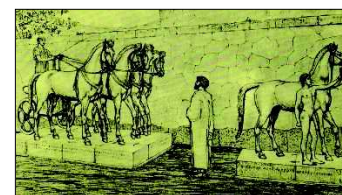


Fig. 18/X- O Grupo do Auriga, c. 470 a.C., Delfos, Reconstituição F. Krischen

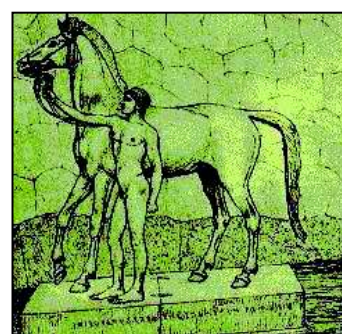


Fig. 19/X- Idem, pormenor

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

os escultores Publio Morbiducci e Alberto Felci implantaram quatro grupos escultóricos, um em cada flanco do “Colosseo quadrato”.

Este modelo adequava-se com bastante propriedade à resolução do problema, até porque, como se sabe, este edifício integrava-se no monumental arranjo urbanístico planeado para a Exposição Universal de Roma “E-42” (1937-42), cujo programa, conjuntamente com o da Cidade Universitária, que também nos interessa considerar, eram dirigidos por Marcello Piacentini (1881-1960).¹⁷

Interessa-nos considerar esta influência, pois, como se sabe, foi inicialmente entregue, em 39, a Piacentini, o plano de urbanização do Porto, e tendo Giovanni Muzzio como consultor, Piacentini fez chegar em 40 uma proposta de arranjo urbanístico da área central da cidade.

Ora sucede que quem estabeleceu os contactos com os arquitectos italianos foi Arménio Losa, que por sua vez integrava a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia.

O nexó é pois mais que perfeito, e à primeira vista não parece necessário buscar mais longe.

Só que perguntar-se-á: será o modelo romano o original, ou não pasará o mesmo de uma citação?

Ora estabelecendo a arquitectura de Piacentini um compromisso do modernismo com classicismo, a fim de possibilitar o “*monumentalismo exibicionista desejado por Mussolini?*”¹⁸, dificilmente poderia surgir da mesma um original.

E o original mais imediato, provém da Alemanha nazi, do *Estádio Olímpico de Berlim*.

Observando, porém, a imagem com atenção, não deixa de ser impressionante a sua semelhança com os dois grupos *Castor e Pólux* da Praça do Capitólio, em Roma, que remete para o mito dos gêmeos *Dióscuros*.

Mas para um modelo ainda anterior, remete-nos a reconstituição do *Grupo do Auriga de Delfos*, que remonta à Grécia Clássica.

Redesenhada a Praça a partir de 1537, Michelangelo, seu autor, contu-

¹⁷ Vide, FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte Ocidental (1780-1980)*, Horizonte, 1987, Lisboa, p. 279

¹⁸ Idem, *ibidem*.

do, viria a falecer antes da sua finalização, não sendo já de sua autoria os grupos que hoje flanqueiam a imponente escadaria, e que são cópias romanas de originais gregos, colocadas ali em 1583, logo depois de terem sido descobertas, aquando da construção de uma das paredes do *Ghetto* romano.

Pela sua representação de *Castor e Pólux*, Michelangelo recuperava o projecto não realizado de Leonardo da Vinci para a estátua equestre de Gian Giacomo de Trivulzio, de 1508-1511.

E este modelo haveria de dar origem a uma verdadeira genealogia da estatuária equestre. De Paris, a S. Petersburgo, a Berlim e a Barcelona, uma longa série de cavalos empinados se apodera dos locais de representação de Poder.

Monumentais na forma, serão os corcéis com que João Fragoso arrebatava, sem dificuldade, o primeiro prémio.

Mas só na forma, pois, como dirá Rogério de Azevedo, na cerimónia de inauguração dos mesmos, no que concerne ao que eles representam, “*o significado pode ficar à vontade de cada um*”¹⁹, uma vez mais esvaziando assim o conteúdo narrativo daquele grupo decorativo.

Analisando as quatro propostas, torna-se evidente o anacronismo da figuração naturalista da maquete de Henrique Moreira que apresenta uma solução que nada tem a ver com a imagem de modernidade que justamente se pretendia conferir àquela praça, decalcando, de resto, o grupo equestre novencentista de Lluçia Sáenz Medrano, de 1928, implantado na Praça da Catalunha, em Barcelona, e repetindo assim a adopção de figurações catalãs, como antes já havia acontecido com a estátua *Juventude*, 1929, do Porto, que se inspirava, no título e na estética, em *Joventut*, de 1928, implantada na mesma praça de Barcelona.

Das restantes três, e confrontando a maquete vencedora com a de Barata Feyo, parece-nos acertada a escolha do júri, já que a solução preconizada por Feyo se por um lado é mais interessante na figuração do cavalo, com ensinamentos colhidos em Marino Marini, por outro lado perde consideravelmente na representação humana, com a figura



Fig. 20/X- Leonardo da Vinci, 1511, *Estátua equestre de Gian Giacomo de Trivulzio*.



Fig. 21/X- Grupos Equestres, *Avenue des Champs Elysées*, Paris.



Fig. 22/X- Guillaume Coustou, 1743-45, *Chevaux de Marly*, Paris.



Fig. 23/X- Henrique Moreira, 1954, *Triunfo do Trabalho*, 2º lugar

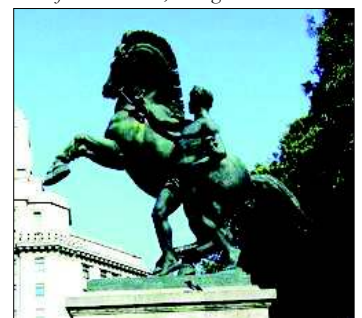


Fig. 24/X- Lluçia Oslé i Sáenz de Medrano, 1928, *Treball*, Plaça de Catalunya, Barcelona.

¹⁹ Primeiro de Janeiro, 22 de Junho de 1957, p. 7



Fig. 25/X- Lagoa Henriques, 1954, *Cidade, Trabalho do Homem*, 3º prémio.



Fig. 26/X- João Fragoso, *Corcêis*, 1957, bronze, P. D. João I, Porto, grp Poente.



Fig. 27/X- João Fragoso, *Corcêis*, 1957, bronze, P. D. João I, Porto, grp Nascente.



Fig. 28/X- João Fragoso, *Corcêis*, 1957, bronze, P. D. João I, Porto, grp Nascente.



Fig. 29/X- Barata Feyo, *D. João VI*, 1966, bronze, P. João Gonçalves Zarco, Porto.

José Guilherme Abreu - *Escultura Pública e Monumentalidade em Portugal (1948-1998)*

do domador além de tapado por uma absurda “tanga”, a não estabelecer relação com o cavalo, mas sim com o público, numa solução teatral e convencional. Por sua vez, a maquete de Lagoa Henriques era claramente a mais interessante, quer pela rejeição inequívoca do cânone estatuário que na mesma se manifesta, quer pelo original exercício de composição que exprime uma dissociação, e uma tensão, entre uma figura activa e uma figura meditativa, anunciando já aquela que será a solução do *Monumento à Grei*, com a figura activa, aqui, a lembrar a representação do *Modulor* de Le Corbusier.

Concluída anos mais tarde a obra, só a 5 de Junho de 57, começaria a montagem das peças, conforme notícia o *Primeiro de Janeiro*, adiantando encontrar-se a sua inauguração prevista para 27, durante as festas da cidade, data de que o colonista discorda, por tardia, sugerindo a sua antecipação para o início, para evitar que “*com a cidade em festa a Praça de D. João I apresentasse dois inestéticos e desnecessários taipais.*”²⁰

Compõe-se o conjunto de dois plintos colocados nos flancos da praça D. João I, cada qual contendo um grupo em que figura um homem a dominar um cavalo selvagem, com ambas as figuras representadas de forma robusta. A textura rugosa das superfícies, com grande poder de absorção da luz, confere um certo primitivismo à representação, enfatizando assim o desenho.

Particularmente rica em valores de expressão, a obra agrada e pelo acabamento dado às massas de bronze, e pela autenticidade da relação com o animal que nela se exprime, para o que contribui o carácter de auto-retrato com que o escultor, como noutras obras suas, representa a figura humana, contrariamente à proposta da Barata Feyo, onde o carácter impessoal da figura se impõe.

Por tudo isto, o presente grupo constitui uma obra que importa realçar, tanto mais que ela deixou marcas assinaláveis na estatuária da cidade, sendo dela tributários os grupos de Barata Feyo e Gustavo Bastos para a *Ponte da Arrábida*, bem como o cavalo colossal da *estátua equestre de D. João VI*, do primeiro, logo seguida da de *Vímara Peres*.

²⁰ Primeiro de Janeiro, 6 de Junho de 1957, p. 1.

Capítulo 11- Concurso para o Monumento aos Calafates

Integrado, ainda, no âmbito das comemorações do V centenário da morte do Infante D. Henrique, seria aberto na Escola Superior de Belas-Artes do Porto, um concurso de projectos para um monumento que assinalasse, na cidade, a passagem daquela data, integrando-se no programa das comemorações nacionais.

Como Carlos Ramos explica no discurso inaugural da *VIII Exposição Magna* da Escola Superior de Belas Artes do Porto, aberta a 12 de Dezembro de 1959, aquele concurso resultou da “*colaboração desta Escola com a Delegação, no Norte, da Comissão Nacional das Comemorações Henriquinas*”¹, sendo o mesmo o “*produto de um apelo daquela Delegação aos alunos e assistentes da Escola Superior de Belas-Artes para que, dentro do programa das manifestações projectadas, se apresentassem ao concurso para a realização de um dos números: fazer erguer nas margens ribeirinhas do Douro e inaugurar no decurso do ano de 1960 o Monumento ao Povo de Calafates*”², a fim de “*recordar a participação desses dignos e obscuros obreiros na construção das Naus que levaram o Infante D. Henrique à conquista de Ceuta*.”³

Observe-se, desde já, que não são os arquitectos que são convidados a apresentarem-se a concurso, mas os alunos e assistentes da Escola de Belas-Artes, fórmula insólita que não poderá deixar de estar relacionada, com o receio de que o mal-estar gerado entre os arquitectos pela decisão de não execução do projecto *Mar Novo*, pudesse levar ao boicote da classe aos concursos públicos, como o Sindicato Nacional dos Arquitectos havia insinuado, no documento apresentado ao Ministro da Presidência, que já vimos.

Quatro propostas concorreram a este concurso, tendo um júri constituído, por Carlos Ramos, Barata Feyo e Rogério de Azevedo, por parte da ESAP e, por parte da Comissão das Comemorações, por Fernando Magano e Damião Peres, atribuído o primeiro prémio a um projecto de colaboração entre o assistente escultor Lagoa Henriques,



Fig. 1/XI- Cerimónia Solene do início das Comemorações Henriquinas, 4 de Março de 1960, Passos Perdidos da Câmara Municipal do Porto. Da esquerda para a direita: Eng. Sá e Melo, (Comissão Exec. das Comemorações); Dr. Elísio Pimenta (Gov. Civil do Porto); D. Florentino Andrade e Silva (Administrador Apostólico do Porto); Dr. Pedro Teotónio Pereira (Ministro da Presidência); Eng. José Albino Machado Vaz (Presidente da Câmara do Porto); General António Augusto Valadares Tavares (Comd. da 1ª Região Militar); Dr. Amândio Tavares (Delegado do Porto das Comemorações Henriquinas e Reitor da Universidade do Porto). Fonte: Arquivo-Geral da Câmara Municipal do Porto

¹ *Catálogo da VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Ministério da Educação Nacional / Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Porto, Dezembro de 1959, s/n [p. 6]

² Idem, *ibidem*

³ Idem, *ibidem*



Fig. 2/XI- A Siza, A Soutinho, A Amaral, L Henriques, *Monumento aos Calafates*, Maqueta. Fonte: *L'Architecture D'aujourd'hui*, n° 211, 1980.

o arquitecto-recém licenciado Alcino Soutinho, e os ainda estudantes do curso de arquitectura Álvaro Siza Vieira e Augusto Amaral.

O projecto para o *Monumento aos Calafates* comungava, assim, do mesmo espírito de integração das artes que animara o projecto *Mar Novo*, desde logo porque, como já foi observado, “*os jovens autores deste monumento propunham-se organizar um espaço, e não apenas colocar uma única peça ou conjunto escultórico.*”⁴

Não admira, portanto, que o presente projecto tenha tido igual sorte à do seu antecessor, com a sua execução a ser também chumbada superiormente⁵, ultrapassando-se e desautorizando-se, de novo, a decisão de um júri legal e oficialmente constituído.

Daí, o manifesto incómodo que se desprende das palavras proferidas por Carlos Ramos, no discurso inaugural da *VIII Exposição Magna*, a propósito daquele concurso, lamentando que “*sem notícias do resultado das diligências que se seguiram à escolha, entre quatro grupos de candidatos, do trabalho que deveria ser executado, fica-nos o dever de lhes manifestar todo o apreço e gratidão da Escola que frequentam, que frequentaram ou que servem.*”⁶

Encontravam-se, portanto, bloqueadas todas as vias que traduzissem entendimentos ou práticas distintas das dos padrões da monumentalidade oficial, fazendo-se sentir, duramente, a presença de uma censura nas artes. É que, se se reparar bem, o que ali estava em causa não era o desacordo relativamente à escolha do tema da celebração, como sucedera com o concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, já que as celebrações nacionais eram invariavelmente definidas pelo Governo e organizadas por Comissões Nacionais, criadas oficialmente para esse efeito. Muito pelo contrário, os artistas nunca propuseram temas de celebração ou contestaram escolhas oficiais, nem isso podia fazer-se, já que a iniciativa e definição das celebrações públicas constituía uma das prerrogativas e marcas do poder do Estado, e de-

⁴ MATOS, Lúcia Gualdina de Almeida, Op. Cit. “*A Escultura em Portugal...*”, p. 294

⁵ De acordo com o depoimento do escultor Lagoa Henriques, com quem conversámos longamente sobre este assunto, a decisão de não executar o projecto terá partido do MOP.

⁶ *Catálogo da VIII Exposição Magna da Escola Superior de Belas Artes do Porto*, Ministério da Educação Nacional / Direcção Geral do Ensino Superior e das Belas Artes, Porto, Dezembro de 1959, s/n [p. 7]

terminava o princípio da *Encomenda Oficial* que presidia a todas as celebrações ou comemorações nacionais, coisa que serve para evidenciar que, a esse título, era portanto de uma censura de natureza puramente estética que se tratava, circunstância tão mais aviltante, quanto se tornava cada vez mais clara e evidente, pelo menos para os artistas, a incapacidade do “modelo estatutário” oficial inspirar obras artisticamente válidas e socialmente significativas.

Foi portanto uma nova, e derradeira, oportunidade que em Portugal se desperdiçou, para se erguer um monumento, criado a partir de uma genuína e válida intencionalidade artística.

Oportunidade maior, diga-se de passagem, já que o *Monumento aos Calafates* adaptava ao espaço urbano uma nova matriz monumental, que antes o projecto *Mar Novo* apenas lograva viabilizar para um espaço natural e, simultaneamente, simbólico.

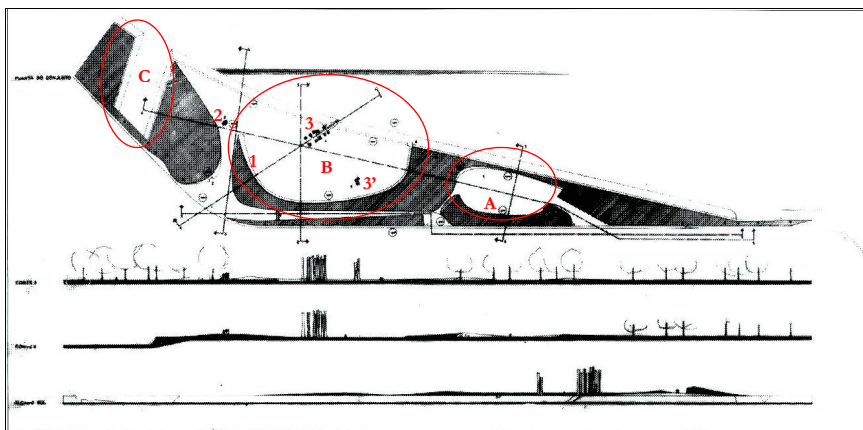


Fig. 3/XI- *Monumento aos Calafates*, Alcino Soutinho, Álvaro Siza, Lagoa Henriques, Augusto Amaral. Planta e cortes, 1959. Fonte: Pessanha, Matilde, *Siza: Lugares Sagrados*

Analisando o projecto em planta, desde logo nos apercebemos que a mesma é concebida como um desenho espacial, quando não escultórico, dominado por linhas curvas que delimitam espaços de circulação e recintos, organicamente traçados e modelados, uma vez que o próprio terreno é moldado, formando pequenas elevações e concavidades, que repercutem concepções próximas de Isamu Noguchi: a ideia de “esculpir espaços”.

Neste particular, importa referir que, contrariamente ao projecto *Mar Novo*, o *Monumento aos Calafates* transcendia o racionalismo do traçado regulador proposto pela *Carta de Atenas*.

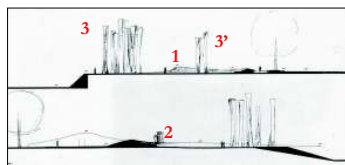


Fig. 4/XI- *Monumento aos Calafates*, Projecto, Pormenor dos elementos escultóricos



Fig. 5/XI- *Projecto Mar Novo*, J. Resende, Pormenor do mural da Cripta.

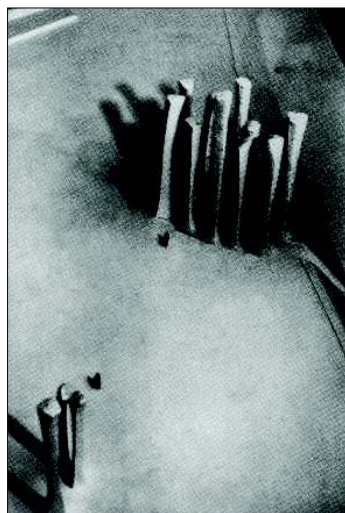


Fig. 6/XI- *Monumento aos Calafates*, Maqueta, Pormenor dos elementos escultóricos.

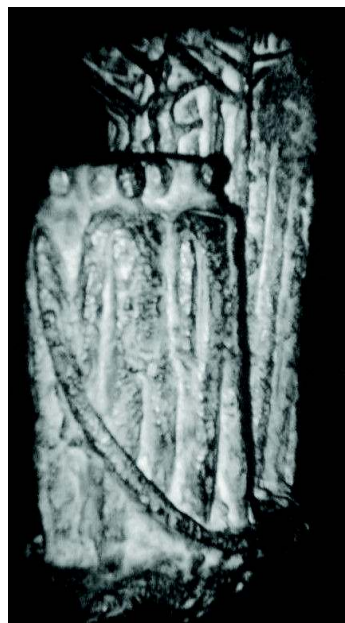


Fig. 7/XI- *Monumento aos Calafates*, L. Henriques, Grupo escultórico em bronze

Numa palavra, o *Monumento aos Calafates* instituía-se verdadeiramente como um lugar.

Lugar esse, que se encontra estruturado em três recintos, que indicámos na planta com as letras **A**, **B** e **C**. Em **A**, situa-se o parque de estacionamento automóvel. Em **B**, situa-se “*a grande sala, esplanada virada a Sul, deste jardim à beira-rio plantado*”⁷, onde se inserem três conjuntos escultóricos: dois grupos de elementos verticais “*em forma de osso*” de altura colossal, em betão, e um terceiro elemento, em bronze, formado por um bloco compacto de figuras que sobressaem de um fundo formado por denso arvoredado, ambos os elementos ligados por uma curva que sugere a proa de uma embarcação.

Em **C**, situa-se “*uma pequena doca destinada a uma única embarcação de dimensões reduzidas*”⁸, alegadamente traduzindo o propósito da celebração, de homenagear os construtores das naus.

Nos dois cortes que se seguem, podem perceber-se melhor as modelações do terreno, e a implantação e o porte dos grupos escultóricos.

Visto deste ângulo, o *Monumento aos Calafates* revela bastante melhor as suas afinidades com o projecto *Mar Novo*. Tal como neste, ali se descobrem a espiral, embora bastante mais contida (1), a escultura figurativa em bronze, também mais contida (2), mas sobretudo descobre-se uma citação flagrante do mural que Júlio Resende havia desenhado para a Cripta do projecto *Mar Novo*, onde, como já vimos, se encontra, num dos seus trechos, uma referência explícita aos construtores de naus – os *calafates*.

Por isso, não podemos estar de acordo quando Matilde Pessanha compara a ossos os elementos escultóricos verticais do projecto. Pelo contrário, consideramos que aqueles elementos representam a visão plástica dos travejamentos das embarcações, enquanto transformação das árvores que a escultura em bronze cita, e que constitui o trabalho dos calafates.

⁷ PESSANHA, Matilde, *Síza: Lugares Sagrados – Monumentos*, Campo das Letras, 2003, Porto, p. 25

⁸ Idem, p. 26

Quer dizer, os dois grupos escultóricos maiores do *Monumento aos Calafates*, (3 e 3') repetem o motivo do mural de Júlio Resende para a Cripta do projecto *Mar Novo*, tridimensionalizando-a, solidarizando-se, assim, no plano estético, com os autores de um projecto que eram, ou tinham sido, afinal, os mestres daqueles jovens, na ESBAP.

Daí, como já referimos considerarmos que o projecto *Mar Novo* deu origem a uma genealogia monumental, sendo o *Monumento aos Calafates* o seu primeiro e mais fiel herdeiro.

Dizemos genealogia, mais no duplo sentido de origem e de linhagem de uma dada lógica e de uma dada intencionalidade artísticas. Ou seja, mais no sentido de filosofia e de metodologia de concepção monumental, e menos no sentido estrito de modelo ou cânon formal.

Sendo assim, não vemos necessidade nem utilidade em buscar ou reivindicar origens remotas e longínquas para um monumento, cuja paternidade se pode achar aqui mesmo.

Concordamos com Matilde Pessanha quando a autora considera que “*o que é interessante neste projecto é o facto de o monumento por ele proposto não se limitar às três esculturas e nem mesmo a escultura se limitar nele aos três grupos escultóricos. Estas são apenas momentos altos da sinfonia que é esta obra, onde todas as formas, todos os elementos projectados e existentes concorrem para a criação de um lugar, um jardim, onde a poesia está presente nos menores detalhes.*”⁹

Acontece, porém, que quando a autora equipara o monumento projectado a um jardim Zen, “*preparado para envolver o visitante numa atmosfera propícia à meditação*”¹⁰, não nos parece que a analogia seja adequada, já que a intencionalidade poética que se desprende deste projecto, nos parece ser menos a da poética da uma contemplação estática e meditativa, mas mais a poética de uma percepção vivida e animada, que joga com os câmbios de leitura das perspectivas, e explora as transições e as tensões entre diferentes espaços e configurações formais, tal com as mesmas seriam dadas através da sucessão e das transformações operadas pela fenomenologia do movimento dos visitantes, coisa

⁹ PESSANHA, Matilde, *Siza: Lugares Sagrados...*, p. 26.

¹⁰ Idem, *ibidem*.

que difere radicalmente da imobilidade meditativa que constitui o cerne e o fundamento fenomenológico dos jardins *zen*.

Aliás, se observarmos com atenção os desenhos, verificamos os autores espalharam um pouco por todo o recinto figuras de visitantes, coisa que não nos parece fortuita, reflectindo antes o propósito consciente de considerar o visitante, como um elemento nuclear da fenomenologia do monumento que se pretendia edificar.

Daí, talvez o embaraço com que Álvaro Siza responde às questões que Matilde Pessanha lhe coloca na entrevista que o arquitecto, em 1993, lhe concedeu:

MP. Quando estive a estudar os jardins japoneses e as suas origens e história deparei-me com uma figura compositiva que dá pelo nome de composição triádica e é muito usada nos ikebanas e nas composições das rochas. Esta composição tem várias conotações simbólicas, como aliás todo o jardim japonês tem, a pedra maior ou o ramo maior simboliza o céu, a dimensão divina, a pedra média ou ramo simboliza o homem e a menor a terra. A composição dos três grupos escultóricos do teu Monumento aos Calafates pareceu-me ter muitas afinidades com estas composições: também um deles é o maior, existe depois um médio e outro menor. Gostava de saber se tinhas conhecimento quando fizeste o projecto daquelas composições triádicas?

AS. Para te dizer sinceramente, é mero acaso, nessa altura, então, não tinha qualquer conhecimento dos jardins japoneses.

MP. Também na modelação do terreno há certas afinidades com alguns jardins japoneses.

AS. Eu sei que procurei muito nesse trabalho, aliás trabalhei com o escultor Lagoa Henriques e com o Augusto Amaral e o Soutinho. Nós procurámos muito uma espécie de relação entre os vários elementos, entre os elementos escultóricos e o percurso; procurámos colocá-los no espaço de uma forma em que se estabelecessem relações; procurámos esse magnetismo, essa ligação, mas procurámos por maquetas, esquisos... não porque estivéssemos a pensar em aplicar esses conhecimentos, que nem tínhamos.¹¹

Por outro lado, importa não deixar de manter presente que o *Monumento aos Calafates* é um projecto de colaboração entre vários autores, e não uma obra individual de Álvaro Siza, como o mesmo sublinha.

Não é que não se possam descobrir no *Monumento aos Calafates* remotos traços de uma estética que transcende claramente o racionalismo da arquitectura moderna, mas a sua origem não procede forçosa ou exclusivamente de uma matriz *Zen*, pois já Corbusier procurava trans-

¹¹ PESSANHA, Matilde, *Álvaro Siza entrevistado por Matilde Pessanha*, In, *Cadernos ESAP*, nº 2/3, Dezembro 1997, pp. 26-27.

cender o racionalismo, independentemente da obediência a qualquer tradição conhecida, como o documenta bem os estudos que realizou em torno do *Modulor*, os quais constituíam uma verdadeira demanda.

E essa demanda era, ou melhor, foi, uma demanda moderna, coisa que importa ter presente, por forma a não cometer o erro de rebater sobre o passado as incertezas e as frustrações que, a esse nível, comparativamente, se fazem hoje sentir, repercutindo ecos da condição pós-moderna ou hiper-moderna em que nos encontramos.

Queremos com isto apenas dizer que, apesar de algumas hesitações, o movimento da arte moderna nos finais da década de cinquenta encontrava-se numa fase de recrudescimento e de propagação, e é no contexto desse movimento que deve ser inserido e interpretado o projecto do *Monumento aos Calafates*.

E, claro está, importa não esquecer que justamente constituirá sempre um dos “enigmas” da arte moderna, a circunstância da ampla e profunda mudança de paradigma por ela visada, convocar, paradoxalmente, um retorno radical a origens ancestrais e míticas, na procura incessante, e por vezes equívoca, de arquétipos civilizacionais.

Mas essa demanda, então, era mediada e impulsionada pela crença nos valores universais da arte moderna.

Daí, Chandigarh. Daí, Brasília.

Em síntese, se no *Monumento aos Calafates* se podem encontrar algumas afinidades com as formas de conceber e realizar a espacialidade oriental, nomeadamente, a japonesa, a nós parece-nos que essas afinidades se encontram claramente moldadas por concepções e preocupações que se relacionam com a estética da arte moderna, e não com uma revisão dos pressupostos da mesma, centrada num retorno às concepções e hermetismos de uma dada tradição, seja ela qual for.

Por isso, na nossa opinião, se se encontram neste projecto ecos de uma sensibilidade oriental, é de uma sensibilidade oriental tocada ou fecundada pela estética da arte moderna, ou talvez melhor, da arte contemporânea, de que este monumento é um dos sinais de partida, coisa que nos remete para uma referência obrigatória à obra de Isamu Noguchi, o qual na altura já havia produzido obras de grande impacto



Fig. 8/XI- Isamu Noguchi, *Jardim Shin Banraisha*, 1951-52, Keio, Japão



Fig. 9/XI- Isamu Noguchi, *Jardim da UNESCO*, 1956-58, Paris



Fig. 10/XI- Isamu Noguchi, *Pátio dos Delegados*, UNESCO, 1956-58, Paris

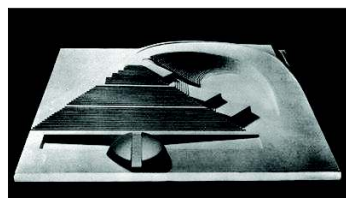


Fig. 11/XI- Isamu Noguchi, *Play Mountain*, Maqueta, 1933

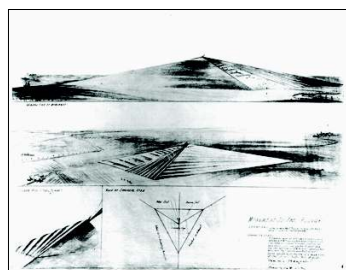


Fig. 12/XI- Isamu Noguchi, *Monument to the Plow*, 1933, Desenho

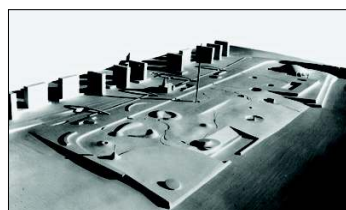


Fig. 13/XI- Isamu Noguchi, *Jefferson Memorial Park*, Maqueta, 1945, St. Louis

mundial, como o *Jardim Japonês* da sede da UNESCO, 1956-58, Paris, e o *Pátio dos Delegados*, da mesma data e localização, e já antes o *Jardim Shin Banraisha*, Universidade de Keio, 1951-52, Japão, obras que coroavam e culminavam um percurso que iniciado, já nos anos trinta, em modelações do terreno e construção de estruturas monumentais, que não serão realizadas, mas que constituem as sementes daquilo que viria nos finais da década de sessenta a brotar, sob a designação de *Earth-Works*, dos jovens artistas norte-americanos.

Destes projectos, transcrevemos uma passagem na qual o autor se refere a *Play Mountain*:

The first of Noguchi's many playground proposals, it also had a more general significance. As he later wrote, this work "was the kernel out of which have grown all my ideas relating sculpture to the earth." Play Mounting was the first work in which Noguchi sought to mold the earth itself to create a sculptural environment for human activity, domesticating and urbanizing the pyramid of *Monument to the Plow* to proportions and needs of a New York City block.¹²

Outro exemplo é o projecto para o *Jefferson Memorial Park* de St. Louis, apresentado ao mesmo concurso de 1945, ganho por Aero Saarinen.

Terá sido com sarcasmo que o projecto do *Monumento aos Calafates* foi recebido pelas autoridades oficiais. Afinal, o expediente de recorrer a alunos e assistentes da ESBAP não se afigurava mais seguro do que recorrer a arquitectos profissionais.

Para que o monumento pudesse ser construído, e para que não se cancelasse mais uma iniciativa prevista por um *Programa de Comemorações* que já havia sofrido drásticas reduções, por incapacidade de trazer ao País os autênticos protagonistas da política e da cultura mundial, restava o último, e já desesperado, recurso de encomendar a obra a um artista profissional, que preferencialmente não fosse arquitecto.

Numa palavra, restava a hipótese de encomendar a obra a um escultor, nem que para tanto se tornasse necessário tolerar alguma modernidade, desde que não fosse radical.

Esse escultor será Lagoa Henriques, e o monumento será rebaptizado com a designação de *Monumento à Grei*.

Quando estudarmos a encomenda oficial, analisaremos este processo.

¹² ALTSHULLER, Bruce, *Noguchi*, Abbeville Press, 1994, New York, pp. 26-27.

AS GRANDES ENCOMENDAS

Capítulo 12- Monumento ao Engenheiro Duarte Pacheco

A ideia de erigir um monumento a Duarte Pacheco, foi anunciada, como já vimos, na Exposição Quinze Anos de Obras Públicas, através de uma maquete, cujas imagens existentes não nos permitem fazer uma ideia muito clara da sua configuração, mas onde o arquitecto Cristino da Silva, seu autor, parece esboçar já a intenção de inserir o monumento num hemisiciclo situado no *terminus* de um eixo urbano, coisa que equivalia a dizer, que desenhar aquele monumento implicava desenhar ao mesmo tempo um trecho urbano.

Porque este acaba por ser, como temos vindo a afirmar, o monumento que na nossa opinião, a vários títulos, melhor traduz a ideia de monumentalidade escultórica que, algo problemáticamente, definiam os anos de “Engrandecimento”, seguiremos de perto os trâmites do processo de aprovação, de execução e de inauguração deste monumento, tirando partido da profusa documentação que aquele mesmo projecto produziu, circunstância, de resto rara, que serve, também por aí, para mostrar que aquele não se tratava de um monumento qualquer.

Na verdade, e circunscrevendo-nos de momento unicamente à documentação referente ao espólio de Cristino da Silva existente na Fundação Calouste Gulbenkian, o Dossier *Monumento ao Engº Duarte Pacheco em Loulé*¹, além dos numerosos micro-filmes que constituem as imagens das peças desenhadas, é composto por oito pastas de documentação complementar², reunindo um manancial de informação preciosa, que possibilitaria a elaboração de um estudo monográfico deste monumento, coisa que não iremos, obviamente, fazer aqui, circunscrevendo-nos apenas ao apuramento e à análise dos factos que se mostram relevantes para a presente investigação.

E nesse espólio, a notícia mais antiga que temos sobre o monumento, remonta a Novembro de 1949, data em que segundo refere Cristino da Silva “*elaborei o esboço de um monumento ao Ministro Duarte Pacheco des-*

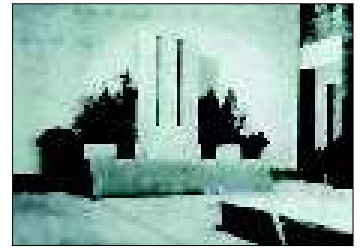


Fig. 1/XII- Monumento a Duarte Pacheco, Maqueta na Exposição 15 Anos de Obras Públicas



Fig. 2/XII- Monumento a Duarte Pacheco, Dossiers com documentação sobre o processo, FCG

¹ Cota: CS 53

² A saber: CS 53.1- *Recortes de Imprensa*; CS 53.2- *Cadernos de Encargos*; CS 53.3- *Memória Descritiva*; CS 53.4- *Correspondência*; CS 53.5- CS 53.6- *Orçamentos*; CS 53.7- *Relação dos Trabalhos de Escultura*; CS 53.8- *Discurso de Salazar na Assembleia Nacional, após a morte do Engº Duarte Pacheco*

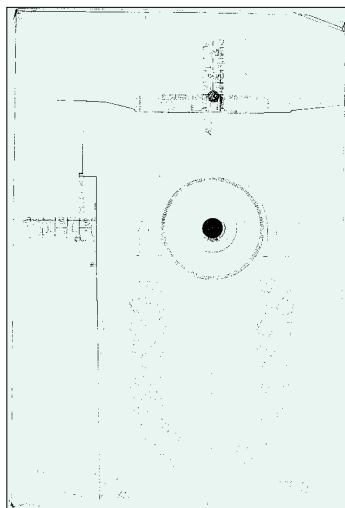


Fig. 3/XII- Monumento a Duarte Pacheco, Esboceto esc. 1/200, 1949, Fonte: FCG

*tinado a ser erigido em Loulé*³, coisa que serve para mostrar que um ano após o encerramento da *Exposição de Obras Públicas*, haviam já sido concebidas as linhas gerais do monumento, encontrando-se o mesmo em estudo, para aprovação.

Passado um interregno de três anos, um Ofício do MOP⁴ de Fevereiro de 52, estabelece o prazo para a realização do anteprojecto. Prazo que Cristino da Silva, na já citada carta, considera curto.

Novo Ofício do MOP, faz chegar ao arquitecto os elementos necessários à realização do projecto: “*Uma planta topográfica, na escala de 1/500 da zona onde se pretende erigir a obra acima indicada; Uma planta aerofotogramétrica da Vila de Loulé abrangendo a zona do monumento e um extracto do ante-plano de urbanização*”⁵

Pela carta enviada em 12 de Março, ficamos a saber que Cristino da Silva remete a Sá e Melo “*uma cópia do citado esboceto, a fim de mandar elaborar o referido orçamento, que conjuntamente com a memória descritiva que brevemente espero elaborar, constituirá o processo inicial do monumento*”, ao que acrescenta que “*sobre as condições em que me proponho executar o referido projecto, comunico a V. Ex.^a que estou na disposição de prestar a minha colaboração desinteressada na realização desta obra, dada a homenagem que se pretende realizar à memória do malogrado e eminente Ministro Duarte Pacheco*”⁶

Em Agosto de 1952, os Serviços do MOP elaboram um orçamento por estimativa a partir do esboceto apresentado, onde é apurado que o monumento “*importa em 1000 contos, o que está no limite da verba prevista para a realização desta obra*”⁷

Perante essa informação, novo Ofício do MOP, 14 de Outubro, comunica ao arquitecto que “*sua Excelência o Ministro das Obras Públicas se dignou aprovar o projecto da obra em referência*”, não sem, no entanto, impor

³ Vide Anexos. Monumento a Duarte Pacheco, *Carta de Cristino da Silva ao Director Geral dos Serviços de Urbanização Eng.^o Manuel Sá e Melo*, In, FCG, Espólio do Arquitecto Cristino da Silva, Cota: CS 53.4

⁴ Ofício N^o 589 da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, de 16 de Fevereiro de 1952, Ibidem

⁵ Ofício N^o 1695 da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, de 7 de Março de 1952, Ibidem

⁶ Vide, *Carta de Cristino da Silva ...*

⁷ Vide Anexos. Monumento a Duarte Pacheco, *Orçamento Estimativo*, Ibidem

como reserva, a necessidade de serem modificados alguns dos “*motivos’ a gravar na coluna*”⁸, introduzindo alterações em cinco dos dezoito baixos-relevos projectados para o fuste da coluna partida que constituía o monumento, como a seguir se transcreve:

- Nº 7- Deverá ser “Escolas e o esboceto representar o I.S.T.;
- Nº 8- Manter o esboceto mas o título será “Edifícios”;
- Nº 10- Substituir por “Exposição do Mundo Português” = uma das mais geniais realizações do Ministro e representar, no esboceto, um dos trechos mais conhecidos desse certame;
- Nº 6- O esboceto deverá representar o “Viaduto de Alcântara”
- Nº 16- O painel relativo a “Hospitais” deverá representar um estabelecimento concluído em vida de Duarte Pacheco. A Maternidade Júlio Dinis, no Porto? É problema a resolver com a *Direcção Geral dos Edifícios*, e eu desejo conhecer as conclusões a que se chegar⁹

Relativamente à realização dos ditos baixos-relevos, o MOP encarrega-se de dirigir convites a vários escultores para realizar os quadros já definidos, facto de que é informado Cristino por Ofício, onde se referem os nomes dos escultores contactados que responderam favoravelmente, os que não responderam, e os que iriam ainda ser contactados. Porque a resposta, assim como a não-resposta, são significativas, transcrevemos essas listas:

- “Aceitaram o convite para colaborar na obra em referência os seguintes escultores:
Medalhão: Leopoldo de Almeida
Baixos Relevos – Barata Feyo
 António Duarte
 Joaquim Martins Correia
 Anjos Teixeira
 Álvaro de Brée
 João Fragoso
 Raul Xavier
- Não deram resposta, os seguintes:
 Francisco Franco
 Henrique Moreira
 António de Azevedo
- Vão ser contactados nesta data mais os seguintes:
 Euclides Vaz e Joaquim Correia”¹⁰

Em 17 de Novembro, uma carta de Cristino da Silva, ao Eng^o Sá e Melo fazia o ponto da situação dos contactos estabelecidos com o empreiteiro encarregado da construção da obra, e informava que “já

⁸ Ofício N^o 6688 da *Direcção Geral dos Serviços de Urbanização*, de 14/10/1952, Ibidem.

⁹ A *Maternidade Júlio Dinis* será adoptada, mas manter-se-á a designação *Edificações*

¹⁰ Ofício n^o 7031 da *Direcção Geral dos Serviços de Urbanização*, de 4/11/52, Ibidem.

foram distribuídos aos escultores Leopoldo de Almeida, João Fragoso, Martins Correia, Raul Xavier, Anjos Teixeira, António Duarte, Euclides Vaz e Álvaro de Brée, os elementos necessários para a elaboração do medalhão e dos respectivos baixos relevos a gravar no fuste da coluna do monumento”, acrescentando ainda que “todos pediram um prazo de cerca de 60 dias para a execução dos ditos trabalhos” e ainda recomendando que “como até à data não fui procurado pelos escultores Barata Feyo e Henrique Moreira, lembro a V. Ex^a a conveniência de lhes ser enviado um novo ofício informando-os da urgência que existe na execução dos referidos trabalhos”¹¹

Em 20 de Novembro, novo Ofício do MOP, informa o arquitecto que “o Escultor Sr. Francisco Franco comunicou não poder dar a sua colaboração à obra em epígrafe, por motivo de doença.”¹²

E por essa altura, podia dar-se por terminado o projecto.

Antes, porém, de o analisarmos, importa de imediato reflectir sobre os factos já apurados, a fim de analisar os aspectos mais relevantes, e aduzir as suas principais implicações.

Desde logo, no geral, é por demais notória a preocupação, por parte do MOP, nomeadamente, por parte do então, ainda, ministro José Ulrich, de assumir o controlo de todas as decisões relacionadas com a obra, funcionando o Eng^o Sá e Melo¹³, como elemento de charneira entre o autor do projecto e o Ministro, e entre os escultores e o autor. Este minucioso e apertado controlo, serve para mostrar que a construção daquele monumento era encarada como um verdadeiro assunto de Estado, e pela dimensão que irá assumir o acto da inauguração, que, como se sabe, contará com a presença, de resto cada mais vez rara, em actos públicos, de Salazar, bem se pode dizer que, desde o início, àquele monumento se encontrava predestinada a missão de encarnar e de veicular uma importante “lição” e, portanto, a servir de mediação a uma incontornável e notória dimensão política.

¹¹ *Carta de Cristino da Silva ao Director dos Serviços de Urbanização do MOP, 17/11/1952, In, Ibidem.*

¹² *Ofício nº 7310 da Direcção Geral dos Serviços de Urbanização, de 20/11/1952, Ibidem.*

¹³ Trata-se de uma figura com certa importância no aparelho do MOP. Segundo o depoimento do escultor Lagoa Henriques, Sá e Melo foi adquirindo um peso crescente no Ministério, encontrando-se ligado à tomada de decisões sobre aprovação de obras escultóricas e monumentais.

Mais adiante, teremos ocasião de pesar e de avaliar estes aspectos, a partir da análise do discurso inaugural de Salazar, que constitui uma verdadeira peça de oratória política, representando uma intervenção pública de primeira grandeza, que se conta entre os actos cívicos mais marcantes em que participará, como protagonista, naqueles anos.

Daí todos os pormenores deverem ser pensados, importando destacar a preocupação de José Ulrich com os “motivos” que os baixos-relevos representassem, encarando-os como verdadeiros registos documentais, e não como meros complementos narrativos.

Ainda a propósito dos mesmos, uma análise atenta da lista dos nomes de escultores convidados, permite-nos aduzir algumas ilações que nos parecem pertinentes. Desde logo, permite-nos perceber quais eram, na perspectiva do MOP, as escolhas prioritárias e aquelas que constituíam, por assim dizer, opções de recurso. Por outro lado, a celeridade das respostas dos escultores contactados são um indicador objectivo do seu interesse em colaborar, já que respostas mais rápidas logicamente traduzem um maior e mais assumido empenhamento.

Nesta linha de análise, a ordem de menção dos nomes naquela lista traduz, desde logo, aquele que seria, por assim dizer, o *ranking*, dos estatuários que trabalhavam, então, sob encomenda para o Estado.

Não nos surpreende, pois, que Leopoldo de Almeida surja em primeiro lugar, nem que Barata Feyo surja em segundo, muito embora este constituísse um caso, por assim dizer, *sui generis*, pelo seu empenhamento na defesa dos valores estéticos, contra a veiculação, fácil, da mera retórica oficial, coisa que a sua resposta tardia, de que se queixa, também, Cristino na carta a Sá e Melo, corrobora.

Também significativa é a resposta tardia de Henrique Moreira, que de certa forma é convocado um tanto inesperadamente, já que poucas são as obras que o “*escultor dos humildes*”¹⁴ tem realizadas, por encomenda directa do Estado, reflectindo, certamente, o convite que lhe é dirigido a preocupação do MOP de chamar à execução da obra, artis-

MINISTERIO DO REPARTO DOS RECURSOS
e SERVIÇO DE LULIA
Relação dos trabalhos de escultura e
dos nomes dos seus autores

Escultores	Trabalhos
Nome	Localidade nº ANEXO Data de entrega dos trabalhos
Leopoldo de Almeida	R. Coelho de Rocha, 55. 12. 1. 6-11-930
Barata Feyo	Escudo de Ar- mas do Porto 15 3-12-930
Henrique Moreira	Porto 12 6-12-930
Alfredo de Brás	R. Henrique de Castro, 70. 13 12-11-930
Julio Figueira	R. Coelho de Rocha, 55. 4 12-11-930
Martins Correia	Colónia da Serra, 55. 6 12-11-930
Raul Xavier	Arquitetura 10 12-11-930
Anjos Teixeira	R. Coelho de Rocha, 55. 3 8-11-930
Antonio Duarte	R. Coelho de Rocha, 55. 5 12-11-930
Vitorino Vas	Av. de Roma, 55. 58 7 12-11-930

Fig. 4/XII- Relação dos trabalhos de escultura e dos seus autores.

¹⁴ Vide, ABREU, José Guilherme R P de, *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX*, Tese de Mestrado, FLUP, Porto, 1999, Edição Electrónica In, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf> , e-polis, Universitat de Barcelona, 2005, p. 299.

tas de todo o país, devendo a sua participação graciosa ajudar a configurar a ideia de render homenagem nacional ao “heróico” Ministro.

Daí, o convite a António de Azevedo, escultor da 1ª geração modernista, que vivia em Guimarães, arredado das grandes encomendas públicas, e que, claramente, em desagravo, se abstém de cinzelar os dois relevos que lhe estariam reservados.

Servem estes aspectos preliminares à análise do projecto, para fundamentar a ideia de que a erecção do *Monumento a Duarte Pacheco em Loulé*, mais a cerimónia da sua inauguração, estavam destinados a constituir, como era então usual dizer-se, uma “lição” absolutamente ímpar. De resto, analisando os desenhos e a memória descritiva, verifica-se que não é, apenas, o risco de um monumento – mais um – que ali se regista, mas, antes, que se trata de um verdadeiro enunciado do que poderia ser o real “padrão” da monumentalidade no tempo das *Obras Públicas*, tomando-se aqui o termo de padrão, no sentido duplo e originário de *medida* e de *emblema*, aparecendo, simultaneamente, como tipologia e como símbolo da monumentalidade que mais convinha àqueles anos, constituindo-se como seu real, mas solitário, modelo.

Outro não pode ser o sentido de naquele projecto se plasmarem, em rara e coerente combinação, os componentes que desejavelmente deveriam integrar todo e qualquer conjunto que visasse aparecer como verdadeiramente monumental, se se tomar como critério, obviamente, os pressupostos e os desígnios a que, na perspectiva do Regime, deveria obedecer a genuína arte monumental portuguesa, que se buscava.

São esses componentes, a *escultura*, a *praça*, o *eixo urbano* e o *parque*.

Encontram-se todos eles presentes no projecto, e assumidos, como veremos, de forma inteiramente consciente e programática.

Mas aqueles elementos não se limitam a estar presentes. Mais do que isso, importa observar que eles aparecem ali articulados e dimensionados de forma particularmente adequada e lúcida.

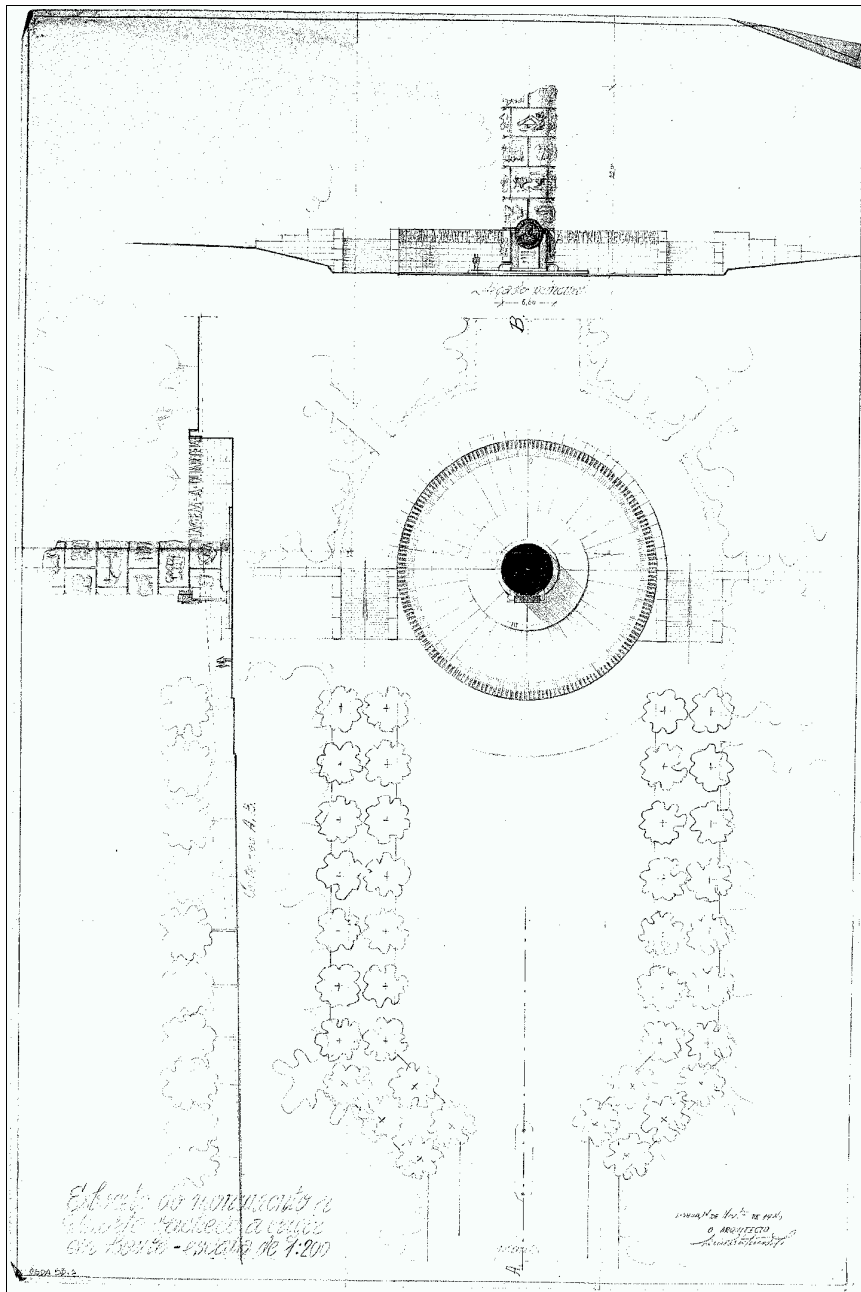


Fig. 4- Cristino da Silva, *Monumento a Duarte Pacheco em Loulé*, 1949, *esboço esc. 1/200*

De resto, esses elementos encontram-se presentes desde o início, como se pode perceber pelo desenho do já referido esboço, de 1949.

Desde logo, verifica-se que o esboço segue de perto o modelo da *Praça do Areeiro*, com o desenho a sugerir a forma de um escudo, embora menos rigidamente desenhado no topo Sul, e destinando-se o semicírculo do topo Norte, como ali, à implantação do monumento.

Analisando-o com atenção, observam-se, porém, algumas discrepâncias face ao projecto definitivo. A frase que figurava, então, sobre o

pano do hemiciclo, era “*Homenagem a Duarte Pacheco. A Pátria Reconhecida*”, e não “*Uma vida velozmente vivida e inteiramente consagrada ao progresso Pátrio*”, retirada do discurso proferido por Oliveira Salazar perante a Assembleia Nacional, após a morte de Pacheco, como já referimos. Outra discrepância são as medidas, já que no *esboceto* inicial a largura e a altura da coluna eram substancialmente maiores, sendo então o valor do diâmetro do fuste de 6 metros e a sua altura 21, contra os 5 e os 17 que serão, respectivamente, os valores definitivos.

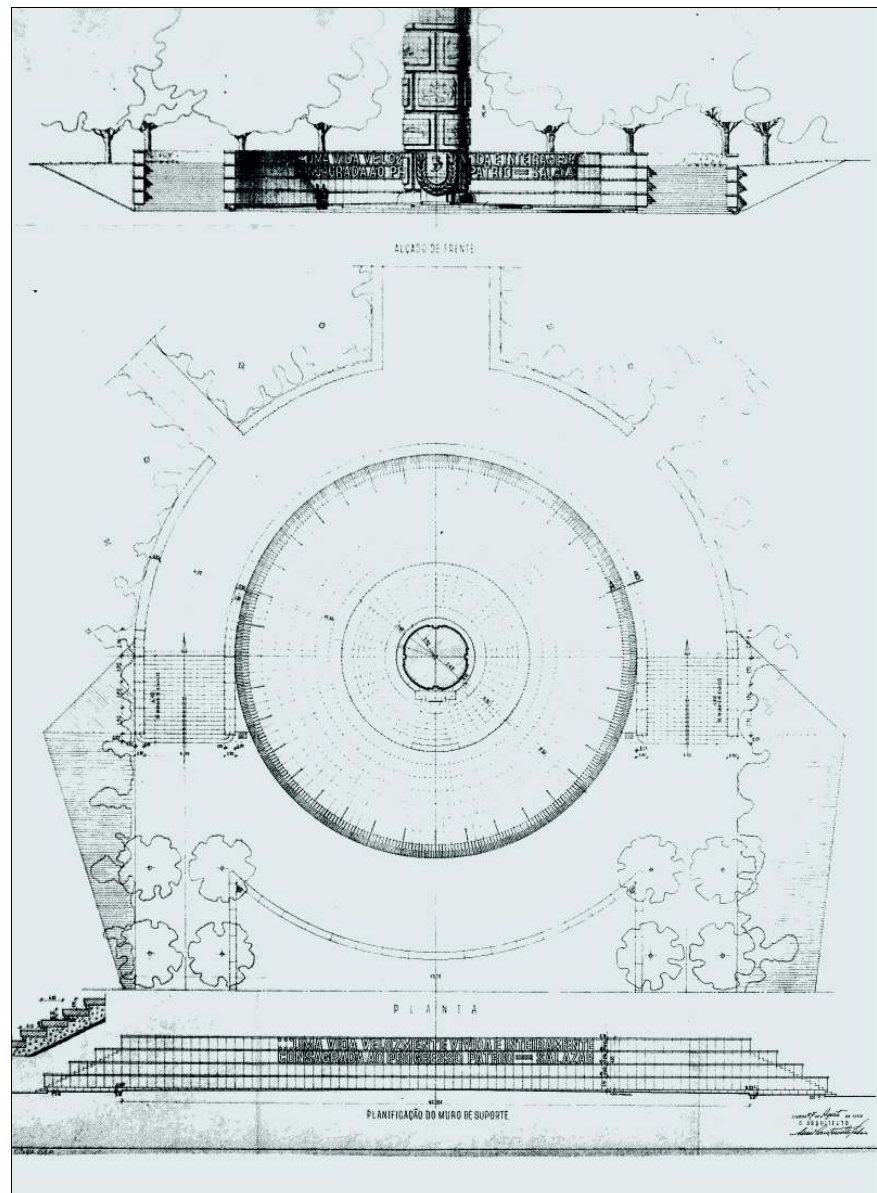


Fig. 5- Cristino da Silva, *Monumento a Duarte Pacheco em Loulé*, 1952, *projecto* esc. ¹/₁₀₀

No Projecto datado de Agosto de 1952, já estes aspectos se encontram corrigidos, conforme se verifica no alçado.

Nesta peça, pode observar-se o cuidado colocado no estudo geométrico das proporções do monumento e da Praça, vistos em planta.

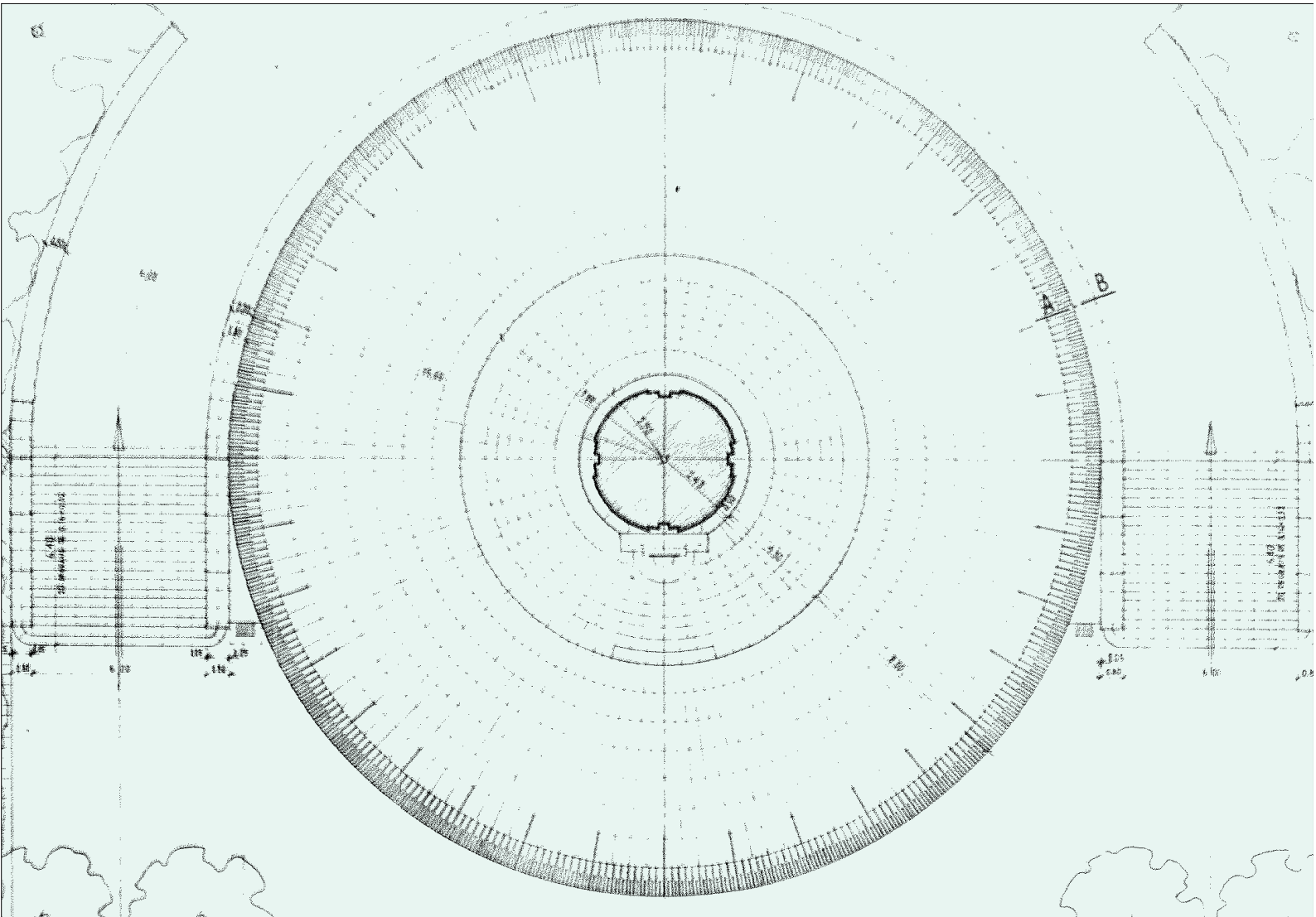


Fig. 5/XII- Cristino da Silva, Monumento a Duarte Pacheco em Loulé, Pormenor da Planta

Como se pode observar pela ampliação, a coluna é o centro do recinto, assumindo o papel de verdadeiro *Axis Mundi*, com o seu fuste a servir de centro e de chave reguladora do desenho de um recinto que tem 30 metros de diâmetro, um pouco menos do dobro da altura do fuste, correspondendo, porém, exactamente, a seis vezes o valor da sua largura que é de 5 metros.



Fig. 6/XII- Aspecto da base do Monumento.

Aliás, a relação $1/6$ constitui uma importante chave métrica do conjunto, em virtude do recinto, como se pode observar pela ampliação do projecto, se encontrar angularmente dividido em 36 sectores circulares, cujos raios formam aberturas de 10 grau de amplitude cada, correspondendo ao medalhão que recebe a efigie de Duarte Pacheco, que aparece colocado na frente do fuste, também ele, note-se, em forma de escudo, uma abertura de 60° , ou seja de $1/6$ da amplitude de cada uma das três circunferências concêntricas que se desenhavam no espaço da Praça, circunferências essas que servem para definir, por sua vez, três níveis sucessivos de aproximação à coluna central (e, inversamente, de reverberação desta, no espaço), níveis esses que se distinguem não só pela diminuição sucessiva do comprimento dos seus raios, mas também pelos sucessivos acréscimos de altura dos planos que formam os círculos por eles delimitados, com os seus raios a não servirem apenas para estruturar o desenho, mas a assumirem-se, antes, como elementos constituintes do mesmo, encontrando-se por isso gravados no pavimento, e funcionando como elementos de articulação entre os sucessivos círculos e planos, o último dos quais, de rebordo arredondado, funciona, simultaneamente, como base da coluna e anel ou elo de ligação ao medalhão, única superfície plana do conjunto, que assim como que se desprende, heraldicamente, do monumento.

Servem estes e outros aspectos que já veremos, para evidenciar as qualidades métricas e simbólicas deste monumento. Qualidades essas, que, aliás, não se detêm aqui, já que, sobre o fuste da coluna partida, figuram, aparelhados em almofada, e em sucessivas alturas, cinco séries de 18 (6x3) painéis lavrados em baixo-relevo, dispostos em três séries de 4, (6x2) na parte média do fuste, e duas séries de 3, (6x1) na parte inferior e superior do mesmo, apresentando-se, neste último caso, dois dos painéis incompletos, por abrupta interrupção da coluna. Analisando as relações métricas, deparemos de novo com valores bastante harmónicos, já que cabendo a cada painel um arco angular de 60° , corresponde a cada intervalo entre os painéis um arco de 30° de tal forma que $60^\circ \times 4 + 30^\circ \times 4 = 360^\circ$, relação essa que estabelece um ritmo de cheios e vazios assaz equilibrado.

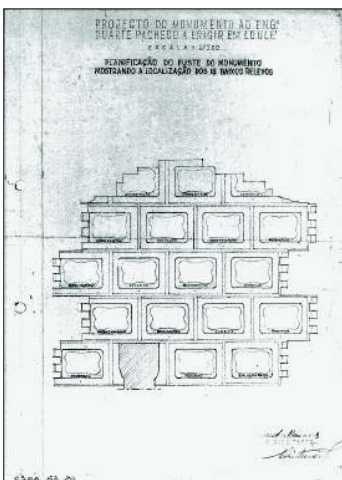
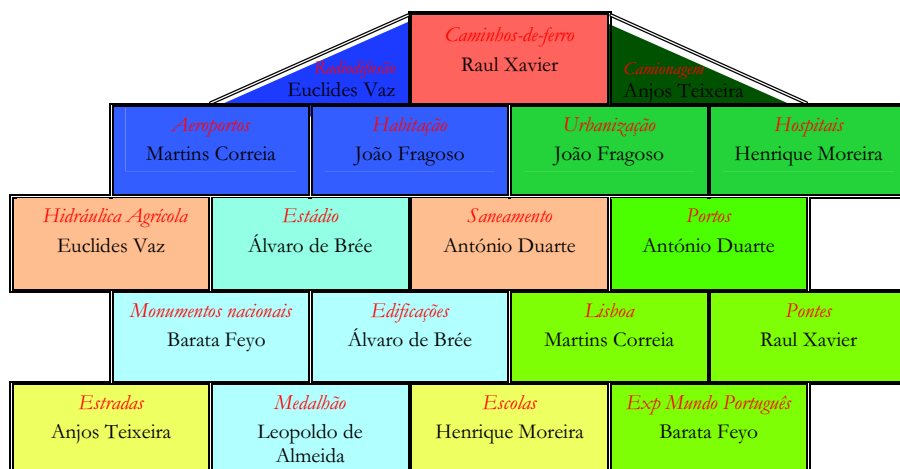


Fig. 7/XII- Planificação do fuste da Coluna.

Vejamos agora como se distribuiu o conjunto dos 18 baixos-relevos, no fuste da coluna, com a indicação da posição, do motivo e do autor:



Uma combinação de critérios pode ser usada para “ler” os “motivos” da coluna.

Em primeiro lugar, a frontalidade face ao eixo da Praça. Em tons de azul, figuram os motivos que desfrutaram de uma mais imediata leitura. Em tons de bege, figuram os que não têm tão boa leitura, mas que ainda assim ficam em parte visíveis, a partir de uma observação frontal, enquanto que, em tons de verde, figuram aqueles que, por se situarem nos flancos posteriores, ou na retaguarda, do monumento, não são visíveis, a partir de uma observação frontal.

Um outro critério, é o da altura relativamente ao observador. Dentro de cada tonalidade, encontram-se ainda representados em matizes mais claras os motivos que desfrutam de melhor leituras, e com matizes mais carregadas, aqueles que têm as piores.

Um derradeiro critério, é o dos autores. Na documentação coligida, não encontramos referências à forma como terão sido distribuídos aos escultores os motivos a esculpir. É possível apurar, contudo, que foram distribuídos dois painéis a cada escultor, encontrando-se, como vimos, os respectivos motivos já definidos, mas nada se refere sobre o modo da sua atribuição. Terá sido o arquitecto, a escolher o escultor que deveria lavrar cada par de motivos, ou terá sido cada escultor a escolher, entre o leque de motivos a cinzelar, aqueles dois que seriam os da sua preferência?

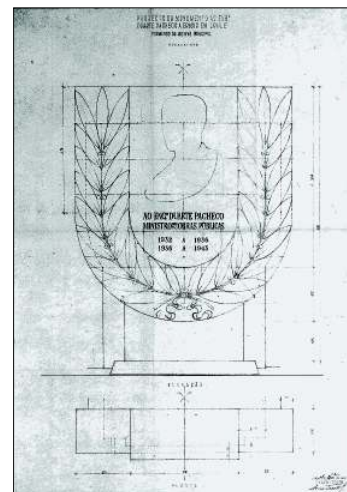


Fig. 8/XII- Cristino da Silva, *Inserção da efígie de Duarte Pacheco*, Desenho



Fig. 9/XII- *Monumento a Duarte Pacheco*, Coluna e efígie, Bronze e calcário, Loulé



Fig. 10/XII- *Monumento a Duarte Pacheco*, Coluna, visão posterior

MONUMENTO AO EXERCÍCIO DAS ARTES PLÁSTICAS e esculptura em Lousã Relação dos trabalhos de escultura e dos nomes dos seus autores				
Escultores	Trabalhos			
Nome	Localidade	N.º	Assentado	Data de entrega dos trabalhos
Leopoldo de Almeida	R. Coelho de Roche, 69.	1	estádio principal Estádio Municipal	6-11-1952
Barata Feyo	Parque de Me- lão (Praça Porto)	16 17	monumentos Nacio- nais Estádio do Porto	9-12-1952
Henrique Moreira	Porto	12 13	Internado João Baptista Escolas - I.S.C.	6-12-1952
Álvaro de Brée	R. Rodrigo de Fonseca, 75 e/o. Roche, 69.	1 11	estádios edifícios	10-11-1952
João Fragoso	R. Coelho de Roche, 69.	4 5	Urbanização habitação	13-11-1952
Martins Correia	Calçada de Roche, 69.	6 11	aeroporos edifícios	11-11-1952
Raul Xavier	Av. da República 190-24.	10 12	edifícios (Arquitetura) edifícios de ferro	10-11-1952
Anjos Teixeira	R. Coelho de Roche, 69.	3 15	Quilombos Estimios	8-11-1952
António Duarte	R. Tenente Per- reira Duarte, 75	5 10	Portos Dançamento	10-11-1952
Euclides Vaz	Av. de Roma, 52. 58	1 7	edifícios Urbanização agrícola	11-11-1952

Fig. 11/XII- Relação dos trabalhos de escultura e dos seus autores

Parece-nos bastante mais provável que tenha sido a primeira modalidade a impor-se, já que era aquela que melhor se coadunava com o entendimento e a prática prevalecentes, então, na encomenda oficial: o encomendador define com exactidão aquilo que pretende para a obra, e o encomendatário cumpre o previamente estipulado, circunscrevendo-se o seu papel à mera execução da encomenda, restringindo-se a criação artística ao tratamento plástico, considerado este como questão de estilo, ou, como às vezes referem as memórias descritivas, como “*partido estético*”.

De resto, não pode deixar de ser sintomático que, por exemplo, logo a seguir a Leopoldo de Almeida, a quem cabia a honra maior de modelar a efígie em bronze, tenha sido atribuída a Barata Feyo a realização dos *quadros* mais emblemáticos, como sejam o da *Exposição do Mundo Português*, e o dos *Monumentos Nacionais*, apesar do escultor ter sido o último a levantar os elementos necessários à sua execução, conforme se pode observar no documento que juntamos, facto que só em parte se explicará pela distância Porto-Lisboa, mas que melhor se entenderá se se acrescentar a circunstância de Feyo, como se sabe, por essa altura, se encontrar bastante sobrecarregado de trabalho, com várias encomendas da Câmara do Porto (Garrett e Rosalia de Castro), e ainda com o Bartolomeu Dias para a Cidade do Cabo, para citar unicamente as de maior vulto.

Seja como for, parece confirmar-se, na atribuição dos motivos, o mesmo *ranking* dos escultores. Aos estatuários que trabalhavam regularmente para o Estado são atribuídas as peças mais emblemáticas e as posições de leitura mais favoráveis, como acontece no caso dos motivos esculpidos por Barata Feyo, Álvaro de Brée, Martins Correia e Raul Xavier, que beneficiam de posições mais centrais, aparecendo, depois, um segundo grupo formado por estatuários mais jovens ou menos presentes nas encomendas oficiais, como sejam António Duarte, João Fragoso, Anjos Teixeira ou Euclides Vaz, para o primeiro subgrupo, e Henrique Moreira, para o segundo.

A inserção do penúltimo nome, foi, como vimos, uma segunda escolha, devido ao facto de Francisco Franco ter declinado o convite.

Quanto à inserção do último, deve-se certamente ao facto de aquela homenagem pretender ter um inequívoco carácter nacional, coisa que justificava recorrer a nomes como o do estatuário do Porto.

Mas o monumento é muito mais do que a sua coluna central.

É uma *Praça* que culmina no topo de um *Eixo Urbano*, situado a uma cota adequadamente mais elevada, a fim de mais facilmente suscitar e enfatizar percepções sublimes, repercutindo, também por aqui, o mesmo cânon urbanístico visado pela *Praça do Areeiro*.

Mas melhor aqui, na nossa opinião.

Melhor aqui, porque, em Loulé, a forma e a fórmula monumental aparecem bastante mais assumidas e lúcidas, já que contrariamente a Lisboa, aqui Cristino não se encontrava limitado pela presença de uma grande cidade que o obrigava a condicionar a sua intervenção pela estrutura de um tecido urbano complexo, ou a ter de dialogar com a textura e a escala da(s) arquitectura(s) pré-existentes.

Por isso, em Loulé percebe-se que a monumentalidade do *Estado Novo*, está presente, por assim dizer, em pessoa.

Mas, ainda mais, além do *Eixo Urbano*, da *Praça* e do *Monumento*, o que por si só já era um feito notável, em Loulé, Cristino pôde atingir o pleno das suas concepções de cidade, acrescentando a estes componentes da gramática da linguagem urbana que visava,¹⁵ o elemento *Parque Municipal*, por assim dizer, desferrando-se dos sucessivos fracassos anteriores, quer no que dizia respeito aos seus projectos e planos dos anos 30, para o *Parque Eduardo VII* e para o *Estádio de Lisboa*, quer, já na década 40, para a própria *Praça do Areeiro* que ficaria sem o *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, que veremos, quer para outros projectos e planos¹⁶ cuja monumentalidade e sublimidade, afinal, não logravam encontrar o terreno ou as condições para se realizarem.

¹⁵ Remetemos para a passagem da tese de mestrado de João de Sousa Rodolfo, onde este cita o comentário de Cristino à exposição da Arquitectura do III Reich, realizada em Lisboa, em 1941, em que o arquitecto terá dito aos alunos “*Aquilo é que é a arquitectura do Futuro*”. Vide, RODOLFO, João de Sousa, *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*, Publicações D. Quixote, 2002, Lisboa, p. 100.

¹⁶ Vide, LÔBO, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, FAUP, 1995, pp. 105-112.



Fig. 12/XII- Cristino da Silva, 1953, *Monumento a Duarte Pacheco*, Implantação na Praça Duarte Pacheco em Loulé.



Fig. 13/XII- Cristino da Silva, 1953, *Monumento a Duarte Pacheco*, Perspectiva a partir da Avenida 25 de Abril.

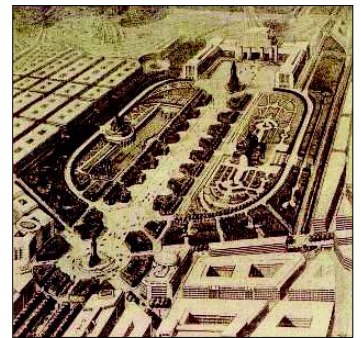


Fig. 14/XII- Cristino da Silva, *Projecto do Parque Eduardo VII, Perspectiva*, 1936, Fonte: João de Sousa Rodolfo, *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*.

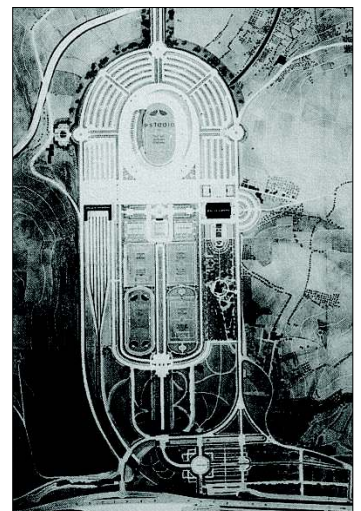


Fig. 15/XII- Cristino da Silva, *Concurso para o Estádio de Lisboa, Planta*, 1936. Fonte: Idem

Parque Municipal esse, cujo anteprojecto, da autoria do arquitecto Perez Fernandes,¹⁷ era concebido como “*um parque ajardinado com interesse ornamental e recreativo, incluindo, além da ‘Praça do Monumento a Duarte Pacheco’ e da respectiva ‘zona de protecção’, três partes distintas que são: ‘parque de diversões’, ‘Centro Desportivo’ e ‘Mata ou Parque de Merendas’*”¹⁸

De acordo com aquele anteprojecto, “*O Parque de Diversões inclui: piscina, lago dos botes, explanada para festas e bailes, parque infantil, recinto de leitura, labirinto com sebes vivas, espelho de água, entradas e alamedas de passeio. O Centro Desportivo inclui: a) estádio de ‘foot-ball’, atletismo e ciclismo; e b) ‘rink’ de patinagem e campos de ‘basket-ball’ e de ‘tennis’. A Mata das Merendas, zona onde se permitirão ‘pic-nics’ ou merendas, ocupará todo o fundo do Parque Municipal e será atravessada por veredas destinadas à circulação e melhoria das condições recreativas. A respectiva vegetação deverá envolver ou enquadrar e abrigar convenientemente a Praça, destinada a concertos, conferências, teatro ao ar livre, etc., com que remata, no topo Norte, a Alameda de passeio que atravessa o Parque de lés a lés [...] Este deverá ser essencialmente de tipo inglês ou paisagista, com domínio, portanto, das superfícies relevadas e em que as árvores e arbustos apropriados se distribuam, isoladamente, ou constituindo pequenos maciços ou grupos, para conveniente enquadramento daquelas instalações e edificações ou como elementos de produção de sombra e ornamento.*”¹⁹

Importa ainda referir que foi elaborado um estudo de arborização do Parque Municipal, da autoria do engenheiro Silvicultor J. Pacheco Torres, estudo esse que tinha como principal preocupação “*respeitar-se, na medida do possível, a flora portuguesa, empregando-se de preferência espécies indígenas ou desde há muito introduzidas e já naturalizadas.*”²⁰

Servem estes aspectos, para demonstrar que a erecção do *Monumento a Duarte Pacheco* em Loulé, não se limitou apenas a dar origem à implantação de mais um monumento na via pública, mas constituiu uma

¹⁷ Perez Fernandes, em 1948, tinha a seu cargo os Projectos de Urbanização de Alvaiázare, Batalha, Gouveia, Nazaré, Porto de Mós, Sardoal e Seia. Vide, LÓBO, Margarida Sousa, *Op. Cit.*, p. 269

¹⁸ Vide, *Parque Municipal de Loulé, Trabalhos de Arborização e Jardinagem*, In, FCG, Espólio Cristino da Silva, CS 53.3

¹⁹ Idem, *ibidem*.

²⁰ Idem, *ibidem*.

operação urbanística de envergadura, de resto encarada e trabalhada com um nível de detalhe e de excelência raros no país.

Sintetizando, no que diz respeito à definição de um modelo coerente e coeso, Loulé representa o atingir de um limiar máximo, aproximando-se, consideravelmente, do que poderá entender-se como o exercício pleno e integrado de uma linguagem monumental.

Donde procede, então, essa lógica e esse modelo?

A memória descritiva do monumento, basicamente de foro técnico e descritivo, não fornece elementos úteis para a sua elucidação. Não enuncia conotações estéticas, nem justifica, ou defende, opções formais, limitando-se a enumerar os objectivos programáticos da homenagem, constituindo única excepção, a breve passagem em que o autor refere que “*Ao estudar o partido de composição deste monumento, procurámos simbolizar, nas suas linhas gerais, a gigantesca obra realizada pelo eminente Ministro, interrompida tão brutalmente pelo fatal desastre que o vitimou.*”²¹

Isto é, a sua maior preocupação era veicular uma intenção simbólica.

Registemos de momento este aspecto. A ele voltaremos mais adiante. É que, apesar desse aspecto constituir, como veremos, uma das chaves capazes de elucidar a questão que nós nos colocámos, os aspectos simbólicos não constituem os únicos elementos de clarificação, já que, na nossa opinião, o modelo do monumento a Duarte Pacheco deriva de um conglomerado de diversas formas e distintas proveniências.

Desde logo, uma óbvia proveniência clássica: a coluna historiada da Roma Imperial. Mas não só. Sob o pano de fundo dessa tipologia, trabalha, não menos poderosamente, a lógica oitocentista do monumento cívico. Uma norma, mais do que uma forma, já se vê, mas ainda assim presente, embora de modo algo metafísico (diríamos quase onírico), pois na verdade o monumento, mais do que homenagear a pessoa, visa antes homenagear a “gigantesca obra”, justificando-se assim a reduzida importância dada à figura de Duarte Pacheco, que ali apenas aparece em *efígie*, em vez da estátua de vulto, que numa lógica puramente oitocentista, uma personagem com a importância de Duarte Pacheco, mereceria.

²¹ Vide, Anexos, *Memória Descritiva Monumento a Duarte Pacheco*



Fig. 16/XII- Francisco Franco, 1941, *Monumento a Duarte Pacheco*, Ponte Duarte Pacheco, Entre-os-Rios.



Fig. 17/XII- Francisco Franco, 1941, *Efígie de Duarte Pacheco*, Ponte Duarte Pacheco, Entre-os-Rios.



Fig. 18/XII- P Monteiro e L de Almeida, 1933-37, *Monumento a António José de Almeida*, Avenida Antº José de Almeida, Lisboa

Na verdade, tal opção já tinha sido a de Francisco Franco, no monumento que foi erigido ao lado da Ponte Duarte Pacheco, inaugurada em Entre-os-Rios, em 1941.

Aqui, a solução encontrada foi a de um obelisco, em granito, sobre o qual assenta a efígie, em bronze, de Duarte Pacheco, assinada por Francisco Franco.

Trata-se de um monumento modesto e rústico, que se adequava bem a acompanhar a ponte construída no tempo e na linha programática da “política da pedra” que foram os de Pacheco, até porque inteiramente de pedra é a dita ponte sobre o Tâmega.

Mas não é aqui, que devemos buscar a origem do outro componente do Monumento a Duarte Pacheco em Loulé: o modelo nacional.

Essa origem, atribuímo-la ao *Monumento a António José de Almeida*, de Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida, 1933-37, onde julgamos descobrir o cânone da monumentalidade possível do *Estado Novo*.

Na nossa opinião, esta obra interpreta melhor a *monumentalidade* requerida pelo Estado Novo emergente que o *Zarco*, de Franco, pois este só se adapta à estatuária historicista, já que a componente arquitectónica, por sinal de Cristino da Silva, se restringe a um pedestal destinado a receber baixos-relevos, funcionando, claramente, dentro da lógica e da gramática da monumentalidade oitocentista.

Aliás, como refere Joaquim Sial²², o *Monumento a António José de Almeida* deveu-se a uma subscrição pública, e foi objecto de um concurso público, aberto em 1933, onde arrebatou o 1º lugar à expressiva maquete de Diogo de Macedo e António Varela, confirmando o sucesso de uma dupla que, logo após o 1º concurso de Sagres, era tida, pela *Representação 35*, como criadora de uma monumentalidade moderna.

Como defendemos noutros lugares²³, naquela vitória, e sobretudo, naquela derrota, algo havia sido outorgado pelos elementos do júri.

E o que ali se definiu, não foi apenas uma estética, mas sobretudo uma lógica monumental: a lógica de uma monumentalidade estatuária, simultaneamente afim e inversa em relação à do oitocentismo.

²² Vide, SIAL, Joaquim, *Op. Cit.* pp. 128-135

²³ Vide, *Encontro de Escultura*, FBAUP, Porto, 12 de Dezembro de 2004

Afim, porque baseada ainda no culto dos grandes homens. Mas, inversa, também, porque, são contrários ali os lugares e, correlativamente, os estatutos, da figura do homenageado e da alegoria que o acompanha, pois bastará observar-se qualquer monumento oitocentista – como o *D. Pedro IV*, no Rossio; o *Camões*, ao Chiado; o *Duque de Terceira*, ao Cais do Sodré; o *Marquês de Sá da Bandeira*, à Praça D. Luíz I; o *Marechal Saldanha*, ao Saldanha, o *Afonso de Albuquerque*, em Belém, etc, – em todos eles, tal como no *Zarco*, a figura do homenageado situa-se nos píncaros do monumento, traduzindo, assim, topologicamente, a medida do seu valor ou a aura da sua glória, enquanto a(s) alegoria(s) se situam junto ao solo, servindo de elemento de mediação, no diálogo fenomenológico que se estabelece entre o homenageado e a plebe.

Claramente inversa, é a norma no *Monumento a António José de Almeida*. Ali, é à alegoria que é atribuído o papel cimeiro e a augusta glória, servindo, inversamente, o homenageado de mediação entre as massas e a Nação, que aquela prefigura.

Não é esta, justamente, a tradução fiel do modelo que inspirava a Constituição Portuguesa do Estado Novo que, no ano da abertura do concurso, acabava de ser outorgada, em plebiscito nacional?



Fig. 18/XII- Gabriel Davioud (arq) e Elias Robert (esc.), 1870, *Monumento a D. Pedro IV*, Pç do Rossio, Lisboa



Fig. 19- Pardal Monteiro e L. de Almeida, *Monumento a António J de Almeida*, 1933-37, Lisboa

Algo de similar se passa no *Monumento a Duarte Pacheco* em Loulé, no que diz respeito a essa subalternização da figura do homenageado, já que enaltecer a obra ou enaltecer a figura, não é exactamente a mesma coisa, representando essa opção um sentido particular.

De resto, entre a depuração formal do monumento de Pardal Monteiro – só prejudicada pela péssima estátua do maçónico ex-Presidente da República, modelada por Leopoldo de Almeida – e a de Cristino, verificam-se claras consonâncias formais, com ambos os monumentos a afinarem o diapasão por um sóbrio apuramento geométrico e uma perfeita articulação dos elementos arquitectónicos e da alegoria.

Mas além das proveniências de que o monumento a Duarte Pacheco é historicamente tributário, julgamos que o aspecto mais marcante que através dele se inscreve na lógica do *Monumento como Obra Pública*, procede de uma origem que, afinal, não é histórica, mas, como já havíamos referido, simbólica: o tema da coluna partida.

Mas simbólica, especificamente, de quê?

Numa primeira instância, ela é obviamente simbólica da morte. Mas isso não resolve o problema, porque se é certo que, tipologicamente, o *Monumento a Duarte Pacheco* revisita o modelo da coluna triunfal historiada²⁴, usada durante o Império Romano, de que é exemplo histórico a que está no *Forum de Trajano*, como registo e glorificação das proezas militares daquele imperador romano na luta contra os Dácios. Na coluna de Pacheco, contudo, o triunfalismo ascendente é subitamente quebrado, com o registo da sua obra a ser brutalmente interrompido, vencido o Herói pela lei da morte, que o denega.

Morre o Herói, mas sobrevive o Chefe, que lhe dita o epitáfio.

A coluna interrompida, a obra por realizar e a vida sacrificada, introduzem uma nota de infortúnio e de pesar, pouco adequada à ideia de “celebração”.

Quer dizer, das duas uma: ou o monumento a Duarte Pacheco se destinava a lembrar um infortúnio, reintroduzindo assim o pessimismo e



Fig. 19/XII- *Coluna de Trajano*, 113, Forum de Trajano, Roma

²⁴ Cristino da Silva usara uma coluna historiada no *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, projectado, em 1950, para a *Praça do Areeiro*, à qual a de Loulé sucede, porém, em claro antagonismo.

o desalento na população, coisa de todo indesejável nos anos que só podiam ser de crise, os que foram os de tentar resistir aos ventos da democracia que se seguiram à vitória aliada; ou então uma outra leitura tinha de ser promovida, afastando, convincentemente, aquele que seria o símbolo de um triunfo da morte, e, pior ainda, o sinal de um correlativo desfavor da Providência.

Aquela simbologia tinha de ser, portanto, forçosamente outra.

Assim sendo, pareceu-nos necessário proceder a um estudo sobre o tema da coluna partida.

Vejamos alguns dos seus principais exemplos e aspectos.

Em Portugal, existem alguns exemplos de monumentos que adoptam essa temática. Por exemplo, no *Cemitério do Alto de S. João*, em Lisboa, é por meio de uma coluna partida que, em 1925, a Câmara Municipal de Lisboa presta homenagem às vítimas do movimento revolucionário de 5 de Outubro de 1910.

Estes e outros exemplos similares, podem encontrar-se nos cemitérios de Lisboa, às vezes ligados a túmulos de personalidades maçónicas.

Mas fora do espaço cemiterial, também existem outros exemplos, como o da coluna partida com que João Videira ergue, em 1987, um monumento a Zeca Afonso, em Grândola.

De resto, colunas partidas são muitas vezes utilizadas nos memoriais ao Holocausto judeu, na II Guerra Mundial, muito embora importe referir que o modelo mais usado nesses memoriais, nomeadamente, naqueles que se erguem por mais directa iniciativa judaica, sejam as acumulações e composições com lápides tumulares.

Em Barcelona, por exemplo, Sol LeWitt, em 2003, utiliza uma coluna partida para erguer um memorial às vítimas do atentado terrorista de 19 de Junho de 1987 “*un atentat d'ETA en es magatzems d'Hipercor*.”²⁵

Todos estes casos constituem exemplos de memoriais a acontecimentos dramáticos, em que aquilo que pretende ser simbolizado não é, no entanto, um mero infortúnio da vida, mas de forma muito nítida pre-

²⁵ Vide, Catálogo Monere de Arte Pública da cidade de Barcelona, URL, http://bcnweb13.bcn.es:81/NASApp/gmocataleg_monum/FitxaMonumentAc.do?idioma=CA&codiMonumIntern=1068&cerca=true



Fig. 20/XII- Monumento às Vítimas da Revolução de 5 de Outubro de 1910, 1925, Cemitério do Alto de S. João, Lisboa

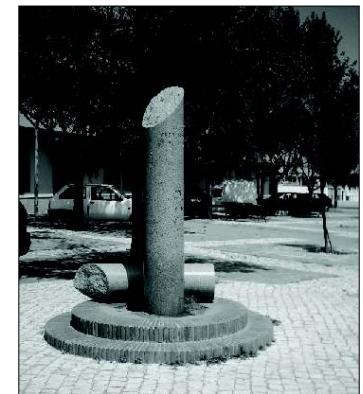


Fig. 21/XII- João Videira, Monumento a Zeca Afonso, 1987, Grândola

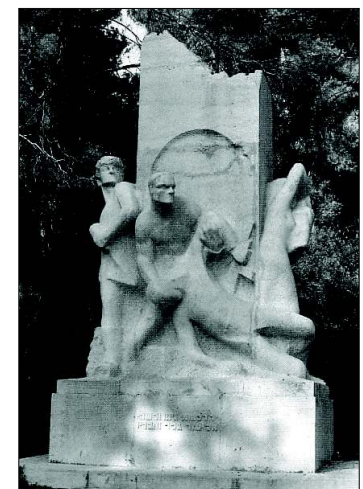


Fig. 22/XII- André Revesz, Monumento aos Defensores do Ghetto de Varsóvia, 1961, Kibbutz Ma'ale Hahamisha, Israel



Fig. 23/XII- Sol LeWitt, Memorial às Vítimas do Atentado da ETA aos Armazéns Hipercor, 2003, Barcelona.



Fig. 24/XII- Jazigo de Eileen Brammall (1913-1926), Secção Maçónica do Mountain View Cemetery, Vancouver

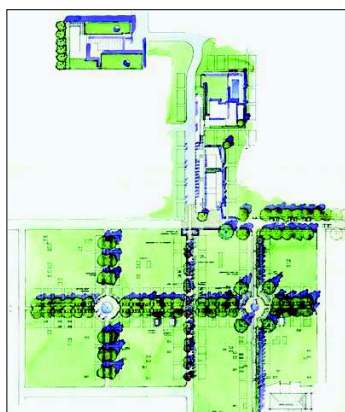


Fig. 25/XII- Mountain View Cemetery, Planta, Vancouver



Fig. 26/XII- Amos Doolittle, *Father Time and the Weeping Virgin Statue*, In, Jeremy Cross, *The True Masonic Chart*, 1819.



Fig. 27/XII- *The Broken Column Symbolic Statue*, produzida por MARBLECast® Products, Inc., a partir de Jeremy Cross

tende-se antes assinalar e sublinhar, aquilo que poderá ser entendido como um sacrifício colectivo, ou como um sacrifício em prol do colectivo, revistam-se os mesmos com a capa do heroísmo, do martírio ou do empenhamento por uma dada causa.

Isto é, os actos ou factos que se recordam referem-se a sacrifícios da vida, mas nunca a sacrifícios vãos.

Mas porquê a coluna partida? Qual a sua origem?

Na verdade, não se trata de uma simbologia muito antiga, já que os elementos mais antigos que se encontram, remontam ao século XVIII, sendo utilizada a coluna partida como simbologia relacionada com a iniciação ao terceiro grau maçónico.²⁶

Chegamos a esta conclusão, porque, enquanto pesquisávamos a estatuária fúnebre, não pudemos deixar de notar que, quase sempre, as colunas partidas apareciam associadas a túmulos maçónicos, como sucede em *Mountain View Cemetery*, em Vancouver²⁷, que possui uma “*secção maçónica*”, onde se encontram vários túmulos com colunas partidas, como o de Eileen Brammall, 1913-1926, cuja imagem juntamos.²⁸

A estes factos acresce ainda, que o mais antigo exemplar representando uma coluna partida é o grupo “*Father Time and the Weeping Virgin Statue*”, cuja imagem aparece em “*The True Masonic Chart*”, de Jeremy Cross, publicada em 1819, com ilustração de Amos Doolittle.

Refere-se aquele grupo, à história do legendário arquitecto Hiram Abiff – o genial criador do Templo de Salomão.

O grupo retrata uma virgem que chora a morte prematura do *Grande Mestre*, com o Livro à sua frente, mostrando que a virtude reside na perpétua recordação. Na mão direita, segura um ramo de acácia, que alude à descoberta do corpo do Mestre, e com a esquerda, uma urna que contém as cinzas que perpetuam a memória do seu distinto carácter. Atrás da virgem, o Tempo, assinalado pela gadanha e pela ampu-

²⁶ Os três graus da maçonaria inferior ou maçonaria azul: *aprendiz*, *companheiro*, *mestre*. Vide MARQUES, A. H. de Oliveira, *A Maçonaria Portuguesa e o Estado Novo*, D. Quixote, 1995, Lisboa, pp. 26-29.

²⁷ www.city.vancouver.bc.ca/commsvcs/NONMARKETOPERATIONS/MOUNTAINVIEW/index.htm

²⁸ http://freemasonry.bcy.ca/history/mountain_view/pics/images/107-0007.jpg

lheta, desenlaça os caracóis do seu cabelo, e mostra que com tempo, paciência e perseverança se finalizam todas as coisas.

De notar que o grupo se encontra apoiado num embasamento com três degraus. Três degraus esses, que maçonicamente simbolizam a iniciação ao terceiro grau: aquele que confere o grau de *mestre*, e em que o *companheiro* conhece a história venerável de Hiram Abiff.²⁹

Não iremos narrá-la.³⁰ Vejamos apenas como se lhe refere William Harvey, J.P., F.S.A. (Scot.), Provincial Grand Master of Forfarshire:

“It is true that, when the Master Mason recites what is called ‘the first part of the traditional history’ to the Fellow-Craft who is on his way to the secrets of the third degree, he pays the Fellow-Craft the compliment of saying, ‘As you are doubtless aware,’ Hiram was the principal architect at the building of King Solomon’s Temple. But if the Fellow-Craft is so informed, he must have acquired the knowledge apart altogether from Freemasonry as, up to that particular moment, no glimpse of the widow’s son has been obtained in all the ceremonial of the First and Second Degrees. From that point onwards, however, he is chief actor in the drama, and the legend of Hiram is the most characteristic part in the ritual of the Order.”³¹

Acontece que no monumento a Duarte Pacheco, além da coluna partida, também se podem descobrir três degraus.

Perante estes aspectos, importa perguntar: será que a simbologia maçónica tem alguma coisa a ver com o assunto que nos importa tratar?

Parece-nos que sim, embora tenhamos de reconhecer que esta constitui uma ilação obviamente controversa, já que poucos e frágeis são os argumentos que a sustentam.

Mas são poucos e frágeis, apenas porque o estudo da Maçonaria em Portugal durante o Estado Novo está praticamente no seu início, com a honrosa excepção o livro de A. H. de Oliveira Marques, a que já nos referimos, livro que constitui basicamente uma introdução ao tema.

De resto, a pesquisa que efectuámos na Porbase, deu-nos como resultado o número de 308 títulos à palavra Maçonaria, valor esse que desce drasticamente para 83 menções se buscada a expressão Maçonaria Portuguesa, e se limita a 13 menções, se se restringir a mesma a



Fig. 28/XII- Monumento a Duarte Pacheco: os três degraus da base.

²⁹ Na Maçonaria Portuguesa designado por Hirão.

³⁰ Vide, *The Story of Hiram Abiff*, In, <http://www.freemasonrywatch.org/hiramabiff.html> Ver, Anexos, Monumento a Duarte Pacheco em Loulé.

³¹ Idem, pp.3-4

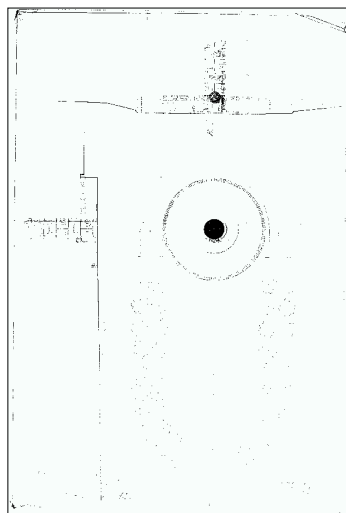


Fig. 28/XII- Cristino da Silva, *Monumento a Duarte Pacheco*, Esboço esc. 1/200, prevendo a implantação de árvores



Fig. 29/XII- Praça Duarte Pacheco com Acácias plantadas



Fig. 30/XII- Praça Duarte Pacheco e Monumento com Acácias recém-plantadas, c. 1953



Fig. 31/XII- Praça Duarte Pacheco, Pormenor da folhagem das árvores



Fig. 32/XII- Espécie de Acácia: Robinia pseudo-acácia

publicações sobre a I República, e praticamente uma só menção se se referir ao período do *Estado Novo* (1933-74), aparecendo aí a já citada obra de Oliveira Marques, juntamente com alguns opúsculos e singularidades documentais, como sejam a edição dos textos de Fernando Pessoa e de Norton de Matos, a propósito da célebre lei de *Extinção das Sociedades Secretas*, aprovada pela Assembleia Nacional, em 1935.

Em 1953, a Maçonaria é, portanto, uma organização clandestina, e como tal não podem encontrar-se provas documentais necessárias a uma elucidação clássica da questão que nos interessa, devendo a mesma socorrer-se do método de tentar descobrir a sua presença, através de símbolos unicamente conhecidos pelos adeptos.

E já se vê, os símbolos que poderiam apresentar-se à vista de todos, não seriam certamente o esquadro, o triângulo ou o compasso.

Em Anexo, juntamos uma listagem dos objectos simbólicos maçónicos, segundo Oliveira Marques.

Dessa listagem transcrevemos de seguida os objectos simbólicos cuja presença julgamos descobrir no monumento:

Acácia- acácia mimosa, a planta símbolo por excelência da Maçonaria; representa a segurança, a certeza, e também a inocência ou pureza.

Colunas- símbolos dos limites do mundo criado, da vida e da morte, do elemento masculino e do elemento feminino, do activo e do passivo.

Compasso- símbolo do espírito, do pensamento nas diversas formas de raciocínio, e também do relativo (círculo) dependente do ponto inicial (absoluto). Os círculos traçados com o compasso representam as lojas

As *acácias*³² figuram junto ao monumento, bordejando a Praça, como previa já o esboço de Cristino da Silva, bem como no *Parque Muni-*

³² Simbologia da acácia: “A arca da aliança é feita de madeira de acácia chapeada a ouro (Êxodo, 37, 1-4). A coroa de espinhos de Cristo teria sido entrançada com espinhos de acácia. Por fim, no ritual maçónico, um ramo de acácia é colocado sobre o manto do recipiendário, para recordar aquele que foi plantado no túmulo de mestre Hirão. Estas tradições demonstram que no pensamento judaico-cristão, este arbusto de madeira dura, quase imputrescível, de terríveis espinhos e flores cor de leite e sangue, é um símbolo solar de renascimento e de imortalidade. É preciso saber morrer para nascer para a imortalidade’, resumia Gérard de Nerval, em *Voyage en Orient*, evocando o mito da morte de Hirão. E Guénon sublinha que os raios da coroa de espinhos são os de um sol.

O símbolo da acácia está, portanto, unido à ideia de iniciação e de conhecimento das coisas secretas”, In, CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Lisboa, Teorema, s/d, cop. 1982

cipal. Figuram aí desde a inauguração. De acordo com o anteprojecto do engenheiro silvicultor³³, as acácias são espécies mais numerosas.

A *coluna* é o elemento central do monumento, e a simbologia que maçonicamente lhe está associada adequa-se ao fim em vista.

O *compasso* não está directamente presente, mas está indirectamente através dos círculos, importando sublinhar que a presença destes é enfatizada pelo traçado dos raios e marcação dos ângulos sobre o pavimento. Pavimento esse, onde se desenham três círculos, que se sucedem em diferentes alturas, coincidindo com a simbologia maçónica da coluna partida, enquanto prefiguração da aquisição do 3º grau de iniciação: o grau de mestre.

A nós parecem-nos ser estes indícios suficientes, para afirmar que a concepção e o desenho do Monumento a Duarte Pacheco, denotam a adopção ou a apropriação de léxicos da simbologia maçónica.

Mas daí a dizer que a simbologia do Monumento a Duarte Pacheco é, global e unitariamente maçónica, vai uma grande distância.

Na verdade, a simbologia mais imediata é a nacionalista, e toma como referência imediata o *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, destinado à Praça do Areeiro, projectado entre 1950-52. Mas não é a única. Um projecto anterior, de 1943, de Cristino e Leopoldo para o *Monumento a Sir Robert Williams*, em Angola,³⁴ serve de charneira, e actualiza o modelo concebido por Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida para o *Monumento a António José de Almeida*, já analisado.

Agora, o que é mais curioso, é que em todos estes monumentos, para lá da inclusão óbvia e, logicamente, obrigatória, de elementos da simbologia nacionalista (padrões, escudos, quinas) se descubram elementos que procedem de outros léxicos simbólicos e de outras gramáticas espaciais, aparecendo como constantes estruturais, por um lado, de

³³ Vide, *Anteprojecto do Parque Municipal de Loulé*, in Anexos Monumento a Duarte Pacheco. Junto figuram amostras de folhagem de acácias.

³⁴ Não possuímos imagem do projecto, mas João de Sousa Rodolfo descreve-o assim: “Tratava-se de um conjunto de estátua e pedestal, construído a primeira em bronze e o segundo em cantaria de lioz, com uma altura total de nove metros. O pedestal [...] era construído por um cilindro, assente sobre uma base quadrada ‘construída por três fortes degraus’. Toda a superfície cilíndrica seria decorada com um baixo-relevo em espiral, numa extensão de 33 metros, historiando a construção do Caminho-de-Ferro de Benguela, do qual Sir Robert Williams tinha sido o principal impulsor” In, RODOLFO, João de Sousa, Op. Cit., pp. 227-228



Fig. 33/XII- Cristino da Silva, *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, 1950-52, Perspectiva, Praça do Areeiro, Lisboa. Fonte: João de Sousa Rodolfo



Fig. 34/XII- Idem, Maqueta.

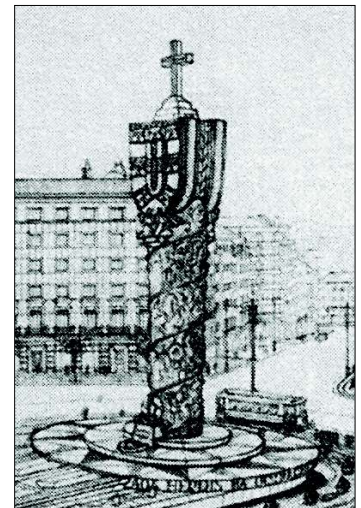


Fig. 35/XII- Idem, Pormenor da perspectiva

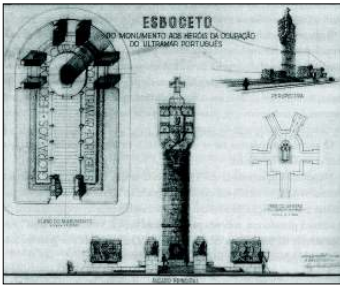


Fig. 36/XII- Cristino da Silva, *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, 1950-52, Esboço com planta de implantação

pendor historicista, como a coluna historiada e os leões, que fazem jus à formação que Cristino teve em Paris, mas por outro, transcendendo-a, aparecem, por baixo da capa dessas retóricas (a nacionalista-vernácula dominante e a historicista-erudita dominada) uma presença sublimada, mais do que sublime, daquilo que poderá designar-se de afloramentos ontológicos de uma monumentalidade, que melhor se evidencia em planta, já que os elementos que a formam se agenciam no espaço, não com o que poderá parecer um escudo, mas, afinal, segundo o cânon de um plano basilical, coisa que nos remete para a ideia de *Templo*, o que de volta nos conduz outra vez a uma simbologia maçónica. Simbologia essa, que sai subitamente reforçada, se repararmos que nestes monumentos, o “*centro da abside*”, é ocupado por uma coluna, e que essa coluna se apoia em três degraus, como sucede no projecto da Praça do Areeiro, e em Loulé.

Levam-nos estas considerações a aduzir que a aparelhagem simbólica, assim como a lógica monumental presentes no *Monumento a Duarte Pacheco em Loulé*, são basicamente compósitas, e uma vez mais parece confirmar-se, por aqui, a norma de os monumentos serem geralmente formas híbridas, tendência bem visível, já, no Egipto.

Em síntese, o que o *Monumento a Duarte Pacheco* em Loulé visa e, quanto a nós, realiza, já não é a possibilidade da criação da tal síntese, espécie de *Santo Graal* que haveria de dar origem à sonhada monumentalidade moderna nacional, mas tão-somente a dura realidade do quebrado “padrão” de uma monumentalidade nacional ferida de morte, despedindo-se dessa demanda paradoxalmente nacional-universalista, através de um sincretismo simultaneamente vernáculo, erudito e, por assim dizer, de pendor veladamente iniciático, que discretamente repercute simbologias maçónicas.

É bem possível, que Cristino da Silva tivesse tomado conhecimento com essas simbologias em Paris, nos anos em que estudou no atelier de Victor Laloux e trabalhou no de Léon Azéma (1920-24), ao que se deve também acrescentar os meses de estadia de Roma, onde realizou trabalhos de reconstituição arqueológica, que decerto mais tarde haveriam de lhe suscitar o desejo de criar novas formas monumentais.

Que Cristino da Silva fosse *maçon*, tal não era possível, pelo menos legalmente, desde a promulgação da Lei n.º 1901, de 21 de Maio de 1935, que decretara a proibição das sociedades secretas, e que proibia aos funcionários públicos a participação em qualquer organização que assim fosse considerada, facto incompatível com a sua actividade de professor e depois Director na Escola de Belas-Artes de Lisboa.

Que Cristino da Silva foi uma personagem determinante na (in)definição das linhas de actuação mais marcantes na arquitectura e na monumentalidade portuguesas deste período, isso parece ser claro e seguro. Como interpretar e avaliar essa sua intervenção, é que já se torna mais problemático, e sobre isso ainda faltará decerto dizer a última palavra. Parece-nos, contudo, claro que em nenhum outro lado, como em Loulé, pôde Cristino desenvolver tão livre e plenamente a sua própria utopia monumental. Uma utopia basicamente sincrética e adaptativa, em que as formas modernas eram entendidas como léxico a incorporar, numa gramática arquitectónica, por assim dizer, contínua, quase ontológica, que pretendia absorver, e fundir, num mesmo cadinho compositivo, novos elementos estruturais, novas lógicas funcionais, novos acentos estilísticos e novas premissas estéticas.

Analisar o Monumento a Duarte Pacheco, é portanto confrontar-nos com um dos mais conseguidos e coerentes momentos que nos foram legados por essa intencionalidade.

E, para completar o estudo histórico do facto artístico que este monumento é, importa, enfim, descrever a cerimónia da sua inauguração, já que todo o monumento, enquanto lugar de memória que é, não se deixa cabalmente conhecer, enquanto esse mesmo estudo não se estender à sondagem das memórias e dos usos que nele se concentram, e que os constitui como “precipitado de história e de memória” de que fala Pierre Nora.

Importa a esse título, justamente, começar por lembrar que este monumento foi financiado de uma forma *sui generis*. Não nasceu de uma subscrição pública, como por exemplo o *Monumento a António José de Almeida*. Mas também não se tratou de uma vulgar encomenda, suportada pelos dinheiros públicos (orçamento do Estado, orçamento mu-

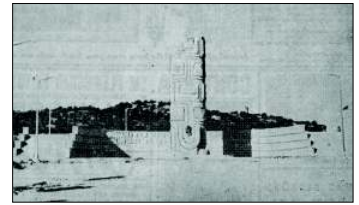


Fig. 37/XII- Cristino da Silva, *Monumento a Duarte Pacheco*, c. 1953, Loulé.

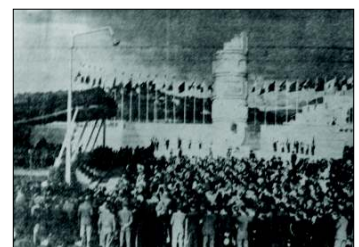


Fig. 37/XII- Cristino da Silva, *Monumento a Duarte Pacheco*, Inauguração, 16 de Novembro de 1953, Loulé.

nicipal, fundo do desemprego, etc.) mas resultou, por assim dizer, da contribuição das Câmaras Municipais de todo o país, e do contributo gracioso de todos os que nele trabalharam, pedido e prestado sob a forma de preito de homenagem.

De acordo com a notícia do *Diário de Lisboa*, o Presidente do Conselho estava ladeado, na mesa da tribuna que presidia à inauguração, pelo Ministro das Obras Públicas e Comunicações, e pelos Presidentes das Câmaras Municipais de Lisboa e de Loulé, a que se vieram juntar depois “o Bispo coadjutor do Algarve, o Ministro da Presidência, o subsecretário das Obras Públicas, os engenheiros Cancela de Abreu, Espregueira Mendes, e Veiga da Cunha, o Governador Civil de Faro, o Comandante da 4^a Região Militar, o corregedor do Círculo Judicial de Faro e os irmãos do homenageado, D. Clotilde Pacheco e dr. Humberto Pacheco.”³⁵

Por sua vez, nas cadeiras da frente, encontravam-se “além de outras personalidades, algumas que vieram de Lisboa num comboio especial para esse fim, organizado pela Câmara Municipal de Loulé, os srs drs. António Pires de Lima, prof. Maximiano Correia, eng.º Sebastião Ramires, Bêlard da Fonseca e Rodrigues de Carvalho, dr. João Ameal, prof. Délio Santos, eng. Nazaré de Oliveira, arquitecto Baltazar de Castro, Carlos Cruz e muitos técnicos das Obras Públicas.”³⁶

Pelo aparato da inauguração e pelas figuras presentes, pode com clareza aduzir-se da importância da mesma para o Regime, bem como é também possível apercebermo-nos da continuidade entre esta cerimónia e aquela que fora o cerimonial da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, de 1948, no Instituto Superior Técnico.

Uma ausência, no entanto, se nota: a do Presidente da República. Falecido em 1951, Carmona era substituído por Craveiro Lopes, que não caía nas graças de Salazar.

Oliveira Salazar está por isso só, orgulhosamente, como deviam sentir-se de resto todos os portugueses.

Começava por aí, justamente, a tão apregoada lição. A lição de servir a Nação, seguindo aquilo que se dizia ser o *exemplo* de Duarte Pacheco.

³⁵ *Diário de Lisboa*, 16 de Novembro de 1953, pp. centrais.

³⁶ *Idem*, *Ibidem*.

E para ensinar a lição como devia ser, só mesmo Salazar.

Ouçamos, então, na íntegra, o seu discurso:

– Eu não farei um discurso: peço apenas me seja permitido marcar a minha presença neste acto, simultaneamente de saudade, de exaltação e talvez mesmo de desagravo. No fundo, bem no fundo de mim estimaria não ter de vir, mas pareceu-me que era ceder a uma espécie de covardia perante a dor, que me aconselhava a não reviver, em publico e na dignidade de uma cerimónia oficial, sentimentos que me são familiares em horas de íntimo recolhimento. Quando se tem vivido uma vida já longa, e sobre longa intensa, de trabalhos, de fadigas, de inquietações, até de sonhos, o caminho que percorremos fica ladeado de numerosas cruces – as cruces dos nossos mortos. E se essa vida foi sobretudo colaboração íntima, soma de esforços comuns, inteiro dom das qualidades nobres da alma, eles não ficam para trás: continuam caminhando a nosso lado, graves e doces como entes tutelares, purificados pelo sacrifício da vida, despidos da jaça da terra, sublimados na serenidade augusta da Morte. Na verdade, há mortos que não morrem: desaparecem no seu envólucro (sic) terreno, na sua figuração humana, na fragilidade e nos defeitos e nas limitações da carne: mas o espírito continua a brilhar como as estrelas que se apagaram no céu há cem mil anos, vincam-se mais na terra os sulcos que o seu exemplo abriu e parece até que os seus afectos não deixam de aquecer-nos o coração. Nem de outra forma se compreenderia que a Providência suscitasse tantas vezes almas extraordinárias, cumes de beleza espiritual, e lhes não conceda mais que uma breve aparição, como voo de asa que corta o céu, botão que murcha sem revelar ao sol da manhã a graça e o perfume da rosa. – Há mortos que não morrem, e nós todos que viemos de longe ou de perto, em saudosa peregrinação, somos os que testemunhamos que este não morreu.

E o sr. dr. Oliveira Salazar prossegue:

– **Não tenho excessiva simpatia pelos monumentos com que é de uso celebrar os feitos, as virtudes, a vida dos grandes homens. Correm em geral o risco de ser de mais ou de menos: de mais quando a falta de perspectiva não permitiu proporcionar a estatura dos homens à importância real da sua influência nos acontecimentos; de menos, se a arte tem de confessar-se impotente para fixar na pedra ou no bronze aqueles dons que, pela sua riqueza exuberante ou pela infinita distancia do espírito à matéria, se subtraem a toda a expressão plástica.** A questão não se punha aqui, porque, confiando á História definir e exaltar o mérito dos que a fizeram grande, o que se pretendia não era o monumento que glorificasse o homem, mas um sinal que exprimisse a gratidão de um povo. Na sua terra, no meio da sua gente, no recanto de uma praça tranquila, ansiava-se por alguma coisa - fosse o que fosse - uma pedra, uma palavra que traduzissem com simplicidade: eis que este vive na memória e no coração dos portugueses. Como eu felicito, por acto tão rico de significado, os municípios do País, directos representantes das populações por mil modos beneficiadas, e como agradeço ao ministro das Obras Publicas por ter animado a iniciativa, tomando-a carinhosamente nas suas mãos e acompanhando-a com desvelo até sua materialização final! **Muitos artistas se empenharam em colaborar na memória com o apuro da sua arte e extremos de devoção desinteressada. Eles idearam a coluna que se levanta forte, co-**



Fig. 38/XII- Oliveira Salazar junto ao Monumento a Duarte Pacheco, na cerimónia da sua inauguração, 16 de Novembro de 1953, Loulé.

mo o esforço da reconstrução nacional, e se interrompe, quebrada, na altura e no momento trágico em que a vida que a a erguia, por demasiado tensa, se parte abruptamente também. Baixos-relevos ilustram como breve apontamento, esse trabalho ingente, variado, extenso, multiforme, como seria próprio do nosso maior edificador moderno da “cidade material”. Se á minha falta de competência pode ser consentida palavra referente ao valor da obra, desejava exprimir o meu apreço aos artistas que a conceberam e se esmeraram em executá-la no seu tocante simbolismo, e louvores a todos os que, mesmo em tarefas modestas, foram chamados á sua realização

Depois de uma breve pausa, o chefe do Governo continua assim o seu discurso:

- Meus Senhores: creio ter dito o essencial do que se me impunha dizer, mas desejava acrescentar ainda algumas palavras, acerca daquele cuja presença invisível nos tem aqui reunidos. Não é este o local nem o momento próprio para prestar, como prometi há dez anos na Assembleia Nacional, “perante a Nação que o perdeu e a História que orgulhosamente o recolheu em seu seio, o depoimento que lhes devo” Desculpar-se-me-á por isso que não vá agora além de ligeiríssimas notas. Um homem como Duarte Pacheco pode ser justamente enaltecido através da massa de realizações materiais, e também, e sobretudo, pela escola que formou. Uma e outra coisa são de facto a sua obra, mas enquanto as realizações estavam na dependência do tempo e das circunstâncias, a escola que representa a capacidade realizadora para o futuro dependia apenas da riqueza da sua personalidade.

“A obra material é imensa em todos os sectores das obras públicas e das comunicações havia que reformar, reconstruir, empreender, abrir novos caminhos á actividade e progresso da Nação, para vencer atrasos, forçar actualizações, satisfazer necessidades crescentes, ele pode delinear, rasgar caboucos, erguer construções, firmar princípios de orientação, com a largueza de horizontes que em raros homens se encontra. Como reformador, como edificador, o seu espírito impunha-se por essa maravilhosa aptidão do geral e do particular, das grandes linhas e do pormenor, da justa medida do presente e da antevisão do futuro. Podia ser uma inteligência luminosa e não homem de acção; podia ser um realizador e ter de pedir emprestadas a outrem as ideias, os princípios orientadores, os pontos de partida. Mas a rica compleição do seu espírito tudo lhe permitia – estudar, resolver, impulsionar, administrar, *fazer* a passagem da ideia á acção era nele forçosa e parecia-lhe tão natural como ser uma, necessário complemento da outra.

“Á visão parcelar e desconexa dos factos ou dos problemas que é a da generalidade dos espíritos, opunha-se em Duarte Pacheco a faculdade rara de lhes encontrar o nexo essencial, a necessidade quase física de tudo integrar no sistema de relações conveniente que havia de definir as soluções e os programas de trabalho. Cauteloso no estudo, quase o acharíamos lento, era na acção mais que vertiginoso, delapidando as forcas, vivendo e queimando a vida com afã, com pressa, ânsia, como se previsse que esta ia faltar-lhe e o tempo não houvera de chegar para o muito que tinha no animo fazer.

Apreciando o valor da lição profunda de trabalho e de método que Duarte Pacheco legou aos seus o senhor presidente do Conselho diz:

- O que, depois dos seus poucos anos de governo apareceu materi-

almente feito ou renovado á face da terra portuguesa – em monumentos, em hospitais, em escolas e edifícios de toda a natureza, em aeroportos, em pontes, em estradas, em caminhos de ferro, em estádios, em habitações, em hidráulica agrícola, em exposições como essa esplendente exposição do mundo português – constitui uma obra imensa que ficará marcando para sempre a largueza das concepções, o progresso técnico e artístico, a excelência dos sistemas jurídicos, a severidade dos princípios de administração. **Pois mesmo assim toda esta obra, que engrandeceria um século, se me afigura a mim não valer tanto para o País como a escola que ele deixou.** A selecção e preparação de numeroso pessoal, a coordenação de esforços oposta á dispersão dos homens e dos meios, o estudo sério contraposto á improvisação, a prévia definição de princípios, a exigência dos planos, o optimismo da acção, o clima da altura e dos largos horizontes são, como força criadora e ambiente de trabalho, mais importantes que o que ficou feito - só porque foram a garantia da continuidade da obra: todos os seus colaboradores se podem sem desdouro, com orgulho, considerar discípulos. E eu não penso diminuir ninguém dizendo que a este facto se deve não se terem notado afrouxamentos ou desvios na actividade desses departamentos, antes ter sido possível apresentarem um acervo de realizações sucessiva e notavelmente acrescido. **Duarte Pacheco não era um político na acepção corrente do termo, mas homem de governo extreme, como os permite um regime em que a governação tem podido ser quase tudo, e a pequena política quase nada. Como se receasse as multidões, falava pouquíssimo em público (para ele a vida era acção): os discursos foram raros e curtos, quase só anotação de factos ou números que importava ter bem presentes no momento. Nas suas declarações públicas dificilmente se encontrará traço ou afirmação acerca da política geral ou de assuntos estranhos ao seu sector da administração, mas isto não quer dizer que não perseguisse um ideal.** Em dias e noites de trabalho árduo, esgotante, apesar do prazer espiritual que me dava, debruçados sobre planos, projectos problemas a esclarecer, ideias a aprofundar, soluções possíveis, sucessos e fracassos, largas vias abertas ou processos a abandonar, o que em cada momento podia surpreender no seu esforço, era a preocupação de semear progressos, criar meios de trabalho, desenvolver as regiões mais desfavorecidas, facilitar e embelezar a vida rude das populações. E nunca falava no povo para não o diminuir como plebe e poder servi-lo como Nação. **Depois que a morte submergiu os seus defeitos e deliu as naturais asperezas de uma compleição forte, agora que melhores perspectivas permitem a todos admirar a real grandeza da obra e do artífice, já não se podem invocar ofensas e muito menos se entende que fosse necessário o desagravo.** Todavia a destes tempos em que a mesma evidência pode ser negada impõe-nos que seja este um dos significados da nossa peregrinação.

E o sr. Dr. Oliveira Salazar concluiu assim o seu discurso:

– Não desejava terminar sem uma palavra especialmente dirigida a esta boa gente. Apesar do apoio do Estado e da contribuição dos outros concelhos, a Câmara teve de fazer um esforço sério que importará para todos alguns sacrifícios, a fim de se preparar convenientemente o local e erguer-se esta memória. Longe do meu do pensamento censurá-la pelo rasgo, pois considero acto sobre todos louvável de educação cívica de se render por esta forma justa a um

conterraneo que pode ser apresentado como o exemplo do desinteresse mais puro, do sacrifício da vida mais completo, da mais alta noção de servir. E não estejais tristes hoje, porque se Portugal se encontra aqui em comunhão de espírito connosco a celebrar, embora entre as névoas da saudade, a glória de um Português, esse Português é um dos vossos, o maior e mais ilustre filho da vossa terra».

Na altura em que o sr. presidente do Conselho principiou a falar, uma esquadrilha de aviões de jacto sobrevoou o local.

Após o discurso várias vezes interrompido por aplausos, ouviu-se o hino nacional. Então o presidente do Conselho, acompanhado das autoridades, que com ele estavam na tribuna, foi junto do monumento e, após demorada observação, felicitou os artistas que o projectaram e executaram.

O sr. presidente do Conselho retirou-se em seguida, entre as aclamações do povo.³⁷

A *negrito*, destacamos as passagens do discurso de Salazar, que se nos afiguram mais pertinentes para a presente indagação.

Não iremos, portanto, proceder a uma análise do discurso de Salazar. O estudo, e a elucidação, da sua retórica estão já realizados, e nada poderíamos aí acrescentar, nem o presente, a esse nível, introduz nada de novo, constituindo, antes, uma magnífica ilustração das teses enunciadas por José Gil, no livro a que já nos referimos.

De novo, porém, aparecem alguns traços no que concerne a algo que importa registar: a evolução da ideia de monumentalidade.

Por aí passava, também, uma parte da lição que Salazar ia dar.

Diz ele:

Não tenho excessiva simpatia pelos monumentos com que é de uso celebrar os feitos, as virtudes, a vida dos grandes homens. Correm em geral o risco de ser de mais ou de menos: de mais quando a falta de perspectiva não permitiu proporcionar a estatura dos homens à importância real da sua influência nos acontecimentos; de menos, se a arte tem de confessar-se impotente para fixar na pedra ou no bronze aqueles dons que, pela sua riqueza exuberante ou pela infinita distancia do espírito à matéria, se subtraem a toda a expressão plástica.

Esta passagem, que constitui, no corpo do discurso, a primeira declaração de fundo que Salazar profere, e que desempenha, aliás, lugar de destaque na sua estrutura argumentativa, à primeira vista parece de facto desconcertante. E é, efectivamente, já que nela se percebe a tal torção da linguagem de que fala José Gil, através da qual é enunciado

³⁷ Diário de Lisboa, 16 de Novembro de 1953, p.1, .

o contrário daquilo que ocorre, tal como de resto, na forma com que abre o discurso, dizendo que não irá proferir nenhum discurso.

Mas para lá dessa constatação de fundo, cuja resolução passa pela denegação da negação, ou seja, passa por afirmar que, contrariamente, ao que é dito, o registo monumental interessa a Salazar, assim como lhe interessa proferir discursos, pois esse é o meio que ele utiliza para ensinar a tal lição, importa, pensamos nós, registar um aspecto subtil: aquilo que, para Salazar, falha no monumento, não é a ideia de celebrar, mas a justa medida dessa celebração.

E a justa medida falha, precisamente, porque a mesma supera ou fica aquém, relativamente à real dimensão do homenageado.

Quer dizer, nesta passagem, Salazar confessa-se desenganado relativamente às reais possibilidades de uma arte monumental. Longe vão já os sonhos e os delírios de uma monumentalidade sublime, que pudesse constituir o baptismo simbólico do Regime. Agora, tudo o que se pedia “*não era o monumento que glorificasse o homem, mas um sinal que exprimisse a gratidão de um povo [...] uma pedra, uma palavra que traduzissem com simplicidade: eis que este vive na memória e no coração dos portugueses.*”

O monumento a Duarte Pacheco é portanto, em última análise, supérfluo. O que conta é a “gratidão”, a “homenagem” e “peregrinação” à sua memória, e, note-se bem, ao seu amor.

Por aqui “se inscreve” a primeira parte da lição de Salazar.

Vejamos a segunda:

Muitos artistas se empenharam em colaborar na memória com o apuro da sua arte e extremos de devoção desinteressada. Eles idearam a coluna que se levanta forte, como o esforço da reconstrução nacional, e se interrompe, quebrada, na altura e no momento trágico em que a vida que a erguia, por demasiado tensa, se parte abruptamente também. Baixos relevos ilustram como breve apontamento, esse trabalho ingente, variado, extenso, multiforme, como seria próprio do nosso maior edificador moderno da “cidade material” [...] pois mesmo assim toda esta obra, que engrandeceria um século, se me afigura a mim não valer tanto para o País como a escola que ele deixou.

Por ela, Salazar propõe-se traçar a distância que o separa de Duarte Pacheco, que é apresentado como “*edificador moderno da cidade material*”, alguém que vivia em permanência uma vida “*demasiado tensa*”.

Não é esse o exemplo que convém seguir. Da pessoa de Duarte Pacheco aquilo que importa celebrar não é a obra feita, empenhada e abnegadamente, mas, afinal, a sua Escola, ou seja, o seu legado.

Por ela, ele poderá reviver nos seus discípulos, e dar continuidade às tarefas do Engrandecimento Nacional, já porventura sem a chama de paixão que tão rapidamente o consumira.

Vejamos agora, a terceira parte da lição:

Duarte Pacheco não era um político na acepção corrente do termo, mas homem de governo extreme, como os permite um regime em que a governação tem podido ser quase tudo, e a pequena política quase nada. Como se receasse as multidões, falava pouquíssimo em público (para ele a vida era acção): os discursos foram raros e curtos, quase só anotação de factos ou números que importava ter bem presentes no momento. Nas suas declarações públicas dificilmente se encontrará traço ou afirmação acerca da política geral ou de assuntos estranhos ao seu sector da administração, mas isto não quer dizer que não perseguisse um ideal

Agora, tratava-se de fazer projectar sobre a figura de Duarte Pacheco, os aspectos que deveriam de verdade constituir o perfil de uma figura pública e de um político: o apagamento de si.

O ideal a perseguir é, então, a tal “produção de silêncio” de que fala José Gil: a “passagem à invisibilidade”.

Duarte Pacheco torna-se assim o suporte eidético de uma pedagogia social: um ser dotado, um criador de materialidades, marcado por uma febre (uma ânsia) que o haviam de perder, mas porque não se soube poupar, foi vítima de um destino trágico.

Só pelo apagamento e pela pequenez de si mesmo, era possível continuar a sua obra (a Escola), e compreender ajuizadamente a real dimensão pública da verdadeira e conseqüente acção política. E a Grande Política é aquela que se realizada através do sacrifício de permanecer pequeno.

A última parte da lição, encerra uma mensagem algo hermética. Voltando, parabolicamente, ao início, Salazar encerra o discurso:

Depois que a morte submergiu os seus defeitos e deliu as naturais asperezas de uma compleição forte, agora que melhores perspectivas permitem a todos admirar a real grandeza da obra e do artífice, já não se podem invocar ofensas e muito menos se entende que fosse necessário o desagravo.

Houvera, portanto, um desagravo, mas esse desagravo fora desnecessário. No fim, ele havia sido tragado pela morte, e com ele as ofensas.

Duarte Pacheco estava portanto redimido. Com esta passagem, certamente Salazar pretendia referir-se não só ao Republicano que fora Pacheco, mas claramente referir-se à Oposição, servindo-se da figura de Pacheco como metáfora de um posicionamento liberal!

É, portanto, de uma reconciliação da família portuguesa que trata a lição que Salazar foi dar a Loulé, e Duarte Pacheco e o monumento que lhe é erguido, mais não são do que os meios de que o Chefe do Governo usa para fazer passar a mensagem.

Daí que, tentando juntar todas as peças deste enorme *puzzle*, nós considerarmos que a propósito do *Monumento a Duarte Pacheco* em Loulé, se pode falar de um “monumentalismo” em desconstrução.

Em desconstrução, porque falho já do sublime que alimentara, em sonhos, o projecto de síntese de uma monumentalidade que, mais do que apenas cívica, pudesse ser uma monumentalidade do Espírito, da Raça ou do Império, como apoteose de um desígnio nacional.

A partir de agora, o Estado Novo, no plano simbólico, entrava numa fase claramente descendente, começando no horizonte intencional a desenhar-se uma lógica pesadamente negativa, que o tempo da sua sobrevivência a ele, garantida por uma habilidosa política internacional conduzida por Salazar, só virá a agravar.

Lógica negativa que, como já vimos, o concurso para a erecção do monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, logo irá confirmar, senão oficializar, com o chumbo, emanado da própria Presidência do Conselho, da execução do projecto *Mar Novo*.

Aliás, a erecção de um Monumento a Duarte Pacheco colocava questões extremamente complexas, e de resto até então inéditas para o Regime³⁸: agora não se tratava de celebrar os Grandes Homens ou os Gloriosos Feitos do Passado. Agora tratava-se de homenagear um dos obreiros – talvez o principal – do *Engrandecimento Pátrio*. Agora não se tratava nem de uma celebração histórica (Mundo Português), nem de um certame efémero (Exposição de Obras Públicas): agora tratava-se

³⁸ Isso torna-se notório nos discursos de Salazar, sempre que eles se referem a Duarte Pacheco, e que se manifesta no constante adiamento da homenagem devida, como sucede no discurso de Loulé, e como sucedera antes no da Assembleia da República, em 43.

de promover uma cerimónia cívica, que tinha como pólo um monumento destinado a perpetuar a memória do presente, projectando-a no futuro, coisa que implicava a definição de uma imagem que o próprio Regime dava de si mesmo para o futuro.

Daí que, o *Monumento a Duarte Pacheco* se erga como imagem soberba e solitária, e se apresente, ao país, como a única obra monumental de escultura pública verdadeiramente significativa erigida pelo Estado, durante o período de que nos ocupamos, ou seja, entre 1948-1959³⁹, constituindo-se como ícone do imediato após-guerra português, já que tudo o resto ou são projectos não realizados⁴⁰, ou então limitam-se a reeditar velhas e esgotadas fórmulas, desprovidas de outro interesse para o estudo da história da arte, que não o do fenómeno da sua cansada repetição.

A imagem que o Regime traça de si mesmo para o futuro, vendo-a agora por intermédio da mediação histórica, é literalmente a de uma construção interrompida.

Por aqui se regista, também o mesmo *halo* de negatividade que dora-vante se esconde sob a capa das estátuas, que continuavam a ser teimosamente implantadas nas praças e na via pública, como repetição monótona e vã de um ultrapassado cânone estatutuário, destituído de resto da promessa de actualização modernista do *Monumento a António José de Almeida*, de que o *Monumento a Duarte Pacheco* acabava por se constituir como momento culminar, e final.

Melhor prova desse triste desfecho, do que essa mesma monótona repetição, não pode ser dada.

E o desfecho era realmente triste, porque para lá da pobreza estética dessa produção, por assim dizer, tardo-estatuária, o pior da mesma,

³⁹ Convém lembrar que a outra grande obra monumental, o Monumento Nacional a Cristo-Rei, não foi erguida nem financiada pelo Estado, tratando-se de uma encomenda da iniciativa do Episcopado português, como veremos.

⁴⁰ A lista é numerosa: *Praça da Torre de Belém, conjunto de 12 estátuas de navegadores*, Cottinelli Telmo, 1948; (Torre de Belém e depois Palácio de Ultramar); Parque Eduardo VII e Palácio da Cidade, Keil do Amaral, estátua de Nun'Álvares Pereira, 1949-; *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, 1950, Cristino da Silva, (Praça do Areiro e depois Museu do Ultramar); *Projecto Mar Novo*, João Andresen, 1955; *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, 1956, Cristino da Silva, Praça do Areiro;

residia, precisamente, em não assumir nem reflectir a negatividade que, ainda assim, a poderia justificar, mostrando-se como tal completamente inconsciente (ou pretendendo mostrar-se) daquilo que a moldava, emergindo, no fundo, como encenação (ou simulacro) do tal requerido e solicitado apagamento, materializando a tal produção de silêncio e passagem para a invisibilidade, cuja essência e fundamento, sem se saber bem porquê, se ocultavam, teimosamente, debaixo das capas de bronze e pedra.

Vale portanto este monumento, como uma das únicas obras realizadas em que a negatividade da celebração é assumida, servindo o mesmo para mostrar de forma eloquente, entre nós, a distinção entre dois tipos de monumentos, que durante todo o tempo que durou o Estado Novo se mantiveram em tensão: os monumentos destinados a comemorar figuras ou feitos da *História Pátria*, e os monumentos destinados a celebrar figuras ou acontecimentos do *Estado Novo*.

Como refere Margarida Acciaiuoli, a resolução de erguer, nos anos 30, monumentos ao *Infante D. Henrique*, a *Afonso Henriques* e a *Mouzinho de Albuquerque* – os dois últimos iriam para as colónias – “deixara na sombra os acontecimentos recentes da própria Revolução Nacional.”⁴¹

Admitindo que esse “*esquecimento estratégico fosse premeditado*”, a autora [...] cuja maquete fora reproduzida no *Diário de Notícias*, em 1935, que poderia responder aos eventuais propósitos de Salazar”, desde logo porque “*vivia de referências simbólicas em complicadas alegorias, com dúzias de personagens que rodeavam a figura de Gomes da Costa.*”⁴²

Não foi portanto erigido, assim como também não o seria o projecto de erguer, em 36, um *Arco de Triunfo* alusivo à *Revolução Nacional*, no Parque Eduardo VII, inserido nas comemorações do seu X Ano.

De resto, o único monumento que lhe foi erguido, figurou no Porto, em estafe, como refere Joaquim Saial, entre 1940 e 1941.

Pode por isso dizer-se, que durante o Estado Novo se verifica uma dificuldade de fundo para monumentalizar figuras e acontecimentos recentes, e a nossa tese é de que isso sucede, porque o *cânone zarquiano*

⁴¹ ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal...*, p. 671.

⁴² Idem, *ibidem*.

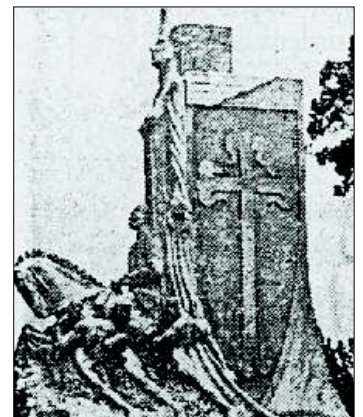


Fig. 39/XII- Alberto Ponce de Castro e Armando Correia, *Arrancada do 28 de Maio*, 1940, Estafe, Av. Marechal Gomes da Costa / Av. da Boavista, Porto. (destruído com o ciclone de 1941). Fonte: Joaquim Saial.

a tal não se adequava, tendo por isso o Regime ficado desprovido de um modelo que lhe pudesse fornecer a respectiva norma.

Acontece, é certo, que propostas não faltaram. De um lado, surgiu a proposta dos Rebelo de Andrade. Do outro, a de Pardal Monteiro. Ambas porém chocaram, e do choque resultou uma blocagem paralisante.

Em última análise essa blocagem aconteceu, porque na verdade a definição de uma monumentalidade simultaneamente moderna e nacionalista é uma impossibilidade, também ela, de fundo, pois a ideia de monumentalidade visa necessariamente uma dimensão universal, pelo que a única hipótese da mesma se constituir, é como negatividade, coisa que consideramos que ocorre no *Monumento a Duarte Pacheco*.

É, pois, um fim que este monumento consagra, realizando-o negativamente: o fim da monumentalidade sublime, através de uma monumentalidade compósita e sincrética que sobre si mesma se fecha, visando uma monumentalidade sublimada, mais do que sublime.

Capítulo 13- Monumento Nacional a Cristo-Rei

A cerimónia da inauguração do Monumento a Cristo-Rei, realizada em 17 de Maio de 1959, em Almada, noticiada por uma edição especial do *Diário de Lisboa*, e coberta por uma detalhada reportagem, descreve um evento cuja organização e mobilização de massas atingia então dimensão comparável às que se realizavam na Cova da Iria.

Como sucintamente lembrava o repórter, a decisão de construir o monumento a Cristo-Rei havia sido tomada, logo em 1940, numa reunião dos Bispos de Portugal, realizada em 20 de Abril, em Fátima, onde os prelados portugueses haviam formulado “*o voto de favorecer e promover a erecção de um Monumento ao Sagrado Coração de Jesus, na capital do Império Português, em lugar bem visível, se fôssemos preservados da guerra*”, conforme foi anunciado na pastoral de 18 de Janeiro de 1946”¹

Mas antes disso, lembrava o mesmo repórter, já em 1935, a ideia de erguer um tal monumento surgira, por meio de “*um ‘sonho’ que o cardinal-patriarca de Lisboa teve [...] junto ao Cristo do Corcovado que domina a baía de Guanabara*”, havendo logo de seguida a sua construção sido “*alvi-trada por D. Manuel Gonçalves Cerejeira, ao abrir, na Capital, o Congresso do Apostolado da Oração, em 2 de Junho de 1936.*”²

Volvidos seis anos após a sua inauguração, com o propósito de documentar desde a sua génese o processo que levou à sua construção, foi publicada pelo Secretariado Nacional do Monumento uma “*Memória Histórica*”³, onde se encontram minuciosamente registados os mé-

¹ Diário de Lisboa, 17 de Maio de 1959, 2ª edição

² Idem, ibidem. A decisão de encarregar o Apostolado da Oração da organização da construção do *Monumento a Cristo-Rei*, não era nova nem original. Já em Bilbao, em 1922, o Monumento ao “Sagrado Corazón de Jesus” havia sido erguido dessa forma naquela cidade basca, pois em “*8 de febrero de 1933 se aprueba en el pleno del Ayuntamiento de Bilbo por 24 votos a favor y 21 en contra la propuesta de la comisión que dice devolver el monumento a la Junta del Apostolado de la Oración: Visto que en el acuerdo de 20 de oct. de 1922, por el que se concedió a la Junta Directiva del Apostolado de la Oración el derecho a erigir un monumento al Sagrado Corazón de Jesús en el centro de la plaza de Bélgica de esta Villa el Ayuntamiento se reservó las propiedades del mencionado lugar de emplazamiento, se requiere a la citada Asociación para que en el plazo que oportunamente señalen los técnicos municipales o en el que fije la alcaldía proceda a devolver el referido monumento, bajo apercibimiento de que de no hacerlo lo realizará el Ayuntamiento a cuenta de la misma, resarcándose de los gastos que se le originen bien con el valor de los materiales o en cualquier otra forma que estime procedente*”. Vide URL: <http://www.gara.net/idatzia/20041108/art87159.php>

³ Vide, Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei. Memória Histórica*, Lisboa, 1965



Fig. 1/XIII- P. de Muguruza e J. Murga (arq.) e L. C. Valera (esc.), *Sagrado Corazón de Jesus*, 1927, Bilbao.

todos e os passos por que passou a edificação da maior estátua existente no país.

Trata-se esse registo de um livro de 237 páginas, onde avultam inúmeras transcrições de documentos⁴ e de depoimentos relacionados com a operacionalização da campanha, desde a organização da sua divulgação, a promoção do seu financiamento, o acompanhamento da sua construção e a concepção e realização do cerimonial da sua inauguração, juntando-se a este manancial de informação um documentário gráfico reunindo 226 imagens.

Apesar deste material se encontrar disponível há longos anos, o mesmo ainda não mereceu, por parte da História da Arte, o estudo que o assunto requer. Falta que nos parece tão mais grave, quanto este monumento, encerra, como tentaremos mostrar, o ciclo da estatuária sublime aberto pelo *Monumento a João Gonçalves Zarco*, também de Francisco Franco, emergindo como equivalente estatuário da monumentalidade arquitectónica do *Monumento a Duarte Pacheco*, que já vimos.

Comungando dos propósitos, da estrutura e da estética da estatuária nacionalista, o monumento a Cristo-Rei inscreve-se aí, porém, de acordo com uma intencionalidade distinta, que importa desde já observar: sendo um monumento comemorativo, ou melhor, glorificador, o Cristo-Rei não é um *Lugar de Memória*, no sentido estrito do conceito, na medida em que o mesmo glorifica e proclama não uma memória histórica, mas uma crença religiosa: uma hierofania.⁵

A esta classe de monumentos nós chamamos “*Lugares de Devoção*”, distinguindo-os assim da classe “*Lugares de Memória*”⁶ que constitui o grosso da monumentalidade que se vem erguendo, no Ocidente, a

⁴ Para promover e divulgar a subscrição nacional, foi criado um jornal – *O Monumento* – de cujas páginas é transcrita e reproduzida o grosso da documentação compilada no livro.

⁵ Modalidade do Sagrado. Vide conceito de hierofania em ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Edições Cosmos, 1977, Lisboa, pp. 30-38

⁶ Na nossa dissertação de mestrado, havíamos iniciado já um primeiro ensaio de classificação destas distinções intencionais. Vide, ABREU, José Guilherme R. P. de, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, Texto policopiado, FLUP, 1999, Porto, Edición electrónica 2005, *Universitat de Barcelona*, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>, pp. 21-28. Na terceira parte da presente dissertação, aprofundaremos melhor estas distinções, a fim de a partir delas gizar um modelo.

partir do século XIX. Monumentalidade esta, que veicula a crença num tipo de narrativa que já não é a do Sagrado, mas a da própria História: uma História construída a partir do enredo dos grandes feitos da Civilização, e centrada no valor e no papel das grandes figuras, apresentadas e veneradas, desde então, segundo os *apriorismos* da filosofia política positivista, com intuítos de instrução pública.

Este dado é de capital importância, já que é no seio deste complexo histórico-cultural, que se desenvolve e se afirma a História, enquanto disciplina e ramo de um saber que, então, se pretendia e se afirmava, simultaneamente, autónomo e distinto da crónica literária.

Daí, parecer-nos fundamental não deixar de ter presente que, na sua génese, a monumentalidade historicista anda a par com a formação e o desenvolvimento do complexo histórico-cultural positivista, no seio do qual emerge também a História, enquanto saber centrado e fundamentado por uma metodologia, também ela positivista, que haveria de marcar profunda e duradouramente a sua definição e evolução.

Serve esta nota, para situar e precisar, adequadamente, a inserção do *Monumento a Cristo-Rei* no complexo das grandes obras de estatuária do Estado Novo, importando desde já referir que, apesar de, como dissemos, reconhecermos que o *Monumento a Cristo-Rei* se integra no ideário nacionalista sublinhando a sua vocação imperial, nós rejeitamos no entanto a hipótese de perspectivar o seu estudo, dentro da mesma categoria (onto)lógica da monumentalidade civil.

De resto, como previne Mircea Eliade, logo em 1948, na abertura do Prefácio que escreve para o *Tratado de História das Religiões*, já citado, “*um fenómeno religioso sòmente se revelará como tal com a condição de ser apreendido dentro da sua própria modalidade, isto é, de ser estudado à escala religiosa.*”⁷

Aliás, não deixa de ser curioso que pela mesma altura em que Salazar trocava a designação de *Colónias* por *Províncias Ultramarinas*, a propósito do Cristo Rei se recupere a terminologia Imperial.

É certo que não temos a veicidade, nem a requerida formação teológica, para procedermos nas páginas que se seguem a um estudo do monumento a partir da perspectiva do Sagrado, nem esse constitui o

⁷ ELIADE, Mircea, *Op. Cit.*, p. 17

objecto da presente indagação, mas isso não nos pode impedir de reconhecer a sua especificidade, nem de visar apreendê-la a partir dos meios e dos métodos da História da Arte, tal como os entendemos e praticamos, na senda da sondagem do sentido da obra de arte.

Assim sendo, não tomámos à partida como dados, os aspectos ou os axiomas que temos, ou reconhecemos, como válidos para a monumentalidade civil de cujo estudo, até agora, nos vimos ocupando.

Quer isso dizer, por um lado que a síndrome da *monumentalidade negativa*, cujo itinerário temos vindo a traçar e cuja tese vimos defendendo relativamente aos *Lugares de Memória* até agora analisados, aqui não se aplica, bem como, por outro, que essa não aplicação não implica a invalidação da dita tese, antes a consolida, já que a fenomenologia da monumentalidade civil e a da monumentalidade religiosa se regem por parâmetros distintos que a história da arte não pode ignorar, sob pena de omitir ou distorcer dados, ou de ceder a extrapolações fáceis ou imediatas de errónea aplicação.

Impõe-se-nos esta postura, porque se perspectivamos o nosso estudo a partir do ponto de vista da análise intencional, visando a sondagem e o apuramento dos nexos de que se investem, enquanto tal as produções, e para tanto fazendo encaminhar os nossos esforços no sentido de sondar, apurar, analisar e interpretar o manancial de significação de que as mesmas se constituem como meio, não pode ser indiferente reconhecer e tomar em consideração, à partida, a discrepância de enunciação e de definição que impõem duas especificidades tão distintas, quanto o são a memória histórica e da crença religiosa.

Homenagear uma figura cívica ou comemorar um feito histórico, é algo substancialmente distinto de venerar um ente divino ou uma efeméride sagrada.

Confundir estes dois planos e tratá-los da mesma forma, usando os mesmos conceitos ou pressupostos e analisando as suas produções de acordo com as mesmas premissas e modelos, é correr o risco de perder ou distorcer o que de mais genuíno há em ambos, e no fim perder o nexo que emerge dessas mesmas discrepâncias, e que afinal as define e clarifica, na sua mútua e recíproca tensão e relação.

À partida, o problema enuncia-se assim: se a dificuldade em erigir um monumento comemorativo ao Infante D. Henrique, que consideramos estar na génese de um entendimento negativo da própria monumentalidade, define, por razões já discutidas, uma “regra”, no caso do Cristo-Rei, tal regra não se aplica. E não se aplica como desde logo se constata, porque apesar das dificuldades de financiamento e de realização de uma obra de tão grandiosa envergadura, a mesma não deixou de se concretizar, nem tão pouco a impediu o acidente, e depois a morte, de Francisco Franco, mau grado este, segundo o depoimento de Diogo de Macedo, não ter deixado mais do que “*um esboço do Cristo-Rei em que pouco tocara e que um vulgar ajudante modelador copiara, sendo erro atribuir-lhe a autoria dessa projectada e colossal imagem, que não modelara.*”⁸ Mais do que esses aspectos práticos, a síndrome da monumentalidade negativa não se aplica ao *Monumento a Cristo-Rei*, porque o cerne intencional (*kern*) da celebração que o configurava e promovia não reiterava qualquer crença em factos do mundo, mas apenas a crença, ou melhor, a fé, em instâncias, por assim dizer, extra-mundanas, ou seja em puras formulações transcendentais, como sendo a crença na realeza de Cristo e nas divinas emanações do seu SS^{mo} Coração.

Daí que, ao contrário dos concursos de Sagres, não se verificava aqui nenhuma dissociação paradoxal, entre aquilo que ali constituía um fundo claramente mitológico, e o propósito de enunciação e reiteração do mesmo enquanto facto histórico.

E nem o próprio projecto *Mar Novo* lograva livrar-se dessa mesma condição paradoxal, já que, no fundo, mais não fazia do que propor um meio (então o melhor) de monumentalizar esse mesmo paradoxo. É, pois, com a consciência de nos acercamos ante uma singularidade e uma especificidade ontológica, que abordamos o estudo da presente obra, constituindo o mesmo, um dos lances, eventualmente, mais polémicos da presente investigação, na medida em que, por ele, se interpela, se questiona e se visa superar a metodologia de uma historiografia da arte, ainda indelevelmente marcada pelo positivismo, pois, na verdade, a partir de que factos pode afirmar-se que a crença no

⁸ MACEDO, Diogo, *Francisco Franco, Artis*, s/d, [1956] s/l, p. 13

Sagrado Coração de Jesus livrou Portugal da Guerra, premissa que constitui o cerne da *Realeza* que se pretende, por esse meio, consagrar.

E, ao confrontá-lo com a estatuária do Estado Novo, em cujo complexo o monumento se insere, por via do nacionalismo místico à volta da qual o mesmo se constitui, consubstanciado na crença numa intervenção divina na sua génese e de uma missão messiânica para seu destino, quando se trata de definir o sentido ontológico da portugalidade, e porque esse sentido é enunciado como universalista e toma a esfera armilar e a cruz como símbolos da investidura de uma *trindade histórica-ontológica-escatológica*, cremos que no centro do enunciado transcendental que constitui o *Monumento a Cristo-Rei* enquanto hierofania se configura uma discrepância de fundo, relativamente à estatuária civil: a discrepância de uma clara e confessa universalidade.

Neste sentido, o *Monumento a Cristo-Rei* monumentaliza a crença num proclamado *universalismo português*, como meio de legitimação de um *Império* que se dirá, então, mais de Cristo que de Portugal, na senda da redefinição de um novo “*Meridiano de Lisboa*”, já reivindicado, em 38, por Augusto da Costa, na *Ação*, a que se juntou, em polémica consonância, Piteira Santos, no *Diabo*, como estudou Margarida Acciaiuoli⁹, redefinição essa que a expressão *Meridiano de Fátima*¹⁰ visa ilustrar.

Esse *Meridiano de Fátima* traduz o impasse da *Situação Portuguesa*, mas também propõe uma saída. Uma saída que então se definirá já não só com o beneplácito da Igreja, mas sobretudo com o seu concurso, representando a recuperação de uma liderança que em certos enunciados transcenderá o âmbito espiritual¹¹, como o demonstra, desde

⁹ Vide, ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40...*, pp. 312-317.

¹⁰ Julgamos claro o empenhamento da Igreja na manutenção do “*Império Colonial Português?*”, como é reiterado a propósito da erecção do “*monumento nacional Cristo-Rei?*”. Apesar disso, consideramos fundamental observar que essa defesa, no final da década de cinquenta, já não se enunciava da mesma forma como ocorria em 40, parecendo configurar-se agora o alinhamento do País por um providencial *Meridiano de Fátima*, que, passando pelo Vaticano, pudesse conduzir à *Fonte da Graça Divina*, donde se esperava pudesse jorrar, em abundância, o favor de providenciais bênçãos.

¹¹ Tal é o sentido do inconformismo do bispo do Porto D. António Ferreira Gomes, que vê na *Concordata* mais um instrumento de manipulação do poder da Igreja por parte do Estado, do que a assunção plena dos poderes da Igreja, como se depreende da azeda carta que D. António Ferreira Gomes escreveu ao Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira, em 1968, durante o seu exílio.

logo, a proclamação da *Consagração de Portugal ao SS^{mo} Coração de Jesus*, que ocorrerá durante a inauguração do *Monumento a Cristo-Rei*.

Lugar de Devoção, o *Monumento a Cristo-Rei* representa antes de mais o monumento de consagração de uma crença que proclama um ressurgimento triunfal da própria Igreja, através da devoção a um culto que se materializa ali não através da exuberância de um Cristo-Todo-Poderoso, como a designação *Cristo-Rei* poderia sugerir, mas antes, como veremos, pela sua debilidade, por meio da figura de um Cristo-Penitente que se concebe como imagem da proclamação de uma crença interior – a Fé – num mundo e num tempo marcados por profundos diferendos e tensões, quer na conjuntura internacional, quer na situação nacional. Uma realza eidética que, claramente, glosava o fenómeno das aparições (e dos chamados segredos) de Fátima.

O *Meridiano de Fátima* definia-se, por isso, antes de mais, como um reduto. Um reduto de esperança. A última de que beneficiará a *Situação*. Começando por historiar o processo, importa previamente referir que o culto do *Cristo-Rei* havia sido instituído pelo Papa Pio XI, através da Encíclica *Quas Primas*,¹² de 11 de Dezembro de 1925.

É, pois, nesse âmbito que se enquadra, “a inspiração de levantar em Lisboa [...] um grandioso monumento ao SS^{mo} Coração de Jesus – Rei Universal dos povos e nações” que teve o “Ex^o Senhor Cardeal-Patriarca, D. Manuel Gonçalves Cerejeira, quando ao voltar do Congresso Eucarístico Internacional de Buenos Aires, em Outubro de 1934, contemplava num deslumbramento de grandeza e de glória, sobre a montanha do Corcovado, no Rio de Janeiro, em comemoração e agradecimento do 1^o Centenário do Brasil como nação independente”¹³.

Posteriormente, em 1935, perante o *Congresso do Apostolado da Oração* em Lisboa, o cardeal-patriarca “revelou ao respectivo Director Diocesano no Patriarcado, aquele tão belo pensamento”, tendo ficado assente que no seguinte Congresso de 2 e 7 de Junho de 1936, seria tal projecto abertamente apresentado, coisa que se realizou logo na sessão solene de

¹² Vide texto da Encíclica em Anexos. Cristo-Rei

¹³ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei. Memória Histórica*, Lisboa, 1965, p. 3.

abertura, no templo de S. Domingos, na noite do dia 2 de Junho, tendo a resposta sido “*uma vibrante aclamação de toda a assembleia.*”¹⁴

E em novo congresso realizado, pouco depois, em Braga, haveria o mesmo propósito surtido igual efeito, conforme seria registado nas conclusões conjuntas de ambos os Congressos:

Monumento ao SS.^{mo} Coração de Jesus em Lisboa. O Congresso do A.O. vivamente comovido pelo inspirado projecto de sua Eminência o Senhor Cardeal-Patriarca proposto no Congresso do A.O. no Patriarcado de se levantarem Lisboa um grandioso Monumento Nacional ao SS.^{mo} Coração de Jesus, vai desde já trabalhar com todo o entusiasmo para que todos os centros do A.O. e todos os católicos portugueses contribuam generosamente para que em Lisboa, dentro em breve, se possa contemplar a estátua monumental do Coração Divino, a cobrir de bênçãos a Capital e toda a Nação Portuguesa.¹⁵

Na Pastoral da Quaresma de 1937, marcada pelo início da Guerra Civil de Espanha¹⁶, caberia a vez do Episcopado aprovar o projecto:

... Neste espírito aprovamos e abençoamos o projecto de se levantar em Lisboa, capital do país, à semelhança do que tem sido feito noutros países, um grandioso Monumento a Cristo Rei, como homenagem nacional àquele Divino Coração, ‘Rei e Centro de todos os corações’¹⁷

Três razões eram ali invocadas para a realização do projecto. Em primeiro lugar, era enunciado “*O dever de um desagravo social pela conspiração universal contra o Reino de Deus*”, já que como ali se expunha, “*não tem coração filial aquele que não sofre com as ofensas feitas à honra santíssima do Pai que está nos Céus*”. Em segundo lugar, era enunciado “*Um grande dever de gratidão nacional*”, já que como então se entendia “*Nesta hora em que a Revolução Social dilacera a Espanha e convulsiona outros povos ameaçando-os de ruína, Portugal, por uma singular mercê da Providência, goza as delícias da paz e, guiado pela mão segura de chefes inspirados na fé cristã, avança intrepidamente pelos caminhos do progresso espiritual e material que conduzem à glória*”. Em ter-

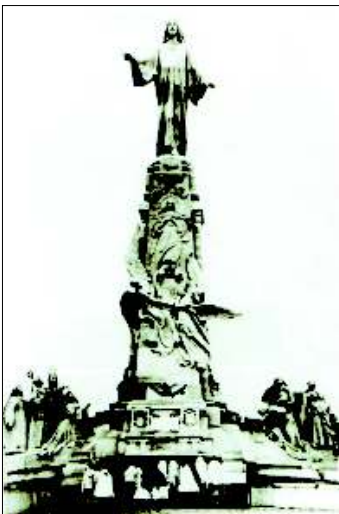


Fig. 2/XIII- Carlos M. Nadal (arq.) e AnicetoMarinas (esc.), *Sagrado Corazón de Jesus*, 1916-1919, Cerro de los Angeles, Getafe, Madrid..

¹⁴ Idem, p. 4

¹⁵ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei...*, p. 5.

¹⁶ Importa referir que em 1936, no decurso da Guerra Civil de Espanha, havia sido demolido o “*Monumento al Sagrado Corazón de Jesus*” erguido, em 1919, no *Cerro de los Angeles*, Getafe, arredores de Madrid, por subscrição pública, durante o reinado de D. Afonso XIII. Posteriormente, esse monumento seria reconstruído no franquismo, tendo sido inaugurada a nova versão, em 25 de Junho de 1965, e dez anos depois, a cripta. Vide <http://www.ayto-getafe.org/paginas/asp/pagina.asp?p=99>

¹⁷ Idem, p. 6.

ceiro lugar, era enunciada “*Uma exigência de restauração nacional*”, já que, como se referia, “*A obra em que os mentores da pátria tanto se empenham e pela qual o nosso povo tanto almeja, do ressurgimento nacional inspirado nas tradições de nossos maiores, para encontrar nos trilhos do passado o rumo glorioso do futuro, não pode fazer-se sem erguer bem alto, diante dos olhares da geração presente e das vindouras, a figura daquele que é a expressão máxima do grande, do eterno ideal português, e por isso mesmo o maior sugestionador das grandes virtudes da nossa raça e dos grandes feitos da nossa história – Nosso Senhor Jesus Cristo.*”¹⁸

É, pois, bem notória a coincidência do discurso legitimador do projecto, com o discurso oficial do Estado Novo, tal como ele fora proclamado e definido no discurso proferido por Oliveira Salazar nas celebrações do *Ano X da Revolução Nacional*, em 26 de Maio de 1936.¹⁹

Traçado o programa legitimador pelo Episcopado, em seguida, este confia ao *Apostolado da Oração* o encargo de organizar a propaganda do monumento, conforme se expressa na carta do Cardeal-patriarca de Lisboa ao Secretário do Apostolado da Oração:

Revm^o Snr.

Tenho o gosto de comunicar a V. Rev^{cia} que o Episcopado Português aprovou os votos dos Congressos do Apostolado da Oração de Lisboa para que se promovesse a erecção em Lisboa de uma imagem Monumental a Cristo-Rei, como homenagem nacional àquele Divino Coração, ‘rei e centro de todos os corações’.

Na recente Pastoral colectiva, o Episcopado tornou pública esta aprovação e abençoou esta iniciativa. Tornou-se assim, como uma espécie de voto nacional.

Urge agora promover eficazmente a sua realização. O Apostolado da Oração, donde partiu o aclamado voto, ofereceu-se para tomar sobre si esta obra, que será de muita glória para o Sagrado Coração de Jesus e de copiosa bênção para Portugal.

E, na verdade, nada estava tão indicado, como a benemérita organização nacional do Apostolado da Oração, para levar a cabo o grandioso Monumento. De muito boamente lhe confia o Episcopado o honroso, mas pesado encargo.



Fig. 3/XIII- Ruína do Monumento ao Sagrado Coração de Jesús, destruído em 1936



Fig. 4/XIII- Pedro Muguruza y Otaño (arq.) e Aniceto Marinas (esc.) Monumento ao Sagrado Coração de Jesús, 1965, Cerro de los Angeles, Getafe, Madrid.



Fig. 5/XIII- Idem, Pormenor.

¹⁸ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei...*, p. 7.

¹⁹ “*Às almas dilaceradas pela dúvida e o negativismo do século procurámos restituir o conforto das grandes certezas. Não discutimos Deus e a virtude; não discutimos a Pátria e a sua história; não discutimos a autoridade e o seu prestígio; não discutimos a família e a sua moral; não discutimos a glória do trabalho e o seu dever*”, Salazar, discurso nas Comemorações do Ano X da Revolução Nacional, Apud, ROSAS, Fernando, *O Estado Novo nos Anos 30*, In, MATTOSO, José, (dir) *História de Portugal*, Círculo de Leitores, 1994, Lisboa, Vol. VII, p. 292

Para este efeito, a fim de melhor orientar e concentrar os esforços de toda a nação, e recolher os fundos necessários, o Secretariado do Apostolado da Oração de Lisboa deverá funcionar como Secretaria do nacional da obra do Monumento ao Divino Coração a erigir em Lisboa, em nome da Nação Portuguesa.

Deus guarde V. Rev^{cia}

Lisboa, 22 de Abril de 1937

M CARD Patriarca²⁰

Ficava assim definido o programa e traçada a fórmula organizativa a adoptar, para a realização do Monumento.

E neste processo, destacava-se uma importante estrutura da Igreja Católica: o Apostolado da Oração. Daí, ser necessário perguntar: o que era o Apostolado da Oração?

O Apostolado da Oração teve a sua origem numa casa de estudos da Companhia de Jesus, em Vals, perto de Le Puy, França.

Coincidindo com o dia de S. Francisco Xavier, o Padre Francisco Xavier Gautrelet²¹, em 3 de Dezembro de 1844, disse, no Seminário de Vals, a um grupo de futuros missionários para o Oriente que “*as orações e sacrifícios poderiam levar preciosíssimo auxílio àqueles que trabalhavam já na seara do Senhor*”.²²

Para difundir aquela ideia, o Pe. Gautrelet criou uma pequena organização que levou o nome de “Apostolado da Oração”. Foi a mesma aprovada pelo Bispo de Le Puy, e o Papa Pio IX concedeu-lhe, em 1849, as primeiras indulgências.

Mas a divulgação do Apostolado da Oração (A.O.) no mundo, deveu-se, sobretudo, a outro sacerdote jesuíta, o Pe. Henrique Ramière, tendo sido ele o seu grande organizador e promotor.

Em 1861, começou a publicação de uma revista mensal intitulada “*Mensageiro do Coração de Jesus*”, que rapidamente se difundiu em todas as nações, nas suas respectivas línguas.



Fig. 6/XIII- Símbolo do Apostolado da Oração

²⁰ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei...*, p. 8.

²¹ O Padre Francisco Xavier Gautrelet, foi autor de "*A Franc-Maçonaria e a Revolução*" que foi traduzida do original, em francês, por Francisco d'Azeredo Teixeira d'Aguilar, Conde de Samodães, e publicado pela Livraria Internacional de Ernesto Chardron (Porto e Braga), em 1873.

²² Vide, *História do A.O.*, URL: http://br.geocities.com/coracao_jesus/AO.htm

Quando o Pe. Henrique Ramière morreu em 1883, o A.O. contava no mundo com 35600 centros, tendo mais de 13 milhões de associados.

Na *Memória Histórica do Monumento Nacional a Cristo-Rei*, uma sucinta nota explica como foi o A.O. introduzido em Portugal:

“O AO foi introduzido em Portugal pelo jesuíta italiano P.e António Marocci professor do antigo Colégio de Campolide. Por sua iniciativa e colaboração das Salésias do Convento de Belém e de devotas senhoras da aristocracia se instalou o 1º Centro oficial na Capela da Nª Senhora dos Milagres, à Estrela, no dia 17 de Abril de 1864. [...]

O número de Associados do AO actualmente [1964] em Portugal é superior a um milhão, agrupados em mais de três mil centros nas paróquias, Seminários, Colégios, Casas Religiosas, etc.”²³

E sobre a sua presença e difusão no mundo, refere:

No mundo todo, os Centros do AO passam de cento e trinta mil, com cerca de quarenta milhões de associados, dos quais pertencem à Cruzada Eucarística, Secção infantil do AO, perto de dez milhões. São orientados, os adultos, pelo ‘Mensageiro do Coração de Jesus’, revista mensal publicada em muitas línguas, e pela pequenina folha ‘Boletim Mensal’, que tem uma tiragem universal de muitos milhões cada mês.

O AO está integrado na gerarquia com ‘Estatutos Pontíficios’, um Director Geral em Roma e directores Diocesanos apresentados pelos respectivos Prelados nas suas Dioceses; e directores locais, que são os párocos nas suas freguesias, e nos Institutos e Centros particulares os respectivos Capelães.

O Santo Padre, o Papa, como Chefe Supremo deste imenso exército de orantes, é que aprova a intenção geral para cada mês e a recomenda e a estimula com a graça das indulgências.

Pelo seu carácter de oração apostólica, o AO é a mais vasta Associação Missionária mundial. E é ao mesmo tempo devoção ao SS Coração de Jesus (Consagração e Reparação) pela oblação diária que, por amor nosso em retribuição do amor d’Ele, lhe fazemos do valor de oração e de holocausto das acções todas do nosso viver de cada dia com intenção de O ajudar na sua divina prece e holocausto pela salvação do mundo e com intenção também de O desagrar das ingratidões nossas e de toda a humanidade pecadora.

[...]

Os Sumo Pontífices têm cumulado de louvores e enriquecido de indulgências o AO.

Pio XII na Carta de Aprovação dos novos Estatutos declara que o oferecimento quotidiano do AO junto com as práticas de piedade de que ele usa, contem um Compendio de Perfeição cristã, ‘uma fórmula perfeitíssima de vida cristã’ e ao mesmo tempo ‘uma síntese e como que regra compendiada de acção pastoral’²⁴

Por aquilo que acima se expõe, parece-nos claro que não terá sido por mera conveniência organizativa ou prática, que o projecto de erecção

²³ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei...*, p. 232.

²⁴ Secretariado Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei...*, p. 233.

do *Monumento a Cristo-Rei* foi apresentado no Congresso do A.O., e foi posteriormente encarregada esta organização de providenciar pela sua propaganda e construção.

Da análise dos elementos acima expostos, parece emanar o sentido de ser o A.O. uma congregação católica extremamente devotada e, por assim dizer, militante. Uma congregação que, por um lado, penetra a rede de templos e estabelecimentos religiosos católicos existente em todo o mundo e se encontra presente e activa nas paróquias, onde o contacto e a interacção da acção religiosa (apostólica) com o mundo são mais estreitos e mais eficazes, e que, por outro, se encontra directamente dependente, do ponto de vista hierárquico e estatutário, do Vaticano e do Papa que lhe concede os Estatutos, coisa que lhe permite desfrutar de autonomia e independência, relativamente aos Episcopados nacionais.

Ou seja, simplificando, o Apostolado da Oração é uma congregação católica que, por assim dizer, simultaneamente, liga e cruza, pelo primado da comunhão na oração, a esfera da *missão* e a esfera *acção* católicas no mundo, estabelecendo uma ponte entre o vértice da Igreja Católica (o Papa) e os lugares da sua presença no mundo (as Paróquias). Serve esta circunstância para retirar algumas ilações pertinentes para a compreensão do significado da resolução de erguer um *Monumento Nacional a Cristo-Rei*: apesar de nacional, a intenção subjacente à erecção do monumento é autónomo em relação aos circunstancialismos e condicionalismos nacionais, considerando-os, interpretando-os e respondendo-lhes a partir de um entendimento transcendente da doutrina e da mensagem crística, uma vez que, se repararmos bem, a hierarquia episcopal de Portugal, pouco teve a ver com a sua organização concreta, limitando-se a dar aval àquilo que vinha sendo concebido e gizado a outro nível, pelo *Patriarcado* e pelo *Apostolado da Oração*.

Daí, nós considerarmos que, contrariamente à monumentalidade oficial do Estado Novo, que perseguia quimERICAMENTE a ideia equívoca de uma monumentalidade de feição portuguesa que, entre nós não chegou, então, a existir, fazendo jus ao *credo nacionalista* que por razões de natureza política o fundamentavam, o *Monumento Nacional a Cristo-*

Rei, por detrás de uma designação nacionalista, não é um monumento pensado em função de nenhum credo nacionalista, mas unicamente um monumento erguido no seio de uma *conjuntura nacionalista*. Ou seja, o *Cristo-Rei* não é um monumento *do* nacionalismo nem *ao* nacionalismo, mas um monumento que apenas se ergue *no* nacionalismo, *et pour cause*.

A esse título é interessante confrontar o *Monumento a Cristo-Rei*, com a outra obra mais importante que se ergueu em Portugal, no período em causa, e que cronologicamente, não certamente por acaso, os processos de ambos caminham par a par.

Referimo-nos obviamente ao *Padrão dos Descobrimentos*.

E esse confronto é extremamente curioso, porque desde logo é um confronto não só de obras de arte monumental, mas também um confronto de símbolos. De um lado, o *Infante D. Henrique* afrontando, já não heroicamente, em Sagres, os mares, mas iconografando algo pateticamente, frente a um estuário sereno, e inserido numa paisagem urbanizada, uma gesta retoricamente mitificada. Do outro, o Cristo, a abraçar o mundo, a partir de um elevado plinto implantado numa proeminência do terreno, com uma presença universalista.

Veiculada pelo *Padrão dos Descobrimentos*, apresenta-se a encarnação de uma ideia sublimada “em a Nação”, liderada pela figura mítica do Infante D. Henrique, de que Oliveira Salazar se considerava seu *avatar*. Veiculada pelo *Cristo-Rei*, apresenta-se a sublimação de uma ideia encarnada da Igreja, reunida em torno da liturgia do Sagrado Coração de Jesus, de que Gonçalves Cerejeira se assume como seu *oficiante*.

Confrontar o Padrão das Descobertas com o Cristo-Rei, é pois confrontar uma ideia transcendente *de* Nação, com uma presença imanente *da* Igreja. Quer dizer, enquanto para Salazar a ideia de Nação era algo que transcendia o conjunto formado pela família portuguesa, por se definir, para além disso, como projecto e destino, ou seja, como desígnio nacional, para Cerejeira, a Igreja era uma presença encarnada intrinsecamente constitutiva da Pátria, imanente portanto à realidade social, e que com ela formava o tecido da Nação.

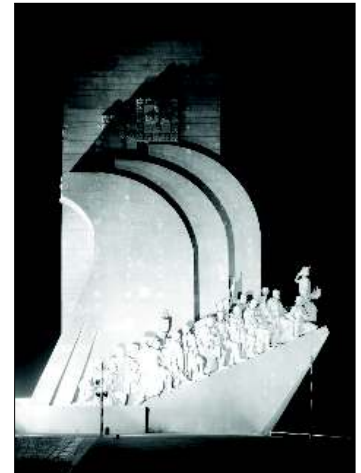


Fig. 7/XIII- C. Telmo e I. de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*, 1940.

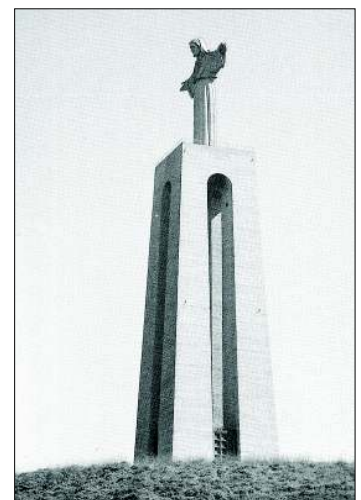


Fig. 8/XIII- A. Lino e F. Franco, *Cristo-Rei*, 1949-1959.

Ou seja, a transcendência da Nação, no fundo, não reside “*em a Nação*”, mas reside na Igreja que lhe é imanente, e que justamente por lhe ser constitutivamente imanente, chama a si a missão e desenvolve a acção de promover a inscrição do transcendente no imanente.

Daí as figuras de Salazar e de Cerejeira, apesar de polarizáveis dialecticamente, não serem equivalentes. Mesmo considerando que foi o cardeal-patriarca que lançou e promoveu a ideia de erguer o Cristo-Rei, sustentar a hipótese de que homenagear o Cristo-Rei é indirectamente homenagear Cerejeira, é obviamente um disparate, ao passo que dizer que homenagear o Infante significa homenagear Salazar, já não o é.

Não é possível, pois, justapor a lógica das duas figuras estruturantes do Estado Novo, porque o entendimento que Salazar possui de messianismo, não é o mesmo de Cerejeira. O entendimento messiânico de Salazar é, por assim dizer, literal, como se percebe através das entrevistas que concede a António Ferro.

Ali, Salazar apresenta-se investido do papel de uma missão histórica, e julga-se um *avatar* do Infante D. Henrique, mas nessa investidura ele está só. Tem servidores que o idolatram, mas não apóstolos em quem acredite, pelo menos, desde da morte de Pacheco e desde o afastamento de Ferro, coisa que agora se parece estender a Cerejeira, que subitamente, aproveitando sabiamente a campanha da construção do Cristo-Rei, ameaça emergir como Sumo-Sacerdote da Pátria, disputando ou pelo menos dispensando a mediação de Salazar, até então única e exemplar, depois da morte de Carmona.

Salazar está portanto só, ainda que orgulhosamente. Nem sequer tem uma Maria Madalena, que o trate e reconheça como Mestre. Tem apenas uma criada austera e fiel.

Cerejeira, por outro lado, tem a Igreja. Uma Igreja velha como os séculos. Uma Igreja que já foi perseguida, e que já perseguiu. Uma Igreja que já deteve o Poder Espiritual e Temporal, e que vinha assistindo a uma paulatina perda de influência no Ocidente e no Mundo.

Daí, não poderem comparar-se a demanda de um e do outro, mesmo se elas se apresentam intrinsecamente ligadas e concordantes, consti-

tuindo-se como um verdadeiro par de oposições, adequadamente definido e actuante.

Por detrás do Cristo-Rei não está Cerejeira, nem tão pouco o Apostolado da Oração ou mesmo o Papa. Por detrás do Cristo-Rei, ou melhor dizendo, literalmente, na sua frente, está a crença no Sagrado Coração de Jesus e, obviamente, no seu Poder.

E para isso, Salazar não tem resposta.

E a solidão de Salazar, por outro lado, constitui a sua maior fraqueza. Como pode um Chefe que visa a afirmação de um Povo, não lograr privar e comungar com este?

Como pode o Messias libertar o Povo, se o Messias não o sente, e não se sente, como carne da sua carne? Como irmão entre os irmãos?

Não é outro (nem pequeno) o drama de Salazar. Incapaz de se ligar ao mundo, incapaz de reconhecer no mundo um território e um complexo de mediações, resta-lhe a esperança algo néscia e delirante de inventar uma equívoca entidade intemporal, simultaneamente abstracta e transcendente: a Nação.

Em a Nação, Salazar encontra um horizonte de mediação à sua medida. A Nação é impessoal e anónima, intemporal e transcendente, aparecendo como sublimação de um complexo ou de uma fobia pessoal: uma fobia misantrópica elevada até à última (im)potência.

Fará sentido pensar que a definição de todo um programa político, envolvendo e afectando alguns milhões de pessoas, possa ser determinada por uma mera “tara” pessoal? Fará sentido pensar, que para resolver o seu problema pessoal, Salazar tenha transformado o cargo de Presidente do Ministério, em Presidente do Conselho, para que, transfigurando-se em Chefe, assim pudesse gizar uma Constituição que estabelecesse o princípio de que a “*Soberania reside em a Nação*”?

Estamos convictos que sim, embora reconheçamos que o assunto não se resolve assim tão facilmente, já que a circunstância de uma “tara” fazer História, suscita e convoca aspectos e considerações de outro alcance, que agora não poderemos aflorar, mas que claramente funcionam como uma espécie de enigmática e incontornável outorga, da-

quele que se definiu como o seu tempo: o tempo do resgate do presente pela restauração do passado, na mira do seu engrandecimento.

E para elucidar a monumentalidade desse tempo, não basta considerar o *Padrão dos Descobrimentos*, como sustenta Pedro Vieira de Almeida.²⁵

Ao seu lado, segregando uma lógica paralela, deve ser colocado e considerado, necessariamente, o *Monumento a Cristo-Rei*. Somente pela inclusão recíproca de ambos, é possível destilar um modelo compreensivo do paradigma monumental do Estado Novo.

Um e o outro fixam e simbolizam esferas de intencionalidade própria, coisa que se torna extremamente clara, quando se confronta o sentido iconológico dos dois monumentos que melhor e mais adequadamente traduzem o tempo do Estado Novo, após a Exposição do Mundo Português.

De um lado, o *Padrão dos Descobrimentos* apresentando o cortejo dos *Grandes da Nação*, comandados pela figura do Infante, erguendo-se na proa de uma caravela, a segurar uma caravela na mão. Do outro, o *Cristo-Rei*, erguendo-se sobre o alto plinto da Igreja, e expondo, fora do peito, o *Seu Sagrado Coração*, irradiando luz. De um lado, a estéril redundância que denota a presença de uma monumentalidade vã, ainda que plasticamente rica. Do outro, a fecunda emanção, que denota a presença de uma monumentalidade verdadeira, ainda que plasticamente pobre.

Servem estas considerações, para introduzir ainda um outro aspecto, já que, por seu intermédio, podem ser aduzidas as diferenças de fundo que permitem distinguir objectivamente os aspectos que opõem *Lugares de Memória* a *Lugares de Devoção*, coisa que pela sua ligação, por assim dizer, umbilical, ao fenómeno das *Aparições em Fátima*, serve para ainda melhor avaliar as excepcionais qualidades, a esse nível, do *Monumento Nacional a Cristo-Rei*, e que fazem com que o Cristo-Rei não possa ser considerado unicamente como um mero “*Lugar de Devoção*”, mas antes como um verdadeiro “*Pólo de Integração Monumental*”, conceito e classe classificatória que temos vindo a teorizar noutros lugares, opondo-se



Fig. 9/XIII- C. Telmo e L. de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*, 1940, Pormenor.



Fig. 10/XIII- A. Lino e F. Franco, *Cristo-Rei*, 1959, Pormenor.

²⁵ Vide, ALMEIDA, Pedro Vieira de, *In*, *Arquitectura*, nº 134, Julho de 1979, p. 18

assim à lógica dos *Pólos de Diferenciação Monumental*’, classe na qual o *Padrão dos Descobrimentos*, enquanto seu par antagonista, se insere.

Expostos e discutidos os aspectos, por assim dizer, prévios ao seu estudo, importa de imediato referir que apesar de o *Monumento Nacional a Cristo-Rei* não ter sido erguido por concurso público, o mesmo integra-se no longo ciclo aberto pelos concursos de Sagres, da mesma forma como sucede com o *Padrão dos Descobrimentos*, apesar deste não ter resultado, também, de nenhum concurso.

Aliás, tal como se havia passado com a construção do *Cristo-Redentor* do Rio de Janeiro, para erguer o *Cristo-Rei*, a Igreja Católica, inicialmente, tencionava abrir um concurso entre artistas nacionais, pois, como se refere, logo em 1941, “*deram-se os passos devidos para adquirir o terreno e para que o Concurso para o projecto definitivo do Monumento, entre artistas portugueses, se realizasse imediatamente, de forma a que pudessem começar-se as obras logo que a guerra acabasse*”²⁶.

Todavia, por recomendação de Duarte Pacheco, tal não viria a suceder, como se explica:

Num encontro com o senhor Cardeal-Patriarca, o falecido e extraordinário Ministro das Obras Públicas, engenheiro Duarte Pacheco, em vista do insucesso do concurso para o *Monumento do Infante Navegador*, em Sagres, aconselhara a Sua Eminência que não abrisse concurso público para o de Cristo-Rei: chamasse antes alguns dos artistas que lhe indicou.²⁷

Importa determo-nos um pouco neste ponto, pois, quanto a nós, esta circunstância é duplamente significativa. Por um lado, ela mostra, uma vez mais, que os concursos de Sagres funcionam como bitola e referência incontornável, para todo e qualquer projecto de escultura monumental no país, ao longo do período do Estado Novo, e mesmo, como veremos, também para lá desse período.

Por outro lado, essa referência e essa bitola apareciam aos olhos de uma figura central do Regime, tingidas de uma nefasta negatividade, de que importava pura e simplesmente desvincular-se, para que um resultado positivo pudesse ser obtido.

²⁶ *Monumento Nacional a Cristo Rei. Memória Histórica*, Secretariado Nacional do Monumento, Lisboa, 1965, p. 44

²⁷ *Idem*, p. 47.

Sagres surgia, ao mesmo tempo, como paradigma marcante e como paradigma paralisante, e as razões dessa dupla natureza, prendem-se, obviamente, com a problemática da *Representação 35*, de que já tratámos e a que agora não voltaremos.

Mas não é apenas a este título, que se descobrem referências explícitas a Sagres, ao longo do processo da erecção do *Monumento a Cristo-Rei*, já que esse mesmo processo se estendeu entre 1936 e 1959, tendo nascido logo após a decisão de não construir o 1º monumento de Sagres, e começado a organizar-se durante o segundo concurso de Sagres (1936-38), testemunhando a decisão de não construir o projecto premiado nesse concurso, assistindo já a sua construção à decisão da não execução do projecto *Mar Novo*, (1954-57), e acabando por ser inaugurado pouco antes de se concluir, em Belém, o *Padrão dos Descobrimentos*, que se re-inaugurava, em Agosto de 1960, nostalgicamente, já fora do seu ciclo.

Mas para lá doutras condicionantes peculiares, os concursos de Sagres ainda determinavam a construção do *Monumento ao Cristo-Rei* de uma outra forma: eles forneciam uma estimativa de custos actualizada para a construção do monumento do Pragal, pois, como se explicava, “*engenheiro e arquitecto amigos, baseando-se no orçamento do projectado e não realizado monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, calcularam que o Cristo-Rei em Almada não poderia custar menos de dez mil contos, e sobre esse cálculo [...] se fez a propaganda*”²⁸.

Mas mais significativa ainda da simbiose entre ambos os processos, é a circunstância do projecto do Cristo-Rei ter sido encomendado ao arquitecto António Lino, que, juntamente com Leopoldo de Almeida, havia sido premiado em terceiro lugar, na segunda edição do concurso do monumento ao Infante D. Henrique em Sagres, de acordo com a decisão tomada pelo júri, em 1938²⁹, tendo sido o primeiro prémio, então atribuído a Carlos Ramos e Leopoldo de Almeida, e o segundo prémio a Tertuliano Lacerda Marques e Leopoldo de Almeida, também, como se sabe.

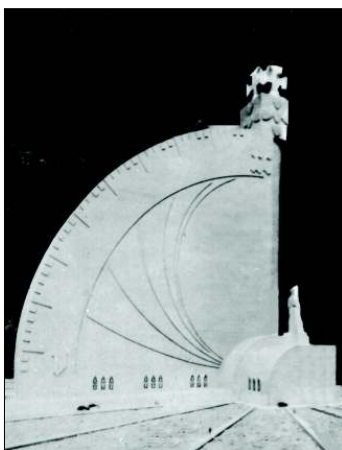


Fig. 11/XIII- A. Lino e L. de Almeida, 3º Prémio II Concurso de Sagres, 1937, Maqueta

²⁸ *Monumento Nacional a Cristo-Rei* [...], p. 15.

²⁹ Vide, SAIAL, Joaquim, *Op. Cit.*, p. 91

A António Lino³⁰ seria entregue o projecto de arquitectura, a Francisco Franco a maquete da estátua colossal. A secundá-los, o engenheiro D. Francisco de Mello e Castro (Galveias).

Contudo, apesar das interferências, é errado pensar que o Cristo-Rei toma o monumento de Sagres como inspiração. Antes pelo contrário, mais do que inspiradora, a ideia de erguer um monumento ao Infante D. Henrique aparece, desde o início, como um projecto distinto, de que importa demarcar-se, como se regista no verso de uma pagela posta a circular, em 1937:

“Doze mil contos! É o preço do monumento ao Infante D. Henrique. Por subscrição seria preciso um milhão de pessoas a darem cada qual um escudo por mês. Mas era só um ano.

Católicos! Portugueses! Jesus menos que o Infante? Vós sois milhões. Quanto quereis dar para o d’Ele?”³¹

Escolhida a equipa, e elaborado o primeiro modelo do monumento, antes deste ser dado a conhecer ao público, seria o mesmo apresentado ao Cardeal Patriarca de Lisboa, como regista o jornal “*O Monumento*”, de 24 de Dezembro de 1948.

Na tarde de 11 de Novembro findo, o Senhor Cardeal-Patriarca visitou na oficina de estudo do arquitecto António Lino o modelo definitivo do Monumento a Cristo-Rei.

Assistiram a esta visita, além do referido arquitecto, o escultor Francisco Franco e o engenheiro Mello e Castro (Galveias).

Sua Eminência agradeceu-se imenso da obra que lhe foi apresentada e que ainda neste mês de Dezembro será submetida à apreciação do Venerado Episcopado Português, na sua reunião anual em Lisboa.

Brevemente, logo que o Episcopado dê a sua aprovação, se publicará a fotografia do “modelo” com a descrição do Monumento, e meteremos definitivamente ombros a esta grande em presa da sua construção. Será obra de alguns anos e milagre da bênção de Deus e da generosidade do coração dos portugueses.³²

³⁰ Como se explica na Memória Histórica: “*relações de parentesco e de amizade de pessoas dirigentes do Secretariado Nacional do Monumento com o arquitecto António Lino tinham conduzido a tomar este considerado artista para orientador e conselheiro, como era indispensável, nos assuntos respeitantes à realização da obra*”, coisa que militava a favor da escolha de um arquitecto, cuja colaboração com o Secretariado incluía já a elaboração de “*elementos de propaganda, cartazes, quadros, etc.*”. E será ainda seguindo a senda das relações de amizade que surgisse o nome do “*engenheiro Senhor D. Francisco de Mello e Castro (Galveias) e o engenheiro Senhor José Frederico Ulrich*”, que por sua vez “*assegurava [...] que a obra não podia estar entregue a melhores mãos do que as escolhidas: escultor Francisco Franco, não o havia melhor, era a primeira competência; arquitecto António Lino tinha os seus créditos feitos de capacíssimo; engenheiro, era-o, competentíssimo, D. Francisco de Mello e Castro, que pertencia aos serviços do Município de Lisboa.*” Vide, *Op. Cit.* pp. 47-48.

³¹ *Monumento Nacional a Cristo-Rei* [...], p. 17

³² In, *O Monumento*, 24 de Dezembro de 1948

E no ano seguinte, o nº 21 do mesmo jornal, apresentava uma imagem do monumento, acompanhada da respectiva memória descritiva:

I- O Pensamento

Um preito de acção de graças pela existência, independência e vocação histórica de Portugal, e em particular por termos sido preservados das calamidades da guerra mundial.

Um pregão altissonante da nossa fé na Realeza do SS.^{mo} Coração de Jesus sobre todos os povos e nações, e da nossa vassalagem filial a essa Realeza Amabilíssima.

Um desagravo público, à face do mundo, pela guerra que a impiedade move ao reinado de Cristo.

Um padrão da nossa esperança no futuro imorredoiro da nossa Pátria, sob o ceptro eterno do Divino Coração do Salvador.

II- A Expressão Artística

O monumento constará de um pedestal formado por quatro arcos voltados para os quatro pontos cardiais; e, sobre esse pedestal, a estátua do SS.^{mo} Coração de Jesus.

O conjunto medirá 110 metros de altura, sendo 28 para a estátua e 82 para o pedestal. Este terá 25 metros de base.

Entre as bases dos pilares dos arcos, será construída uma pequena capela. O material de construção será o betão (cimento, areia e pedra) armado (ferro), salvo os motivos decorativos da base, que serão em cantaria.

Na base do arco sobre o Sul, haverá um altar ao ar livre, sobranceiro a uma vasta esplanada onde se realizarão as grandes cerimónias religiosas campais.

Como o arco é a expressão arquitectónica da ideia de triunfo, os quatro arcos, voltados para os quatro ângulos do universo, simbolizam o triunfo e a realeza universal de Cristo sobre o mundo inteiro.

A imagem do Salvador fica voltada para o Norte, sobre Lisboa, e ostenta os braços abertos em cruz e o coração à flor do peito, num gesto demonstrativo do modo como Jesus quer conquistar a humanidade, que é atraí-la a si por amor, dando-lhe Ele primeiro, em penhor de bênção perene, o seu próprio divino Coração.

Mas esta atitude de braços em cruz é exigência também da arte, para que a imagem de Cristo seja visível nos contornos da sua figura humana, sem se confundir com um vulto informe erguido em linha recta para o alto.

A colina da margem esquerda do Tejo, em que vai erguer-se o Monumento, está sobranceira ao Armazém da Companhia Vinícola do Sul e tem uns cem metros de altitude sobre o nível do rio. A grande altura fixada para o pedestal é imposta pelo desejo de tornar a estátua perfeita e inteiramente visível, de cima a baixo, nos seus delineamentos, num horizonte o mais vasto possível, abrangendo a barra e as redondezas intermináveis de Lisboa, de um e outro lado do Tejo.

O mesmo pensamento da grandeza e universalidade do império de Cristo que se pretende exaltar neste Monumento, requer proporções incomparáveis na mole e na visibilidade longínqua desta obra grandiosa do amor de Portugal ao seu Senhor e Rei divino.

Está prevista a iluminação do Monumento durante a noite, por meio de focos eléctricos que tornam visível a estátua e os arcos.

* * *

A maquete do pedestal é da inventiva do arquitecto António Lino, aperfeiçoada em sucessivas sessões de estudo do autor com os seus

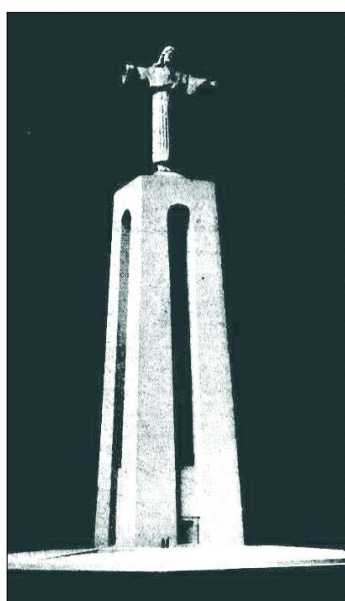


Fig. 12/XIII- A. Lino e F Franco, *Monumento a Cristo-Rei*, 1949, Maqueta

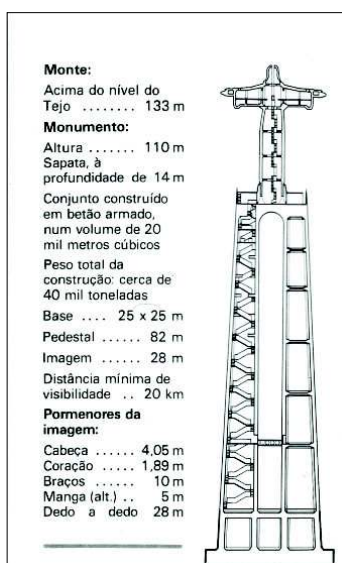


Fig. 13/XIII- A. Lino e F Franco, *Monumento a Cristo-Rei*, 1949, Projecto.

consócios, o escultor Francisco Franco e o engenheiro D. Francisco de Mello e Castro (Galveias). A pequena estátua é estudo do escultor.

Enquanto o engenheiro fica absorvido no estudo pesado e seriíssimo dos cálculos, o escultor irá fazendo a maquete da estátua na altura de pelo menos quatro metros.³³

Analisando a memória descritiva, para além das especificidades intencionais próprias de um *Lugar de Devoção*, cujos aspectos teológicos não nos compete discutir, não podemos contudo deixar de assinalar, de acordo com o que se expõe no ponto I, o propósito central de ligar o culto do SS.^{mo} Coração de Jesus, que o monumento de forma explícita consagra, aos antecedentes históricos, e à situação vigente, do tempo que era o da sua consagração.

Este aspecto consideramo-lo de uma primacial importância para a compreensão da dialéctica evolutiva das relações Estado/Igreja que se estabelecem, e se cruzam, ao longo do período do Estado Novo.

A esta vertente sensível e essencial para a fundamentação e manutenção do Regime, voltaremos, posteriormente, importando de momento unicamente assinalar que o protagonismo, por assim dizer, simbólico, ou se se preferir, a criação e activação de um pólo agregador, capaz de estabelecer e conformar uma relação com o transcendente, unindo numa síntese, por intermédio da sublimidade artística universal do *monumento*, Passado e Presente, Acção e Fé, passaria, doravante, a pertencer à Igreja.

Aliás, uma análise cuidada do ponto II, mostra-nos, à saciedade, como se tornava de repente tão fácil, tão óbvia e tão clara a forma de encontrar e de estabelecer uma relação harmoniosa, íntegra e coerente entre os valores religiosos e os valores artísticos.

Essa relação harmoniosa, essa verdadeira osmose, entre os códigos da arte e os símbolos da religião, manifestavam-se desde logo na utilização de uma tipologia derivada do “*arco-de-triunfo*”, para figurar como pedestal da imagem de Cristo. Esta escolha surge, à partida, com intuitos óbvios de afirmação da imagem da Igreja Católica Portuguesa: uma Igreja, por assim dizer, restaurada e ancorada na Concordata firmada entre o Estado e a Igreja, em 1940. Mas, não só, já que a simbo-

³³ In, *O Monumento*, n.º 21, Outubro de 1949.

logia do arco-de-triunfo é, vendo bem, uma simbologia universal, ou pelo menos, não-nacional, herdada da monumentalidade da Roma Imperial, juntamente com a estátua equestre e a coluna triunfal.

Mas não era só pela tipologia monumental que essa simbologia se afirmava no plano universal. Fazia-o também pela sua implantação, com os quatro arcos do pedestal a serem orientados pelos pontos cardiais, em claro posicionamento geo-cosmológico.

Contudo, analisando aquele arco, verifica-se que se trata de um *arco-de-triunfo* alongado e de empenas convergentes que contraria a tipologia clássica, apresentando-se antes como uma síntese. Uma síntese que resulta do cruzamento do *obelisco* egípcio com o *arco-de-triunfo* romano, ou se se preferir, sintetizando, um obelisco truncado vazado por um alongado rasgo em cada uma das suas faces, rematado superiormente por um arco de volta perfeita, que a imagem de Cristo coroa e supera.

E qual a razão de ser, e o sentido, de uma tal forma? A resposta dá-a a própria memória descritiva, pois como aí se refere “o arco é a expressão arquitectónica da ideia de triunfo”. Ou seja, a intencionalidade daquela síntese não era, obviamente, veicular a simbologia romana de triunfo, mas sim a de expressar a ideia de triunfo, “*tout court*”. Por isso, aquela forma não podia reiterar uma tipologia monumental clássica – o arco de triunfo romano – sob pena de desvirtuar o seu sentido intencional (*kern*), enquanto sentido mediado pela sua visão formal (*eidos*).

Esta precisão parece-nos importante, pois por ela nós acabamos por reencontrar o conceito de *forma eidética*, a que nos referimos a propósito da espiral do projecto *Mar Novo*.

Como não ver neste arco de triunfo *sui generis*, um exemplo de uma dessas *ideias-forma*?

Por outro lado, a convergência das suas faces tende a acentuar, visualmente, o efeito de perspectiva, fazendo parecer ainda mais elevada a sua altura, naquilo que poderá constituir não um mero efeito de *trompe-l'œil*, mas antes de sublime.

Por sua vez, a geometria pura das linhas e dos volumes do arco-pedestal veicula um ascético e austero abstraccionismo, que a absoluta



Fig. 14/XIII- A. Lino e F Franco, *Monumento a Cristo-Rei*, 1959, Almada.

ausência de ornamentação e o emprego de material não-nobre sublinham.

Servem estas considerações para mostrar, que o pedestal é o elemento mais interessante do monumento. Interessante, não tanto pelo valor estético que o mesmo possui, mas por sintetizar numa fórmula coerente e inédita duas tipologias monumentais clássicas (o arco-de-triunfo e o obelisco), e mais ainda pela pureza das suas linhas, cujo abstraccionismo contrasta fortemente com a figuração da Imagem.

Outro aspecto que importa referir, é a hierarquia estrutural do monumento: na base, acorçada sob o elevado pórtico, figura a capela, como infra-estrutura material do culto ao SS.^{mo} Coração de Jesus. No topo, coroando e transcendendo as vitórias terrenas, figura a imagem de Cristo, como super-estrutura divinizada da consagração ao SS.^{mo} Coração de Jesus.

E a propósito da imagem de Cristo, nota-se uma similar integração dos aspectos religiosos e artísticos. Desde logo, como na memória descritiva se realça, a figuração de Cristo com os braços abertos em cruz, ao mesmo tempo que representa o abraço metafísico da humanidade crística, “*é exigência também da arte, para que a imagem de Cristo seja visível nos contornos da sua figura humana, sem se confundir com um vulto informe erguido em linha recta para o alto*”.

É que, a essência da imagem (*eidos*) não reside na sua figuração, importando mais do que moldar, na imagem de Cristo, uma dada expressão facial, ou fixar uma dada pose corporal, plasmar antes a abertura metafísica do seu coração (*kern*), contrariando-se, também por aqui, aquela que era a herança da estatuária imperial romana de fixar atitudes (muitas das vezes gestos) dos homenageados.

Importa, finalmente, analisar a questão da implantação do monumento. Pela sua localização e, claro está, pela sua escala, o monumento a Cristo-Rei insere-se e dialoga com a paisagem circundante, constituindo-se como referência e elemento marcante do próprio território.

Por aqui, também, o Cristo-Rei tornava efectiva e real, aquela que era a maior aspiração de Oliveira Salazar para o monumento de Sagres: sinalizar e simbolizar, desde longe, a terra portuguesa.



Fig. 15/XIII- A. Lino e F Franco, *Monumento a Cristo-Rei*, Perspectiva da Capital



Fig. 16/XIII- *Monumento a Virgem Maria*, M^{te} da Virgem, 1900-1950, V. N. de Gaia.

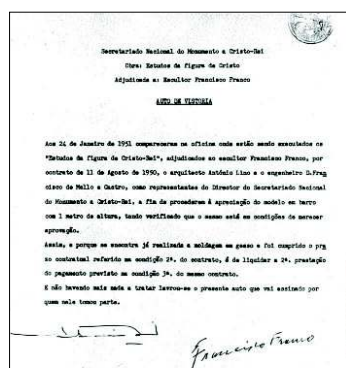


Fig. 17/XIII- A. Lino e F Franco, *Auto de Vistoria*, 1951.

Mas por outro lado, por esta mesma implantação, o *Monumento a Cristo-Rei*, por assim dizer, se perde. Destinado a ser visto a partir da Capital, mas separado desta pelo vasto leito do Tejo, o Cristo-Rei vira as costas à “*Outra Banda*”, onde foi implantado, e torna-se um símbolo solitário, imperturbável na sublimidade do seu triunfo, mas separado e desligado do mundo tumultuoso, pela larga fossa de castelo medieval em que se vê transformado o rio, fossa essa que logo será transposta por uma ponte que já não é levadiça, mas antes suspensa.

Voltado a Norte e olhando a Capital, o Cristo-Rei é na maior parte do tempo visto em contra-luz, coisa que não permite senão fazer vislumbrar a sua silhueta, tornada como que imagem especular. Uma imagem a um tempo, paradoxalmente, omnipresente e inacessível.

Pena é que a sua implantação não tenha sido realizada em Monsanto, como inicialmente se chegou a pensar³⁴. Desde logo, a toponímia se apresentava bastante mais adequada, já que a própria designação “Monsanto” o parece sugerir, contrariamente à designação “Pragal”, que à partida parece sugerir conotações algo impróprias³⁵. Já em Monsanto, virado a Sul, a sua imagem poderia, então, efectivamente resplandecer, irradiando a aura do seu coração.

Para Monsanto, porém, estava reservada a instalação das antenas emissoras da RTP.

Esse era um erro, por assim, dizer clássico, anteriormente cometido já no Porto, com a implantação do *Monumento a Virgem Maria*, do lado de Vila Nova de Gaia: uma instalação que começara no início do século XX, e que, justamente, em 1950, se concluíra.

Em 1950, a 11 de Agosto, seria assinado, na sede do Secretariado do Monumento, por Francisco Franco e pelo director do Secretariado, o contrato da construção da *Imagem*, comprometendo-se o escultor a

³⁴ No jornal O Monumento de Dezembro de 1941, relativamente à escolha do local de implantação do monumento escreve-se o seguinte: “Foi correndo o tempo até que chegasse a hora da escolha definitiva e aquisição do local. [...] Este requeria condições especiais de solidez que faltavam na margem direita do Tejo, na cidade e em grande extensão nos arrabaldes, inclusive na zona enorme de Monsanto, porque os terrenos são calcários e com frequentes cavernas subterrâneas.”

³⁵ Não podemos deixar de observar a proximidade fonética do vocábulo pragal, com o vocábulo praga. Aliás, citando o dicionário de Língua Portuguesa da Porto-Editora, pragal designa “um terreno árido onde apenas crescem plantas bravias” pp. 1135.

“ter pronto no prazo de seis meses, o modelo da futura estátua de um metro de altura. E, feito e aprovado este modelo, a fazer outro de quatro metros de alto, o qual depois de aprovado seria o definitivo.”³⁶

E em 24 de Janeiro de 51, seria exarado um *Auto de Vistoria* que atesta que Franco viria a cumprir o prazo para a maquete de 1 metro, conforme se verifica pelo documento, que juntamos.

Em Abril de 1952, contudo, Francisco Franco já não participa numa visita às obras que haviam já arrancado no local³⁷, coisa que dá a entender que deveria encontrar-se já debilitado pelo atropelamento de que foi vítima à saída do seu atelier.

Posteriormente, durante os trabalhos de ampliação das maquetas da Imagem, uma reportagem do magazine *Século Ilustrado* permite reconstituir, com alguma fidelidade, como a obra a seguir se processou. O ponto de partida foi um pormenor da estátua de 4 metros de altura, que deverá ter sido executado por Francisco Franco. Desse gesso, passou-se à imagem de 28 metros, ampliado, o primeiro, por pontos, na razão de 1/7, por uma equipa constituída pelo modelador e maquetista sr. Manuel Renda, auxiliado pelo sr. Rocha³⁸.

As obras de ampliação realizaram-se no local, funcionando o espaço da capela, como oficina para a elaboração das maquetas e dos moldes, que depois eram içados, desde baixo, por um guincho até ao cimo do “arco-de-triunfo”.

Servem estes dados, para precisar e corrigir o depoimento de Diogo de Macedo, já referido. De facto a ampliação da maquete de 1 metro para 4 metros parece ter sido realizada pelo escultor, não na sua totalidade, mas apenas da parte da cintura para cima, compreendendo o tronco, a cabeça, os braços e mãos, as únicas peças afinal necessárias para a ampliação rigorosa da mesma.

Infelizmente perdeu-se o paradeiro destas maquetas, sendo provável que as mesmas não existam mais. Mas que a primeira foi realizada

³⁶ *Monumento Nacional a Cristo-Rei* [...], p. 48

³⁷ Vide “*A visita dos jornalistas*” in, *O Monumento* n° 7, Abril de 1952.

³⁸ DUARTE, M C e FERREIRA, B, *Cristo-Rei abençoará Lisboa*, in, *Século Ilustrado*, n° 1055, 22.3.1958, pp.46-47

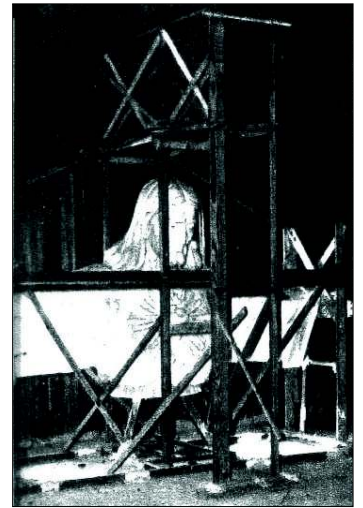


Fig. 18/XIII- Rocha & Renda, *Ampliação da maquete do Cristo-Rei*, 1958, esc. 1/7



Fig. 19/XIII- Idem, Pormenor.

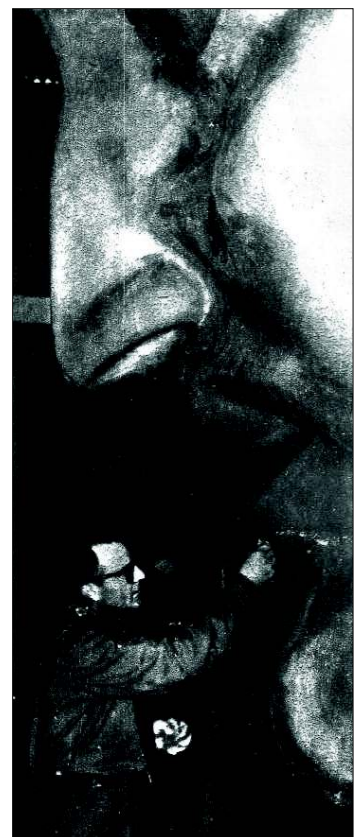


Fig. 20/XIII- Rocha & Renda, *Ampliação da maquete do Cristo-Rei*, 1958, esc. 1/1



Fig. 21/XIII- Idem, Pormenor expressivo.

pelo escultor, disso não há dúvida, já que um minucioso relatório técnico da construção do monumento, também o confirma. E porque a quantia acordada para o pagamento do trabalho do escultor foi entregue, na totalidade, após o acabamento da maquete de 4 metros, depreende-se que também foi a segunda.

E porque, para além dos seus aspectos artísticos e religiosos, o *Monumento a Cristo-Rei*, apresenta características técnicas que importa assinalar, por se tratar, desde logo, da maior estátua existente no País, transcrevemos o relatório na íntegra:

O MONUMENTO DESCRITO PELOS TÉCNICOS

O Monumento a Cristo-Rei foi edificado no sítio do Pragal, no cimo duma colina fronteira a Lisboa, à cota de 113 metros acima do nível do Tejo.

Tem de altura total 109 m. acima do terreno, sendo constituído por um pórtico gigantesco com 76 m. de altura, formado por quatro grandes pilares ocos e uma plataforma superior sobre a qual assenta a figura de Cristo com 28 metros de altura e 16 de envergadura. A plataforma apoia-se nos pilares, concordando exteriormente com estes por arcos circulares, voltados aos quatro pontos cardiais.

Além de um salão de exposição e de venda de recordações situado na plataforma de apoio da figura, existem três terraços destinados ao público, a alturas respectivamente de 17 m., 78 m. e 80 m. acima do nível do terreno, acessíveis por meio de um ascensor e ainda por uma escada interior a um dos Pilares.

Porque a estabilidade da estrutura assim o impôs, o ascensor tem o seu ponto de paragem mais alto a uma cota inferior à da plataforma de apoio à figura, de modo que o acesso à parte superior do Monumento não dispensa a utilização dos últimos troços da escada referida. Logo abaixo do terraço intermédio existe uma plataforma interior de distribuição para o público, onde se situa o salão também já referido. Do terraço superior domina-se um horizonte à distância mínima de 20 km. O monumento é devidamente sinalizado durante a noite para aviso da aviação.

Até à altura de 17 m. e aproveitando o tecto constituído pelo terraço inferior, o espaço entre os pilares foi aproveitado para a construção de um recinto fechado destinado a capela. A área correspondente aos quatro pilares é reservada a sacristias arrecadação e acesso ao ascensor e escada.

Dentro da figura estabeleceu-se uma escada metálica que permite visitar todos os pontos da sua superfície interior. Na inserção das mãos e na cabeça existem aberturas a partir das quais se poderá visitar o exterior da figura.

1. Fundação

As fundações do monumento foram estabelecidas à profundidade de 13 m sobre camadas miocénicas “in situ” areno-argilosas de características uniformes em toda a área da fundação. A inclinação das camadas é fraca e dirigida no sentido mais favorável para o interior da encosta. O solo é seco pois, as águas superficiais pouco abundantes devido à pequena extensão da bacia de alimentação, desaparecem rapidamente nas camadas permeáveis que afloram, consti-

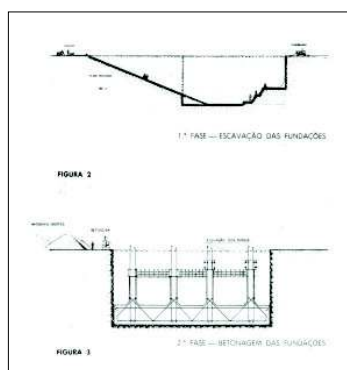


Fig. 22/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Projecto das Fundações

tuindo toalhas aquíferas profundas que não foram atingidas pelas sondagens de reconhecimento levadas até à profundidade de 30 m. Não sendo de temer escorregamentos do terreno na direcção do rio, procurou-se no entanto situar a construção a uma distância prudente da orla da falésia.

A fundação é constituída por uma laje de 4,00 m. de espessura moldada directamente contra o terreno servindo de ensoleiramento geral à construção, conforme *figura 1*. Na zona abaixo do nível do terreno, os pilares são solidarizados entre si pelas paredes que se prolongam de uns pilares aos outros. Estes elementos apoiam a laje inferior da fundação e constituem, com outra laje de 1,20 m. de espessura, construída um pouco abaixo do nível do terreno um conjunto de uma grande rigidez que encastra a superestrutura.

A sapata geral da fundação foi armada com ferros dispostos nos dois sentidos e ainda com armaduras inclinadas, que descem a 45° das paredes dos pilares. A armadura superior foi prevista para a resistência dos segmentos centrais da sapata que ficam apoiados, segundo o perímetro, nas paredes dos pilares e nas de travamento; a armadura inferior foi prevista para segurar a continuidade dos vários elementos da sapata e resistir à flexão dos segmentos desta que ficam salientes nas paredes e ainda para absorver tensões eventualmente resultantes de pequenos assentamentos diferenciais do terreno, na zona média. As armaduras inclinadas podem resistir aos esforços resultantes daqueles assentamentos que são os mais prováveis, além de poderem contribuir para a igualização das tensões desenvolvidas na sapata.

A tensão máxima de contacto admitida foi de 5 kg/cm². Antes da construção da laje ao nível do terreno as células da fundação foram preenchidas por terra devidamente compactada.

2. Superestrutura

A superestrutura de apoio da imagem é constituída por pilares ocos de momento de inércia variável, cujas paredes são ligadas a intervalos aproximadamente iguais por septos dispostos horizontalmente.

O pilar que contém a escada e o elevador por não poderem estes septos abranger as quatro paredes os reforços são constituídos por pequenos elementos triangulares dispostos de canto, ligando duas das paredes adjacentes e são mais próximos entre si que os dos outros pilares.

Superiormente, houve a preocupação de reduzir ao mínimo a dimensão da abertura da plataforma que é necessária para a passagem das escadas, de forma a não prejudicar a amarração da laje ao respectivo pilar que é o mais enfraquecido. Para o efeito ficou em hélice o troço final da escada de acesso, e o elevador, de grandes dimensões, não pode por isto atingir o nível da plataforma superior como seria mais cómodo para o acesso do Público.

As paredes dos pilares são armadas com malhas dispostas nas duas faces. As armaduras verticais foram previstas para a resistência de conjunto às solicitações consideradas no cálculo, e as armaduras horizontais para assegurar a transmissão de esforços e a continuidade entre as quatro paredes que formam cada pilar. Adoptaram-se grandes recobrimentos das armaduras (0,20 m. do lado de fora e 0,10 m. do lado de dentro das paredes dos pilares de modo a criar uma sobre-espessura de isolamento. Isso conduziu a paredes de espessura total 0,90 m.

A estrutura da figura encastra-se na laje que constituiu a plataforma superior, tendo as secções horizontais e as dos braços uma configu-

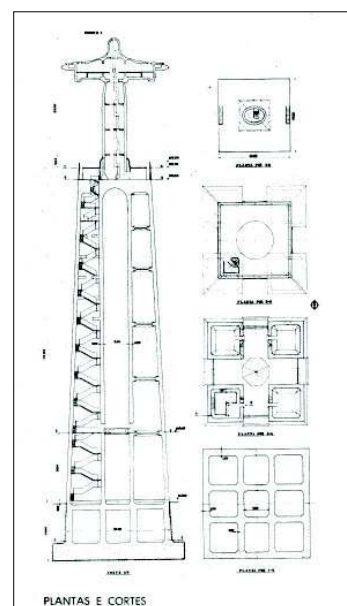


Fig. 23/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Plantas e Cortes da Estrutura

ração exterior irregular, exigida pela sua forma escultórica. A forma interior é regular de modo a facilitar a cofragem, mas acompanhando o mais possível a superfície exterior de modo a reduzir a espessura das paredes. Toda a figura ficou reforçada a diferentes alturas por septos horizontais no tronco e verticais nos braços de modo a aumentar a rigidez e resistência de conjunto.

Na figura 1 apresentam-se os cortes verticais e horizontais da construção, que permitem obter uma ideia de conjunto da estrutura adoptada.

3. Cálculo

O cálculo da estrutura de apoio da figura foi conduzido pelo método de Cross, transformando o pórtico no espaço num pórtico plano de dois montantes encastrados na base e com uma travessa superior. A rigidez relativa foi sugerida por um ensaio sobre modelo reduzido. Os coeficientes de transmissão e os momentos de encastramento perfeito foram determinados pelo teorema de Castigliano.

A figura foi calculada como elemento em consola sujeito a flexão composta.

As solicitações consideradas, além do peso próprio, foram as seguintes: vento de 200 kg./m², sismo de $C = 0,075$, variação uniforme de temperatura de 30° em toda a estrutura e desigual de 15° entre as faces dos pilares.

Foi levada a efeito a observação do comportamento da estrutura pelo que diz respeito a assentamentos e a deslocamentos laterais dos pilares, antes destes serem ligados pela plataforma superior. Para o efeito foram instaladas marcas de nivelamento de precisão, sujeitas a verificação periódica, sendo a observação de deslocamentos efectuada com quatro pêndulos instalados, um em cada pilar. Verificou-se a inexistência de assentamentos diferenciais dos pilares e também a prática indeformabilidade destes para as variações térmicas diárias.

Procedeu-se à montagem de pares termo-eléctricos em duas secções respectivamente às alturas do primeiro e do penúltimo septo de um dos pilares, para a observação de gradientes térmicos, verificando-se que estes apesar de serem muito importantes não chegavam a provocar deslocamentos relativos dos pilares, dada a sua grande rigidez.

4. Construção

A escavação do terreno foi efectuada como esquematicamente se indica na *figura 2*, utilizando processos mecânicos.

Em toda a construção, tanto fundações como superestrutura foi utilizado betão armado tendo-se adoptado em geral a dosagem de 250 kg de cimento por m³, empregando materiais inertes da região. A quantidade média de ferro foi de cerca de 60 kg/m³ de betão. O peso total da construção é da ordem das 40 000 t.

A construção dos pilares da estrutura efectou-se com auxílio de andaimes de madeira no interior de cada um dos pilares, apoiados nos septos. Fazia-se aos diversos níveis a circulação de pessoal e o transporte entre pilares por meio de passadiços exteriores, suspensos à face dos pilares. Existia também outro andaime na parte central entre os quatro pilares, apoiado na placa do tecto da capela e nas paredes exteriores dos pilares. Por aqui se elevavam os materiais com auxílio de um guincho.

Os quatro pilares progrediam simultaneamente na construção, fazendo-se a elevação dos moldes (por meio de cadernais) e a fixação

das armaduras utilizando uma estrutura em cada pilar apoiada nos andaimes.

Utilizaram-se moldes viajantes de madeira simples, um para cada pilar, constituídos por dois painéis em cada face, como indica a *figura 3*. A largura dos painéis exteriores de canto foi sendo sucessivamente reduzida à medida que progredia a construção para atender à variação de secção dos pilares. Os painéis eram fixados por parafusos ao betão já construído e ligados superiormente, entre faces, por meio de varões que ficavam por sua vez embebidos no betão.

A execução da figura foi levada a efeito com a ajuda de um andaime exterior tubular metálico e um andaime interior de madeira que se apoiavam na plataforma superior de ligação dos pilares.

O andaime exterior foi utilizado para o apoio dos moldes exteriores, escadas de acesso durante a construção, braços da figura e ainda para e elevação do mastro de montagem. O molde interior serviu para apoio e também elevação do mastro de montagem e apoio dos moldes interiores bem como das armaduras do tronco da figura.

Os moldes exteriores dada a irregularidade da superfície vista do monumento foram executados em placas de gesso, tendo cada um uma só aplicação. Os moldes interiores eram de madeira, sendo viajantes entre a base e a cintura.

Para cima, os moldes tiveram de ser reconstruídos em cada aplicação.

A subida dos moldes de gesso fez-se pelo exterior da construção, utilizando uma grua colocada na plataforma superior do monumento. O betão subia em baldes pela central, através duma abertura deixada no centro da plataforma, sendo içado com a ajuda do mastro de montagem. As armaduras eram igualmente levantadas por esta zona central.

A preparação dos moldes exteriores da figura foi levada a efeito por uma técnica especial. Partiu-se do modelo da figura, à escala 1:7 executada pelo escultor, fazendo-se a respectiva ampliação por ponteação.

Eram previamente construídas formas toscas, com moldes de madeira, que foram depois revestidos de fasquias, as quais eram finalmente barradas de modo a reproduzir fielmente a superfície acabada da figura. Sobre esta superfície aplicava-se o gesso amassado com sisal de modo a obter placas resistentes de estafe, com 4 cm de espessura, incorporando barrotos de madeira por forma a possibilitar o seu transporte e colocação uns sobre os outros, na posição de betonagem.

Dada a grandeza da figura à escala natural, a execução das placas de gesso que haveriam de servir de molde exterior à construção, foram obtidas em seis etapas, começando por uma das metades do corpo até à cintura, depois a outra metade do tronco, os braços, as mãos e finalmente, a cabeça. As duas metades do corpo por onde se começou, foram executadas ao baixo, em virtude das suas grandes dimensões; as restantes partes foram executadas ao alto.

5. Acabamentos

Quer no plinto quer na figura foi deixado o betão à vista, tendo sido abujardada toda a superfície exterior da figura, e aparelhada a pico grosso a superfície exterior do plinto. Desta forma ficou a figura com um acabamento mais fino, que o resto da construção. Para obter mais contraste, utilizou-se na figura uma brita mais escura.

No demais, empregaram-se revestimentos normais sem nada de especial a assinalar.

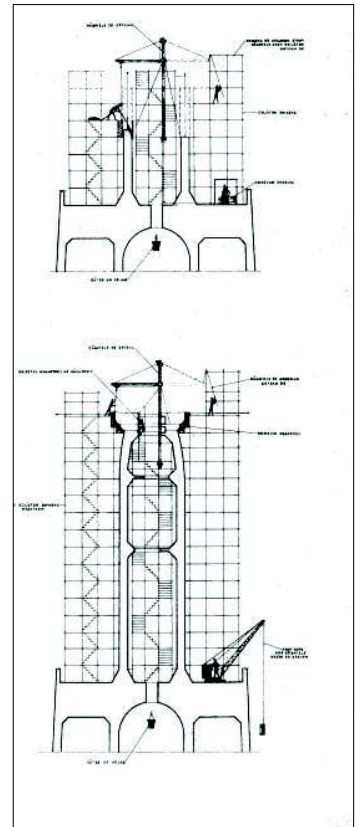


Fig. 24/XIII- Monumento a Cristo-Rei, *Projecto de Execução da Figura*. Enchimento até ao tronco.

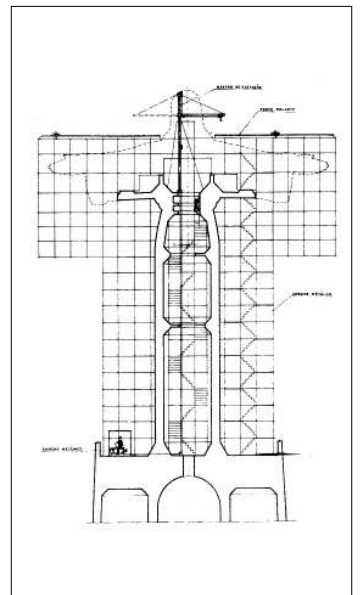


Fig. 25/XIII- Monumento a Cristo-Rei, *Projecto de Execução da Figura*. Modelação do tronco, do rosto e dos braços.

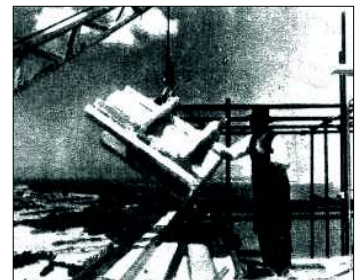


Fig. 26/XIII- Monumento a Cristo-Rei, levantamento dos moldes em estafe.

AUTORES

- Arq.º António Lino
- Esc. Francisco Franco
- Eng. D. Francisco de Mello e Castro
- Eng. José Sidónio Brazão Farinha – estrutura
- Eng. Ernesto Fleury – fundações
- Eng. João Manuel Castelbranco – urbanização
- Eng. Francisco Lino Netto – instalações eléctricas
- Eng. António Fernandes de Barros – ascensor
- Eng. José Máximo de Castro Neves - iluminação exterior³⁹

A passagem sublinhada, sustenta que o pormenor da figura de 4 metros, em gesso, foi executado por Francisco Franco, ou pelo menos, pelo seu atelier, já que de acordo com o contrato, o escultor orçamentou em 200 contos a importância a receber pela realização das duas maquetas (a de 1 metro e a de 4 metros), sendo a quantia paga “em três prestações: a 1ª de 50 contos no acto da assinatura do contrato; a 2ª de 50 contos no acto da aprovação da primeira maqueta; e a 3ª de 100 contos no acto da entrega da segunda maqueta da estátua.”⁴⁰

Ora, acontece que no mapa das despesas totais da construção do monumento, elaborado em 1961, figura uma parcela intitulada “*Maqueta da Estátua do Sagrado Coração de Jesus (escultor Francisco Franco) – 200.000\$00*”, coisa que atesta que aquela maqueta foi executada pelo escultor, ou às suas ordens.

Qual o papel do escultor na finalização desse pormenor, eis a grande questão. De acordo com o depoimento de Diogo de Macedo, ele terá sido pequeno. Mas, de facto, como por esse depoimento, nem sequer a realização da imagem de 1 metro teria sido da responsabilidade de Francisco Franco, consideramos que há que relativizar o seu peso.

O que se sabe, é que em Outubro de 1952, Francisco Franco declinou o convite para cinzelar os dois baixos-relevos para o Monumento a Duarte Pacheco, alegando doença. Mas por essa data, já a maqueta de 1 metro devia encontrar-se finalizada.

Por sua vez, do relatório técnico elaborado após a conclusão dos trabalhos, pode dizer-se que o mesmo aparece como uma peça curiosa, pois não constituiu um instrumento auxiliar da sua construção, funcionando antes como uma descrição desta, a partir do ponto de vista

A DESPESA	
Extracto das Despesas desde Junho de 1937 a 31 de Dezembro de 1961.	
(24 anos)	
I - A OBRA	
Maqueta do Monumento	18.922\$00
Sondagem no terreno do Monumento	29.104\$00
Lançamento da 1ª Pedra do Monumento (1948)	2.474\$20
Abertura de um caminho de acesso ao Monumento e diversos	5.252\$20
Engenharias, Desenhos e Tendas	36.469\$60
Laboratório de Engenharia Civil	72.835\$00
O. P. C. A. (Sociedade de Obra Pública e Cimento Armado, Lda)	15.376.448\$00
Electricidade	370.000\$00
Electrificação, material eléctrico e iluminação	435.137\$60
Metallurgia, madeira, vidro, chapas e diversos materiais	30.729\$70
Porta de ferro para a Capela (Realização Artística)	23.000\$00
Bancos para a Capela e acabamentos diversos	36.074\$00
Maqueta da Estátua do Sagrado Coração de Jesus (Escultor Francisco Franco)	200.000\$00
Estátua - Modelação da Píxide de Cristo-Rei (Rocha & Rocha)	1.123.000\$00
Estátua - Modelação da Imagem de Nossa Senhora - (15.200\$00) e seu Assentamento na Capela do Monumento. (A. S. FERREIRA)	15.000\$00
Trabalhos fotográficos para Enquadramentos e diversos fotografias para a Inauguração do Monumento	18.382\$00
II - Manutenção da Secretariado; expediente; propaganda (moldes de estampas e papéis), e jornal "O Monumento"; Cartazes, aviação, salões, petições para as Festas Inauguratórias, etc.	1.819.319\$00
Total da Despesa	20.028.256\$10
Em Contos	20.028.256\$10
31 de Dezembro 1961	204.214\$50

Fig. 27/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Mapa de Despesas.

³⁹ Monumento Nacional a Cristo-Rei... p.

⁴⁰ Idem, p. 226

técnico, comungando da mesma sublimidade que emana das grandes obras de engenharia.

Por ele, podemos aduzir que o *Monumento a Cristo-Rei* é, sob esse ponto de vista, uma obra de engenharia, entrando por aí em consonância com a restrita tipologia da estatuária colossal.

Estatuária colossal em cuja linhagem o *Cristo-Rei* se filia, desde logo, pelas conotações que a vários títulos apresenta com o *Cristo Redentor*, que se ergue no morro do Corcovado, no Rio de Janeiro.

Formulada em 1921, a ideia da construção do monumento a Cristo Redentor surge para assinalar a comemoração do Centenário da Independência do Brasil, no ano seguinte. Reúne-se então uma primeira assembleia destinada a discutir o projecto e o local para a edificação do monumento. Disputam-no o Morro do Corcovado, o Pão de Açúcar e o Morro de Santo António. Vence a opção pelo Corcovado, o maior dos pedestais.

Em 1922, um abaixo-assinado com mais de 20 mil nomes solicita ao presidente Epitácio Pessoa permissão para a edificação da estátua. A pedra fundamental da construção do monumento no morro do Corcovado é lançada no dia 4 de Abril de 1922.

Em 1923, é realizado o concurso de projectos para a construção do monumento ao Cristo Redentor. O projecto escolhido é o do engenheiro Heitor da Silva Costa. Em Setembro é organizada a Semana do Monumento, uma campanha nacional para arrecadação de fundos para as obras.

Em 1926, são iniciadas as obras de edificação do monumento e no dia 12 de Outubro de 1931, a estátua do Cristo Redentor é inaugurada. O desenho final do monumento é de autoria do artista plástico Carlos Oswald e a execução da escultura é responsabilidade do estatuário francês Paul Landowski. O monumento ao Cristo Redentor no morro do Corcovado torna-se a maior escultura *art déco* do mundo. A sua inauguração teve a presença do cardeal D. Sebastião Leme, do chefe do Governo Provisório, Getúlio Vargas, e de todo o seu ministério.

Do ponto de vista técnico, os dados sobre ambas as obras não são muito diferentes:



Fig. 28/XIII- Heitor da Silva Costa, 1922, *Monumento a Cristo-Redentor*, Maqueta do projecto vencedor do concurso.



Fig. 29/XIII- Heitor da Silva Costa e Paul Landowski, *Monumento a Cristo-Redentor*, 1931, Rio de Janeiro.

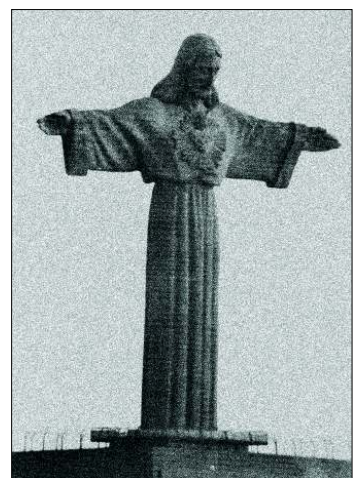


Fig. 30/XIII- António Lino e Francisco Franco, *Monumento a Cristo-Rei*, 1959, Almada.

Cristo-Rei, Portugal	Cristo Redentor, Brasil
Acima do nível do Tejo 133 m	
Monumento:	Altura total do monumento - 38m
Altura 110 m	Altura da estátua - 30m
Sapata, à profundidade de 14 m	Altura do pedestal - 8m
Conjunto construído em betão armado, num volume de 20 mil metros cúbicos	Altura da cabeça - 3,75m
Peso total da construção: cerca de 40 mil toneladas	Comprimento da mão - 3,20m
Base 25 x 25 m	Distância entre os extremos dos dedos - 28m
Pedestal 82 m	Peso da estátua - 1,145 toneladas
Imagem 28 m	Peso da cabeça - 30 toneladas
Distância mínima de visibilidade .. 20 km	Peso de cada mão - 8
Pormenores da imagem:	
Cabeça 4,05 m	
Coração 1,89 m	
Braços 10 m	
Manga (alt.) .. 5 m	
Dedo a dedo 28 m	

Fig. 31/XIII- *Monumento a Cristo-Rei e Monumento a Cristo-Redentor*, Confronto de dimensões

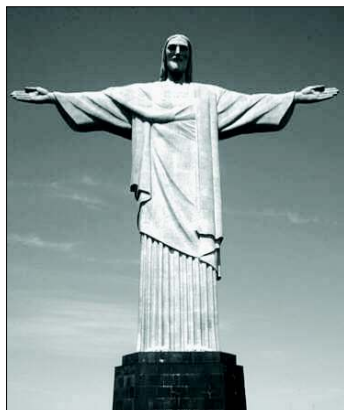


Fig. 32/XIII- *Monumento a Cristo-Redentor*, Figuração.

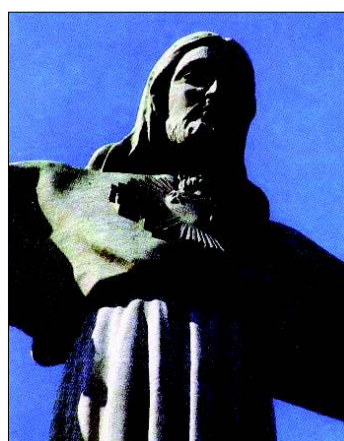


Fig. 33/XIII- *Monumento a Cristo-Rei*, Figuração.

A imagem brasileira tem 30 metros de altura, a portuguesa 28. A cabeça do primeiro tem 3.75 metros, a do segundo, 4.05 metros. A distância de dedo a dedo, no primeiro, 30 metros, no segundo, 28 metros.

Por outro lado, a técnica de construção é similar em ambas, na medida em que a estrutura da imagem é construída em betão, unicamente diferindo a do Rio de Janeiro, pelo facto da superfície da figura de ser revestida por um mosaico de pedra-sabão, que lhe dá uma ténue cor esverdeada e um brilho acetinado.

Do ponto de vista da configuração plástica, apesar da Imagem de Almada reiterar a fórmula dos braços abertos em cruz que exhibe a do Rio de Janeiro, uma e a outra são, porém, bastantes diferentes, quanto à sua representação formal.

Na imagem do Rio, a estilização e o decorativismo das formas está bastante mais presente, desde logo no desenho dos panejamentos e no alongamento das mãos e dos dedos, possuindo uma elegância formal que a estátua de Almada não tem. De resto, difere, também, de modo muito nítido, a indumentária que recobre ambas as figuras. Em Almada, a imagem de Jesus, aparece vestida com um hábito de monge mendicante, ao passo que a do Rio, aparece vestida com uma túnica e uma toga clássicas.

Por outro lado, a forma da cruz parece explicitar-se melhor pela Imagem de Almada, já que na do Rio o tronco de Cristo aparece mais largo e robusto, conferindo-lhe uma presença mais firme e possante, enquanto que no Cristo de Almada o seu corpo é mais esguio e débil, destacando-se na figura bastante mais a cabeça, do que se destaca na do Rio, como as dimensões de ambas o atestam: enquanto na imagem de Almada, de 28 metros, a cabeça tem 4,05 metros de altura, na imagem do Rio, de 30 metros, a cabeça tem apenas 3,75 metros.

Daí que ambas as imagens difiram bastante pela sua pose. Na do Rio, o Cristo aparece representado em pose majestática, enquanto que na de Almada, o Cristo aparece representado numa pose penitente. No Rio, o Cristo redime porque reina, em Almada o Cristo reina porque redime.

Mas o que de forma mais vincada distingue as duas imagens, é a ausência de simbologia sagrada na imagem do Rio, encerrando-se o sentido crístico na doçura da expressão, na leveza da atitude e na serenidade do gesto, enquanto que, na de Almada, a simbologia sagrada está bem explícita, emanando a mensagem crística da figura do SS^{mo} Coração de Jesus, que aflora ao peito.

Em suma, enquanto a imagem do Rio monumentaliza os valores formais da estatuária, a de Almada monumentaliza os cânones litúrgicos da imaginária.

Mas, para buscar um antecedente para o Cristo-Rei de Almada, não deve ser invocado apenas o Redentor do Rio. Ainda antes da inauguração deste último, logo em 1927, por iniciativa particular do Conselheiro Aires de Ornellas⁴¹, seria inaugurado o *Sagrado Coração de Jesus* da Ilha da Madeira, que se ergue na ponta do Garajau⁴², construído também em betão, obra do escultor francês Georges Serraz (1883-1964), autor de numerosas obras de escultura monumental, nomeadamente a de outro Cristo-Rei, de 25 metros de altura, que figura em *Les Houches*, Alta-Savoia, frente ao Monte Branco, inaugurada em 19 de Agosto de 1934, assim como de outra estátua monumental de *Notre-Dame du Sacré-Cœur*, de quase 33 metros de altura, que se ergue no *Mas Rillier*, e que é a maior estátua religiosa da França.

E em 1940, integrado nas comemorações centenárias, era implantado no Monte Pilar, perto de Paços de Ferreira uma estátua de Cristo-Rei, esculpida em granito da autoria de Henrique Moreira.

O *Cristo-Rei* de Almada insere-se assim numa genealogia propagada a partir da publicação da encíclica *Quas Primas*, de Pio XI que estabeleceu como já referimos o culto a *Cristo-Rei*, implantando-se desde essa data por todo o mundo católico estátuas a Cristo-Rei, como a de Lenz, na Suíça, onde a figura exhibe mesmo uma coroa.

⁴¹ Ver discurso no acto inaugural em Anexos, Cristo-Rei.

⁴² Vide, SINAZ-TRUEVA, José de, VERÍSSIMO, Nelson, *Esculturas da Região Autónoma da Madeira. Inventário*, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1996, Funchal, pp. 101-103.

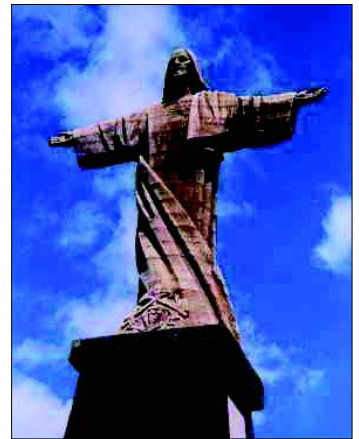


Fig. 34/XIII- Georges Serraz, *Monumento ao Sagrado Coração de Jesus*, 1927, Miradouro do Garajau, Ilha da Madeira.



Fig. 35/XIII- G. Serraz, *Christ-roi*, 1934, Les Houches, Alta Savoia, França



Fig. 36/XIII- *Christ-roi de Lenz*, 1935, Valais, Suíça

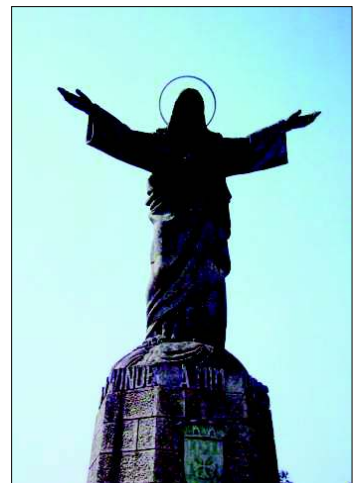


Fig. 37/XIII- Henrique Moreira, *Cristo-Rei*, 1940, Monte Pilar, Paços de Ferreira



Fig. 38/XIII- *Monumento a Cristo-Rei*, Capela com Imagem de N^a Sr^a de Fátima da autoria de Leopoldo de Almeida



Fig. 39/XIII- D. Díaz-Ambroa (arq.) e N. Martínez (esc.), *Monumento ao Sagrado Coração de Jesus*, 1956, Sacédon, Espanha



Fig. 40/XIII- Idem, Perspectiva vista do Sul.

Mas o Cristo-Rei não é unicamente uma Imagem. É um conjunto monumental integrado. Um autêntico dispositivo multidimensional destinado a servir distintos fins.

Daí, a imprescindível presença da capela. Um *Lugar de Devoção*. Um espaço de recolhimento e oração, polarizado pela imagem de N^a Sr^a de Fátima, da autoria de Leopoldo de Almeida, encimando uma edícula, que é uma réplica, em pó de mármore, da Nossa Senhora de Fátima que o mesmo autor enviou para a Capela de Santo Eugénio, em Roma, no ano de 1952.

A acompanhar a imagem, foram criadas algumas alfaias litúrgicas de desenho moderno.

E além do pedestal, da Imagem e da Capela, há ainda que considerar o recinto, já que o mesmo foi pensado, como se refere na Memória Descritiva, para acolher numerosos peregrinos e celebrar “missas campais”.

Por sua vez, o Cristo-Rei de Almada, não deixou de marcar a sua influência no campo da estatuária colossal, encontrando-se, no pedestal, alguma consonância do seu modelo arquitetural no *Monumento ao Sagrado Coração de Jesus*, de Domingo Díaz-Ambroa e do escultor Nicolás Martínez, erguido, em 1956, no *Cerro de la Coronilla*, Sacédon, sobranceiro ao *Mar de Castilla*, um imenso lago artificial criado pela junção das albufeiras das barragens de *Bolarque*, *Entrepeñas* e *Buendía*, construídas, respectivamente, em 1944, 1956 e 1957.

Com 30 metros de altura, e situado frente ao *terminus* das duas últimas e mais recentes barragens, serve este monumento, ainda, para mostrar que, tal como em Portugal, também em Espanha, e, principalmente, na região de Castela, as grandes obras públicas eram encaradas como obras emblemáticas de cuja sublimidade o Regime se esforçava por se apropriar, inscrevendo nelas marcas de monumentalidade, coisa que neste caso acontecia através da implantação de uma imagem de Cristo-Rei, em pose de abençoar aquela que era uma monumental obra pública. Uma obra pública desmesurada, dir-se-ia quase demiúrgica, se se atender ao nome que a designa: “Mar de Castilla”.

Mas o *Monumento a Cristo-Rei* de Almada concebia-se como algo mais do que uma mera obra pública monumental, ou apenas como a bênção de uma obra pública monumental. O *Cristo-Rei* de Almada concebia-se como um Santuário. Um Santuário e um Centro de Peregrinação⁴³, cuja afluência anual, pelas estimativas oficiais, ronda os 600 mil visitantes.

Intimamente relacionado com o Santuário de Fátima, de que no entendimento do Cardeal Cerejeira constituía seu “complemento”, a erecção do Monumento a Cristo-Rei constitui um acto de primordial importância quer do ponto de vista religioso, quer do ponto de vista do registo das memórias que ao mesmo se encontram associadas.

E porque assim foi, todos os passos da sua construção foram registados documentalmente e consagrados liturgicamente.

Desde a cerimónia da bênção da 1ª Pedra⁴⁴, realizada em 18 de Dezembro de 1949, até à cerimónia da inauguração, 17 de Maio de 1959, todos os momentos marcantes da sua construção foram objecto de registo, propaganda e consagração ritual, tornando-se pretexto para a realização de actos litúrgicos de grande repercussão pública.

E a esse título as cerimónias de inauguração do Cristo-Rei atingiram uma dimensão verdadeiramente apoteótica. Quase faraónica.

Por isso, consideramos que importa descrevê-las e analisá-las.

Desde logo, para configurar o seu programa e promover a sua organização, foi lavrada em 16 de Janeiro de 1959 (“ano glorioso do Monu-

⁴³ Publicado recentemente, o Catálogo da Exposição Arte Pública Almada, sobre o Monumento ao Cristo-Rei refere o seguinte: “Na época considerou-se que a importância do Santuário, em termos religiosos e afluência de peregrinos era tal toda a área envolvente foi alvo de um Diploma Legal que a tornou zona non aedificandi [...]. É o terceiro maior lugar de peregrinação da Península Ibérica, a seguir a Santiago de Compostela e ao Santuário de Fátima”. In, AA.VV, *Arte Pública no Concelho de Almada. Catálogo da Exposição*. Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea de Almada, 27 de Março a 30 de Maio de 2004, Almada, 2004, p. 40

⁴⁴ Importa referir que para assistir à cerimónia da bênção da 1ª pedra, “não foram feitos convites oficiais ao Governo, só as autoridades civis e militares os receberam e aceitaram com gentileza cativante” (In, *Monumento Nacional a Cristo-Rei...*, 1965, p. 53). Essa cerimónia incluiu a realização de um cortejo litúrgico nas imediações do local da implantação do monumento; distribuição de 4 000 exemplares de uma folha volante com a gravura do monumento a construir; bênção da pedra fundamental, sepultada juntamente com um cilindro metálico e dentro dele “um tubo de vidro contendo o auto da bênção e moedas correntes, de prata e de cobre, junto com medalhas religiosas de devoção”; e alocação do Cardeal Cerejeira (Vide, Anexos Cristo-Rei).

mento a Cristo-Rei”) uma *Pastoral Colectiva do Episcopado*, onde se anunciava o dia da “*Inauguração e da Consagração Nacional [...] não só ao SS^{mo} Coração de Jesus, mas também simultaneamente ao Imaculado Coração de Maria, perante a sua imagem que para esse fim viria em Peregrinação desde a Cova da Iria até Almada.*”⁴⁵

Vejamos o texto dessa Pastoral:

1. Grande alegria para todos é certamente a notícia da soleníssima inauguração, no dia 17 de Maio próximo, do monumento de Cristo-Rei.

Cumpre-se assim o Voto do Episcopado, graças ao plebiscito de fé, esperança e amor dos portugueses, espalhados por todo o mundo. A Imagem de Cristo-Rei ficará no alto de Almada sobranceiro a Lisboa, donde partiram para as mais longínquas partes da Terra aqueles que lhes levaram o conhecimento do seu bendito Nome e do da Sua Mãe Maria Santíssima. Aquela Imagem de Cristo-Rei lembrará sempre aos portugueses que a sua história mais heróica, desde o nascimento de Portugal, foi uma cruzada e uma missão; partiram de Portugal para estender o seu reino, fazendo cristandade. *Aquela Imagem é a augusta epígrafe da história portuguesa.*

De braços estendidos e Coração aberto, falará a todos os homens: que venham a Ele os que procuram a verdade (Ele «é a Luz do mundo»), e os que estão sobrecarregados («a sua carga é leve»), e os que têm fome (Ele «é o Pão descido do céu»), e os que estão escravos do pecado («Ele é quem tira os pecados do mundo»).

Monumento de Paz, o Monumento de Almada proclamará perpétua a gratidão dos portugueses; numa hora de grandeza apocalíptica, em que o fogo da guerra se pegou, pode dizer-se, ao mundo todo, o príncipe da Paz ouviu misericordioso a oração de Portugal.

2. A inauguração compreenderá uma série de actos comemorativos, que terão início no dia 13 de Maio, o dia da grande peregrinação Nacional a Fátima. Esta peregrinação será o maravilhoso pórtico das solenidades que se desenvolverão na capital.

Não podem os cristãos esquecer a Mãe quando querem honrar o Filho. Foi da Santíssima Virgem que nos veio o Salvador. E foi ainda por intermédio d’Ela que Portugal começou a renascer na Fé, na Esperança e na Caridade.

Em Fátima, fizeram os Bispos Portugueses o voto de promover a construção do Monumento se Portugal fosse poupado à hecatombe da guerra. Ali tinham ido já, em 13 de Maio de 1931, consagrar a Pátria ao seu Coração Imaculado. E continuaram a ir em todos os momentos mais graves da Nação. *A história moderna do País não se compreenderá cabalmente, sem ir estudá-la à Cova da Iria.*

Do lugar mesmo onde a virgem santíssima se manifestou, a Imagem de Nossa Senhora de Fátima, em simbólica cerimónia, será conduzida a Lisboa com luzido cortejo e atravessará em triunfo a Capital, para ir ficar na capela do Monumento como se Ela mesma nos viesse trazer de novo o seu Divino Filho.

⁴⁵ *Monumento Nacional a Cristo-Rei...*, p. 155.

3. Desde o dito dia 13 ao dia 17 vários actos e cerimónias se realizam em Lisboa, os quais oportunamente virão a lume. Eles culminam no dia 17 com a soleníssima Bênção do Monumento e a Renovação da Consagração de Portugal aos Corações de Jesus e Maria.

Todo o mundo português se associará certamente pelos seus mais altos representantes, ao fausto acontecimento. O Episcopado da Metrópole e do Ultramar, com as autoridades supremas da Nação (assim esperamos), ali se congregará, num acto de Fé.

E Portugal inteiro alegrar-se-ia e honrar-se-ia sobremaneira com a alta presença dos príncipes da Igreja brasileira, Igreja filha da portuguesa, e já hoje a maior da Igreja universal.

Do alto do Monumento, os Bispos reunidos de todo o mundo português lançarão, ao mesmo tempo, a sagrada Bênção sobre todas as partes dispersas da Pátria.

4. Parecerá a Consagração a alguns espíritos acto inútil do ritual católico. Do bordado da história não vêem senão o desenho superficial; sem a luz da Fé, nunca poderão alcançar que os fios dela passem através dos Corações de Jesus e Maria.

O Acto de Consagração, confiando-lhes os destinos de Portugal, significa, por um lado, o reconhecimento humilde de que Nosso Senhor Jesus Cristo é o Rei dos séculos e sua Santíssima Mãe a Rainha do Mundo, e, por outro, súplica final da sua onnipotente misericórdia contra todos os perigos que nos ameaçam, almas e corpos, Igreja e Nação, pessoa humana, nesta hora do mundo em que se torna as vezes heróica a própria esperança. Está à vista a dolorosa experiência do que o homem é capaz de fazer pelas suas próprias forças, quando renega e combate Deus e a Igreja: esse mundo de um poder monstruoso, que se ergue sobre a imolação da pessoa humana. Nenhum cristão ignora que a desordem e o sofrimento entraram no mundo com o pecado, e que a libertação dele trás consigo a liberdade e a paz.

É acto transcendente e eficaz acima de todo o poder humano o Acto de Consagração. Portugal bem o sabe pois a sua história lho ensina. E ainda em nossos dias o milagre da paz nos mostrou o que pode um acto de fé, esperança e amor, o acto da consagração, em 1931, de Portugal ao Coração Imaculado de Maria.

5. Para que aquele Acto da Consagração de Portugal aos Corações de Jesus e de Maria tenha o significado de coroa de um plebiscito, deverá ser preparado desde já com a consagração dos indivíduos, das famílias, das associações, das paróquias, das Dioceses. Que por todo o País um espírito de cruzada se levante, a fim de que seja unânime o povo cristão neste acto supremo de adoração e reparação. *Seja Portugal inteiro a responder ao blasfemo desafio do ateísmo, proclamando a soberania de Deus.*

Pretende-se com ele, não tanto um expressivo acto formal, mas sobretudo uma autêntica homenagem da criatura ao seu criador e Redentor, pela total entrega de todo o nosso ser. Isto não poderá realizar-se sem a purificação da alma e do coração, pelos sacramentos da Penitência e da Eucaristia. Sem estes meios, como poderá o cristão viver divinamente, isto é, em estado de graça? E sem estado de graça, como pode ser sincera a consagração?

Para levar a bom termo este plebiscito de fé e amor, muito convém que em todas as dioceses sejam organizadas comissões. Não deverá ser abandonado à exclusiva iniciativa individual. Urge promover e orientar o movimento, a fim de que ele entre no coração de todos

6. A consagração aos Corações de Jesus e de Maria requer uma pregação escrupulosa e assídua do culto aos dois Santíssimos Corações. Pio XII, para citar só o último Papa, dedicou-lhes algumas das suas

Encíclicas, nomeadamente «Haurietis aquas» e «Fulgens corona». A justa inteligência deste culto introduz-nos no mais íntimo do «dom de Deus», de que Jesus falou à Samaritana. Deus fez-se Homem para se revelar plenamente aos homens; e Deus-Homem mostrou-nos o seu Coração, para melhor nos revelar o mistério de Deus, pois é através do coração que se pode entrar na intimidade de alguém. Através do coração de Jesus começa a nossa cegueira e frieza a entender e a sentir aquela palavra do Apóstolo S. João, «Deus é Amor»; sim, Amor e Misericórdia.

Morre o mundo de falta de amor. E necessário reacendê-lo. E o meio escolhido pela Divina Providência, como mais adequado ao nosso tempo de orgulho e violência, foi o da revelação do culto aos corações de Jesus e Maria, o primeiro particularmente em Paray-le-Monial e o segundo em Fátima.

Tem o Apostolado da Oração, entre outras associações, a missão de praticar e desenvolver tal culto. Quis o Concílio Plenário que ele se estabelecesse em todas as paróquias do País. Urge dar-lhe novo incremento e esplendor. Não destruam as obras novas as antigas; nem a acção apostólica deixe nunca de se formar junto ao Coração de Nosso Senhor e de Sua e nossa Mãe.

Dado no Seminário de Cristo-Rei. Lisboa, 16 de Janeiro de 1959.

† MANUEL, Cardeal-Patriarca
† ANTÓNIO, Arcebispo Primaz
† MANUEL, Arcebispo de Évora
† ERNESTO, Arcebispo-Bispo de Coimbra
† JOSÉ, Bispo de Beja
† JOSÉ, Bispo de Viseu
† JOÃO, Bispo de Lamego
† ANTÓNIO, Bispo de Vila Real
† ABÍLIO, Bispo de Bragança e Miranda
† DOMINGOS, Bispo da Guarda
† ANTÓNIO, Bispo do Porto
† AGOSTINHO, Bispo de Portalegre e Castelo Branco
† FRANCISCO, Bispo do Algarve
† DOMINGOS, Bispo de Aveiro
† MANUEL, Bispo de Angra
† JOÃO, Bispo de Leiria
† DAVID, Bispo do Funchal.⁴⁶

Os sublinhados são nossos.

Apesar da matéria da presente *Pastoral Colectiva* transcenda aquele que normalmente é o âmbito de análise da História da Arte, e mau grado, igualmente, a nossa condição de leigos para abordar esses domínios, sem correr o risco de os distorcer ou desvirtuar, consideramos que para a estrita compreensão do fenómeno da monumentalidade que nos mobiliza, não podemos deixar de nos deter e dissertar, ainda sucintamente, sobre a dimensão sacramental que essa mesma monumentalidade desde tempos imemoriais sempre veio assumindo.

⁴⁶ AA.VV, *Monumento Nacional a Cristo-Rei*, p.

Por aqui se transcende de forma liminar e radical os limites da conformação positivista ou neo-positivista da escrita da História e da História da Arte.

E tão claramente, como modestamente, assumimo-lo. E coisa curiosa, por esse lance, amplas portas se abrem que permitem uma exegese mais verdadeira da própria obra de arte.

O fenómeno da arte e o fenómeno religioso, aliás, muito têm em comum. Ambos desde logo convocam e mobilizam as mais elevadas e profundas capacidades humanas. E uma metamorfose psicológica, quando não espiritual, opera-se e inscreve-se no humano, quando a arte e o sagrado convergem e coincidem na obra, como têm salientado os melhores filósofos da arte, antropólogos do sagrado e historiadores das religiões.

E pelo conteúdo integral daquela Pastoral, e nomeadamente, pelo teor das passagens que nela sublinhámos, desprende-se uma ilação central que nos parece absolutamente clara e precisa, ainda que não seja aí explicitada: a ideia de que a elevação do *Monumento a Cristo-Rei* representa um acto simbólico de primeira grandeza, inserindo-se numa geneologia de actos e acontecimentos de natureza transcendente, revelando-se como portador e mediador de uma mensagem de (re)instauração de um sentido absoluto: o sentido da crença e da fé numa realeza que não é “deste mundo”

Quer isso dizer, que esse sentido absoluto não existia antes dessa nova instauração. Uma (re-)instauração que a Pastoral designava como “as obras novas”.

Por aqui se percebe que aquilo que em Portugal vigorara até à Consagração (oficial) da Nação aos SS^{mo} Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria, que a Pastoral pretendia levar a cabo por meio da inauguração do monumento, não era uma verdadeira Aliança de fé, e que esta só agora se renovava e se instaurava, no plano da Nação, através da proclamação, que agora se preparava: uma proclamação que bem se pode dizer, tocava o cerne da dimensão esotérica da própria religião cristã.

Não fora, por isso, devido aos méritos de uma governação, afinal, exotérica, que Portugal havia sido poupado da guerra, mas por obra e graça do SS^{mo} Coração de Jesus e do Imaculado Coração de Maria.

É essa verdade, a verdade do Cristo-Rei. Por isso, como afirma a Pastoral, *“Aquela Imagem é a augusta epígrafe da história portuguesa.”* Por isso, também, *“A história moderna do País não se compreenderá cabalmente, sem ir estudá-la à Cova da Iria.”*

E, ao mesmo tempo, ao ignorar ou afastar-se dessa graça, a acção humana torna-se cega senão mesmo monstruosa, posto que *“Está à vista a dolorosa experiência do que o homem é capaz de fazer pelas suas próprias forças, quando renega e combate Deus e a Igreja: esse mundo de um poder monstruoso, que se ergue sobre a imolação da pessoa humana.”*

Como não ver aqui, uma discreta, mas firme, demarcação da Igreja Católica face ao Holocausto dos judeus perpetrado pelos nazis?

E, por arrastamento, uma demarcação face ao Totalitarismo, em geral?

É que, a proclamação, e mais do que isso, a consagração de Portugal ao SS^{mo} Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria não equivalia, na prática, à secundarização do primado da Soberania *“em a Nação”*, em que se fincava, e que pregava, Oliveira Salazar?

Daí, para a Pastoral Colectiva do Episcopado, *“O Acto de Consagração, confiando-lhes os destinos de Portugal, significa, por um lado, o reconhecimento humilde de que Nosso Senhor Jesus Cristo é o Rei dos séculos e sua Santíssima Mãe a Rainha do Mundo, e, por outro, súplica final da sua omnipotente misericórdia contra todos os perigos que nos ameaçam, almas e corpos, Igreja e Nação, pessoa humana, nesta hora do mundo em que se torna as vezes heróica a própria esperança”*.

Quer dizer, a única Soberania válida é a realeza de Cristo e de Maria, sendo a *Igreja* comparada à alma e a *Nação* ao corpo, da pessoa humana colectiva.

Não equivale esta afirmação a retirar à Nação o merecimento do culto sublime da sua História? Ou melhor, não equivale isso a dizer que todo o culto prestado à Soberania da Nação, acaba por ser, no fim,

um *avatar* do ateísmo que, “do bordado da história não vêem senão o desenho superficial?”

Em síntese, e passando agora para o domínio da estatuária, o que a consagração oficial que se avizinhava representava era a mudança do paradigma simbólico colectivo. Da tutela colectiva materializada “em a Nação”, de que a estátua de Leopoldo de Almeida, *A Soberania*, modelada para a Exposição do Mundo Português constituía o mais perfeito, embora efémero, *ícone*, irrompia, agora, imparável, o culto e a consagração ao Coração de Jesus e de Maria, de que o Monumento a Cristo-Rei surgia como verdadeiro, e perene, símbolo.

Consideramos que sem este entendimento de fundo, não é possível compreender o significado das grandes “solenidades” que irão decorrer, no contexto da inauguração do monumento a Cristo-Rei⁴⁷.

Com esta inauguração, fechava-se eloquentemente a década de 50, e, mais do que isso, fechava-se também o ciclo aberto pela *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*.

A sublimidade não era mais a das *Obras Públicas*. A sublimidade não era mais, tão pouco, a da estatuária. A sublimidade agora era nenhuma: era a fé. E os seus oficiantes e a sua mediação não residiam mais nem “em a Nação”, nem no *Estado*, nem tão pouco no *Chefe*. A sua mediação residia na *Igreja*, que era a alma que animava o corpo da nação.

Por isso, como veremos em seguida, as cerimónias inaugurais começaram em 1 de Maio e terminaram a 17 de Maio, com a bênção do Monumento, em Almada, culminado na Consagração Oficial de Portugal ao SS^{mos} Corações de Jesus e de Maria, como expressão de vassalagem da Nação à Soberania de Cristo.

Daí, nós considerarmos que se pode colocar em confronto, a realização destas solenidades com a realização da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*. Enquanto aqui, se encerrava a *Política do Espírito* de António



Fig. 41/XIII- Leopoldo de Almeida, *Soberania*, 1940, Estafe, *Exposição do Mundo Português*, Pavilhão *Os Portugueses no Mundo*



Fig. 42/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Perspectiva vista da Ponte 25 de Abril.

⁴⁷ Decidimos não descrever os passos e os métodos da organização da subscrição nacional que durante todo o tempo que mediou entre a aprovação da ideia, até à sua inauguração foi tarefa, também ela, monumental. Sobre este aspecto, unicamente importa referir que só mesmo na última etapa da mesma, em 1958, já com construção praticamente concluída, “solicitado por influência do benemérito engenheiro director das Obras do Monumento, senhor D. Francisco de Mello e Castro, concederia uma comparticipação de mil contos cobrável em três prestações, uma por ano,, com desconto legal de 10 por cento para o Estado”. In, *O Monumento Nacional a Cristo-Rei...*, p. 144.

Ferro, para regressar, como vimos, à *Política da Pedra* de Duarte Pacheco, ali encerrava-se a *Política da Pedra*, não para regressar, já se vê, à *Política do Espírito*, que mais não era, afinal, do que a expressão de um equívoco, pois, tal como a concebia a Igreja nenhuma política, porque expressava apenas o que “*o homem é capaz de fazer pelas suas próprias forças*”, podia, em verdade, designar-se como sendo do espírito, mas para entronizar o Culto do Sagrado Coração de Jesus e do Imaculado Coração de Maria – as obras novas – de que a *Cova da Iria* e o *Pragal* se assumiam como Pólos.

Com base nestes pressupostos, vejamos alguns dos momentos mais marcantes das cerimónias inaugurais⁴⁸.

Depois de uma série de actos preparatórios⁴⁹ que começaram logo em 1 de Maio, iniciou-se o cerimonial da inauguração do monumento a Cristo-Rei, com a “*Jornada Triunfal da Imagem de Nossa Senhora de Fátima da Cova da Iria para Lisboa*”.

Vejamos como essa jornada é descrita na Memória Histórica:

Eram quase 16 h. quando o Clero e os Seminaristas de Leiria se reuniram junto da Capela das aparições; momentos depois chegaram também o Senhor Cardeal-Patriarca e quase todos os outros Prelados de Portugal. A Imagem foi colocada num armão do exército e formou-se um solene cortejo que avançou até à Cruz Alta entre aclamações, cânticos e lágrimas da multidão em prece. Escoltavam o andor duas alas de «Servitas» entre as quais a Infanta Senhora D. Filipa de Bragança.

Dáí a instantes o cortejo pôs-se em marcha; milhares de lenços esvoaçaram em vibrante e comovida despedida à Senhora da Serra de Aire.

A escolta era feita por agentes motociclistas da Polícia de Trânsito em formação de V. Depois vinha o automóvel do Senhor D. Manuel Gonçalves Cerejeira e uma extensa e interminável fila de veículos com Arcebispos, Bispos, Clero, altas entidades e outros fiéis. A marcha do cortejo foi triunfal: a multidão aglomerava-se na berma das estradas ao longo de todo o percurso imenso, orando de joelhos, aclamando em delírio a Nossa Senhora, lançando-lhe flores, invocando-a e cantando-lhe hinos de saudação e de louvor. Não houve um troço de estrada que ficasse solitário nem lugarejo algum

⁴⁸ Devido à sua extensão, (um texto com 23 páginas) não transcrevemos aqui o programa dos festejos que foi publicado pelo *Secretariado Geral das Comemorações*, remetendo-nos para a leitura dessa brochura, e importando ainda a esse título acrescentar que foi também publicado um Jornal intitulado “*Consagração*”, editado pelo AO de Braga, que teve 6 números, cada um deles com a tiragem de 25.000 exemplares.

⁴⁹ 1.05.59: Consagração dos centros do AO em todo o país; 3.05.59: Consagração das Cruzadas Eucarísticas Católicas (CEC); 10.05.59: Consagração das famílias.

que para ela não corresse para ver e saudar a imagem milagrosa da Rainha de Portugal.

E foi assim de Fátima até à Batalha e da Batalha até Lisboa. No Largo do Mosteiro da Batalha, o cortejo deteve-se por 15 m, e o Pá-roco, rodeado pelas autoridades e incontável multidão, saudou a Nossa Senhora e manifestou-lhe o amor do povo confiado ao seu zelo e que entre cânticos aclamava a Rainha do Céu e de Portugal.

Em Alcobaça a manifestação foi grandiosa. O cortejo caminhava lentamente; todos queriam aclamar a Virgem na sua Imagem Veneranda. Nas Caldas da Rainha e depois junto à bandeira e às cruzes do Castelo de Óbidos e a seguir no Bombarral, as manifestações foram vibrantes. Em Torres Vedras um «Terço luminoso» decorava a fachada da igreja paroquial. Uma salva de 21 tiros anunciou a chegada Rainha da Paz. Uma senhora idosa aproximou-se da Imagem e só pode exclamar «Como é linda!». E o Senhor Cardeal-Patriarca tomando-lhe a palavra evocou, a propósito, o episódio da Jacinta que repetia também à Lúcia, «Como a Senhora é linda!». Sua Eminência, de alma emocionada pelo esplendor e sinceridade de tantas homenagens à Rainha do Mundo, pode afirmar que «já não tinha olhos para ver, só tinha olhos para chorar.

Na Malveira e em Loures, Clero, Autoridades e povo, ricos e pobres, irmanados na fé e no amor à senhora dos milagres, deram um admirável exemplo de piedade mariana.

EM LISBOA

A Imagem de Nossa Senhora entrou, alta noite, em Lisboa, pelo Lumiar, em direcção à Igreja de Fátima. Na capital, como em toda a parte, a Virgem foi saudada por milhares de fiéis que formavam alas nos passeios. Junto do templo, cada um com um círio aceso, era um mar de fogo em convulsões de fé. Cantaram em uníssono o hino da coroação de Nossa Senhora, mas as aclamações aumentaram de vigor, cresceu ainda mais a vibração dos hinos, quando a Imagem de Fátima aos ombros da Irmandade do SS.^{mo} avançou até ao cimo da escadaria do templo onde já se encontravam os prelados.

Voltada a Imagem para a multidão fez-se demorada despedida: esvoaçaram trémulos, milhares de lenços brancos. Só quando a Imagem entrou na Igreja de Fátima a multidão debandou⁵⁰.

Nota: A Imagem de Fátima ficou nesta Igreja até à Procissão nocturna do dia 16, A igreja esteve aberta nos dias 14 e 15, desde as 6.30 até às 23 horas, para ser visitada e venerada pelos fiéis, com Missas às 7, 8, 9, 10, 12 e 19 horas. A concorrência incessante e enorme.

Por esta narrativa, “*recalcada, em grande parte, sobre a descrição que os diários católicos de Lisboa fizeram das solenidades*”⁵¹, pode aduzir-se a capacidade de organização e o poder de mobilização demonstrado pela Igreja Católica, em torno do evento.

Trata-se, certamente, da mais avantajada manifestação pública do Clero português desde a laicização do Estado, promovida pela lei de Afonso Costa, senão, mesmo, desde a implantação do Liberalismo.

⁵⁰ *Monumento Nacional a Cristo-Rei...*, pp. 171-172

⁵¹ *Idem*, p. 171

Interessante e significativo é a afirmação da realeza de Cristo e de Maria, ser acompanhada da presença, em todos os actos solenes, de membros da Casa de Bragança, principalmente quando, como sucede aqui, essa presença é acompanhada da ausência das figuras cimeiras do Estado.

Não estava com isso a Igreja a promover os propósitos de restaurar a monarquia?

Convém manter presente a conjuntura política em que se verifica a inauguração do monumento: um ano depois da irrupção do terramoto Humberto Delgado, e 10 meses depois da redacção do documento “*Pró-memória*”, por D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto, vulgo “*Carta a Salazar*”⁵².

Não cabe neste estudo analisar nem pronunciar-se sobre este documento de importância e valor, aliás, conhecidos e reconhecidos. Mas não podemos deixar de referir que o conhecimento do seu teor, lúcida e intransigentemente crítico, tem de estar presente, e ocupar aí a posição verdadeiramente central, de toda e qualquer reflexão ou estudo do período que é o seu, já que aquele texto, não só põe em causa, como abertamente condena, os fundamentos conceptuais e os argumentos legitimadores daquela que era a “doutrina” do Estado Novo.

É portanto, dentro do clima criado pela divulgação pública (embora involuntária) do conteúdo daquela carta, que se dá esta verdadeira demonstração do poder de mobilização da Igreja Católica: uma mobilização que o Estado Novo, então, não conseguiria jamais igualar, nem mesmo sonhar fazê-lo.

Apresentada como uma declaração de voto, no regresso forçado de uma visita a Barcelona, queria o mesmo dizer que o Bispo do Porto se encontrava politicamente mais próximo de Humberto Delgado do que da Situação.

Esse poderá ter sido um dos factores que justificam a presença constante da Casa de Bragança nas cerimónias inaugurais. Por ela, se minimizava o apoio a um Regime que cada vez mais parecia confinar-se à visão de uma só pessoa, e de uma pessoa só.

⁵² Vide transcrição do documento, em *Anexos Cristo-Rei*

E uma verdadeira e ininterrupta mobilização de massas foi organizada pela Igreja. De 14 até 16 de Maio, um programa intenso foi posto em marcha, com o propósito de preparar e criar o *élan* necessário a que o acto de inauguração e consagração que deveria ocorrer a 17, tivesse a dimensão e o impacto desejados para aquela mesma consagração.

Os seus principais actos, foram os seguintes:

- 5ª feira, 14 de Maio, 22 horas – *dia dos homens* – Vigília de oração, em S. Domingos
- 6ª feira, 15 de Maio, à tarde – *dia das mulheres* – Pontifical na Estrela
- 6ª feira, 15 de Maio, à noite – *dia das mulheres* – Sessão no Pavilhão dos Desportos
- Sábado, 16 de Maio, manhã – *dia das crianças e da juventude* – cortejo no estádio do *Belenenses*
- Sábado, 16 de Maio, tarde – *dia das crianças e da juventude* – Procissão triunfal
- Domingo, 17 de Maio, manhã – Pontifical nos Jerónimos
- Domingo, 17 de Maio, manhã – Procissão da imagem de Nª Srª de Cacilhas para o Pragal
- Domingo, 17 de Maio, tarde – Benção do Monumento; Radiomensagem de SS João XXIII; Consagração ritual; Ratificação Oficial; Te-Deum

Verifica-se, portanto, um crescendo verdadeiramente apoteótico na organização do cerimonial, como se ao totalitarismo político prevalente – o nacionalismo – sucedesse, agora, uma “totalização” religiosa – o universalismo católico.

A testemunhar a confrontação efectiva entre estes dois campos, ficaram como testemunho dois discursos, proferidos logo na *Sessão Solene* da noite do dia 15 de Maio, no Pavilhão dos Desportos.

Presidida a sessão pelo cardeal-patriarca de Lisboa e pelo cardeal-arcebispo de Lourenço Marques, acompanhados de todo o Episcopado nacional, transcrevemos um excerto do discurso do deputado Dr. Fernando Cid Proença.

A dado momento, o mesmo afirma:

“Se a inauguração do Monumento é um acto de quitação das promessas de Portugal, a Consagração de 17 de Maio interessa e obriga a Nação, como Nação, mais do que aos portugueses individualmente considerados.

A afirmação pública desse dia implica um compromisso de fidelidade mas, por outro lado, constitui penhor de confiança no futuro [...]. A dupla consagração, renovada em cada momento e projectada nos vários quadrantes da vida nacional, constitui penhor seguro da ventura cristã dos dias que hão-de vir. E, solicitamente debruçado sobre esta Lisboa, cabeça do mundo lusíada, Jesus Cristo atrairá a Si Portugal, acolherá Portugal que desejamos para sempre Terra Sua e Terra de Santa Maria”⁵³



Fig. 43/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, Sessão Solene no Pavilhão dos Desportos, noite de 15 de Maio de 1959.

⁵³ Vide, Monumento Nacional a Cristo-Rei..., pp. 174

Não podemos deixar de assinalar esta interpretação do acto da Consagração: para o Regime, de que o dito deputado aparece como portavoza, a consagração é algo que se estabelecesse e implica mais “a Nação, como Nação”, e não tanto os portugueses “individualmente considerados”.

Não é extraordinariamente eloquente, e inequívoca, esta distinção? Não constitui ela a expressão de uma clivagem real entre a doutrina da Nação e a doutrina da Igreja?

E como contra-prova para reforçar essa clivagem, D. Maria de José Novais, na qualidade de membro da Secretaria Geral do Bispado do Porto, de seguida, em resposta ao anterior, defendeu o seguinte:

“As Pátrias, disse, como os homens, têm a sua missão e a Portugal coube a de se lançar ao largo fazendo cristandade até aos confins da terra, dando sangue a vida, com amor generoso e apaixonado pela Realeza de Nosso Senhor Jesus Cristo e pela ventura temporal e eterna de todos os povos”⁵⁴

Mais explícita não podia ser a discrepância. A missão de Portugal, mais do que promover a sua própria ventura, era, afinal, a de “*promover a ventura temporal e eterna de todos os povos.*”

O sentido desta asserção, em termos de política ultramarina, parece-nos bastante ambíguo.

Mas essa ambiguidade assinalava, desde logo, distanciamento e suscitava reserva. Distanciamento e reserva, da Igreja, já se vê, senão mesmo discordância. Uma discordância que não interessava nada ao Regime, que da Igreja esperava “*penhor seguro da ventura cristã dos dias que hão-de vir.*”

A fechar a sessão, um concerto de música religiosa.

A mais impressionante manifestação de massas seria, contudo, a “*Evocação Histórica e Religiosa de Portugal em 20 Quadros*”, que decorreria na manhã de Sábado, no Estádio do Belenenses.

Não muito longe da Praça do Império, onde em 40 se celebrara o duplo centenário da Independência e da Restauração de Portugal, aquela evocação constituiria uma demonstração impressionante, pela dimensão e pela teatralização alcançadas.



Fig. 44/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Evocação Histórica e Religiosa de Portugal em 20 Quadros*, 1º Quadro *Figuras simbólicas da Pátria: a espada e a cruz*, Manhã de 16 de Maio de 59.

⁵⁴ Idem, *ibidem*

Eis como a *Memória Histórica* descreve o evento:

O cenário do amplíssimo Estádio do Belenenses, repleto de dezenas de milhares de crianças e de adolescentes em que se destacava o sector das bancadas do nascente pela brancura e graças das Cruzadas Eucarísticas, era grandioso. O rigor histórico do vestuário dos figurantes um primor, e a riqueza e formosura dos trajos femininos deliciava os olhos e enleava o espírito.

Compunha-se o desfile histórico de 20 quadros de “evocação histórica e religiosa.”

São eles:

1. Figuras simbólicas da Pátria: a espada e a cruz.
2. D. Afonso Henriques
3. Lisboa Cristã
4. Rainha Santa Isabel
5. D. João I e Nuno Álvares Pereira
6. Epopeia Marítima: Ceuta e Sagres
7. Descoberta do Brasil
8. Infante Santo
9. Rosário vivo
10. Rainha D. Leonor
11. Irmãos de S. João de Deus
12. S. João de Brito e os missionários
13. Nossa Senhora Rainha do Mundo e Estrela da Manhã
14. Nossa Senhora Mãe de Portugal
15. Nossa Senhora da Conceição Rainha e padroeira de Portugal
16. Portugal de Sempre
17. Aparições de Nossa Senhora de Fátima
18. Sagrada Família
19. D. Maria I consagra a Basílica da Estrela ao SS^{mo} Coração de Jesus
20. Cristo de Portugal e Portugal de Cristo

Vejamos como a Memória histórica descreve o derradeiro quadro:

O desfile histórico estava prestes a terminar. Entretanto, novo quadro de efeito surpreendente: seiscentas raparigas, alunas dos liceus, filiadas da Mocidade Portuguesa Feminina, vestidas de amarelo e encarnado, admiravelmente adestradas e sob o comando de uma peritíssima professora de ginástica, formaram no relvado, sucessivamente, as legendas “Cristo de Portugal” e “Portugal de Cristo”. A multidão dos espectadores encantada e dominada de entusiasmo ir-reprimível, aplaudiu calorosa e demoradamente a cena e os executantes.

Seguir-se-iam a *Procissão*, a *Consagração* e a *Grinalda*, com que se fechava a sessão da manhã.

À tarde, o Presidente da República dirigiu-se à Igreja de Nossa Senhora de Fátima, para “venerar a Imagem da Cova da Iria”, e à noite, realizou-se a “*Procissão Triunfal de Nossa Senhora*” de Lisboa para Cacilhas.

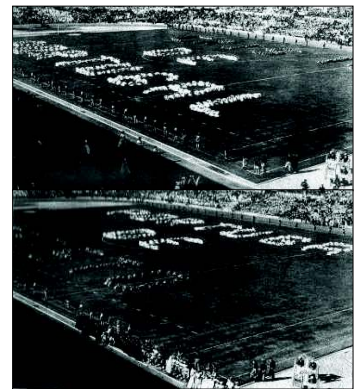


Fig. 45 e 46/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Evocação Histórica e Religiosa de Portugal em 20 Quadros*, 20º Quadro Cristo de Portugal e Portugal de Cristo, Manhã de 16 de Maio de 59.



Fig. 47/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Procissão Triunfal de Nossa Senhora, Alameda de Afonso Henriques*, Noite de 16 de Maio de 1959.

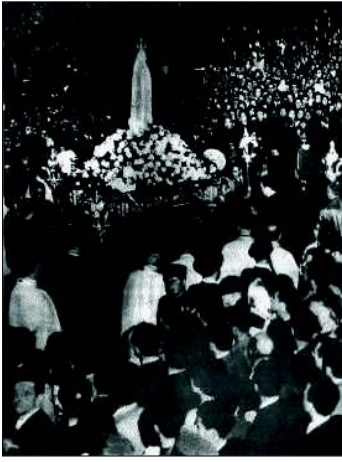


Fig. 48/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Procissão Triunfal de Nossa Senhora, Alameda de Afonso Henriques, Noite de 16 de Maio de 1959.*

No *Diário de Notícias*, João Coito, descreveu, com fervor, a Procissão, nos seguintes termos:

Descrever o espectáculo a que, à noite e madrugada fora, Lisboa assistiu, é tarefa que não cabe nas mãos da reportagem.

Pode traduzir-se em palavras o aspecto exterior, deslumbrante, multicolor, das ruas e praças por onde o cortejo passou. Mas a intimidade das almas, aquela força estranha, que fazia ajoelhar a multidão, que punha em cada rosto lampejos do invisível, que arrancava lágrimas e murmúrios, cantos e preces, sem respeito humanos, sem classes sociais, essa não pode ser descrita. Tem de ser vivida. Tem de ser sentida, ao lado das massas de gente aglutinada no mesmo fervor, presas do mesmo encantamento sobre-humano. Todas as palavras, todas as imagens são incapazes de exprimir o rictus de nasiedade de cada rosto iluminado pela luz de uma vela segura em mãos trementes, como aquelas orações sinceras, pedaços de alma, que assomem aos lábios movidos pelo coração. Grande coisa é a Fé! ... Foi assim durante muitas horas nas ruas de Lisboa...

Começou na Alameda D. Afonso Henriques inundada de luz. *A praça mais vistosa de Lisboa moderna* ataviou-se de milhares de lâmpadas, em todos os tons do arco-íris, que enchiam as janelas, debruavam as varandas, desenham a Cruz ou as primeiras letras da Avé-Maria.

Lá no alto, na escadaria do Instituto Superior Técnico, sobre um trono de gladiolos brancos, apareceu a Imagem de Nossa Senhora de Fátima no seu andor dourado. No céu, potentes projectores estendiam um docel de azul brilhante. E os olhos da multidão estavam fixos naquela imagem pequenina, cópia fiel daquela doce e suave senhora que numa tarde de Maio, sobre uma azinheira, veio conversar com três pastorinhos portugueses. *Os efeitos de luz imaterializavam a cena, e emprestavam-lhe a moldura duma inefável visão.*

No ar, entoados pela multidão e soltos pelos alto-falantes, andavam à mistura, cruzados, irmanados, cânticos e salmos, invocações e murmúrios. Era um imenso coral que se evolava da terra e se via ascender ao céu !...

O mar de gente não parava de crescer, avolumado pelas ondas que descem das sete colinas. *A Fonte Monumental, escorrente de luz, é um pequeno pormenor no deslumbramento luminoso que a envolve.*

As nuvens descem, na ânsia incontida de contemplarem o quadro e passam pressurosas, que todas querem ver o espectáculo sem par.

Os cânticos não param. O «Avé» melodia humana e divina, ressoa por toda a praça, inunda as ruas e os largos e vai morrer no Tejo esplendente de reflexos.

O cortejo começa a desfilhar, numa ordem e respeito impressionantes. Perdidos entre a gente, ou envergando uma opa vermelha de qualquer confraria da cidade, ministros do Estado e figuras gradas da vida política e social do país. O Ministro do Exército, com os seus dois filhos, incorpora-se nas filas intermináveis de fiéis, ao lado dos católicos da sua paróquia. O presidente da Junta de Energia Nuclear ia a rezar, entre os membros das Irmandade da sua Freguesia. Um banqueiro conhecido passa confundido com a multidão, proferindo as mesmas súplicas osteando o mesmo rosário que pendem de milhares de mãos.

O andor começa a mover-se. Uma corrente eléctrica percorre a multidão: «Vem aí a Senhora! Vem aí a Senhora! →». E o murmúrio espalha-se pelos cordões de gente. Os cânticos e as preces aumen-

tam de fervor. Uma brisa suave varreu agora o céu, onde a luz e as estrelas vieram associar-se aos fulgores do cenário. Os reflexos dos projectores cruzam-se sobre a capital. Um avião de carreira atrazou [sic] a sua aterragem e dá várias voltas sobre o mar de luz...

A rua fica juncada de flores. E a Virgem passa, no seu andor iluminado e coberto de rosas. Lenços brancos agitam-se com frenesim. A multidão canta e reza sem cessar. Os últimos versos do hino da Padroeira ficam flutuando no ar: «enquanto houver portugueses, tu serás o seu amor!...» No seu andor florido, a Senhora parece sorrir. Um grupo de estrangeiros, esmagados pelo espectáculo, ajoelham em terra, e ficam calados de olhos humedecidos. Não há diferenças entre a multidão. Velhos e novos, homens e mulheres, todos se irmanam nas mesmas súplicas e louvores... Como o coração humano é igual!... Como todos sentem a presença invisível que passava moldada naquela Senhora que ia passando de mãos postas e feições puríssimas...

Uma mulher consegue vencer a vigilância da polícia e vem de joelhos para junto do andor. E vai assim rasgando a carne na pedra dura durante alguns metros. Impressionantes as lágrimas daquela mulher! Que apelo e súplicas elas não escreveram diante da Imagem, cujo rosto, levemente inclinado, dir-se-ia voltado, num gesto de carinho, sobre aquela alma martirizada pela dor!...

«Avé Maria cheia de graça!» «Salvé bendita entre todas as mulheres!» «Hossana, Hossana, Rainha de Portugal!» «Senhora nós vos amamos» - e o coral imenso continuava a espalhar no espaço as suas preces e louvores.

Sobre o andor caía uma interminável chuva de flores. No ar iluminado, preces e perfumes envolviam a Imagem da Senhora, Dir-se-ia que o Céu estava perto, ali ao alcance de todos, sobre as rosas brancas em que assentava, a Virgem de Fátima. E os olhos ficavam presos daquela visão que passava, deixando atrás de si lenços brancos a acenar um adeus, um adeus que era a última prece, a última ansiedade e também uma derradeira promessa.

O andor passa agora diante de um Hospital, (o do Desterro), À falta de colchas e colgaduras, os doentes que puderam [sic] acercar-se das janelas estenderam os lençóis brancos das suas camas de sofrimento. E quando a Imagem passou vimos os seus braços nus, erguidos numa prece comovedora, num apelo irresistível nem desejo de fazer violência ao coração daquela Senhora toda bondade e ternura...

Cinco horas levou a Imagem a chegar ao Terreiro do Paço. Ali, o espectáculo era mais imponente ainda. A mole imensa cantava e rezava com fervor. A mesma fé iluminada contagiava tudo e todos, galgava o Tejo ia acender os montes para além do rio.

O Terreiro do Paço estava engalanado, e só com a iluminação imprescindível. Em frente ao rio, num grande e alto estrado o altar com uma cruz luminosa de doze metros de altura e velas acesas; nele depuseram a Imagem. Os focos de luz à entrada da Procissão no Terreiro do Paço, davam relevo celestial à figura da Senhora.

Os lenços, aos milhares, são agitados com maior frenesim. A Senhora vai deixar Lisboa e atravessar o Tejo, aquele Tejo donde um dia nós levamos a todas as gentes a Cruz do Seu Filho... De terra, a multidão segue o caminhar sereno da Virgem, Padroeira dum povo de marinheiros, agradecida das nossas gentes de todos os cantos da Terra.

No rio, à passagem da Senhora, levantam-se da água para o Céu lindos fogos de artifício (1) que a inundam de luz e de graça.

Que inefável diálogo se teria travado, à luz dos projectores e dos barcos alinhados a toda a largura do rio, entre a Mãe de Cristo e as águas cintilantes e rejubilantes do Tejo! Que chuva de bênçãos deve ter caído do Céu, nesta noite memorável, sobre toda a terra portuguesa!...»

(1) Eram do fogueteiro minhoto, de Lanhelas, Silva Fernandes

De novo, os itálicos e sublinhados são nossos.

Pelos primeiros, destacamos os aspectos objectivos da descrição. Pelos segundos, os subjectivos

Comentando e analisando uns e outros, não podemos deixar de recordar que, 11 anos antes, foi também na mesma “praça mais vistosa da Lisboa moderna”, e no mesmo mês de Maio, que havia sido inaugurada a *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, com que se iniciara o novo ciclo do Estado Novo que agora finava, e que seria designado, algo pomposamente, de Engrandecimento.

Engrandecimento, ou melhor, “em-grande-cimento”, uma vez que eram justamente as Grandes Obras Públicas que constituíam o *leit-motiv* da sua caracteriologia.

E a História tem destas ironias: do mesmo palco onde antes a estatuaría se anulava, perante o sublime das Obras Públicas, ornamentando-as como mero adereço decorativo, saía agora, em apoteose triunfal, a Imagem da Virgem, para iniciar um cortejo místico, que se prolongaria durante cinco horas, pelas artérias da Capital, até ao Terreiro do Paço.

A *Alameda D. Afonso Henriques*, polarizada, a Poente, pelo soberbo edifício do *Instituto Superior Técnico* – imagem paradigmática da arquitectura modernista lisboeta – e a Nascente, pela *Fonte Luminosa* – imagem paradigmática das Obras Públicas – aparecia assim como um verdadeiro palco e um cenário simbólico, destinado a acolher eventos e efemérides dos mais relevantes e significativos da História moderna do País⁵⁵.

⁵⁵ Uma outra efeméride que ocorreu no mesmo local, e a que nos referiremos mais adiante, será a grandiosa manifestação convocada pelo *Partido Socialista*, em 19 de Julho de 1975, para exigir a demissão do 1º Ministro do V Governo Provisório, General Vasco Gonçalves.

Efeméride simbólica, mas mais do que isso sublime, pois outra não é a classificação possível da dimensão e da intensidade que do evento nos dá a reportagem de João Coito.

Mesmo que nos debrucemos unicamente sobre os aspectos objectivos da descrição, e ignoremos os elementos e os efeitos de retórica que no texto, aliás, abundam. Mesmo que desprezemos o olhar delirante, se não mesmo alucinado, do repórter, basta considerarmos a descrição desses aspectos e das sensações que os mesmos induzem na percepção, nomeadamente os efeitos de luz, o clamor dos cânticos e as movimentações da Imagem e dos que ali a veneram, para perceber que aquele acontecimento logrou desencadear poderosas e intensas emoções.

Emoções sublimes!

Durante o longo cortejo, uma espécie de transe colectivo deve realmente ter-se apoderado da multidão. Um transe centrado, afinal, numa devoção ardente que encontrava numa Imagem esculpida em madeira policromada, o seu objecto, e arquétipo, simbólico.

A tal pode chegar o poder da Imagem. Tal como no mito de *Pigmalião*, a estátua adquiria vida e subjugava o seu criador, que a ela se rendia, como se a vida emanasse, afinal, do material inerte transfigurado.

E qual o sentido da circunstância daqueles efeitos de luz, daquela toada sonora e daquela aglomeração de gente, ter logrado suscitar e intensificar tão fortes emoções?

Estes aspectos transcendem já o âmbito da História da Arte. Será necessário convocar aqui a Psicologia das Profundezas e a Psicologia Social, para procurar encontrar respostas objectivas para estas questões, coisa que não cabe fazer aqui, pois essa perspectiva não é aquela que se constitui como objecto do presente estudo.

Contrariamente, se em vez de tentarmos objectivar, depurando a descrição dos seus desmandos e arrebatamentos, e em seguida procurarmos encontrar os fundamentos psicológicos e antropológicos desses desmandos, justamente, os considerarmos enquanto tais, como registos de uma dada subjectividade, encarando-os e analisando-os enquanto elementos constitutivos da autêntica descrição fenomenológica

ca que aquela reportagem realmente é, de par em par, abre-se, subitamente, à nossa compreensão, o fecundo campo da análise intencional. E aí, munidos da *epokhè*, podemos decantar o sentido e o fundamento, transcendentais, dos seus enunciados e das suas crenças – enunciados e crenças essas que nós não temos de aceitar ou denegar enquanto tais, uma vez que consideramos umas e outras, unicamente, enquanto dados da consciência intencional, reveladores, por isso mesmo, das suas mais verdadeiras e profundas inclinações.

E a esse título, o que os desmandos e arrebatamentos que aquela descrição nos apresenta, é uma predisposição para demonstrar que se acredita, e que aquilo em que se acredita é na fé.

Por isso, a primeira adução do repórter é justamente exclamar “Grande coisa é a Fé!” Uma fé que, segundo a sua leitura, era iluminada e desmesurada, pois como refere, “A mesma fé iluminada contagiava tudo e todos, galgava o Tejo ia acender os montes para além do rio.” Quer dizer, aquela tratava-se duma fé colectiva (Husserl diria intersubjectiva) que se apresentava, simultaneamente, como diria Abellio, em modo extensão, (contagia multidões e abarcava o território) e em modo de intensidade (não era uma fé cega, mas iluminada).

E como corolário desta crença sublimada na fé, apresenta-se a última passagem que destacamos daquela descrição, e que sintomaticamente é também a última da reportagem. Passagem essa que constitui, na nossa interpretação, o cerne da razão de ser da crença de que aquele evento e aquela descrição pretendiam constituir-se como veículo mediador: a crença nos benefícios da fé, pois outro não pode ser o sentido de exclamar⁵⁶, “Que chuva de bênçãos deve ter caído do Céu, nesta noite memorável, sobre toda a terra portuguesa!”

Dir-se-ia que, de repente, a Capital acabara de descobrir a fé, e que um baptismo colectivo acabava de ocorrer, *por meio* da Imagem da Virgem.

⁵⁶ Em termos de análise textual, desde logo poderíamos destacar que naquela descrição predominam as exclamações que além de expressão de arrebatamento emocional veiculam também a ideia de revelação, e ao lado das exclamações, quase sempre associados a elas, figuram as reticências, como expressão da presença de um excesso que transcende as possibilidades da própria descrição.

Quer dizer, a Imagem da Virgem e o espectáculo nocturno do seu cortejo pelas ruas de Lisboa, constituíram-se como elementos de mediação entre a predisposição da consciência intencional para crer, e a manifestação colectiva da realização dessa mesma predisposição.

Ora de dedução em dedução, quer isto logicamente dizer que aquilo que o tempo do chamado de “*Engrandecimento*” proporcionava às massas como objecto e como manifestação de crença, e que na nossa interpretação era a crença “*em a Nação*”, não constituía nem objecto nem veículo capaz de concentrar e catalisar, ou seja, capaz de servir de elemento mediador entre a intenção individual e a mobilização colectiva para a crença, manifestando-a.

Manifestando-a, mas também, e mais do que isso, dela esperando colher benefícios.

E os tempos que se aproximavam bem os exigiam, já que se adivinhavam difíceis. Difíceis, desde logo no plano internacional, com a subida de tom das ameaças da União Indiana de ocupar os territórios do chamado Estado Português da Índia. Mas difíceis, também, senão mesmo sobretudo, no plano interno, desencadeadas que haviam sido forças e figuras capazes e determinadas para enfrentar e confrontar o Chefe da Situação: Humberto Delgado e o Bispo do Porto, que eram justamente duas figuras de proa das forças que constituíam os pilares tradicionais de apoio do Regime: os Militares e a Igreja.

É portanto como criação e manifestação de uma nova mediação colectiva que nós interpretamos todos os actos e momentos da Consagração Nacional que se prepara.

E o grande momento, será a inauguração e bênção do monumento a Cristo-Rei.

Pelas imagens da cerimónia, podemos nos aperceber da solenidade e da dimensão do acto. Avaliada em cerca de 300.000 pessoas, aquela pode efectivamente considerar-se uma manifestação de massas. Manifestação essa, em que a multidão não se limitava a assistir a um dado cerimonial, mas era directamente convocada por este, na medida em que deveria participar, também, no ponto culminar da cerimónia: o



Fig. 49/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Missa Campal junto ao Monumento*, 17 de Maio de 1959.



Fig. 50/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Bênção do Monumento*, 17 de Maio de 1959.

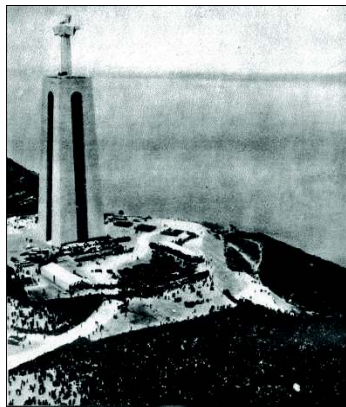


Fig. 51/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Perspectiva aérea*, 17 de Maio de 1959.



Fig. 52/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Perspectiva da multidão*, 17 de Maio de 1959.



Fig. 53/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Tribuna do Estado*, 17 de Maio de 1959.



Fig. 54/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Tribuna da Sociedade*, 17 de Maio de 1959.

acto de proclamação da Consagração de Portugal ao Sagrado Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria.

Consagração essa proclamada pelo Cardeal-Patriarca Manuel Gonçalves Cerejeira, seu oficiante, e logo ratificada, pelo Estado, representado pelo Presidente da República Contra-Almirante Américo Deus Tomás.

Realizada num local, como já vimos, ermo e inóspito, aquela era uma cerimónia insólita, de que as fotografias aéreas dão uma imagem quase bíblica.

Um mar de gente reunida sobre uma colina, em torno de uma estátua colossal, a assistir a uma cerimónia que decorre num recinto construído junto à base do colosso, na qual uma complexa cenografia e liturgia simultaneamente religiosa e laica, simultaneamente apostólica e política, é levada a cabo por oficiantes e figurantes que aí desempenham papéis algo herméticos, para o comum dos mortais.

Vejamus como se organizou o cerimonial, de acordo com a seguinte descrição:

Muito antes da hora marcada, já no local se aglomerava a multidão. As cerimónias iam realizar-se na esplanada junto da base do Monumento, do lado leste, frente a Almada.

Ao centro o altar de linhas simples e sóbrias com supedâneo e baldaquino cobertos de vermelho. À direita o andor de Nossa Senhora, decorado de gládíolos e cravos, e o trono de Sua Em^a Reverendíssima o Senhor Cardeal Patriarca. Do lado esquerdo do altar dois tronos, respectivamente para os Eminentíssimos Cardeais dos Rio de Janeiro e de Lourenço Marques. Defronte do altar duas longas filas de cadeiras para o Episcopado Português. Na ponta Sul, sob um dossel verde, o trono reservado para o Senhor Presidente da República.

Num pavilhão e tribuna à direita ficaram a Esposa do Chefe do Estado, o Presidente do Conselho, Doutor Oliveira Salazar, Presidente da Câmara Corporativa, o Vice-Presidente da Assembleia Nacional, os Ministros, Subsecretários e Secretários e ainda Generais, Reitores das Universidades e Diplomatas, etc.

Noutro pavilhão e tribuna, do lado do Tejo, sentaram-se altas figuras da vida pública, social e cultural do País. Sobressaindo nos primeiros lugares estavam o Senhor D. Duarte Nuno e a Senhora Duquesa D. Maria Francisca com seus filhos D. Duarte João e D. Miguel e as suas irmãs as Infantas Senhoras D. Filipa, D. Maria Adelaide e D. Maria Ana – A Casa de Bragança – o maior valor tradicional da nossa terra, perfeitamente irmanados com o povo.

Foi uma das notas características daquela tarde, prenúncio seguro de dias melhores: as autoridades religiosas e civis, os grandes e os pequenos, todos comungando no mesmo ideal.

A norte e sul do pedestal flutuavam em grandes mastros, as bandeiras de Portugal e da Santa Sé.

[...]

Às 16,40 chegaram ao recinto os Cardeais de Portugal e do Brasil, os Arcebispos e Bispos do Continente, das Ilhas e do Ultramar.

[...]

Em longa fila de cadeiras, paralela e fronteira ao altar, encontravam-se, do lado do Evangelho os Senhores: Patriarca D. José da Costa Nunes, Vice-Camerlengo da Santa Sé; D. António Bento Martins Júnior, Arcebispo Primaz de Braga; D. Moisés Alves de Pinho, Arcebispo de Luanda; D. Manuel Trindade Salgueiro, Arcebispo de Évora; D. Ernesto Sena de Oliveira, Arcebispo-Bispo de Coimbra; D. Manuel Maria Ferreira da Silva, Arcebispo de Cízico; D. Manuel dos Santos Rocha, Arcebispo de Mtilene; D. José do Patrocínio Dias, Bispo de Beja; D. Rafael Maria da Assunção, Bispo de Limira; D. João da Silva Campos Neves, Bispo de Lamego; D. António Valente da Fonseca, Bispo de Vila Real; D. Manuel de Medeiros Guerreiro, Bispo de Nampula; *D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto*; D. Domingos da Silva Gonçalves, Bispo da Guarda; D. Manuel de Jesus Pereira, Bispo Auxiliar de Coimbra; D. Francisco Rendeiro, Bispo do Algarve; D. Florentino de Andrade e Silva, Bispo Auxiliar do Porto; D. José Filipe Colaço, Bispo de cabo Verde; D. Manuel António Pires, Bispo de Silva Porto; D. Frei David de Sousa, Bispo do Funchal; D. José Joaquim Ribeiro, Bispo Auxiliar de Évora.

Do lado da Epístola encontravam-se Mons. Mário Brini, encarregado de Negócios da Santa Sé; D. José Vieira Alvernaz, Patriarca das Índias; D. José da Cruz Moreira Pinto, Bispo de Viseu; D. Abílio Augusto Vaz das Neves, Bispo de Bragança e Miranda; D. Jaima garcia Goulart, Bispo de Díli (Timor); D. Policarpo da Costa Vaz, Bispo de Macau; D. Domingos da Apresentação Fernandes, Bispo de Aveiro; D. Agostinho de Moura, Bispo de Portalegre e Castelo Branco; D. Manuel Afonse de Carvalho, Bispo de Angra do Heroísmo; D. António de Campos, Bispo Auxiliar do Patriarcado; D. João Pereira Venâncio, Bispo de Leiria; D. Altino Santana, Bispo de Sá da Bandeira; D. João Crisóstemo Gomes de Almeida, Bispo Auxiliar de Viseu; D. Francisco Teixeira, Bispo de Quelimane; D. António Cardos Cunha, Bispo Auxiliar de Beja; D. José Pedro da Silva, Bispo de Tiava; D. Francisco Maria da Silva, Bispo Auxiliar de Braga; D. Manuel Nunes Gabriel, Bispo de Malange; e Padre Julião Pecantet, representante do Cardeal-Arcebispo de S. Paulo.

[...]

Sua Excelência o Senhor Presidente da República chegou acompanhado do Ministro da Marinha; passou revista às forças (um pelotão da Armada), saudou os Cardeais de Lourenço Marques e do Rio de Janeiro e os Prelados presentes, indo depois orar alguns momentos junto ao andor de Nossa Senhora de Fátima. Saiu a cumprimentá-lo o Senhor Cardeal-Patriarca de Lisboa que o acompanhou até ao seu lugar.⁵⁷

A Cerimónia iria então começar.

⁵⁷ Monumento Nacional a Cristo-Rei... pp. 190-193

Depois de benzer o monumento, o Cardeal-Patriarca Lisboa, proferiu o seguinte discurso:

«Portugueses de aquém e de além-mar! Portugueses dessa outra Pátria, filha da nossa e maior do que ela, o Brasil! Portugueses espalhados pelo Mundo, todos vós que trazeis Portugal no coração onde quer que vos encontreis: Ajoelhai! Fala Portugal!

Portugal esta todo aqui, aos pés do Cristo-Rei, junto ao Monumento que vós erguestes em acção de graças pelo milagre da paz concedida à Nossa Nação. Este é o Monumento da gratidão Nacional.

Está aqui Sua Excelência o *Chefe do Estado* com o Governo da Nação e as altas autoridades. E onde o *Chefe do Estado* está oficialmente, aí está Portugal. A sua excelsa presença representa-nos a todos.

Está a Igreja Portuguesa, da Europa, da África, da Ásia e da Oceânia, presente pelos seus Bispos. Onde estes estão está a Igreja. E onde está a Igreja, está Deus e estão as almas. A Igreja é mãe universal: todas lhe pertencem, como herança de Cristo selada com o Seu Preciosíssimo Sangue.

Está o povo, erguendo ao alto as bandeiras dos Municípios, a dizer «amen» aos seus chefes espirituais e temporais, num plebiscito do princípio constitucional que reconhece a Religião Católica «como a Religião da Nação Portuguesa».

E está, invisível mas certamente conosco, o Anjo de Portugal, aquele mesmo que revelou aos pastorinhos de Fátima, vindo do Céu, que «os Corações de Jesus e de Maria tinham sobre eles desígnios de misericórdia», e lhes recomendou com toda a instância: «Oferecei constantemente ao Altíssimo orações e sacrifícios... Atraí assim sobre a vossa pátria a paz. Eu sou o Anjo da sua guarda. O Anjo de Portugal».

Ao lado da Igreja de Portugal encontra-se, comungando conosco na alegria, na acção de graças e na esperança, a Igreja do Brasil. Mandou seu representante o Senhor Cardeal Arcebispo de S. Paulo; Sua Eminência Rev.^{ma} o Senhor Cardeal-Arcebispo do Rio de Janeiro, quis vir em pessoa, mal refeita a saúde que não sabe guardar quando o chama Deus e o Brasil (e agora atrevo-me a acrescentar: quando o chama Portugal); quis vir trazer-nos a bênção do Cristo do Corcovado. E dir-lhe-ei que foi aos pés da Sua imagem que nasceu no meu espírito a ideia deste Monumento.

Eminentíssimo Senhor Cardeal-Arcebispo do Rio de Janeiro: Em 1934 achava-me eu na vossa maravilhosa cidade, tão maravilhosa que ao contemplá-la não pude deixar de exclamar «agora é que eu dou valor aos meus olhos!»! Aí tomei parte numa sessão memorável, nesse Lar comum dos portugueses do Brasil que é a sede da Federação das Associações Portuguesas, onde eles cultivam o amor à nova Pátria com o mesmo amor com que amam Portugal. Estava presente o vosso ilustre Antecessor o Cardeal Leme; e, em dado momento, levantou-se Sua Eminência, para falar. Nunca esquecerei as suas primeiras palavras, e gostaria de as ouvir ainda quando os meus ouvidos cessarem de ouvir. Foram estas: «Louvado seja Nosso senhor Jesus Cristo, esta é a voz do Brasil!»! A seguir tocou-me a mim a vez, e que podia eu dizer senão responder à sua exclamação, como se costuma em Portugal: «para sempre seja louvado, e sua Mãe Maria Santíssima; esta é a voz de Portugal! Afinal a voz é: a mesma, no Brasil e em Portugal.

O Divino Filho de Maria Santíssima é inseparável de sua Imaculada Mãe, os Seus Corações eram tão unidos que os artistas de Bizâncio

representavam a figura iluminante do verbo de Deus feito carne, dentro do peito da Imagem da Virgem Puríssima, ia quase a dizer no seu próprio Coração. Quem queira entrar na intimidade do Homem-Deus, terá de entrar por este Coração maternal. Toda a vida dele foi Jesus. Ao nosso espírito e coração de filhos torna-se mais acessível o infinito mistério de misericórdia e amor do coração de Jesus explicado pelo coração de Sua Mãe, Mãe de Jesus e nossa. Nem a celestial flor da divina Graça tem outra missão senão dar o Salvador: ao Mundo.

Alegra-te Portugal! Ela desceu à Cova a Iria, em 1917, para nos fazer nova doação d'Ele. Precede-O nas almas, e quando o Senhor chega, canta o Espírito Santo nelas o «cântico novo» da luz, do perdão, da Paz, da alegria, da liberdade. Oh! Como Portugal se transformou! Brotaram dos rochedos as águas vivas, Jesus é mais conhecido e amado. E ei-La que anda já pelo Mundo fora a levá-lo a toda a parte. E por onde passa Nossa Senhora de Fátima, o nome de Portugal passa com Ela.

Alegra-te, sim Portugal! Canta, reza, chora! Os Corações de Jesus e de Maria escolheram-te a ti entre as nações, para te confiarem o divino segredo do tesoiro de graças contido neles. Ardem no fogo de amor do Espírito Santo, e querem incendiar com ele os humanos corações que morrem de frio. E só não compreende este mistério quem ignora que Deus é Amor, e que este Deus-Amor se fez homem, e que este Homem-Deus nos abriu o Coração, para nos mostrar que nos amou até ao fim, infinitamente.

Foi de Portugal que partiu, como coisa inspirada de Deus, o pedido ao papa Leão XIII (como este declarou um dia), para que se consagrasse o Mundo ao Sagrado Coração de Jesus. E foi ainda de Portugal, que partiu, como coisa querida da SS^{ma} Virgem o pedido ao Papa Pio XII, para o consagrar ao Coração Imaculado de Maria. Ajoelha, Portugal! Adora o mistério desta predilecção, e interroga-te se tens correspondido a ela. Não foste tu quem escolheu, Deus é que te escolheu a ti.

Em 20 de Abril de 1940, - já fora nessa época pegado fogo ao Mundo - os Bispos metropolitanos, reunidos em Fátima, (as suas almas estavam cheias de ansiedade e dúvida), fizeram o seguinte voto:

«Ó Jesus, Mestre Divino, nosso Senhor e nosso Deus, que nos confiastes as Igrejas de Portugal por um inefável acto de amor e predilecção.

Nós, os Pastores por Vós escolhidos, confiando na Vossa palavra: «pedi e dar-se-vos-á», imploramos do Vosso Coração a graça de dardes a Portugal um Estatuto no qual o Estado reconheça à Vossa a Igreja a sua liberdade e direitos.

E também de a poupardes o povo português aos horrores da guerra que ensanguenta a Europa⁵⁸.

⁵⁸ Nesta primeira publicação do texto integral do Voto dos Prelados, feita pelo Ex.^{mo} Senhor Cardeal Patriarca, também pela primeira vez se faz pública revelação do motivo que naquela altura foi a principal determinante desse Voto: a Concordata entre o Estado e a Igreja.

Num momento em que ao fim de cinco anos de negociações pareciam invencíveis as dificuldades de entendimento mútuo, a inspiração deste Voto mereceu do Céu a graça de luz e de perfeito acordo entre as altas partes contratantes, depois de quarenta e oito horas de feito solene e colectivamente pelos Prelados diante do SS Sacramento exposto na Capela da Casa de Retiros (Pavilhão antigo) no Santuário de Fátima, no dia 20 de Abril de 1940.

E para obter estas graças, nós fazemos o voto de tomar nas nossas mãos, patrocinando com a nossa autoridade e influência, a construção do Monumento em honra da Realeza do vosso Divino Coração a elevar na Cabeça da Nação Portuguesa.

Apresentamo-Vos esta súplica e este voto por intermédio do Coração Imaculado de Maria, Vossa Mãe e nossa Mãe.

Amem».

Já antes eles tinham consagrado o país ao Coração de Jesus e ao Coração de Maria.

Que o Voto foi aceite, sabe-o todo o Portugal e o Mundo.

Mas antes que Portugal o soubesse, alguma resposta foi dada vinda do céu. Cerca de sete meses depois, em 2 de Dezembro do mesmo ano, a vidente e confidente da Virgem escrevia ao papa Pio XII, o Papa de santa e altíssima memória, o papa que poderemos chamar de Fátima, em carta com Seu assentimento certamente divulgada pelo Ver. Padre Luís Gonzaga da Fonseca, sacerdote da companhia de Jesus e professor em Roma: - ‘SS.^{mo} Padre se é que na união da minha alma com Deus não sou enganada, Nosso Senhor promete, em atenção à Consagração que os Ex.^{mos} prelados portugueses fizeram da Nação ao Imaculado Coração de Maria, uma protecção especial à nossa Pátria durante esta guerra, e que esta protecção será a prova das graças que concederia às outras nações se como ela se Lbe tivessem consagrado.’

Sim, Portugal foi ouvido. O Voto está cumprido!»⁵⁹

A seguir, discursaria o Cardeal do Rio de Janeiro D. Jaime de Barros da Câmara.

Porque o conteúdo do discurso não é relevante para a nossa indagação, remetemos a sua leitura para a transcrição do mesmo que figura em Anexos, Cristo-Rei.

Depois, seria ouvida, pelo circuito sonoro, uma Rádiodimensagem do Papa João XXII, difundida do Vaticano expressamente para aquela inauguração:

Roma, Rádio-Vaticano: «O Santo Padre vai falar:»

É com o maior júbilo para o Nosso coração de pai comum, que aproveitamos a oportunidade da solene inauguração do monumento nacional a Cristo-Rei, para manifestarmos ao povo português todo o nosso afecto e benevolência.

Quando da Nossa ida a Fátima, tivemos o prazer de admirar e apreciar o monumento que se estava construindo, e que hoje é inaugurado perante todo o Episcopado português, de aquém e de além-mar, e os representantes do Episcopado brasileiro

Tal monumento, quer atestar o amor e reconhecimento de toda a Nação a Cristo-Rei, ao mesmo tempo que é o cumprimento de um voto solene pela Pátria e pela Igreja, em boa hora feito, quando Portugal corria o risco eminente de ser arrastado para a guerra.

Bem haja, pois, o Episcopado português por tão nobre iniciativa, e bem hajam a Comissão Nacional e todos, ricos e pobres, pequenos e grandes, por terem contribuído, com os seus sacrifícios e orações,

⁵⁹ AA.VV, *Monumento Nacional a Cristo-Rei ...*, p.

para a construção do monumento, tornando assim possível este dia de acção de graças nacional.

Pedindo a Deus que continue a derramar sobre Portugal inteiro a abundância das Suas graças e favores, concedemos a todo o querido povo português, hoje espiritualmente reunido, com as suas supremas autoridades, em volta do Episcopado e do Clero, a Nossa especial e larga Bênção Apostólica»⁶⁰.

O Santo Padre entoa então as orações e lança a Bênção Apostólica.

Aproximava-se, enfim, o momento mais solene: a proclamação oficial da *Consagração de Portugal ao Sagrado Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria*.

Agora, quer Oliveira Salazar quisesse quer não, ao contrário da sessão Solene de abertura de *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, ninguém lhe iria prestar vassalagem: ele é que iria fazê-lo à Realeza de Cristo, perante o Estado, a Igreja, a Casa de Bragança, a plebe e D. António Ferreira Gomes, o rebelde Bispo do Porto que ocupava a sua posição de prelado no espaço consagrado ao Episcopado.

Isto é, perante a Nação. Uma Nação que não era decerto aquela que idealizava Salazar.

E, ainda por cima, nem mesmo os termos e os modos por que aquela vassalagem se efectivaria, podiam ser determinados pelo Chefe. Lá estava a *pagela* com o texto da proclamação.

Terá sido certamente por isso, que Oliveira Salazar inicialmente fizera constar que não iria comparecer à cerimónia de inauguração do Cristo-Rei, e aconselhou Américo Tomás a proceder de igual forma, do mesmo se escusando, ao dizer que aqueles eram assuntos da Igreja Católica e não assuntos do Estado.

Vejamos então o teor desse texto⁶¹:

“Jesus Cristo, Rei imortal a quem foi dado todo o poder no céu e na terra, * Redentor e Salvador dos homens, * nosso Senhor e nosso Deus: * eis aqui, diante da Vossa invisível mas real Presença na Hóstia consagrada, * junto ao Monumento erguido à Vossa divina Realeza * pela gratidão e piedade dos portugueses espalhados pelo mundo, * *Portugal ajoelhado*, * para solenemente ratificar e renovar a sua consagração ao Vosso Coração adorável.

⁶⁰ Não havia ainda certeza de ser oficial esta Consagração, quando em Roma foi redigida e gravada esta fala do Papa, que por isso a ela se não refere. (nota da transcrição do texto, vide, *O Monumento Nacional a Cristo-Rei*, pp. 199)

⁶¹ Transcrevê-mo-lo tal como o mesmo figura na *Memória Histórica*, tendo mantido a inserção de asteriscos (*) que figuram no texto original, e que se destinam a marcar as pausas para respiração.



Fig. 55/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Entrega da pagela com o Texto da Consagração a Oliveira Salazar*, 17 de Maio de 1959.



Fig. 56/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Leitura do texto da Consagração de Portugal ao Sagrado Coração de Jesus e de Maria*, pelo Cardeal Patriarca.

Ele crê que Vós aceitastes a consagração nacional que os Pastores por Vós escolhidos, * logo acompanhados dos seus rebanhos (que são todo o povo de Portugal), * Vos fizeram em 25 de Outubro de 1928, * É de coração humilde mas exultante nós Vos agradecemos * a liberdade concedida à Santa Igreja, Vossa Esposa e nossa Mãe, * e a obra da restauração e desenvolvimento da vida e instituições cristãs, * e o Vosso Nome Santíssimo, o único no qual há salvação, publicamente reconhecido e ensinado. *

Este Monumento proclamará perpetuamente, por solene voto, o milagre da paz que misericordiosamente tendes concedido à *Nação Portuguesa*, * graças à *intercessão de Nossa Senhora de Fátima*, Padroeira de Portugal.

Mas *Portugal Cristão* sente hoje, mais fortes que nunca, * desencadeados os poderes das trevas para destruírem no mundo o Vosso Reino. * A *Rússia* (porque não citar o seu nome se a Vossa Mãe descida do Céu o citou em Fátima?), * a Rússia continua a espalhar os seus erros deicidas por toda a parte. * Como outrora diante de Pilatos, * muitos inspirados pelo espírito do mal * clamam que não querem que Vós reineis sobre nós. * Preferem Barrabás a Vós, Senhor, Barrabás o sedicioso, o assassino.

Vede, Senhor * - ou antes não olheis, Senhor da Misericórdia! - * como tantos até trazem o nome de cristãos, o Vosso nome, * Vos negam na sua vida, desprezando a Vossa Lei Santíssima. * Não se ateus estes, mas procedem como se o foram * na sua vida particular, familiar, económica, social. * Juventude sem pureza; família sem amor, nem filhos, nem fidelidade; * riqueza sem justiça, nem caridade; pobreza sem resignação, nem esperança.

Com este transcendente acto de consagração, * Portugal vem dizer-Vos, por intermédio daqueles que legitimamente o representam:

a) Que Vos reconhece como «*Rei de todas as coisas*» a Quem tudo está sujeito, * *Mestre divino da verdade, Legislador supremo do Bem, Fonte inextinguível da Caridade e do Amor. * Príncipe triunfante da paz, vencedor glorioso do pecado e da morte. Salvador dos homens cheio de misericórdia, * Primogénito da humanidade nova regenerada pela água e pelo Espírito Santo, * Caminho, Verdade e Vida de todo o homem que vem a este mundo.*

b) E promete *sujeitar-se sempre à vossa realeza*, * realeza de amor, em que todo o súbdito se torna livre. * O Vosso reino é reino de verdade e de vida, reino de santidade e de graça, reino de justiça, de amor e de Paz. * *Consciente da sua missão providencial de soldado da Cruz e de missionário, * Portugal quer continuar a sê-lo, na metrópole e no ultramar. * Vós mesmo o escolhestes na história; * Ele quer ser fiel à sua vocação; * e, em especial, à de o terdes elegido para arauto da devoção ao Vosso adorável Coração * e ao Coração Imaculado da Vossa Mãe Maria Santíssima.*

c) Entrega-se-Vos num acto fervoroso de Fé e Amor, * para a realização dos desígnios insondáveis da sabedoria e da misericórdia encerrados no Vosso Coração, * É através deste Divino Coração * que Vós chamais os homens a conhecerem que Deus é Amor e a Sua Lei liberdade e paz.

Temos contra nós todo o mundo, o qual opõe ao Vosso o reino enganoso de Satan. * As três concupiscências de que fala o Apóstolo que repousou a cabeça no Vosso peito, * isto é, a sensualidade, o orgulho e a cupidez, fontes de todo o mal que oprime os homens, corrompem os corações e os espíritos, que já não distinguem o bem e o mal. * A Vossa palavra de autoridade a Satanaz no Monte das

tentações não é atendida, Senhor * «nem só de pão vive o homem», «só a Deus renderás culto».

E temos medo, Senhor, somos fracos, * nós somos, também nós, pecadores. Dizei-nos como aos Apóstolos: não temais, sou Eu! * A nossa confiança está em Vós, Senhor que vencestes o mundo. Apoiamos a nossa fraqueza na Vossa misericórdia e na vossa onipotência. * Sim, se Vós, Senhor sois a nossa força, já não receamos afirmar, como o Apóstolo S. Paulo, que tudo podemos em Vós.

Confiantemente depositamos este acto de Consagração no Coração Imaculado de Maria, Padroeira de Portugal, de quem somos vassallos, * Ela Vo-lo apresente. * Por Ela Vos pedimos, Senhor, que aceíteis esta Consagração* a fim de que venha a nós o Vosso Reino, reino em que se encontrem todos os portugueses.

Santa Maria, Virgem Imaculada, Mãe de Deus e Mãe nossa, * Rainha do céu e da terra, excelsa Padroeira de Portugal: * - Este Monumento a Cristo-Rei, que será amanhã (assim o esperamos) * o Santuário Nacional da Adoração e Reparação ao Coração Divino de Jesus, * o qual tanto amou os homens e deles recebe a todo o momento ultrages, sacrilégios e indiferenças, * *levanta-se como o complemento do Vosso Santuário da Cova da Iria.* * Em Fátima Vós manifestastes às *três ingénuas, inocentes crianças*, com maravilhosas promessas, o Vosso Coração Imaculado, numa doação que era para o mundo todo. * Mas o Vosso Coração é como uma eucaristia transparente * quem o contempla, vê Jesus salvador. * Vós aparecestes em Fátima, ó Mãe de Deus, * para levar os homens ao Coração do Vosso, filho, no qual habita a plenitude da Divindade. * E, numa viagem simbólica, quisestes que a vossa Imagem da capelinha das Aparições viesse triunfalmente até aqui, * como a significar que é por Vós que os homens vão a Jesus, * que Vós fostes eleita, criada, preservada e cheia, de graça para no-Lo dar, * que só a Ele é devida toda a adoração e louvor e glória. * Este caminho de Fátima ao santuário de Almada, * é afinal o símbolo do caminho do coração de Maria ao coração de Jesus.

Acaba Portugal de se consagrar ao Coração de Vosso Divino Filho. * Portugal porém, não esquece que é reino Vosso desde a origem, «Terra de Santa Maria»; oficialmente Vos proclamou sua Rainha e Padroeira; * Vós mesma, em dias calamitosos que parecem já distantes, * quisestes vir nele estabelecer vosso trono e altar; * e em 13 de Maio de 1931. * os representantes do Vosso Filho consagraram-nos solenemente ao Vosso Coração Imaculado, * a fim de que, disseram eles, «tomando de nossas mãos fracas nas Vossas a Nação Portuguesa, * a defendais e guardeis como coisa própria vossa, fazendo que nela reine, vença e impere Jesus». * E Vós a defendestes e guardastes miraculosamente, ó Virgem poderosa, * no meio do quase universal torvelinho de fogo e sangue.

Oh! Portugal conhece Aquela em quem confia.

De novo solenemente se Lhe consagra, * ratificando e renovando a consagração, feita em hora de graça e predilecção marcada por Deus no relógio da sua Providência, no ano de 1931. * Entrega-se ao Coração Imaculado de Maria num acto supremo de Fé e Amor, * sabendo que entregando tudo salva tudo. * Não disse a *Jacinta* (quem lho ensinou senão Vós, Senhora de Fátima?) * que Deus confiara a paz ao Coração Imaculado de Maria? * No Vosso Coração ó Mãe de Misericórdia, * todos encontrarão o perdão, a paz, a pureza, a força, o amor; * todos encontrarão Jesus, nosso Salvador e Redentor.

Nem Portugal pode consagrar-se ao Vosso Coração Imaculado * sem se entregar e consagrar realmente ao Coração de Vosso Divino Filho. * É Jesus a vida de que Vós viveis. * Tudo que recebestes foi por Ele e para Ele. * Se atraís docemente a Vós os homens pecadores, abrindo-lhes o Vosso Coração misericordioso, * é para os levar a Jesus, a Cristo-Rei.

Que por Vosso intermédio, ó celestial padroeira, * o seu Reino venha a nós: * reino de verdade e de vida, * reino de santidade e de graça, * reino de justiça, amor e paz. Ámen».

Novamente, os sublinhados são nossos.

Ao fazê-lo, pretendemos assinalar aspectos que evidenciam, assim o cremos, que o País, a Pátria ou a Nação que ali são invocados, são de uma outra índole que não aquela a que se referirá a História, por assim dizer, profana.

A ilustrá-lo, observe-se que o único nome referido ao longo do texto, é o nome de um dos pastorinhos: *Jacinta*, uma das “*três ingénuas e inocentes crianças.*”

Aquela não é a História dos factos, mas a História dos arquétipos: o *Portugal Arquétipo* do que falava António Quadros. Ou noutro registo, o *Portugal Templário* de António Telmo.

Uma História puramente simbólica, em que a ideia de *missão* não se traduz, nem se constitui, através de nenhuma acção ou referência mundana, constituindo e traduzindo, afinal, unicamente, e essa é a totalidade possível, o *cerne* da intencionalidade – a vocação, o sentido, a missão – transhistórica de uma identidade cosmogónica e gnoseológica original, tal como a mesma se apresenta, filtrada pelos crivos de uma dada condição histórico-cultural, em permanente génese e sondagem de si.

Tal é a perspectiva que propomos. Os actos e os modos pelos quais aquela Consagração se efectivou, encontram-se irremediavelmente marcados por aquele que foi o seu tempo, e constituem obviamente o *meio* através do qual os mesmos podiam aparecer ao mundo. O *sentido* desses mesmos actos e modos, transcendem, contudo, as formas e os enunciados através dos quais esses mesmos actos e modos se apresentam no (seu) tempo.

Confundir estes dois registos. Não distinguir neles dois níveis diferentes de consideração dos fenómenos, estamos convictos, traz como

gravosa consequência não lograr compreender, adequadamente, a fenomenologia de nenhum deles.

Como comentar, numa perspectiva positivista, a passagem do documento em que se diz que o *Anjo de Portugal*, embora de forma invisível, estava presente no cerimonial?

E se assim é, o que deverá exactamente ser entendido quando se ali diz que “*Consciente da sua missão providencial de soldado da Cruz e de missionário, Portugal quer continuar a sê-lo, na metrópole e no ultramar*”? Quererá isso dizer, por exemplo, que os soldados portugueses deverão resistir até ao fim, no caso de uma invasão dos territórios do Estado Português da Índia, no caso dela vir a suceder, como sucedeu?

E o mesmo, em relação aos restantes territórios do Ultramar?

Temos dúvidas de que, em rigor, esse seja o sentido daquela Consagração. Se assim fosse, então porque razão haveria necessidade de promovê-la. A resposta era de antemão conhecida, logo o mais que háveria a fazer seria aplicá-la.

A verdade, porém, é que não havia respostas garantidas à partida. Desde logo, porque não havia consenso em torno das respostas a dar, nem das acções a empreender. Nem mesmo, na Igreja, já que D. António Ferreira Gomes meses antes havia expressado uma dissidência e manifestado discórdia relativamente à rigidez de princípios em que se fechava o salazarismo.

E fora da Igreja, ainda mais, a dissidência, quando não a subversão, manifestam-se abertamente no seio das Forças Armadas, pela voz e pela acção do intrépido General Humberto Delgado, que meses antes conduziu uma campanha eleitoral, cujo lema seria o célebre “*Obviamente, demito-o*”, pronunciado no Café Chave d’Ouro, e o “*Vão-se embora, vão-se embora*”, proferido corajosamente no comício do Liceu de Camões.

Por isso, porque os modos de tradução prática da missão ou vocação de Portugal, para quem nela acreditasse, se apresentavam dúbios, visto não serem consensuais os modos e os meios da sua aplicação, restava a esperança de que a renovação e oficialização do Acto de

Consagração pudesse, miraculosamente, apontar e abrir os caminhos de esperança e de saber.

Mas ao católico Oliveira Salazar, tal opção não convinha, porque escapava ao seu controlo.

E (man)ter o controlo, para Salazar, constituía a essência do exercício do Poder. Mas como não podia em tão difícil conjuntura política alimentar, ainda mais, a discórdia nos meios católicos, acedeu contrariado, e como era seu costume, à última da hora.

Ao nível dos assuntos de Estado, serviria, ainda, a cerimónia para apresentar a público a figura do novo Presidente da República, que se estreava num acto de grande dimensão nacional, exibindo o seu estilo apagado e humilde.

E o cerimonial prosseguiria, com o Presidente da República a ratificar a consagração:

Acaba o Episcopado português de renovar pela voz autorizada do Eminentíssimo Cardeal-Patriarca de Lisboa a consagração do País aos Sagrados Corações de Jesus e de Maria. E aproveitou com felicidade, para o efeito, a inauguração do Monumento a Cristo-Rei, que sabemos devido à piedade dos católicos e, só por si, ficará sendo na capital do mundo português, uma afirmação da fé e da esperança, e perene súplica da Nação à Divina Providência.

Nasceu a admirável ideia deste Monumento de um voto solene, do Episcopado, voto essencialmente ligado à vida da grei e à paz que, através de muitas canseiras e trabalhos, nos pôde ser conservada com o favor de Deus. Eis porque, como Chefe da Nação, cuja religião é a Católica e que reconhece a Divindade de Cristo e tem a Mãe de Deus como Padroeira, e tem procurado difundir a mesma fé nas parcelas de além-mar do seu território, não podia deixar de associar-me a este acto, ao mesmo tempo piedoso e patriótico.

A minha presença e as palavras que em nome da Nação estou proferindo neste importante acto litúrgico, são, pois, penhor seguro de que Portugal deseja firmemente manter-se fiel à tradição da sua História e aos propósitos agora enunciados nesta soleníssima Consagração.

E assim decorreu o grande Acto.

Simbolicamente, ou melhor, liturgicamente, na inauguração do Monumento Nacional a Cristo-Rei, a Igreja e o Estado, e, através destes, a Nação, ajoelhava-se e penhorava-se, reunida sob o culto do Sagrado Coração de Jesus e o Imaculado Coração de Maria.

O quadro não deixa de ser curioso. Quase que seríamos tentados a ver nele uma reedição do ambiente mí(s)tico dos *Painéis de S. Vicente*: a



Fig. 57/XIII- Festas Inaugurais do Monumento a Cristo-Rei, *Confirmação da Consagração de Portugal ao Sagrado Coração de Jesus e de Maria*, pelo Presidente da República.

“família portuguesa” reunida em torno de uma celebração ou de um ritual *sui-generis*.

Ou tratar-se-ia a cena pintada por Nuno Gonçalves, afinal, de uma Consagração?!

Separados e entendidos os dois níveis de leitura, importa referir que, para a nossa indagação, nos interessa analisar e considerar, fundamentalmente, o primeiro, isto é, que nos interessa analisar os actos e os modos que traduzem o meio por que aquele cerimonial se constituiu.

Por isso, correndo o risco de poder parecer excessivo, aquela cerimónia, enquanto acto e enquanto modo de efectivação, colocando fora de jogo, como diria Husserl, os aspectos da *doxa* que nela pudessem pulular, aquela cerimónia, dizíamos, equivale à Sessão Inaugural da *Exposição Quinze Anos de Obras Públicas*, realizada 11 anos antes, no mesmo mês de Maio, no *Instituto Superior Técnico*, como já vimos.

E equivale-lhe porque assinala, tal como a anterior, o estabelecimento de uma nova configuração do Regime, que se fundamenta já não em torno de uma dimensão sublime estabelecida, *por meio* da *Técnica* e dos *Técnicos*, como antes, mas sim *por meio* da *Fé*.

Isto é, verifica-se a transição de um sublime mediado pela *técnica* para um sublime mediado pela *religião*.

Mas além desta correspondência, que se apresenta ao mesmo tempo como um acentuado e quase paradoxal contraste, outras não menos contrastantes e paradoxais se verificam.

Desde logo, o contraste fundamental entre o papel que Oliveira Salazar desempenha numa e noutra configurações.

Enquanto, na Sessão Inaugural e se calhar mais ainda, na Sessão de Encerramento da *Exposição de Obras Públicas*, Salazar aparece como o *oficiante* do “en(-)grande(-)cimento” nacional das obras públicas, a quem todos deviam prestar vassalagem, agora o papel de Salazar é de segunda grandeza, na medida em que o *oficiante* da con(-)sagração é Cerejeira, e é ao Sagrado Coração de Jesus e ao Imaculado Coração de Maria que todos terão de prestar vassalagem, inclusive, o *Chefe*, equiparando-se assim este à plebe.

Isto é, enquanto antes o sublime da *Técnica* servia para afirmar e consolidar a posição central e activa de Salazar, agora o sublime do *Sagrado*, impedia-o de aparecer enquanto tal, desprovendo-o do protagonismo que antes lhe cabia, pois a mediação dos *Sacerdotes* não é da mesma índole da dos *Técnicos*, desde logo porque os primeiros se definem de antemão como guardiões e vassalos do *dogma*, não podendo por isso tornar-se guardiães ou vassalos do *poder*, ainda para mais depois de terem obtido, pela *Concordata* um estatuto que lhe reconhecia legitimidade para poderem agir, e conceber a sua missão, separadamente.

Em suma, com a erecção e inauguração do Monumento Nacional a Cristo-Rei, o ciclo iniciado pela Exposição *Quinze Anos de Obras Públicas* chegava a seu termo.

Por este ciclo, se definiu o que o papel e a condição da *monumentalidade* oficial, no confinamento à monumentalização do cânon nacional-estatutário, o qual por intermédio do Monumento a Cristo-Rei, estendia o seu âmbito de aplicação do plano da História Pátria para a Doutrina Católica, que assim se assumia como doutrina do Estado, ao consagrar oficialmente Portugal ao Sagrado Coração de Jesus.

Com a erecção do Monumento a Cristo-Rei, analisada a problemática intrínseca da sua natureza, e considerada e inserida a mesma na conjuntura de crise que então abalava o Estado Novo, consumava-se a perda da capacidade de inscrição que o Regime detivera, esvaziando-se o Poder, primeiro, da sua *Alma*, ao renegar a *Política do Espírito* de António Ferro, para alienar a seguir o seu *Corpo*, ao transcender a *Política da Pedra* de Duarte Pacheco – reapropriada pela *Exposição de Obras Públicas* como motor de um patético *En-grande-cimento Nacional* – ao colocar, agora, nas mãos do *Espírito* os destinos da Nação.

E parafraseando José Gil, doravante Salazar pouco mais podia fazer, de que repetir, infindavelmente, a “missão” de emular, ou melhor, simular, uma “*Retórica da Invisibilidade*”, pois, vendo bem, que retórica restava a Salazar que não essa, agora que o Império, aos poucos, ia entrando, ele também, na esfera de uma crescente inviabilidade?

Ora essa invisibilidade e inviabilidade, abriam uma patológica clivagem com o real, e construíam um enorme vazio. Um imenso vazio,

cuja imagem mais paradigmática acaba por ser dada pela inauguração, em 1960, do *Padrão dos Descobrimentos*, que mais não era do que o monumento arqueológico a essa mesma retórica.

E esse vazio e essa simulação, eram absolutamente incompatíveis com o *zeitgeist* da nova década que irrompia. Uma década que parecia aspirar a tornar-se a década de referência do Século XX: uma década que tudo febrilmente absorvia e simultaneamente libertava, assimilando *inputs* e gerando *outputs* absolutamente ímpares, larvando novas e soberbas sínteses.

Fechavam-se, assim, os caminhos do mundo ao Regime. E por isso, que outra via poderia ser ensaiada senão invocar os poderes mais altos, e reiterar as mais inabaláveis crenças?

E isso irá fazer-se, sistematicamente, no País, já que a erecção de estátuas monumentais a Cristo-Rei, não ocorrerá apenas em Lisboa e na Madeira, como já vimos.

De Norte a Sul, erguer-se-ão monumentos a Cristo-Rei, implantados em eminências do terreno, em Caldas da Felgueira, Carregal do Sal, Castelo Rodrigo, Nelas, Pampilhosa e Tarouca, não se confinando o movimento, inclusive, à Metrópole, mas estendo-se também às Colónias, como sucede, em Lubango, Angola, onde um Cristo-Rei bastante semelhante ao do Pragal se ergue ainda.

Com este fenómeno, de certa forma, se subverte, ou antes, se transcende o sentido do cânon statuário, esvaziando o nacionalismo de retórica histórica e privando-o dos seus heróis e das suas iconografias. É certo que destas implantações solitárias e, pelo menos, hoje esquecidas quando não votadas ao abandono, deixaram de polarizar os rituais ou liturgias de celebração que a sua presença naturalmente deveria promover, convertendo-se em meros marcos ou ornamentos paisagísticos, com os lugares onde os mesmos se erguem, de um modo geral, a encontrarem-se absolutamente dessacralizados, e quase sempre acompanhados por antenas e outros dispositivos de telecomunicações, que buscam os sítios elevados e ermos para se instalarem, como acontece de forma caricatural no caso de Monte Pilar, Paços de Ferreira, onde mesmo ao lado do *Cristo-Rei* erguido em 1940, veio a



Fig. 58/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Serra da Marofa, Castelo Rodrigo.



Fig. 59/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Cabanas de Viriato, Carregal do Sal, .



Fig. 60/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Vilar Seco, Nelas.



Fig. 61/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Pampilhosa.



Fig. 62/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Tarouca.



Fig. 63/XIII- Monumento a Cristo-Rei, e Estação de Radar da Força Aérea, Monte Pilar, Paços de Ferreira.



Fig. 64/XIII- Monumento a Cristo-Rei, Lubango, Angola.

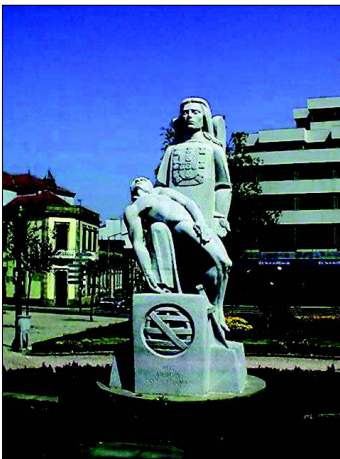


Fig. 65/XIII- António Duarte, *Monumento aos Heróis do Ultramar*, 1972, Granito, Santo Tirso.

ser instalada, a partir de 1957, a estação n.º 2 do Radar da Força Aérea, instalação essa que desde então não tem parado de crescer⁶², apodrando-se, totalmente, daquele lugar, e emprestando à Imagem do Cristo-Rei uma presença algo insólita.

Na época da sua implantação, porém, um profundo nexos acabava por se estabelecer entre aqueles solitários Cristos erguidos em cercanias montanhosas e a condição geral do País: o nexos da solidão crítica de um País esquecido seu Presente, e por isso irremediavelmente condenado a emigrar para reencontrar a sua própria realidade.

E afinando-se com essa mesma realidade penitente veiculada pelas imagens do *Cristo-Rei* pontuando as serranias do País, surgirão, já fora do tempo de Engrandecimento a que o Cristo-Rei de Almada pusera fim, outras iconografias igualmente penitentes, nomeadamente as que eram veiculadas por alguns *Monumentos aos Heróis do Ultramar*, como o que António Duarte esculpiu, em 1972, para Santo Tirso, onde o *Anjo Custódio de Portugal*, identificado com o escudo e as quinas, recolhia o “herói” martirizado, e oferecia o seu sacrifício à Divindade, naquele que parece constituir o acto de grafar um gesto de dura penitência.

E será, enfim, a propósito da erecção de um desses monumentos – *Monumento aos Heróis de Angola* – que se registará, como veremos, a transposição ruptural dos cânones estatuários, com a *Mão* que, em 1966, José Aurélio erigiu em Óbidos, como mais adiante estudaremos.

⁶² Sobre o Historial da instalação e dos melhoramentos da Estação ver, URL: <http://www.emfa.pt/www/unidades/unidadedetalhe.php?lang=pt&key=11133>

Capítulo 14- O Padrão do Ouro e o Padrão dos Descobrimentos

No presente capítulo não iremos proceder à resenha histórica dos factos que estiveram na origem da implantação destes dois monumentos, já que para o propósito da nossa investigação não é o historial desse processo que nos interessa de momento analisar.

Em vez disso, e julgamos que com bastante maior proveito, interessar-nos-á confrontar a percepção formal (eidos) e o sentido intencional (kern) de ambos os monumentos, por forma a detectar aquilo que neles é distinto e discrepante, podendo assim detectar e elucidar os modelos que um e o outro repercutem.

De resto, começando pelo *Padrão dos Descobrimentos* o seu historial encontra-se razoavelmente estabelecido, desde a organização da exposição *Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*, na FCG, em 1982, da elaboração da monumental tese de Margarida Acciaiuoli, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração*, de 1991, a realização da exposição *Leopoldo de Almeida*, no Pavilhão Preto do Museu da Cidade, em 1998, e mais ainda após a publicação, em 2002, da tese de João de Sousa Rodolfo sobre a obra urbanística do arquitecto Luís Cristino da Silva.

E mais recentemente ainda, elaborado por Helena Elias, foi publicado o trabalho *A Emergência de um Espaço de Representação: Arte Pública e Transformações Urbanas na Zona Ribeirinha de Belém*¹, onde é elaborado um estudo – uma “tesina” – versando, entre outros aspectos, a história urbana daquela zona, no contexto da preparação de uma tese de Doutoramento, incidindo sobre a problemática da inserção da arte pública em contexto urbano.

Isto em relação ao *Padrão dos Descobrimentos*, já que relativamente ao *Monumento à Grei*, os primeiros passos para a reconstituição do seu historial foram dados pela nossa dissertação de mestrado², servindo o

¹ ELIAS, Helena, *A Emergência de um Espaço de Representação: Arte Pública e Transformações Urbanas na Zona Ribeirinha de Belém*, In, *On The Waterfront*, nr. 6, sep. 2004, pp. 43-135, CER POLIS, URL: <http://www.ub.edu/escult/waterfront/nr.6>

² ABREU, José Guilherme R. P. de, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto, 1999. Edición 2005, *Universitat de Barcelona, Colección e-Polis nº 3*, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>, pp. 235-239.

presente capítulo para estabelecer de forma mais precisa alguns aspectos, então, não cabalmente esclarecidos.

Referimo-nos ao problema da encomenda, já que não havíamos na nossa tese apurado de forma inequívoca a sua natureza, tendo deduzido que, abortado o concurso do *Monumento aos Calafates*, o *Monumento à Grei (Padrão do Ouro)* teria resultado de uma encomenda da Comissão das Comemorações ao escultor Lagoa Henriques.



Fig. 1/XIV- Cerimónia Solene do início das Comemorações Henriquinas, 4 de Março de 1960, Passos Perdidos da Câmara Municipal do Porto. Eng. Sá e Melo, assinalado na figura com uma seta

E foi isso mesmo que sucedeu, como em conversa com o escultor Lagoa Henriques pudemos apurar. Para erguer o *Monumento à Grei*, este escultor foi convidado pelo eng Sá e Melo da *Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, num encontro ocorrido no Café Majestic, no início de 1960.

Para aquele convite, decerto contou a circunstância de Lagoa Henriques ser o único elemento da equipa anterior que não era arquitecto, bem como devido à linguagem plástica da sua obra haver demonstrado não ser incompatível com a estética oficial, como atestava o facto de ter recebido, em 1954, o terceiro prémio no concurso para os elementos decorativos da *Praça de D. João I*, no Porto, como já vimos.

Segundo o depoimento daquele escultor³, aceitar aquele convite, na ressaca do chumbo do excelente projecto do *Monumento aos Calafates*, foi uma decisão difícil que acabou por ser tomada a contra-gosto, somente num segundo encontro, já que, no primeiro, o escultor havia declinado o convite, reconsiderando a sua posição apenas depois de conversar com os restantes co-autores do projecto anteriormente recusado, perante o argumento por estes apresentado de que Lagoa Henriques deveria aceitar o convite, para assim se evitar que mais uma “eskultura”, fosse implantada no espaço público.

O argumento era de peso, e em boa hora Lagoa Henriques aceitou a encomenda, coisa que permitiu que viesse a ser concebida e realizada uma obra que, na nossa opinião, desempenhou, como tentaremos mostrar, um relevante papel na desconstrução do modelo estatuário, constituindo uma das primeiras afirmações da escultura como monu-

³ Segundo depoimento prestado por Mestre Lagoa Henriques, no seu atelier, em 16 de Maio de 2005.

mento, independente e autónomo relativamente ao cânon da estatuaría sublime, coisa que se percebe bem através de um desenho do mesmo que chegou até nós.⁴

Na nossa tese de mestrado, descrevemos assim o *Monumento à Grei*:

O *Padrão do Ouro* é um grupo escultórico que integra três figuras: uma de pé e duas curvadas a trabalhar, junto a uma embarcação estilizada sugerida pela linha de proa que se eleva até formar uma vela. A primeira figura [...] observa, hirta, a linha do horizonte em atitude atenta e expectante. Ao seu lado, uma outra figura, alusiva aos carpinteiros navais, desbasta a madeira para as embarcações. Na parte posterior, uma terceira figura talha as carnes de uma rés já despojada das suas vísceras, aludindo à oferta de provisões das populações do Porto para a expedição a Ceuta. O facto das figuras não exibirem traje confere ao conjunto um subtil recorte intemporal, não o conotando com nenhuma época histórica específica, e introduzindo uma nota de inesperada modernidade.⁵

De recorte intemporal, o *Monumento à Grei* surgia, assim, numa posição equivalente, mas inversa, relativamente ao *Padrão dos Descobrimentos*. Posição equivalente, porque tal como este, aquele visava dar solução ao problema e ao impasse criado com o chumbo de um projecto aprovado por um concurso público, cabendo-lhe a ingrata missão de resolver o imbróglio. Mas posição inversa porque, ao contrário da decisão oficial de passar a pedra o *Padrão de Belém*, de 40, decisão que representava, inequivocamente, uma atitude regressiva que visava recuperar a sublimidade perdida da *Exposição do Mundo Português*, o *Padrão do Ouro* representava um salto em frente, na medida em que, por ele, a escultura comemorativa libertava-se simultaneamente dos cânones da estatuaría e das narrativas históricas, na medida em que se livrava da função de retratar heróis ou notáveis do passado – os Grandes Portugueses – e ao mesmo tempo se afastava da encenação dos feitos gloriosos desse mesmo passado – a Gesta Lusa.

Como manifestação do primeiro aspecto, importa realçar que a representação escultórica que Lagoa Henriques monumentaliza não é a da

⁴ Importa referir que devido a um violento incêndio ocorrido, nos anos 60, no atelier de Lagoa Henriques, pouco se poupou da produção anterior do escultor, não existindo desenhos nem textos do autor relativos ao projecto original.

⁵ ABREU, José Guilherme, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, Tese de Mestrado, FLUP, 1999, Porto, Edição em e-book, In, e-polis electronic books collection. *Public Space, Public Art, Urban Design, Urban Regeneration*. URL: <http://www.ub.edu.escult/epolis/guilherme/porto.pdf>, p. 240.

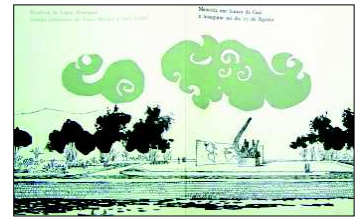


Fig. 2/XIV- Folheto de anúncio da inauguração do *Monumento à Grei*, 27.08.1960.

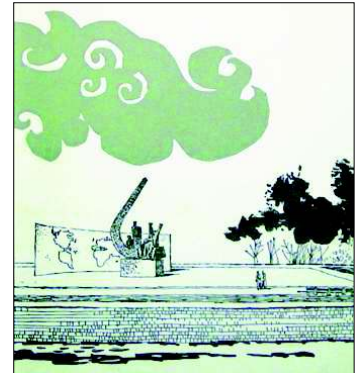


Fig. 3/XIV- Idem, pormenor do desenho.



Fig. 4/XIV- Lagoa Henriques, *Monumento à Grei*, 1960, bronze, Porto. Perspectiva do grupo escultórico



Fig. 5/XIV- Idem, Perspectiva posterior.



Fig. 6/XIV- Idem, Perspectiva anterior.



Fig. 7/XIV- Idem, Figuração plástica.



Fig. 8/XIV- Lagoa Henriques, Pormenor do Grupo escultórico do Tribunal de Rio Maior, 1957-61.



Fig. 8/XIV- Lagoa Henriques, Grupo escultórico do Tribunal de Rio Maior, 1957-61, Praça 25 de Abril, Rio Maior.



Fig. 9/XIV- Lagoa Henriques, *O Segredo*, bronze, 1961 (1998), Pormenor, Jardim de Amália Rodrigues, Lisboa.

estatuária. Há figuras, sim. Estruturalmente, o monumento é formado por três estátuas, mas essas figuras e essas estátuas obedecem a um código estético distinto do da estatuária: o da escultura enquanto modelação plástica de formas tridimensionais, neste caso corpos e gestos. Por estatuária, como já vimos, não podem entender-se todas as representações da figura humana, mas antes aquelas que representam uma individualidade específica, rodeada, ou não, pelo contexto do seu tempo, mas sempre representando actos, ideias ou factos que ocorreram em determinado lugar e em determinado tempo. Segundo a nossa perspectiva, a estatuária desempenha a função de fixar figuras e de empreendimentos no tempo. Dela desprende-se necessariamente uma narrativa, mais ou menos factual, mais ou menos ideal, mas sempre uma narrativa que remete para o tempo da sua existência, que pode ser distinto do da sua execução.

No *Monumento à Grei*, não é exactamente isto que ocorre. Consideramos mesmo que o que ocorre é o contrário disso, uma vez que as estátuas que ali aparecem não são figurações de personalidades históricas, não constituindo retratos de individualidades conhecidas, já que é o povo anónimo que ali aparece representado.

As figuras são anónimas e a sua representação é meramente plástica, aparecendo, para mais, absolutamente dissociada dos traços fisionómicos e expressivos do grande depósito de iconografias em se que haviam convertido os *Painéis de S. Vicente*, onde a estatuária ia beber os traços, os trajas, as atitudes, os gestos, as fisionomias, etc., com que se vestia de roupagem e de factologia o nacional-historicismo estatuário. Contrariamente a esse cânon, a figuração de Lagoa Henriques nada tem a ver com a genealogia formal e iconográfica dos painéis, pois se se observar bem, a escultura de Lagoa Henriques segue uma iconologia pessoal, que se baseia na configuração e na estética do seu próprio desenho: um desenho figurativo que se mantém fiel a contornos e expressões que se apresentam bastante constantes, coerentes e identificáveis ao longo da sua produção escultórica, quer antes quer depois desta mesma obra, como facilmente se pode verificar.

Escultura da figura humana e não escultura da figura histórica, o *Monumento à Grei* é um monumento intemporal que não trai o primado ontológico hiedeggeriano da arte como instauração da verdade.

O *Monumento à Grei* não mente. Não reitera nenhuma factologia, e no fim a única narrativa que enuncia é uma narrativa que se apresenta, à partida, como lendária e popular: a narrativa que descreve o episódio popular do fornecimento de carcaças de carne para a armada de Ceuta, e do correlativo aproveitamento das “tripas” pelas populações do Porto, circunstância que faz com que a designação popular daquele monumento seja a de *Monumento aos Tripeiros*, coisa que denota uma apropriação anti-historicista do mesmo, apropriação essa que ocorre assim, porque o próprio monumento a potencia.

Por outro lado, o *Monumento à Grei* não se restringe a um grupo escultórico e a uma carcaça de carne. O monumento é ainda completado por uma elegante e original forma que sugere, num único movimento, o casco de uma embarcação e a sua vela.

Detenhamo-nos na análise dessa forma. Num primeiro tempo, ela sugere-nos um movimento ascensional, apresentando-se como parente próxima da espiral do projecto *Mar Novo*, já que, como naquele, a forma não participa da restante gramática formal e espacial.

Nesse sentido, tal como a espiral daquele projecto, a mesma pode, simultaneamente, aludir a uma forma figurativa – uma embarcação e uma vela – mas também pode ser lida de outra maneira, como uma mera criação plástica, como uma mera ideação formal.

Consideramos, por isso, que o “*barco-vela*” de Lagoa Henriques constitui uma forma eidética: uma forma que tridimensionaliza a ideia – a essência – de movimento e de elevação.

Tal com no projecto *Mar Novo*, a monumentalidade plasmada pelo *Monumento à Grei* é tributária da monumentalidade transcendental, que se constitui, plasticamente, a partir de formas eidéticas.

Mas num segundo tempo, ao contrário do projecto *Mar Novo*, a forma eidética do “*barco-vela*”, não se apresenta como uma forma arquitetónica – um arco em espiral – mas sim como uma forma puramente escultórica, tal como escultórica é também a forma do mapa que se



Fig. 10/XIV- Lagoa Henriques, *O Segredo*, bronze, 1961 (1998), Jardim de Amália Rodrigues, Lisboa.



Fig. 11/XIV- Lagoa Henriques, *Monumento à Grei*, Perspectiva posterior.

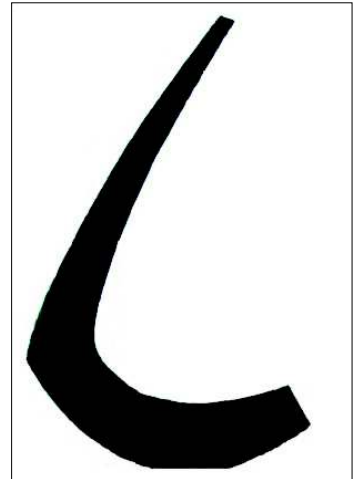


Fig. 12/XIV- Lagoa Henriques, *Monumento à Grei*, Contorno da forma eidética.



Fig. 13/XIV- Lagoa Henriques, *Monumento à Grei*, Mapa.



Fig. 14/XIV- Lagoa Henriques, *Monumento aos Calafates*, 1959, Grupo escultórico.

apresenta como um painel, e que funciona espacialmente como pano de fundo do espaço monumental, ele também da autoria de Lagoa Henriques.

Esta circunstância é de uma relevância capital: contrariamente ao projecto *Mar Novo*, o *Monumento à Grei* afasta-se da tutela da arquitectura e afirma a intenção e a possibilidade da escultura se poder constituir como uma linguagem monumental, por si só, libertando-se a um tempo dos cânones da estatuária e da mediação da espacialidade arquitectónica, visando recuperar e afirmar a auto-suficiência da forma e da linguagem escultórica, como instância e meio de monumentalização.

Embora emergindo da lógica da monumentalidade estatuária oficial, o *Monumento à Grei* constitui um caso exemplar que abre um campo de novas possibilidades para a definição de uma monumentalidade puramente escultórica, autonomizando-se da tutela da arquitectura com Lagoa Henriques a apresentar uma solução, que, afinal, mais não faz do que desenvolver a mesma linha de intervenção antes esboçada pela sua peça para o *Monumento aos Calafates*, com especial ênfase no tratamento anónimo das figuras e na linha de proa da embarcação.

É verdade que a linguagem escultórica de Lagoa Henriques não era formalmente incompatível com a lógica da monumentalidade oficial como, por exemplo, a de Jorge Vieira, mas também não é menos verdade que o desvio que a mesma assinala relativamente à estatuária canónica prepara o terreno para a introdução de uma monumentalidade iconoclasta, que naquela, obviamente, não se encontra patente, mas que, no fim, dela emanará, intensificando e radicalizando o desvio pela mesma instaurado.

Uma monumentalidade iconoclasta que se reconhece na *Mão de Óbidos*, da autoria de José Aurélio, de 1966, e já se vê, no *D. Sebastião* de Lagos, da autoria de João Cutileiro, de 1973.

Já comparado ao *Monumento à Grei*, o *Padrão dos Descobrimentos* representa, em todos os aspectos, a sua antítese.

Senão vejamos. O que é o *Padrão dos Descobrimentos*?

Na nossa opinião, não passa de um híbrido. Uma mescla estéril de dois modelos opostos e inconciliáveis: o paradigma da monumentalidade e o cânone estatutuário.

Eis como o Padrão de Belém é descrito em *Olhares de Pedra*⁶:

A estatuária do monumento é composta por 33 figuras: 16 estátuas, com 7 metros de altura, em cada rampa lateral, mais a do Infante, com 9 metros, à proa. Na rampa nascente, figuram as estátuas de: 1ª D. Afonso V, 2ª Vasco da Gama, 3ª Afonso Gomes Baldaia, 4ª Pedro Álvares Cabral, 5ª Fernão de Magalhães, 6ª Nicolau Coelho, 7ª Gaspar Corte-Real, 8ª Martim Afonso de Sousa, 9ª João de Barros, 10ª Estêvão da Gama, 11ª Bartolomeu Dias, 12ª Diogo Cão, 13ª António de Abreu, 14ª Afonso de Albuquerque, 15ª São Francisco Xavier, 16ª Cristóvão da Gama. Na rampa poente, figuram as estátuas de: 1ª Infante D. Fernando, 2ª João Gonçalves Zarco, 3ª Gil Eanes, 4ª Pero de Alenquer, 5ª Pedro Nunes, 6ª Pero de Escobar, 7ª Jácome de Maiorca, 8ª Pero da Covilhã, 10ª Nuno Gonçalves, 11ª Luís Vaz de Camões, 12ª Frei Henrique de Coimbra, 13ª Frei Gonçalo de Carvalho, 14ª Fernão Mendes Pinto, 15ª D. Filipa de Lencastre, 16ª Infante D. Pedro.

Mas o monumento não se reduz à estatuária, já que a sua configuração é a de uma caravela de panos enfunados, que integra um esguio padrão paralelepipedico que recebe nos flancos a simbologia nacionalista das quinas, e no alçado posterior a simbologia da espada sobre a cruz, como paradigma da união entre a fé e o império.

Mas não só, já que no nosso ponto de vista, o elemento mais importante e mais eloquente do monumento é o que pretende representar o casco da embarcação, pois o mesmo, se se observar bem, mais não é do que uma minimização do padrão dos Rebello de Andrade!

Observado de perfil, essa leitura é muito clara. Clara e inequívoca: o Padrão dos Rebello de Andrade que, para permitir uma leitura, em Sagres, teria necessariamente de alcançar uma altura colossal, se adaptado ao estuário do Tejo, e disfarçado com uma teoria de navegadores e de heróis, nos seus flancos, convertidos em casco e quilha de embarcação, funcionaria perfeitamente com dimensões mais modestas.

Por elas se percebe que numa época de ressaca da monumentalidade sublime, o mesmo só podia ser olhado como recordação nostálgica da idade de ouro de um Regime, cuja ideologia cada vez mais se enunciava e se confinava a um anacrónico credo nacional-historicista que

⁶ AA.VV., *Olhares de Pedra*, Diário de Notícias, 2005, Lisboa, pp.

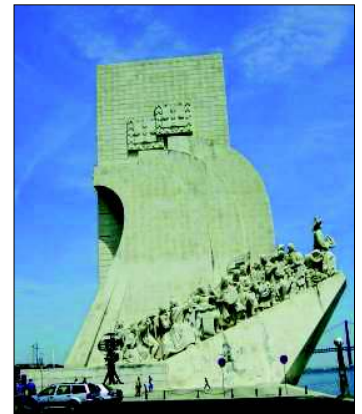


Fig. 15/XIV- C Telmo e L. de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*, 1940-1960, Praça do Império, Lisboa



Fig. 16/XIV- Idem, Rampa Nascente



Fig. 17/XIV- Idem, Rampa Poente

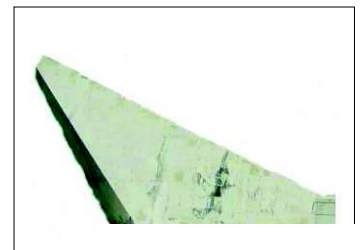


Fig. 18/XIV- Idem, Monumento sem a estatuária, as velas e o padrão.



Fig. 19/XIV- Carlos e Guilherme Rebelo de Andrade e Canto da Maia, *Espalbanda a Fé, o Império*, 4º prémio no 2º concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres (1936-38).

ali aparecia grafado, à luz desse credo, tão magnificamente, como nunca mais, decerto, voltaria a repetir-se.

Daí Oliveira Salazar não poder, de acordo com o credo que ele mesmo instituíra, desperdiçar a raridade de tal obra, e ter decidido ordenar a sua passagem a pedra.

É portanto de um regressão que se trata. Uma regressão, afinal, não tanto à *Exposição do Mundo Português*, mas antes, mais veladamente, uma regressão ao primeiro concurso de Sagres, de 1933-35, que havia dado a vitória ao *Padrão dos Rebellos* de Andrade, mas que depois, por circunstâncias já estudadas, acabaria por não ser construído.

Analisando formalmente o Padrão de Belém, verificamos que o mesmo constitui não uma síntese, mas uma mescla.

Uma síntese, como o nome indica, pressupõe a assimilação unitária de elementos díspares, senão contrários mesmo.

No *Padrão dos Descobrimentos*, não existe uma assimilação, mas unicamente uma justaposição – uma colagem – de elementos díspares, já que a linguagem plástica de cada um dos elementos que o integra não afecta os restantes nem o conjunto.

Na verdade, formalmente, no que diz respeito ao casco e à embarcação, o Padrão pode conotar-se com uma estética futurista, que evidencia o movimento, como facilmente se vê pela sobreposição das velas. Porém no que toca à estatuária, ao padrão e à simbologia – a cruz e a espada – o monumento é absolutamente estático.

E não é apenas formalmente que não é uma síntese, mas também logicamente pois o paradigma monumental não pode associar-se ao cânone estatuário, já que ambos são ontologicamente incompatíveis.

Como já vimos ao proceder à análise crítica da *Representação 35*, entenda-se como se entender o paradigma monumental, e concretize-se ele como se concretizar, o mesmo constitui-se necessariamente como uma forma de enunciar a universalidade e de visar a eternidade.

Já com a estatuária sucede, como já referimos, o inverso. Como diria Husserl, a estatuária é posicional. Isto é, ela reitera a tese da existência do mundo como “império” do *ser em-si*, e os seus enunciados consti-

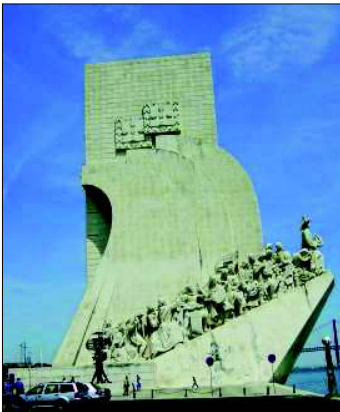


Fig. 20/XIV- C Telmo e L de Almeida, *Padrão dos Descobrimentos*, 1940-1960, Prç do Império, Lisboa

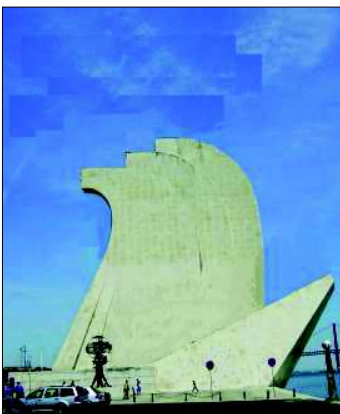


Fig. 21/XIV- Idem. Simulação da supressão da estatuária e do padrão, evidenciando os aspectos dinâmicos.

tuem-se e apresentam-se como instâncias não reduzidas que emanam da doxa. Ou seja, como enunciados de uma visão natural.

Neste sentido, a estatuária é que é incompatível com a modernidade, e não o monumento.

Tal é, pelo menos, a nossa perspectiva e a nossa convicção.

Ora, o *Padrão dos Descobrimentos* é uma teoria de figuras e de relações hierárquicas absolutamente posicional, na medida em que enuncia, ou melhor, proclama, uma determinada visão da história, de resto mais do que controversa, na medida em que coloca na frente e no cimo da empresa um Infante D. Henrique agigantado (dois metros mais alto do que os seus acompanhantes), Infante esse que não hesitou em condenar ao cativo o seu irmão, como preço de manter Ceuta... e que, de resto, como há muito mostrou Magalhães Godinho, constituía um opositor do seu outro irmão, o Infante D. Pedro, esse sim, verdadeiro Príncipe do renascimento, e figura particularmente culta e esclarecida que haveria de cair na armadilha de Alfarrobeira, como estudou Baquero Moreno, na sua tese de doutoramento.

Infante D. Pedro que aparece, justamente, como última figura da rampa virada a Poente, enunciando-se assim, de forma inequívoca, a desvalorização do mesmo na hierarquia do monumento.

Aliás, apesar de ter sido pouco analisado, a posição onde aparecem as figuras ao longo das rampas constitui um enunciado brilhante do lugar que as mesmas ocupam na hierarquia do monumento, funcionando como um elemento de mediação que nos permite perceber o teor da narrativa que por seu intermédio se pretendia proclamar.

Ora, analisando a disposição das figuras, verificamos que quer de um lado quer de outro, as figuras mais próximas do Infante D. Henrique, são estátuas de nobres guerreiros: D. Afonso V no lado Nascente, D. Fernando, no lado Poente, com o lado Nascente, assim, a centrar-se em figuras triunfantes, associando-se à simbologia do Sol Nascente, e o contrário sucedendo do lado Poente, ao associar-se a figuras vencidas e sacrificadas, começando no próprio D. Fernando e terminando no Infante D. Pedro, e passando por Gil Eanes, Pêro de Alenquer, Pedro Nunes, Pêro da Covilhã, Luís Vaz de Camões e Fernão



Fig. 22/XIV- *Padrão dos Descobrimentos*, Rampa do lado Pcente.



Fig. 23/XIV- Padrão dos Descobrimentos, Rampa do lado Nascente.



Fig. 24/XIV- Padrão dos Descobrimentos e Padrão do Ouro

Mendes Pinto, coisa que mostra que naquele monumento, as figuras triunfantes são os homens de acção, e não os da ciência e arte, porque são elas os verdadeiros construtores da *Fé e do Império*, como se percebe pela listagem descendente dos seus nomes, D. Afonso V, Vasco da Gama, Afonso Gomes Baldaia, Pedro Álvares Cabral, Fernão de Magalhães, Nicolau Coelho, Gaspar Corte-Real, Martim Afonso de Sousa, João de Barros, Estêvão da Gama, Bartolomeu Dias, Diogo Cão, António de Abreu, Afonso de Albuquerque, São Francisco Xavier, Cristóvão da Gama, constituindo única excepção, de resto eloquente, o nome de João de Barros, um historiador, coisa que serve para mostrar a importância da crónica histórica para o enunciado das concepções daquele Padrão.

O *Monumento à Grei* e o *Padrão dos Descobrimentos* representam, assim lógicas absolutamente distintas e díspares, apesar de visarem ambos, no fim, comemorar oficialmente a mesma efeméride: o V centenário da morte do Infante D. Henrique.

Assim, no nosso ponto de vista, é a oposição abissal que entre eles se verifica, e a ferida que essa mesma oposição representa, que julgamos dever constituir o ponto que mais importa destacar.

Por isso, em vez de nos concentrarmos no estudo da factologia de ambos, separadamente, preferimos traçar um paralelo entre os dois, evidenciando aquilo que neles é simultaneamente comum e díspar.

Não é, por isso, tanto pelo estudo separado dos factos relacionados com os trâmites e os processos da encomenda e os da construção destes monumentos, mas pela comparação e pelo paralelismo entre ambos, que poderão evidenciar-se os aspectos mais pertinentes que simultaneamente os aproximam e distinguem, pois somente a partir de um estudo e de uma análise de ambas as obras, em paralelo, nos pareceu que seria possível e poderia evidenciar-se o papel que ambas desempenharam na definição de uma ideia de monumentalidade capaz de servir de suporte às narrativas epocais.

Nesse particular, o papel de ambas as obras só poderia ser contrário, como defenderemos e discutiremos na Parte III.

Tempo 2

O Colapso do Império

CONCURSOS NACIONAIS

As eleições de 1958 marcam verdadeiramente o princípio do fim do salazarismo e do próprio regime. O primeiro, isolado nacionalmente aos apoios da sua ala direita e ultramontana e cercado internacionalmente com a eclosão da guerra colonial, sobreviveria ainda [...] mais seis anos após as agitações de 1962. O segundo acabaria por falhar após o colapso da tardia tentativa liberalizadora do marcelismo.

A Segunda Crise do Regime, Fernando Rosas

Capítulo 15- Anos Sessenta: subversão e contexto

A década de sessenta rebenta, em Portugal, com a fuga inesperada de vários dirigentes do *Partido Comunista* do Forte de Peniche, entre os quais Álvaro Cunhal, ocorrida em 3 de Janeiro de 1960.

E no ano seguinte, em 21 de Janeiro de 1961, um acontecimento estrondoso: o Capitão Henrique Galvão “à frente de um comando de 23 homens afectos ao Directório Revolucionário Ibérico de Libertação, [...] apodera-se, em pleno Mar das Caraíbas, do paquete transatlântico *Santa Maria*.”¹

O impacto destes acontecimentos é enorme quer interna, quer externamente. Desde logo, eles servem para mostrar que ao contrário das crises anteriores, o “terramoto” causado pela campanha eleitoral de Humberto Delgado já não podia ser absorvido pelo regime, e daria origem a sucessivas réplicas, numa sequência contínua de abalos até 1962, começando pela publicação da Carta do Bispo do Porto, D. António Ferreira Gomes, a Salazar, logo em 13 de Julho de 1958, e culminando no assalto ao quartel de Beja, em 1 de Janeiro de 1962².



Fig. 1/XV- Assalto ao *S^a Maria*, Henrique Galvão (DRIL), Janeiro de 1961

¹ ROSAS, Fernando, *A Lenta Agonia do Salazarismo*, in ROSAS, Fernando, (dir) *História de Portugal. O Estado Novo*, Círculo de Leitores, 1994, Lisboa, VII Volume, p. 532

² Lembremos os factos: 13.07.1958 – D. António Ferreira Gomes, Bispo do Porto escreve uma carta a Salazar criticando duramente a realidade política, social, cultural e religiosa portuguesa; 05.10.1958 - Repressão da comemoração do aniversário da implantação da República, junto à estátua de António José de Almeida, com gases lacrimogéneos; 26.12.1958 – Tentativa de golpe militar do MMI para derrubar o Governo, repetida em 31 de Dezembro. 17.01.1959 – Humberto Delgado refugia-se na embaixada do Brasil e pede asilo político; Henrique Galvão evade-se do Hospital de Santa Maria e refugia-se na embaixada da Argentina, pedindo também asilo político; o major Calafate e Manuel Serra, refugiam-se na embaixada da Venezuela, e pedem também asilo político; 11.03.1959 – Golpe da Sé: Nova tentativa frustrada de tomar o poder pela força; 28.04.1959 – D. António Ferreira Gomes é impedido de entrar no país, no regresso de uma viagem a Roma; 17.05.1959 – Inauguração do *Monumento a Cristo-Rei*: Oliveira Salazar inicialmente recusa-se a comparecer e aconselha Américo Tomás a proceder de igual modo; 03.01.1960 – Fuga de Álvaro Cunhal do Forte de Peniche; 22.01.1961 – *Operação Dulcineia*: assalto ao paquete *Santa Maria*; 04.02.1961: ataque dos nacionalistas angolanos às cadeias de Luanda para libertar os presos políticos; 13.03.1961 – O delegado norte-americano vota com os afro-asiáticos contra Portugal, na ONU; 15.03.1961 – início da Guerra Colonial desencadeada pelos mortíferos ataques da UPA de Holden Roberto no norte de An-

Mas sem dúvida, o assalto ao *Santa Maria*, logo rebaptizado de *Santa Liberdade*, foi de longe o acontecimento mais espectacular, tanto mais quanto o mesmo partia de uma iniciativa de um anterior apoiante do Estado Novo, e englobava no seu comando, além de 12 operacionais portugueses, 11 que eram espanhóis, fazendo a sua presença jús à sigla DRIL, e servindo ainda para mostrar alguma capacidade de penetração do movimento no exterior, que recebia o encorajamento de recentes processos de democratização na América Latina, penetração essa que atingia o auge no caso do Brasil, onde a 1 de Fevereiro desse ano, Jânio Quadros, um amigo pessoal de Henrique Galvão, acabava de ser eleito presidente.

Mas não só na América Latina, já que durante a crise do *Santa Maria/Santa Liberdade*, para escândalo do Governo português, o Almirante norte-americano Dennison aceitou conferenciar a bordo, reconhecendo tacitamente Henrique Galvão como opositor ao Regime.

Assim, o efeito da candidatura de Humberto Delgado transcendeu o de uma batalha política, circunscrita a um mero duelo eleitoral. A partir de então, a Oposição deixava de ser uma presença apenas incómoda, para se tornar numa força real e temerosa, que capitalizava a seu favor os ventos da História, beneficiando do novo ambiente internacional, estimulado pelo discurso de John Kennedy na sua tomada de posse como Presidente dos EUA, onde este identificava a sua política em torno da definição de uma *Nova Fronteira*.

Por outro lado, a nível interno, os desaires pareciam não ter fim, coisa que servia para agudizar tensões que excediam largamente a capacidade do Regime para as absorver e neutralizar, a não ser pela força. Agora, com um chefe intrépido e resoluto, e com bolsas de resistência activa, organizadas no País e fora dele, a “Situação” era literalmente encostada à parede, com um número crescente de antigos apoiantes a

gola; 13.04.1961 – *Abrilada*, tentativa frustrada de tomada do poder pelos militares da oposição; 15.04.1961 – Remodelação Governamental, Discurso de Salazar “*Para Angola rapidamente e em força*”; 18.12.1961 – Invasão da União Indiana ao “Estado Português da Índia” e o Governador Vassalo e Silva rende-se, desobedecendo a Salazar; 01.01.1962 – Assalto ao Quartel de Beja e entrada clandestina de Humberto Delgado no país; 24.03.1962 – Proibição e repressão da celebração do dia do Estudante, em Lisboa, e início da “crise académica” e da contestação estudantil.

passar-se para o outro lado, já não como meros dissidentes ou reformistas, mas como elementos subversivos e determinados.

Uma lógica de subversão, pois, era abertamente proclamada e instigada, por meio de afirmações absolutamente impensáveis, até à data, como o célebre “*obviamente demito-o*” que Humberto Delgado proferiu na conferência ocorrida no Café *Chave d'Ouro*, no lançamento da campanha eleitoral, a 10 de Maio de 58, na resposta a uma pergunta formulada por um jornalista francês sobre o seu comportamento político face a Salazar, caso fosse eleito Presidente da República.

Dois dos pilares fundamentais de sustentação do regime saíam da crise profundamente cindidos: as Forças Armadas e a Igreja. Da primeira fractura, emergia Humberto Delgado. Da segunda, emergia D. António Ferreira Gomes. O primeiro, claramente desafiando e hostilizando directamente Oliveira Salazar. O segundo, estendendo as suas críticas não só a este, mas co-responsabilizando também o Chefe da Igreja Católica Portuguesa, Cardeal Gonçalves Cerejeira³. O sincronismo e a convergência de ambos na contestação à política e à pessoa de Oliveira Salazar, tornava-se declarado e inequívoco, tendo deixado um e o outro de pronunciar o nome do Chefe do Governo, que se apresentava, afinal, simultaneamente como o autêntico César e Sumo-Sacerdote da Situação.

Neste contexto tumultuoso, os efeitos desta reviravolta no xadrez do poder político em Portugal, não deixaram de se fazer sentir, também, sobre o outro complexo e instável xadrez da prossecução de uma ideia de monumentalidade, que ainda pudesse em circunstâncias tão ingratas servir ao Regime, e que lograsse agregar e mobilizar e os seus mais directos obreiros (arquitectos, escultores e artistas plásticos).

Mas ambos os objectivos encontravam pela frente dificuldades crescentes para se tornarem efectivos. Desde logo, a mobilização dos artistas para iniciativas e programas que manifestassem conotações declaradas com o Regime, tornava-se cada vez mais difícil de obter, não

³ Importa lembrar que em 16.07.1968, D. António Ferreira Gomes escreve uma Carta ao Cardeal Cerejeira, dirigindo-lhe acesas críticas. Vide, GOMES, D. António Ferreira, *Carta ao Cardeal Cerejeira*, Publicações D. Quixote, 1996, Lisboa.

só porque o campo de forças se apresentava cada vez mais polarizado por tensões que não decorriam da simples competição pessoal ou geracional, inerente à afirmação de carreiras artísticas, mas, contrariamente, traziam consigo a génese de inconformismos e de solidariedades interpessoais, que levavam os artistas a associarem-se, contra a hegemonia do Estado (e contra outros artistas), como sucedia com a Cooperativa dos Gravadores Portugueses (a Gravura), em Lisboa, e mais tarde com a *Árvore*, no Porto, encontrando na defesa de códigos estéticos rupturais e libertadores, vias particularmente felizes e extremamente eficazes de denúncia da própria Situação.

Por outro lado, o problema era bem mais complexo, do que apenas lograr agregar e mobilizar artistas. O problema era, aliás, complexo em si mesmo, porque complexa se afigurava a defesa não só de uma ideia de monumentalidade que pudesse “servir” o regime, mas, pior do que isso, era a defesa da própria ideia de monumentalidade que, por si só, se afigurava complexa, pois já não era apenas este ou aquele tipo de monumentalidade que, então, se apresentava em crise, mas era, afinal, a própria ideia de monumentalidade que se mostrava problemática e polémica.

Rejeitado o projecto *Mar Novo* que tentara estabelecer um compromisso possível entre o Passado e a Modernidade, apresentando-se como ponte entre o Nacional-Historicismo⁴ e a Arte Moderna. Rejeitado, também, o projecto do *Monumento aos Calafates*, que irrompia heroicamente como *pioneiro* de uma monumentalidade contemporânea, era a própria ideia de monumentalidade que parecia haver sido ferida de morte, definindo-se, por isso, cada vez mais, abertamente, sob a égide de um pensamento anti-monumental.

Que espaço restava, então, à escultura monumental, na década de sessenta?

A resposta afigura-se difícil e problemática. Duas hipóteses lógicas desenhavam-se no horizonte. Por um lado, desenhava-se, ponderosamente, a via de uma crescente atrofia e apagamento – atrofia e apaga-

⁴ Expressão usada por Artur Portela para designar o modelo da estatuária oficial durante o Estado Novo

mento que o estudo empírico confirma. Por outro, desenhava-se, marginalmente, a via de uma radical reformulação, sem ponto de contacto ou hipótese de diálogo com a retórica monumental, abrindo espaço para a génese e a afirmação daquilo que será, depois, enunciado e assumido conscientemente como *Arte Urbana* ou *Arte Pública*. Dando corpo à primeira via, entre 1956-66, continuarão a ser implantadas (e sobretudo deslocadas) estátuas de heróis e navegadores encautados, nas praças e nos jardins públicos do País, embora em número cada vez mais reduzido, muitas vezes reciclando obras modeladas e esculpidas para outros espaços e fins, como é o caso do Infante de Sagres, em Lagos, ou do D. Nuno Álvares Pereira, na Batalha.

Desta primeira via, que reitera e proclama, tardiamente, os pressupostos da estatuária do Regime, avulta, em 1959, a inauguração do *Cristo-Rei*, em Almada, já abordada.

Da segunda via, que rejeita e denega liminarmente propósitos de sublimidade comemorativa e de monumentalidade retórica, avulta o projecto com que Jorge Vieira vence o concurso para a valorização estética do maciço de amarração da ponte sobre o Tejo, em 1963-64. E é deste último concurso público que nos ocuparemos, em seguida.

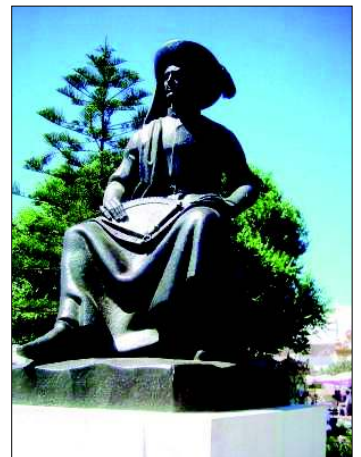


Fig. 2/XV- Leopoldo de Almeida, *Infante D. Henrique*, 1960, Lagos



Fig. 3/XV- Leopoldo de Almeida, *Condastável Nun'Álveres Pereira*, 1966, Batalha

Valorização Plástica do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo

Serve este concurso, para anunciar e enunciar a primeira intenção coerente e consciente da possibilidade de uma arte urbana, rejeitando simultaneamente quer a retórica da monumentalidade nacional-historicista, quer a frivolidade ou futilidade de uma mera ornamentação decorativa, apresentando-se a proposta de Conceição Silva e de Jorge Vieira, mais do que uma peça, como projecto de instalação.⁵

O estudo que a equipa que integram propõe para o maciço de amarração Norte da Ponte sobre o Tejo, pressupõe e reivindica a formulação de uma nova lógica: a da arte urbana, ou se se preferir, para usar uma terminologia mais actual, a da arte pública.

Uma arte urbana ou pública ainda concebidas sobre a égide da integração das artes, mas que comparativamente aos projectos anteriores, não se confina a nenhum programa comemorativo ou decorativo banal, nem se circunscreve a um espaço claramente delimitado. Contrariamente, aquele projecto contaminava toda a zona envolvente ao seu espaço de implantação, apresentando-se com um *facto urbano* que anunciava uma estética e uma lógica novas.

Porque se tratou de um concurso público, de resto fortemente participado, analisaremos detalhadamente o seu processo, importando desde já assinalar que se trata da primeira vez que tal concurso é estudado, pois a sua documentação só há dois anos a esta parte passou a estar disponível para consulta, embora a mesma ainda não tenha sido organizada, classificada e tratada em termos arquivísticos, encontrando-se, portanto, o material, por assim dizer, em bruto.

Inesperadamente, o facto desta documentação não ter sido ainda objecto de tratamento arquivístico⁶, permitiu-nos encontrar nas pastas

⁵ Se não fosse esta “concepção integrada” que pretendia reconfigurar um determinado espaço urbano, poderia falar-se doutras “peças” anteriormente aplicadas em Obras Públicas, como acontecera com as esculturas colocadas sobre as caixas dos elevadores da Ponte da Arrábida, no Porto, em 1963. Mas, como veremos, aquelas eram peças soltas que funcionavam como ornamentos, aceitando submeter-se à monumentalidade das *Obras Públicas*, a fim de as “dourar” com a moldura da arte.

⁶ Vejamos o seu conteúdo: *Dossier 1*- Ancoragem norte. Estudos do Arq. [João] Andersen [*Andresen?*]; pasta. Conjunto de peças desenhadas, com datas de Maio e Junho de 1961; *Dossier 2*- Ministério das Obras Públicas. Gabinete da Ponte sobre o

que a compõem, uma curiosa secção que incluía um apanhado da legislação relacionada com os concursos de Sagres, onde figurava uma lista de todos os decretos-lei, publicados desde 1933, até à data, encontrando-se ali arquivadas, cópias dos programas dos sucessivos concursos de Sagres, com especial ênfase para aquele que se tinha realizado em último lugar: o concurso de 1954-57.

Sabendo-se que esta era a documentação que servia de apoio ao engenheiro Canto Moniz, que era o Director do Gabinete da Ponte sobre o Tejo, permite este facto aduzir que, apesar das diferenças programáticas óbvias, o concurso de Sagres muito tinha que ver com este, desde logo, porque, na prática, se geram geneologias entre os sucessivos concursos nacionais, genealogias essas que se relacionam e dialogam entre si não em termos lineares, formando linhagens de causalidade determinista, mas em termos evolutivos, ou seja, genéticos, mais do que perpetuando fórmulas, expandindo novos campos e intensificando possibilidades latentes, a um tempo visando o novo e sondando o antigo, e deixando como marca e sinal os passos e os momentos de uma autêntica “*genética artística*”, como veremos na parte final da nossa investigação.

Tal é, como pensamos, o próprio de toda a arte, sucedendo assim, também, inevitavelmente no caso português, se é que até não mais intensamente, em virtude da dimensão reduzida do leque das partes

Tejo. Concurso de estudos da valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo: Pasta. Contém elementos do lançamento do concurso: peças desenhadas, fotografias da maquete, e folhas dactilografadas com a Portaria, Despacho de nomeação do júri, e anúncio. Datas limites: Dezembro de 1963, Janeiro de 1964; *Dossier 3*- Valorização plástica do maciço de amarração norte. Concurso. J. Canto Moniz, engenheiro civil: Contém elementos relativos ao concurso: regulamento do concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique; notas manuscritas relativas à formação do júri; apontamentos sobre elaboração do concurso, folhas dactilografadas com a Portaria, Despacho de nomeação do júri, e anúncio, transcrição das 1.ª e 2.ª palestras, realizadas no âmbito do artigo 5.º do Regulamento de Concurso, classificação dos trabalhos apresentados, acta geral de avaliação dos concorrentes. Datas limites: Dezembro de 1963, Janeiro de 1964; *Dossier 4*: Concurso de valorização da amarração norte. Cartas endereçadas de resposta a questões colocadas quanto ao concurso. Datas limites: Janeiro de 1964; *Dossier 5*: Ministério das Obras Públicas. Gabinete da Ponte sobre o Tejo. Concurso de estudos da valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo. Elementos da classificação dos concorrentes (actas, pontuação, notas do júri); artigos de jornais relativos ao concurso; fotografias de cada uma das maquetes apresentadas, num total de 25. Datas limites: Janeiro - Março de 1964.

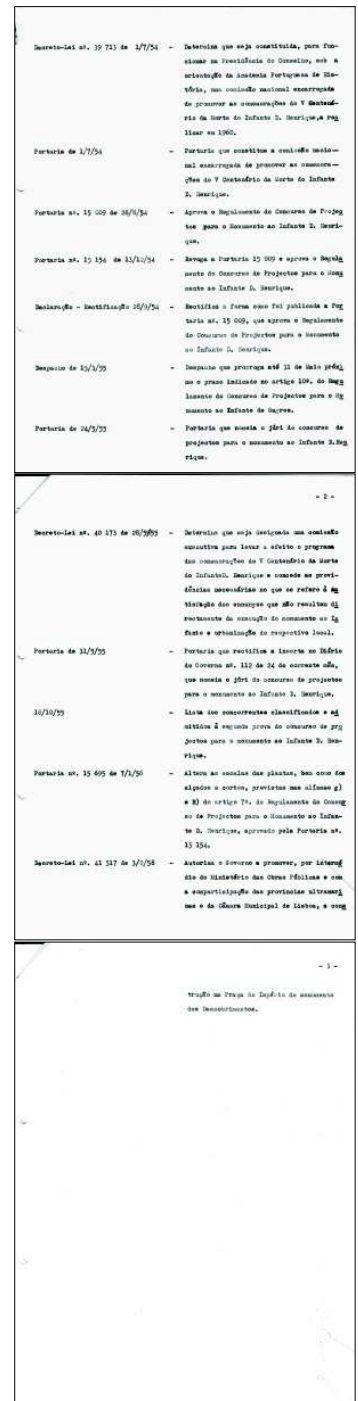


Fig. 4/XV- Listagem de legislação sobre os concursos de Sagres. Arquivo do Instituto das Estradas de Portugal, Almada

intervenientes no processo, da continuidade das figuras e da contiguidade das opções, que contribuíam para reforçar a consistência e a constância dessas mesmas linhas de produção.

É o que se passa neste caso. De *Sagres* até à *Ponte sobre o Tejo*, sob as discrepâncias de um programa distinto, fazem-se sentir as linhas de uma continuidade artística. Continuidade artística, na acepção mais alargada do termo, que transcende os aspectos meramente plásticos, formais ou estilísticos, roçando o foro da intencionalidade. E, como testemunho objectivo dessa mesma continuidade, não deixa de ser notável a circunstância do estudo de volumes do maciço de amarração, que precede o concurso, ter sido encomendado ao arquitecto João Andresen, que havia ganhado o concurso de Sagres.

A essa circunstância, não será porventura estranho o facto do eng^o Júlio Ferry do Espírito Santo Borges, um dos subscritores do projecto *Mar Novo*, se encontrar integrado no Gabinete da Ponte sobre o Tejo⁷, enquanto membro do Conselho Técnico Consultivo, onde se pronunciava sobre estruturas e investigação⁸.

Estudo de Volumes do Maciço de Amarração

A nota de encomenda do estudo não figura no processo, mas encontra-se aí uma carta enviada por João Andresen ao eng^o Canto Moniz, datada de Junho de 1961, a acompanhar duas versões do estudo de volumes do pilar de amarração, coisa que prova que a encomenda é feita bastante cedo pelo eng^o Canto Moniz, integrando-se no conjunto de estudos para o anteprojecto do viaduto para o Vale de Alcântara⁹, realizado pelo Gabinete da Ponte sobre o Tejo, entre 1960-1961.

Naquela carta, João Andresen acusa a recepção de uma carta do eng^o Canto Moniz¹⁰, assim como dos “*desenhos do Viaduto que a acompanhar*”, e em resposta faz “*enviar já a V^a. E^a. os últimos estudos relativos à*

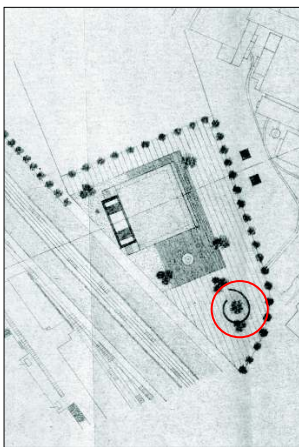


Fig. 5/XV- J. Andresen, *Planta do Estudo de Volumes Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, 1961, Arquivo do IEP

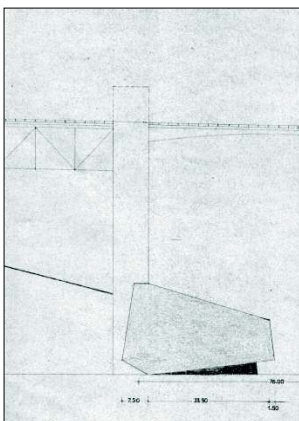


Fig. 6/XV- J. Andresen, *Alçado Nascente do Estudo de Volumes Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, 1961, Arquivo do IEP

⁷ Organismo criado pelo Decreto-lei n.º 43 385 de 7 de Dezembro de 1960, sob dependência do Minsitro das Obras Públicas, para superintender e acompanhar o projecto e a construção da Ponte sobre o Tejo.

⁸ Vide, *A Ponte Salazar*, Ministério das Obras Públicas/Gabinete da Ponte sobre o Tejo, 1966, Lisboa, p. 144.

⁹ Idem, p. 140

¹⁰ Vide, Anexos / Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo

amarração Norte da Ponte sobre o Tejo.” Pela continuação da carta, percebe-se que a solução plástica para o pilar de apoio comum à ponte e ao Viaduto já havia sido “*aprovada na última reunião*”, e que então tratava-se de “*apresentar ainda duas variantes, no intuito de estabelecer melhores relações volumétricas entre o macisso (sic) de amarração e o referido pilar.*”¹¹

E curiosamente, no arranjo meramente indicador da zona envolvente ao pilar, João Andresen não resiste a usar de novo a espiral, citando-a como *avatar* do projecto *Mar Novo* (ver fig. 1, assinalada a vermelho), e preconizando já as linhas da que viria a ser a solução adoptada: uma forma abstracta colocada ao lado do maciço, e não aposta sobre ele.

De resto, vista a partir do alçado lateral nascente (fig. 2), a solução preconizada por João Andresen é uma forma de uma pureza notável, que consegue algo surpreendentemente fazer parecer leve, a volumosa e pesada massa de betão, destinada a transmitir ao solo as enormes forças que sobre ela se viriam a exercer.

Para tanto, João Andresen confere àquele volume uma forma irregular e dinâmica, que contrariamente a um bloco, não só é de difícil apreensão a partir de uma leitura imediata, como ainda parece tocar o solo num único ponto, simultaneamente, de contacto e de equilíbrio, traduzindo plasticamente o funcionamento da estática do maciço, como “*balanço*” entre a sua própria massa e as cargas dos cabos que a ele se ligam, e estabelecendo, ainda, sabiamente, a transição entre a elevada verticalidade do pilar da ponte e a planura circundante da marginal do Tejo, circunstância que por outro lado tornava notório e obrigatório o equacionar do problema numa escala mais larga, do que a de uma mera obra pública: a escala da cidade, quando não a avançada escala do próprio estuário do Tejo.

E por essa relação de escala com o lugar, se reencontra inesperadamente o problema de Sagres, transposto da paisagem natural do Promontório para a paisagem cultural da Capital.

De matriz claramente arquitectónica, a silhueta do volume repercute as formas que por aquela altura se afirmavam na arquitectura portu-

¹¹ Arquivo do Instituto de Estradas de Portugal, Ancoragem Norte. Estudos do Arq^o João Andresen, Arquivo Técnico do Gabinete da Ponte sobre o Tejo

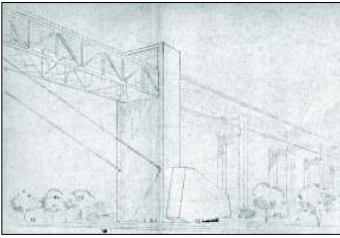


Fig. 7/XV- J. Andresen, *Perspectiva do Estudo de Volumes Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, 1961, Solução A; Arquivo do IEP.

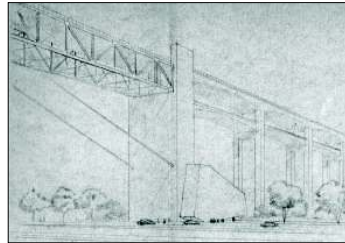


Fig. 8/XV- J. Andresen, *Perspectiva do Estudo de Volumes Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, 1961, Solução B; Arquivo do IEP.

guesa, tal como a mesma, nomeadamente, era definida através dos concursos *Lusálite* e também pelos CODA's¹², que a Revista *Arquitectura* sistematicamente divulgava. Formas que acusam a sua filiação na arquitectura brasileira da época.

Eram já não as formas de uma arquitectura de encomenda oficial, mas as da encomenda particular. Encomenda particular de residências unifamiliares, desenhadas segundo o modelo do telhado de uma só água, ou então com telhado em *asa-de-borboleta*, com que aos poucos iam brotando, justamente, ao longo da linha de Cascais, em cujo eixo viário se situava o maciço de amarração, a série de residências da moderna e esclarecida burguesia lisboeta.

Como já referimos, João Andresen apresentou duas soluções ao eng^o Canto Moniz. Uma, na qual o pilar de amarração estabelece a ligação entre o longo viaduto de betão que se ergue sobre o vale de Alcântara e a estrutura metálica do tabuleiro da ponte, através de uma passagem a descoberto. A outra, através de uma passagem em pórtico.

Acabaria por ser escolhida, e bem, a primeira, que era mais clara, mais luminosa e, por assim dizer, menos monumental e opressiva.

Solução brilhante. Dialogar com ela, em termos de valorização plástica, não se apresentava empresa fácil, e, como veremos, poucas foram as equipas que souberam dar-lhe resposta adequada. E dar-lhe resposta adequada, implicava necessariamente por de parte a dupla cartilha da retórica comemorativa e da futilidade decorativa: a única para a qual existiam modelos e formulários que os artistas dominavam.

Ao contrário de Sagres, vencer este concurso não era tanto apresentar a solução que melhor pudesse servir um programa, mas aquela que menos o pudesse lesar.

Ao ser apresentado, à partida, como elemento condicionante das propostas de valorização plástica do pilar de amarração, o estudo de volumes de João Andresen resolvia, fora do concurso, a componente essencial da solução, considerado que foi o mesmo dentro do quadro de um estudo técnico, ao qual haveria de ser acrescentado, depois, um tratamento plástico, quer dizer, um tratamento que transcendesse o

¹² Concursos para a Obtenção do Diploma de Arquitecto

domínio técnico, pois considerava-se que esse pertencia já ao foro, supostamente bem delimitado, das “Belas-Artes”.

Serve esta circunstância para perceber como eram surpreendentemente frágeis e equívocas a teoria e a prática da integração das artes, quanto à necessária colaboração entre os artistas.

Mas foi em boa hora, que, em nossa opinião, assim sucedeu. A presença daquele poliedro irregular condicionava de maneira subtil a atribuição dos prémios, e daria azo, como veremos a seguir, a interessantes discussões sobre o próprio conceito de *decorum* urbano.

Concurso para a valorização plástica do maciço de amarração

Em 19 de Dezembro de 1963, o Diário do Governo publicava uma Portaria emanada do Ministério das Obras Públicas, que apresentava em anexo o *Regulamento do Concurso de Estudos da Valorização Plástica do Maciço de Amarração Norte da Ponte sobre o Tejo*.¹³

O Artigo 1º, começando por referir que “o maciço de amarração dos cabos principais da Ponte sobre o Tejo constitui uma peça de grandes proporções”,¹⁴ informava de seguida que “a forma final desta importante parte da estrutura monumental que é a Ponte sobre o Tejo, foi objecto de um estudo de volumes de modo a tornar o seu aspecto tão agradável quanto possível, tendo em atenção a geometria imposta por razões de ordem estrutural.”¹⁵

Desde logo, importa observar que o *Regulamento* se formaliza como sendo de um concurso de estudos, e não de um concurso para construção, coisa que não deixava de repercutir as críticas formuladas pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, perante a decisão de não execução do projecto *Mar Novo*, quando afirmava que a compensação do esforço de responder ao concurso residia na sua execução, para concluir que, falhada tal compensação, a equipa vencedora acabava, literalmente, por elaborar um projecto, pelo preço de um anteprojecto.

Ao mesmo tempo, deve ser realçada a circunstância de naquele diploma a *Ponte sobre o Tejo* ser qualificada como “*estrutura monumental*”, e não simplesmente designada como infraestrutura viária, facto que ser-

¹³ Vide, *Diário do Governo II série*, nº 297, de 19 de Dezembro de 1963, pp. 9249-9251

¹⁴ *Idem*, p. 9249

¹⁵ *Idem*, *Ibidem*

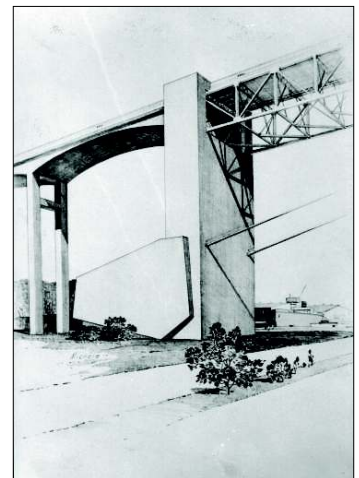


Fig. 9/XV- Perspectiva do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo; Solução Adoptada; Arquivo do IEP, s/d

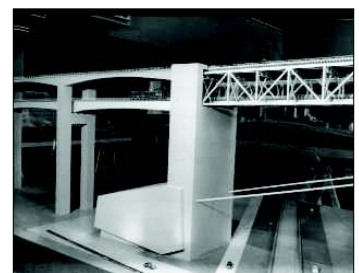


Fig. 10/XV- Maqueta do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo; Solução Adoptada; Arquivo do IEP, s/d

ve para evidenciar, uma vez mais, e ainda, o propósito do Governo de monumentalizar as *Grandes Obras Públicas*, explorando a sublimidade que delas emanava, fruto das suas dimensões e/ou da proeza técnica necessária à sua execução.

Esta precisão preliminar, numa primeira leitura, sugerir-nos-ia que, para o Regime, a real importância do concurso seria, afinal, reduzida. Mas essa primeira leitura esbarra com alguns problemas, como sendo o de decidir oficialmente avançar com um concurso público que à partida se sabia que iria desencadear novas tensões e atritos, expondo o Governo a amargas dissensões e diferendos.

Na verdade, sendo o monumento a Ponte, a valorização plástica do maciço à partida não deveria aparecer como uma prioritária, nem muito menos fazia sentido enquanto estratégia de monumentalização, pois, fosse qual fosse o motivo que viesse a ser escolhido, dificilmente o mesmo poderia rivalizar com a escala avantajada da ponte.

Para compreender este concurso, é portanto necessário convocar uma outra lógica, que não a da monumentalidade banal. E essa lógica, como veremos, era uma faca de dois gumes. Por um lado, pretendia-se neutralizar a modernidade e a paternidade de uma obra que era fruto da engenharia estrangeira, aporuguesando-a. Por outro, ao apresentar o concurso como de um estudo de valorização plástica, abandonava-se a temática comemorativa, colocando os artistas na terra de ninguém de uma linguagem não apologética.

Daí, observar-se, desde já, e antes de tecer outras considerações, na base deste concurso a presença de um carácter abertamente contraditório nos seus pressupostos e razão de ser.

Além do mais, uma segunda leitura não deixava de ser insólito e incómodo para o Regime que aquela que era considerada a maior obra pública feita desde sempre em Portugal, acabasse por receber o traço do mesmo arquitecto que havia sido rejeitado em Sagres, traço esse que constituía uma notável assinatura de modernidade. E mais do que apenas insólito, este concurso ganha um outro sentido e uma outra importância, se se perceber que a valorização plástica requerida, tal como a mesma era apresentada pelo *Regulamento*, no fundo, não pre-

tendia senão neutralizar aquela modernidade, por meio da aposição sobre a sua superfície de signos decorativos ou comemorativos, susceptíveis de a recuperar para a lógica e a estética da monumentalidade oficial.

Continuando a citar o artigo 1º do Regulamento do Concurso, vejamos como esse propósito é aí claramente exposto. O sublinhado é nosso:

“Admite-se que as grandes superfícies do maciço de amarração norte da ponte devam ter um tratamento plástico adequado por forma a valorizar-se esta volumosa peça, integrando-se nessa valorização as inscrições com o nome da ponte *e todas aquelas que tradicionalmente ficam apostas nos monumentos*, registando factos ligados à sua realização.

A escolha da solução para esta pretendida valorização plástica daquele elemento estrutural constitui o objecto do presente concurso. § único. Entre os autores dos trabalhos a apresentar deverá figurar um escultor, um pintor ou um arquitecto.”¹⁶

Importa destacar os termos em que se “*encomendava*” o estudo: registar “*factos ligados à sua realização*”, e valorizar a obra com inscrições como as “*que tradicionalmente ficam apostas nos monumentos*”, inserindo-se, na óptica do Governo, a iniciativa, na rotina trivial de ornamentar as obras públicas, como se aquela fosse uma obra como outra qualquer.

Da mesma forma, convém não deixar de registar também a ordem hierárquica com que os artistas eram mencionados: em primeiro lugar os escultores, depois os pintores, por último os arquitectos. Não correspondendo nem a uma ordenação alfabética, nem à hierarquia tradicional das Belas-Artes, para a qual os arquitectos deveriam ocupar o primeiro lugar, apresentar tal sequência pretendia traduzir, veladamente, o peso relativo que preferencialmente deveriam ter aquelas disciplinas, nas soluções que viessem a ser apresentadas.

O Art.º 3º estipulava que “*não se fixa um limite de preço de custo de execução*”, coisa que contraditoriamente justificava por se tratar de um concurso “*em que se deseja assegurar a mais ampla liberdade de concepção*”, ao que se acrescentava, em parágrafo único, a possibilidade, também ela tão liberal, quanto insólita, de poderem “*os concorrentes apresentar mais do que*

¹⁶ Idem, pp. 9249-9250

uma solução em correspondência com diversas hipóteses de custo de realização da concepção ou concepções encaradas.”

Estas incongruências do Regulamento não são fortuitas, e servem desde logo para aferir que na sua redacção coabitam diferentes e discrepantes lógicas. Lógicas essas que emanam de diferentes forças em presença, e em litígio, no “campo de forças” daquele concurso.

Uma dessas forças é o Sindicato Nacional dos Arquitectos, que interveio na elaboração do Regulamento, como informa Carlos Ramos, na primeira reunião do júri, ao manifestar “*a sua satisfação por ter aceite o convite para fazer parte do júri deste concurso, na elaboração de cujas bases o próprio Sindicato Nacional dos Arquitectos colaborara.*”¹⁷

Os Art.ºs 4º a 6º, e suas respectivas alíneas, estipulavam as peças e as escalas a que deveriam obedecer os desenhos e formalizavam o processo de anonimato¹⁸, e o Art. 7 estabelecia 29 de Fevereiro de 1964, como prazo para entrega dos trabalhos, e a secretaria do Gabinete da Ponte sobre o Tejo, como local de recepção dos mesmos, enquanto que o Art. 8º avisava que os trabalhos entregues seriam “*expostos ao público no Gabinete da Ponte sobre o Tejo, depois de publicada a classificação dos concorrentes, conjuntamente com a acta.*”

O Art. 9 tratava da melindrosa questão da nomeação do júri, da seguinte forma:

“O júri para a apreciação dos trabalhos apresentados a este concurso será nomeado por despacho do Ministro das Obras Públicas, será presidido pelo director do Gabinete da Ponte sobre o Tejo e dele farão parte maioritária artistas de reconhecido merecimento, incluindo, pelo menos, um representante da Academia Nacional de Belas-Artes, de cada uma das escolas superiores de belas-artes nacionais, do Sindicato Nacional dos Arquitectos, da Sociedade Nacional de Belas-Artes e ainda um crítico de arte e um representante dos concorrentes, designado por maioria.”

O referido Despacho ministerial nomeava para júri os seguintes elementos:

¹⁷ Arquivo do Instituto das Estradas de Portugal, *Acta da 1ª Reunião do Júri do Concurso de Estudos da Valorização Plástica do Maciço de Amarração Norte da Ponte sobre o Tejo*, Pasta VII.3.6, Arquivo Técnico do Gabinete da Ponte sobre o Tejo.

¹⁸ Vide, *Regulamento do Concurso para a valorização plástica do maciço de amarração da Ponte sobre o Tejo*, in Anexos.

“Prof. Arquitecto Carlos Ventura Oliveira Ramos, pela *Escola Superior de Belas-Artes do Porto*¹⁹

Arquitecto João Filipe Vaz Martins, director dos *Serviços dos Monumentos Nacionais*

Inspector Superior José Estêvão Abranches Couceiro do Canto Moniz, director do *Gabinete da Ponte sobre o Tejo*, que será o presidente do júri.

Prof. Arquitecto Luís Carvalhosa Cristino da Silva, pela *Escola de Belas-Artes de Lisboa*

Prof. Mário Tavares Chicó

Arquitecto Nuno Berger San-Payo, pela *Sociedade Nacional de Belas-Artes*

Arquitecto Raul Lino, pela *Academia Nacional de Belas-Artes*

Arquitecto Rui Mendes de Paula, pelo *Sindicato Nacional dos Arquitectos*

Representante dos concorrentes, a designar por maioria”²⁰

Analisando a constituição do júri, verifica-se que o mesmo era constituído por seis arquitectos, alguns dos quais como Nuno Berger San-Payo e Rui Mendes de Paula, eram jovens e críticos face ao Regime, outros, como Carlos Ramos, que se haviam distanciado por descontentamento e dissidência.

Daí, uma vez mais, o Regime não conseguir reunir um júri, que se mostrasse de antemão capaz de fazer aprovar uma linha de intervenção favorável às pretensões do Governo.

Restava aguardar pela reacção dos artistas, e esperar que os projectos apresentados a concurso se adequassem aos objectivos do programa.

Em meados de Março de 1964, uma notícia no *Diário de Lisboa* dava conta de que “o concurso para a valorização plástica do maciço da Ponte sobre o Tejo reuniu 25 trabalhos, que deram entrada em 29 de Fevereiro”, acrescentando que “os concorrentes escolheram para seu representante [no júri] o escultor Leopoldo de Almeida.”²¹

Segundo o artigo, a classificação dos projectos ocorreu ao longo de uma série de reuniões realizadas nos dias 2, 3, 9, 12 e 16 de Março, tendo sido “Doze trabalhos escolhidos em mérito absoluto, e quanto ao mérito

¹⁹ Deve ter havido confusão na transcrição dos nomes dos elementos do júri, já que o professor arquitecto da Escola de Belas Artes do Porto é Carlos João Chambers Ramos e não Carlos Ventura Oliveira Ramos. Existe efectivamente um arquitecto com este nome, mas nunca esteve ligado à Escola do Porto. Aliás, no texto do programa do concurso que figura no arquivo do eng. Canto Moniz, já o nome do júri aparece grafado correctamente. (Vide Anexos: *Maciço de Amarração...*)

²⁰ *Diário do Governo, II série*, n.º 297, de 19 de Dezembro de 1963, p. 9251

²¹ *Diário de Notícias*, 18 de Março de 1964, pp. 16-15

*relativo, dividiu-se a votação para o primeiro lugar entre os trabalhos da equipa do arquitecto Conceição Silva e do escultor António Duarte. Pelo primeiro optou, em desempate, o presidente do júri, engenheiro Canto Moniz.”*²²

E a mesma notícia fornecia o resultado da classificação:

- 1º Arq Conceição Silva, com a colaboração de Carmo Valente, arqtº estagiário, José Zuquete, esc. Jorge Vieira e decorador Manuel Rodrigues (equipa 17)
 - 2º Arq Egas Vidigal Vieira, arq. Vítor Manuel Rodrigues e esc. Abel dos Santos (equipa 14)
 - 3º Esc. João Fragoso, arq. J. M. Soares Costa, arq. Silvestre Lomba e esc. Euclides Vaz (equipa 20)
 - 4º Arq. Jorge Soares Costa, arq. Silvestre Martins Lomba, pintor Fred Kradolfer Torres, esc. João Fragoso e esc. Euclides da Silva Vaz (equipa 19)
 - 5º Pintor Vítor Belém e arq. Gil Graça (equipa 16)
 - 6º Arq. Manuel Azevedo Igreja e esc. Virgílio Augusto Domingues (equipa 2)
 - 7º Esc. Gustavo Bastos e arq. Augusto Amaral (equipa 4)
 - 8º Esc. António Duarte, arq. Read Teixeira e arq. Fernando Carvalho Silva (equipa 3)
 - 9º Arq. Fernando da Silva Lima e arq. José Reis Álvaro (equipa 25)
 - 10º Arq. Cristiano Moreira, esc. Lagoa Henriques e colaboração do esc. Carlos Amado (equipa 24)
- Mérito absoluto: esc. Martins Correia (equipa 8); e arq. António Aurélio, esc. José Aurélio e esc. Querubim Lapa. (equipa 15)”²³

Pode dizer-se que a decisão do júri não é publicamente contestada, e que a proposta vencedora é bem acolhida pela imprensa, com um artigo do DN a consagrar-lhe uma atenta análise:

O projecto que obteve o 1º lugar (50 contos) tem carácter acentuadamente moderno e deixa livre o maciço onde figurará a legenda “Ponte de Lisboa”, e consiste essencialmente numa escultura de aço inoxidável de 16 metros de altura que simboliza a união entre as duas margens do Tejo, ‘todo o esforço, tenacidade e pertinência com que o homem procura elevar-se sempre mais alto.’

Entre essa escultura e o maciço dispõe-se uma longa grelha de peças de betão moldado que aponta para a Ponte e a esquematiza esteticamente.²⁴

Por sua vez, o artigo do *Século*, da mesma data, é também em termos elogiosos que se refere ao projecto vencedor, qualificando-o de “*trabalho arrojado de traço acentuadamente moderno*” e, mais adiante, que naquele projecto “*entende-se que a grandeza e a imponência devem falar por si mesmas,*

²² Idem, ibidem.

²³ Idem, ibidem.

²⁴ Idem, ibidem

sem que seja necessário qualquer motivo escultórico ou pictórico no enorme volume onde vêem amarrar os cabos gigantes que sustentam a ponte.”²⁵

Descrivendo a peça de Jorge Vieira, o mesmo artigo refere-se-lhe nos seguintes termos:

“... levanta-se uma enorme peça escultórica em que se vê perfeitamente a garra de Jorge Vieira. Três fortes esteios fincam-se no solo; em dada altura entrelaçam-se e dão origem a três braços que se elevam firmes e potentes, nos ares. Conjunto grande e decorativo, cheio de harmonia e modernidade, fora do maciço, mas chamando para ele as atenções e prestando culto à sua grandeza e vigor.”²⁶

Por esta boa recepção da imprensa, pode-se aduzir a derrota que sofreram as propostas que, em estrita obediência ao programa, repetiram a fórmula tradicional da colocação de motivos decorativos sobre o volume do maciço de amarração.

Caberá à revista *Colóquio-Artes*, em importante artigo assinado por José-Augusto França, e acompanhado de uma boa reprodução fotográfica da maquete vencedora, analisar, criticamente e com outro fôlego, o concurso e os projectos apresentados, destacando o vencedor.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre este importante testemunho, importa determo-nos na análise do processo do concurso.

Em primeiro lugar, importa referir que, apesar dos esforços para o escamotear tentando integrar-se na lógica das Obras Públicas do Regime, este concurso manifestava um incontornável carácter inovador.

Inovadora era desde logo a Ponte. Inovadora pela dimensão, pelos materiais, pela técnica e pela estética.

Mas mais do que isso, inovador era o tipo de valorização plástica requerida, com o programa a solicitar, como vimos, a referência a “*factos ligados à sua realização*”, coisa que excluía, em absoluto, o recurso aos temas e retóricas cansadas da História Pátria (apesar de nem assim deixarem de aparecer) ao mesmo tempo que garantia “*a mais ampla liberdade de concepção*” e não fixava “*um limite de preço de custo de execução.*”

E, sobretudo, inovador, era o arrojo com que algumas equipas se propuseram responder ao concurso, mesmo que esse arrojo por vezes se

²⁵ *O Século*, 18 de Março de 1964, p. 6

²⁶ *Idem*, *ibidem*

viesse a manifestar de forma algo extravagante, como dirá José-Augusto França.

Importa, então, analisar o concurso seguindo para tanto a as actas das quatro sessões do júri.

A 1ª Sessão ocorreu a 24 de Fevereiro, no Gabinete da Ponte sobre o Tejo, e foi convocada pelo eng. Canto Moniz que explicou que *“havia convocado esta 1ª reunião mesmo antes da apresentação de qualquer trabalho concorrente, para ter urna oportunidade de fornecer os esclarecimentos que fossem necessários sobre os elementos do concurso que foram entregues aos concorrentes e aos membros do júri e para, antes do conhecimento dos trabalhos, haver uma troca de impressões sobre a filosofia geral a adoptar pelo júri com vista à obtenção de uma decisão tão rápida quanto possível”*.

Importa desde já assinalar que este constituía um procedimento absolutamente inovador, que mostrava a importância que o Director do Gabinete dava àquele concurso, e à eficácia com que o mesmo deveria ocorrer. De resto, pela mesma acta ficava-se a saber, que antes mesmo desta primeira reunião do júri, já duas palestras haviam tido lugar no mesmo Gabinete, respectivamente em 30 de Dezembro de 63 e 8 de Janeiro de 64, com o *“intuito de serem dados esclarecimentos gerais iguais a todos os concorrentes e de ser prestada informação sobre o funcionamento estrutural do maciço de amarração”*, tendo a esse respeito Canto Moniz lido *“um resumo das perguntas feitas nessas duas palestras por alguns dos interessados e das respostas então dadas, resumo que prometeu enviar a cada um dos membros do júri.”*

Carlos Ramos que havia assistido à segunda palestra, a pedido de Canto Moniz, pronunciou-se sobre a mesma perante os restantes membros do júri, dizendo que *“ela tinha decorrido bem, que o Eng.º Canto Moniz havia sido feliz ao responder às perguntas formuladas, prestando os esclarecimentos sem desvendar intenções nem comprometer a liberdade dos concorrentes, como convinha. Sublinhou tratar-se de tarefa difícil por ser matéria delicada e por as perguntas estarem cheias de intenções e serem formuladas por pessoas de elevada categoria. Sublinhou que as perguntas mais pertinentes haviam sido formuladas por arquitectos, sentindo-se a preocupação que as informava de que a solução não devia comprometer a aparência funcional do maciço de amarração.”*

Na sequência desta exposição, Carlos Ramos manifestou aquela que era a sua grande preocupação, como se refere na acta:

Em sua opinião, [...] o júri precisa estar precavido para se não deixar aliciar por soluções plásticas de mérito, cuja apresentação a alta qualidade de alguns dos candidatos faz prever. De facto, há que manter com todo o seu poder e em toda a sua pureza, a forma do maciço que foi já o resultado de estudo arquitectural e que tem por fim acentuar a função estrutural dessa parte da ponte. Soluções plásticas de pormenor, embora sejam valiosas, só serão válidas na medida em que não comprometam o maciço em si.

Eis assim claramente enunciado o grande problema deste concurso. Como valorizar plasticamente o maciço de amarração, sem diminuir a beleza e a pureza das formas que o mesmo já tinha, e sem camuflar o seu funcionamento estrutural no sistema da ponte?

Canto Moniz fazendo um resumo da linha de pensamento que conduziu o Governo à abertura de um concurso para a valorização plástica do maciço, avançou que *“a existência das grandes superfícies do maciço tão próximas de 3 importantes vias da cidade de Lisboa, conduziu, de facto, à ideia de as utilizar para as inscrições tradicionais em obras deste género e assim, na plena consciência das preocupações de ordem estética daí resultantes, decidiu abrir um concurso para estudo da melhor forma de tratar esse problema, reconhecendo que o enquadramento urbanístico ocupa certamente um lugar de 1ª importância.”*

Consideramos que estas duas declarações de Carlos Ramos e de Canto Moniz servem para mostrar que ambos tinham de facto uma consciência clara e lúcida da natureza e do alcance dos problemas colocados por aquele concurso.

Problemas absolutamente novos, importa uma vez mais referir. Tão novos que, como contra-prova, importa registar as declarações que Raul Lino proferiu nesta primeira reunião do júri, e que provam o manifesto incómodo com que encarava o programa do concurso, dizendo que *“que os artistas deveriam encontrar grande dificuldade em resolver o problema que lhes é posto”*, pretendendo, surpreendentemente, avançar com uma forma de o resolver, tal como se descreve na acta:

Quanto ao seu próprio pensamento, [Raul Lino] leu seguidamente o texto de um artigo que pensava publicar logo que houvesse oportunidade. O eng. Canto Moniz disse compreender as dúvidas expostas nesse artigo quanto às dificuldades da análise do concurso, e que entendia que a sua publicação deveria aguardar momento oportuno, parecendo-lhe que, por ser assinado por um membro do júri, pode-

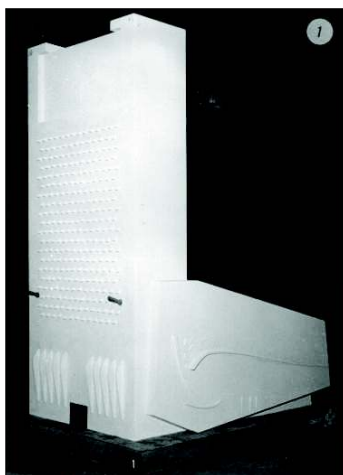


Fig. 11/XV - Equipa 1. Excluída

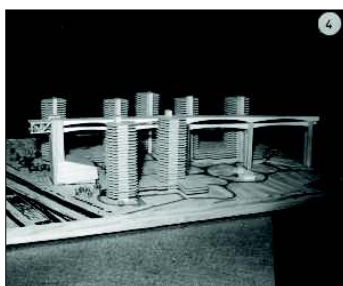


Fig. 12/XV - Equipa 4 (Sol B). Excluída

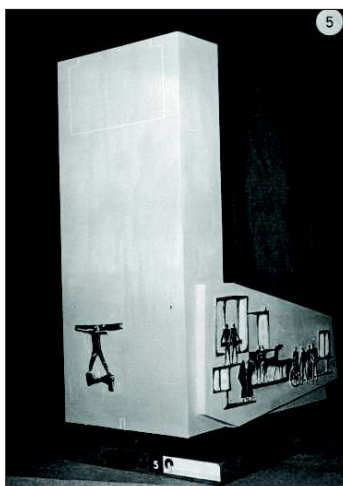


Fig. 13/XV - Equipa 5. Excluída

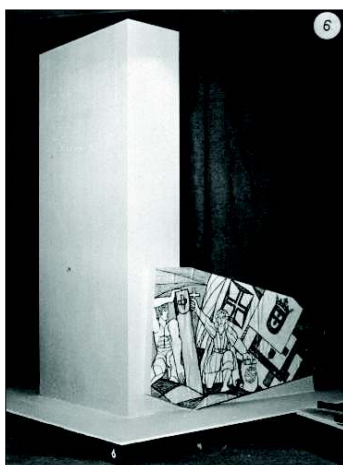


Fig. 14/XV - Equipa 6. Excluída

ria ser encarado como indicativo de uma orientação e portanto, talvez fosse melhor aguardar a decisão do júri.

Importa referir que o arq. Rui Paula, que no júri representava o Sindicato Nacional dos Arquitectos, de imediato tomou posição a favor da posição de Carlos Ramos, considerando “*fundamental preservar as linhas do maciço que foram o resultado de um estudo arquitectural*”, e que “*na opinião do Sindicato, o problema da valorização plástica contemplado, deve ser encarado não como uma decoração das suas superfícies, mas sim como um arranjo urbanístico da área envolvente do maciço, isto é como um problema de arquitectura urbana*” o que acabava por coincidir com as palavras antes proferidas por Canto Moniz, coisa que denotava uma sintonia de pontos de vista.

Por sua vez, o arquitecto Nuno San-Payo que representava a SNBA manifestou “*o seu acordo ao critério geral de apreciação contido nas afirmações emitidas pelos restantes membros do júri.*”

E por fim, concordaram os membros do júri “*com a orientação esboçada no sentido de se evitar que o maciço fique isolado do meio ambiente por força de uma pura valorização plástica.*”

Após uma passagem pela sala onde seriam expostas as maquetas, terminaria a reunião com “*uma visita à zona da obra onde se encontra em construção o maciço de amatração cuja valorização se estuda, onde foi tomado contacto directo com o local e com o estado do adiantamento da betonagem e da montagem das bamas metálicas onde os cabos ligarão.*”

A realização desta reunião preparatória parece-nos revestir-se de grande importância para a compreensão do processo deste concurso, desde logo por que não há memória de nos concursos anteriores se efectuarem reuniões preparatórias deste género: reuniões onde se discutem pontos de vista e se afinam critérios de avaliação, mais do que unicamente se determinam os procedimentos processuais a observar. Com tal metodologia de trabalho, muito mais claramente se equacionam os problemas, e bastante mais consensuais se apresentam as formas adequadas de os resolver, já que as estratégias de resolução dos mesmos, ao serem acordadas sem a presença dos trabalhos concretos assumem contornos, por assim dizer, filosóficos, ou antes, revestem-se de uma dimensão verdadeiramente eidética.

Consideramos que esta mediação eidética constituiu uma das chaves que explica não só a circunstância de o projecto de Conceição Silva e Jorge Vieira – o mais inovador – ter logrado alcançar o primeiro prémio, como ainda terá determinado a não atribuição de mérito absoluto a mais de metade dos projectos apresentados a concurso.

Constituiu essa primeira classificação tarefa da 2ª reunião, realizada em 3 de Março. Antes porém de proceder à dita classificação, foi necessário escolher o júri que representava os concorrentes.

Como já referimos, a escolha recairia sobre o escultor Leopoldo de Almeida, por maioria simples, de acordo com a grelha que juntamos:

Número de ordem do concorrente	Nome do representante proposto
1	Arquitecto Francisco Keil do Amaral
2	Escultor António Luís Branco de Paiva
3	Escultor Prof. Leopoldo de Almeida
4	Arquitecto Fernando Távora
5	Joaquim Telles Paes de Vilas-Boas
6	Arquitecto Fernando Távora
7	Escultor Barata Feio
8	José Augusto França
9	Fernando Guedes
10	Dr. Adriano Gusmão
11	Arquitecto Raúl Lino
12	Dr. Artur Nobre de Gusmão
13	Leitão de Bamos
14	Arquitecto Carlos Ventura Oliveira Ramos
15	Arquitecto João Andresen
16	Arquitecto Francisco Conceição Silva
17	Dr. José Augusto França
18	Arquitecto Francisco Conceição Silva
19	Arquitecto João Abel Manta
20	Escultor Prof. Leopoldo de Almeida
21	Arquitecto João Abel Manta
22	Escultor Prof. Leopoldo de Almeida
23	Escultor Prof. Leopoldo de Almeida
24	Arquitecto Frederico Jorge
25	Arquitecto M. Norberto Correia

A **negrito** figuram as equipas excluídas, e a *italico* as aprovadas.

A escolha das equipas não deixa também de ter interesse, na medida em que revela o posicionamento dos seus elementos, verificando-se que a maior parte opta por nomes bem conhecidos pelas suas posturas a favor ou contra a estética oficial.

Comecemos por analisar as maquetas²⁷ eliminadas.

²⁷ Um aspecto de pormenor que importa referir é o facto de as maquetas não serem designadas pelas divisas que lhes haviam dado os concorrentes, mas pelo número de ordem da entrada dos projectos no Gabinete da Ponte Sobre o Tejo, coisa que de alguma forma as nivelava uma perante as outras, despidendo-as de alguma simbologia que pudesse ser veiculada pela sua sigla.



Fig. 15/XV- Equipa 7. Excluída

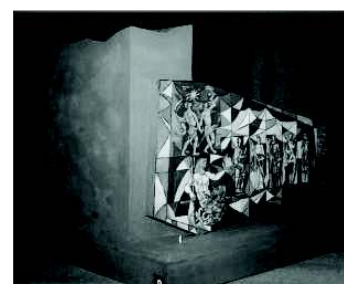


Fig. 16/XV- Equipa 9. Excluída

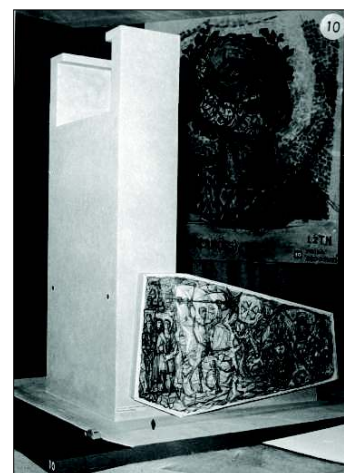


Fig. 17/XV- Equipa 10. Excluída

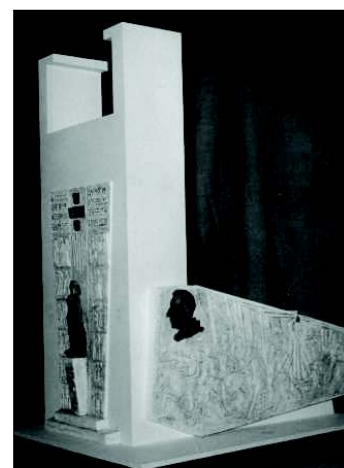


Fig. 18/XV- Equipa 11. Excluída

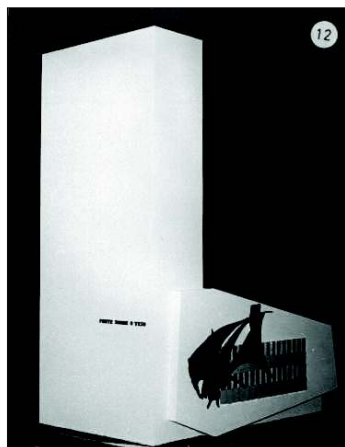


Fig. 19/XV- Equipa 12. Excluída

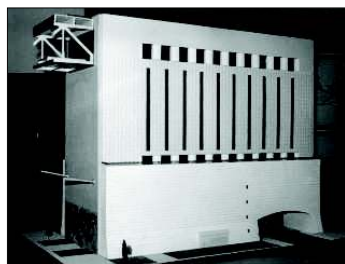


Fig. 20/XV- Equipa 13. Excluída



Fig. 21/XV- Equipa 18. Excluída

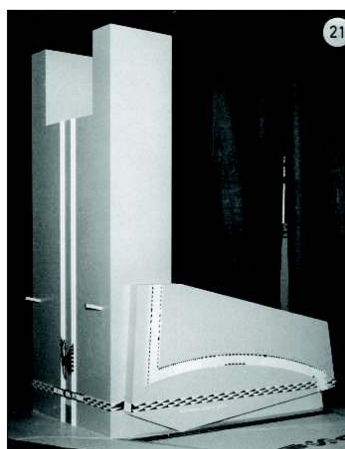


Fig. 22/XV- Equipa 21. Excluída

Foram elas as maquetas nº 1; 4b; 5; 6; 7; 9; 10; 11; 12; 13; 18; 21; 22 e 23, cujas imagens juntamos.

Esta desclassificação expressa-se nas actas por uma matriz que para o efeito foi realizada na reunião, e que transcrevemos:

CONCURSO DE ESTUDOS DA VALORELAÇÃO PLÁSTICA DO MACIÇO DE AMARRAÇÃO NORTE DA PONTE SOBRE O TEJO

QUADRO I

Votação em mérito absoluto

Membros do júri *	N.ºs. de ordem dos concorrentes:																									
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	
Prof. Arquitecto Carlos Ramos	E	A	E	A	E	E	E	E	A	E	E	E	E	E	A	A	A	A	E	A	E	E	E	E	A	E
Arquitecto Vaz Martins	E	E	A	A	E	E	A	E	E	E	E	E	A	E	A	E	A	E	E	A	E	E	A	E	E	A
Prof. Arquitecto Cristino da Silva	E	A	A	A	E	E	E	E	E	E	E	E	E	A	A	A	A	E	A	A	E	E	E	E	A	A
Prof. Vírio Chiodé	E	E	E	A	E	E	E	E	E	E	E	E	E	A	E	E	A	E	A	A	E	E	E	E	A	A
Arquitecto Nuno San-Payo	E	A	E	E	E	E	A	E	E	E	E	E	E	A	A	A	A	E	A	A	E	E	E	E	E	A
Arquitecto Raúl Lino	E	E	A	A	E	E	E	A	E	E	E	E	E	A	E	E	E	E	E	A	E	E	E	E	A	E
Arquitecto Rui Paula	E	A	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	E	A	A	A	A	E	A	A	E	E	E	E	E	E
Escultor Leopoldo d'Almeida	E	E	A	E	E	E	E	A	E	E	E	E	E	A	E	E	E	A	E	A	A	E	E	E	E	A
Engenheiro Canto Moniz (Presidente)	E	A	A	A	A	E	A	A	E	E	E	A	E	A	A	A	A	E	A	A	E	E	A	A	A	A

* Por ordem de votação

A — Admitido
E — Excluído

Três classificações “A” atribuídas pelo júri à *Equipa 8*, correspondem ao resultado final A, depois de corrigido o anterior E.

Importa referir que, de acordo com o regulamento, não foram abertos os sobrescritos com os nomes dos autores das maquetas que não mereceram classificação em mérito absoluto, pelo que não é possível apurar-se, hoje, pela documentação, a sua autoria.

Na tabela acima reproduzida, avultam as entradas excluídas por unanimidade, já que aprovados por todos, apenas o foram os projectos nº 14 e nº 20, o que mostra quanto mais difícil é acordar na aprovação.

Pelas imagens que juntamos, percebe-se que o critério fundamental de exclusão foi, como havia sido previamente acordado pelo júri, o de preterir as soluções que propusessem revestir de elementos decorativos as superfícies do maciço, neutralizando as suas formas puras, embora em casos pontuais de mais contida ornamentação, o júri viesse a aprovar soluções que utilizavam o maciço como suporte decorativo.

Na verdade, todas as obras excluídas podem considerar-se maus projectos, sendo inclusive algumas delas verdadeiramente aberrantes.

Num único caso, o júri não foi coerente. Falamos da maquete da equipa nº 7, cuja concepção apesar de desobedecer ao princípio de nada sobrepor ao maciço, não mais do que outras entretanto aprovadas lhe desvirtua a forma, como sucede com os projectos das equipas nº 16 e nº 24, que apesar de se enquadrarem bem na geometria da forma, a asfixiam de modo assaz marcante.

De resto, o projecto da equipa nº 7 foi excluído com 2 votos favoráveis do arq. João Vaz Martins da DGENM e do eng. Canto Moniz.

Vem a propósito observar o comportamento dos diferentes membros do júri, de acordo com a tabela que já reproduzimos.

Importa analisar os projectos excluídos por unanimidade. São os projectos das *Equipas 1, 6, 9, 10, 11, 13, 18, 21 e 22*. Entre eles encontram-se os projectos nº 6, 9, 10 e 11, que veiculavam temáticas e motivos conformes à estética oficial, com o projecto da *Equipa nº 6* a pintar sobre o maciço os habituais símbolos do nacional-historicismo, como sejam o padrão, a esfera armilar, a cruz de Cristo e as bandeiras nacionais do período medieval e renascentista, o da *Equipa nº 9* a pintar também sobre ele imagens alegóricas ao Rio Tejo e ao Cruzeiro do Sul, e associando a estas figurações também alegóricas mas ainda mais convencionais ao “*Trabalho, Justiça, Bom Governo, Paz e Fortaleza*”, o da *Equipa nº 10* que juntava à legenda “*O Mundo onde o Português Primeiro Ancorou*”, uma figuração ciclópica do “*Génio Português*” empunhando uma âncora, acompanhado de quatro figuras de navegadores de quatrocentos, trajados à maneira da iconografia dos Painéis de S. Vicente de Fora, e finalmente o da *Equipa nº 11* que reproduzindo os cânones do relevo escultórico própria da arquitectura dos edifícios do Estado, à maneira do que na cidade universitária de Coimbra vinha sendo edificado, além de uma escultura alegórica da nação encimada pelas quinas e rodeada de duas fileira de baixos-relevos, colocados sobre o pilar de sustentação do tabuleiro da ponte, exhibia ainda no canto superior esquerdo do maciço de amarração virado a nascente, a efígie de Oliveira Salazar.

A circunstância de terem sido excluídos por unanimidade estes quatro projectos não pode deixar de ser significativa.



Fig. 23/XV- *Equipa 22*. Excluída

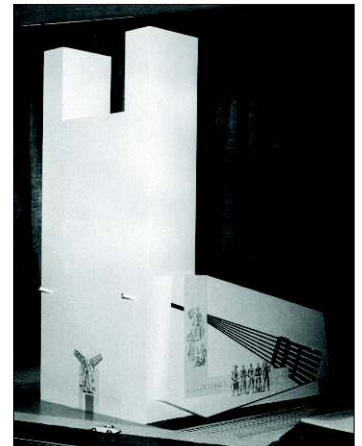


Fig. 24/XV- *Equipa 23*. Excluída

É significativa, porque por aqui se demonstra que os símbolos e signos da estética oficial já não têm quem os defenda. Nem Raul Lino, nem João Vaz Martins nem Canto Moniz lhes dão o seu voto. E não se trata obviamente de eliminar projectos que colocam elementos decorativos sobre as formas puras do maciço, porque ao mesmo tempo outros projectos que o faziam foram aprovados.

Aliás, como contra-prova basta referir que um projecto, como veremos, tão ousadamente mirabolante como o da *Equipa 8*, acabaria por ser aprovado em mérito absoluto, traduzindo uma postura que comparativamente ao chumbo dos projectos a que nos acabámos de referir, constituía uma verdadeira e quase insolente provocação.

Deste chumbo pode portanto aduzir-se, que as instituições do Estado Novo já não apoiavam a estética oficial. Intuições, de resto a ele tão organicamente ligadas como a DGNM e o MOP (de que dependia o Gabinete da Ponte sobre o Tejo), ou à frente das quais se encontravam figuras até há pouco conotadas com a estética oficial, como Cristiano da Silva da ESBAL, ou Raul Lino da Academia de Belas Artes, e anteriormente ligado também à DGENM.

Daí a nossa convicção, de que foi na votação por mérito absoluto que se decidiu o fundamental deste concurso: eliminar os projectos que veiculavam a retórica cansada e gasta da monumentalidade oficial.

Importa recordar aqui que oito anos antes, quando da tomada de decisão de não construir o projecto Mar Novo, Arantes e Oliveira tomara partido pelos artistas, junto de Salazar, como referimos:

Permito-me por em relevo perante Vossa Excelência o esforço notável desenvolvido pelos concorrentes classificados, no sentido de corresponderem à orientação do Governo e de poderem ser atingidos os altos objectivos que ela tinha em vista. O Ministro das Obras Públicas por isso, que teve a ocasião de acompanhar mais de perto esse esforço, não podia deixar de pedir a alta atenção de Vossa Excelência para esta circunstância que, por si só, lhe parece digna de uma palavra de apreço do Governo.²⁸

Consideramos, portanto, que faz sentido pensar que as ondas de choque da azeda decisão de não executar o projecto Mar Novo, agavada

²⁸ Ofício n.º 1.675 do Ministério das Obras Públicas, em 12 de Dezembro de 1956. In, AHMOPTC, Documentação Histórica, Monumento ao Infante D. Henrique, Cx n.º 113.

pela circunstância clara de os artistas se terem sentido usados na gigantesca manobra de propaganda política internacional que o concurso visava, se repercutem directamente neste concurso, e são elas as principais responsáveis pela eliminação de todo e qualquer projecto em que a retórica e a estética oficiais pudessem estar presentes.

De resto a prova de que o “fantasma” do projecto *Mar Novo* pairava sobre este concurso, regista-a a acta da 4ª reunião do júri, realizada em 4 de Março de 1964, para proceder à votação por mérito relativo.

No início da reunião o eng Canto Moniz propôs como metodologia de trabalho que cada membro do júri fizesse “*uma apresentação de ideias quanto ao mérito relativo dos 12 concorrentes que foram já admitidos em mérito absoluto*”, sugerindo, em seguida, que “*essa apresentação fosse individual, por escrito e antecedendo qualquer troca de impressões ou pontos de vista. Essas ideias seriam discutidas em conjunto, expondo cada vogal o critério em que se baseou, após o que se efectuaría uma votação final, que seria a válida.*”

Antes da votação se realizar, a acta da reunião regista o seguinte:

Em resultado de uma discussão em que intervieram os srs. Arquitectos Rui Paula e Raúl Lino, o sr. presidente informou que o júri não pode impor ao Governo a execução d.a obra classificada em 1º. lugar. No entanto frizou que, se da decisão do júri não constasse a atribuição do 1º. prémio, isso automaticamente consistiria uma sugestão ao Governo de que, na opinião do júri, nenhuma das propostas deveria ser executada.

Quer isto dizer, que antes da classificação em mérito relativo ocorrer, já o júri se encontrava preocupado com a eventualidade de o projecto vencedor poder não ser executado, mostrando-se assim que, dos doze aprovados, fosse qual fosse o projecto que ganhasse, não estava garantida a sua execução, decerto, porque o júri estava ciente de que aqueles que mais convinham ao Governo já haviam sido eliminados.

A primeira votação foi como se segue:

	VOTAÇÃO EM MÉRITO RELATIVO											
	Primeira votação											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
✓ Prof. Arquitecto Carlos Ramos	17	14	20	3	4	8	16	19	24	25		20
✓ Arquitecto Vaz Martins	3	25	14	20	17	16	4	19	2	24		18
✓ Prof. Arquitecto Cristiano da Silva	14	20	19	15	3	2	4	16	17	25		24
✓ Prof. Mário Chico	17	20	25									20
✓ Arquitecto Nuno San-Payo	17	14	19	2	4	20	3	16	24	15		18
✓ Arquitecto Raúl Lino	3	20	2									15
✓ Arquitecto Rui Paula	17	14	?	*								18
✓ Escultor Leopoldo d'Almeida	3	20	2	8	14	15	17	19	24	25		4-16
✓ Engenheiro Canto Moniz	20	17	16	14	3	24	15	4	19	25		2-12

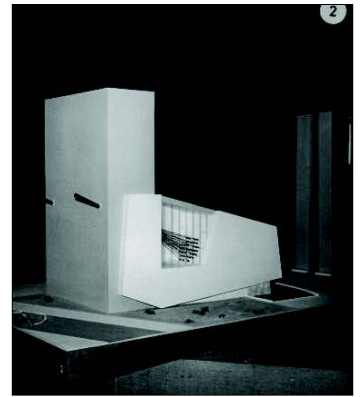


Fig. 25/XV - Arq. Manuel Azevedo Igreja e esc. Virgílio Domingues. 6º lugar



Fig. 26/XV - Esc. A. Duarte, arq. Read Teixeira e arq. F. Carvalho Silva. 8º lugar

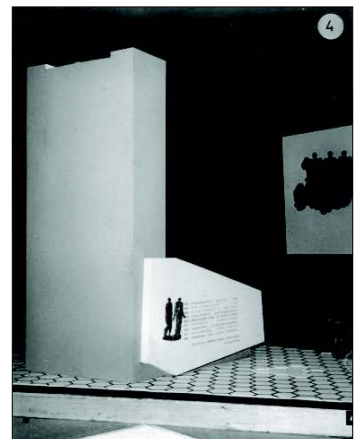


Fig. 27/XV - Esc. Gustavo Bastos e arq. Augusto Amaral. 7º lugar

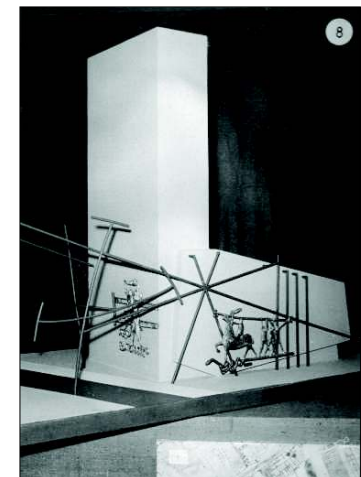


Fig. 28/XV - esc. Martins Correia. Prémio de Mérito absoluto

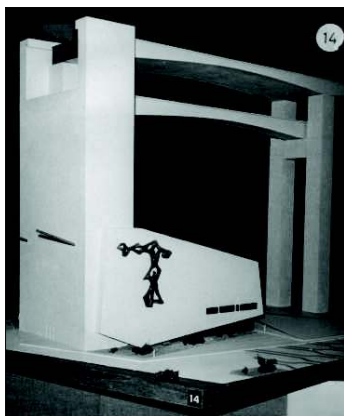


Fig. 29/XV- Arq. Egas Vieira, arq. Vítor Rodrigues e esc. Abel Santos. 2º prémio



Fig. 30/XV- Arq. Antº Aurélio, esc. José Aurélio e esc. Querubim Lapa. M. A.

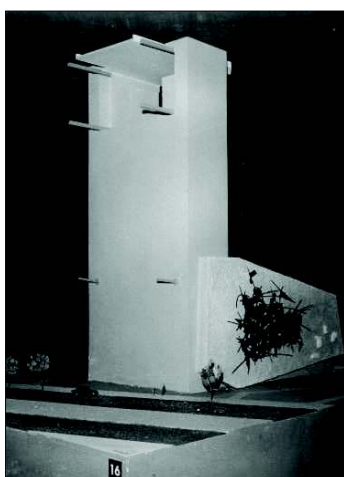


Fig. 31/XV- Pintor Vítor Belém e arq. Gil Graça. 6º prémio.

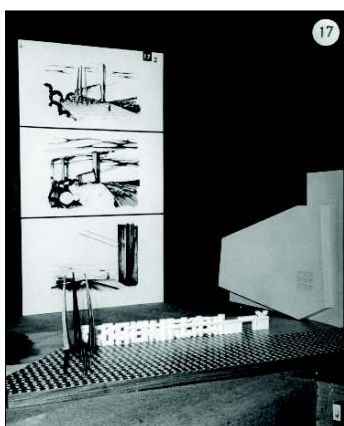


Fig. 32/XV- Arq. Conceição Silva, com colaboração de Carmo Valente, arqº estagiário, José Zuquete, esc. Jorge Vieira e decorador Manuel Rodrigues. 1º prémio.

Importa registar as justificações que individualmente foram dadas, por escrito, pelos membros do júri, de acordo com a acta:

O sr. prof. dr. Mário Chicó disse que mantinha rigidamente o seu voto para o primeiro classificado que lhe parece responder perfeitamente ao problema posto, dentro da filosofia geral que havia já defendido. Os restantes votados poderiam ser susceptíveis de ajustamento na sua ordem, considerando de excluir dos 10 primeiros lugares os concorrentes números 2 e 8.

O sr. prof. arq. Carlos Ramos, chamou a atenção do júri para as linhas do maciço que havia sido concebido já em consequência de um estudo arquitectural, e defendeu a tese de que nada deveria ser sobreposto a essa figura que a pudesse melindrar. Foi por coerência com esse pensamento que resultou o critério de ordenação dos 3 primeiros classificados da sua votação, nº 17, 14 e 20, e excluindo os nº 2 e 15.

O sr. arquitecto Vaz Martins disse que procurou ordenar a classificação de acordo com o princípio de que a valorização do maciço tem particular interesse para o tráfego que circula na Avenida da Índia no sentido Lisboa Cascais. O elemento plástico, deveria, por isso, situar-se no extremo sul da face nascente do maciço, parecendo-lhe que o nome da Ponte deveria figurar na face anterior. Neste critério baseou a sua classificação, atendendo ao simbolismo leveza e valor do elemento plástico utilizado, apresentando a seguinte ordem nº 3, 25, e 14, com exclusão dos nº 8 e nº 15.

O prof. arq. Cristino da Silva pôs em relevo que a forma do maciço em si é representativa e que a sua valorização deveria já ter sido encarada quando se procedeu ao estudo da sua forma. No momento presente, entende que a aposição de qualquer elemento nas suas superfícies pode destruir a sua pureza, e que, portanto, a forma como é tratada a parte urbanística, adquire importância fundamental. Nesse sentido, disse precisar ainda de fazer um estudo cuidadoso das soluções urbanísticas das propostas para dar o seu voto definitivo. Nesta fase dos trabalhos proporia a seguinte ordem 14, 20 e 19, e excluindo os nº 8 e 24.

O sr. Arq. Nuno Sampayo disse entender que nada deve ser apostado a uma forma que havia sido estudada por um arquitecto, sem consulta prévia ao seu autor. Nesse critério baseara a sua classificação, nº 17, 14 e 19, tendo porém, atribuído o 2º, lugar a uma solução cuja parte estética e plástica considera de valor. Quanto à proposta que classificara em 1º lugar sublinhou considerá-la uma solução prática, em que é usada uma linguagem plástica actual e expressiva parecendo-lhe apenas de sugerir que o elemento plástico avance, por forma a ficar mais próximo da Avenida da Índia. Considerou de excluir os nº 8 e 25.

O sr. arq. Raul Lino justificou o primeiro lugar que havia atribuído ao nº 3, salientando que, nessa solução, o maciço é respeitado e que o elemento plástico usado traduz uma ideia de interesse, cujo significado se liga de uma forma simples e flagrante à própria razão de ser da obra. Manifestou a opinião de que o arranjo quer em torno do maciço quer em torno de qualquer dos outros pilares, não é essencial, por a obra ser expressiva e grande em si própria, e nada que se coloque em volta poder ter a mesma escala, por maior que seja. Na sua ordem de classificação atribuiu os lugares seguintes aos nº 3, 20 e 2, e nas últimas posições, colocava os nº 15 e 17.

O sr. arquitecto Rui Paula lembrou os princípios fundamentais em que se baseou: não interferência na estabilidade da estrutura ou nas suas superfícies, não decoração, integração na zona urbana envolvente, vivificação dos espaços, qualidade dos elementos de composição, orçamento e ainda nível da apresentação do trabalho.

Disse ser procedido a um cuidadoso estudo das propostas à luz desses princípios fundamentais e, conseqüentemente, atribuiu o 1º lugar (nº 17) àquela que considerava perfeitamente integrada urbanisticamente e sobre cujos elementos escultóricos pensava que, para além duma mera estatuária, traziam uma colaboração à solução do problema. Quanto à proposta que classificou em 2º lugar ou 3º lugar (nº 14) sublinhou o facto de o arranjo envolvente interessar a zona a norte do maciço, de difícil e demorada execução. Acrescentou que em sua opinião classificava nos 2 últimos lugares os concorrentes nº 8 e 3.

O sr. escultor Leopoldo de Almeida manifestou o seu acordo com os pontos de vista expostos pelo sr. arq. Raúl Lino.

O sr. enge. Canto Moniz resumiu as considerações em que se apoiara no estabelecimento da sua classificação, decorrentes do espírito do concurso e da sua formação técnica.

Corno técnico, considerava útil manter a pureza da estrutura - e então um caminho a seguir consistiria no arranjo urbanístico da área envolvente. Nesta hipótese votava no concorrente nº 17, com algumas reservas quanto à posição do elemento plástico, à inscrição do nome da Ponte e às ligações dos arruamentos à Avenida da Índia. À luz do regulamento do concurso, pode surgir a dúvida de poder limitar-se a solução a um simples arranjo a executar no tempo, e então olhou os motivos plásticos empregues. Neste 2º caminho atribuía o 1º lugar talvez à proposta do concorrente nº 20, cujo motivo escultórico julga susceptível de ser percebido pela maioria. A solução nº 17 apresenta em motivo mais actual que julga válido no tempo mas de difícil compreensão pelo homem do povo.

Assim resulta a classificação que propõe ordenada da seguinte forma nº 20, 17 e 16.

Nos últimos lugares pensa incluir os nº 2 e 8

Lendo os depoimentos, verifica-se que os argumentos invocados em geral repetem os fundamentos logo enunciado na primeira sessão, devendo no entanto destacar-se uma nova problemática, entretanto surgida, que se encontrava intimamente relacionada com a opção de nada colocar sobre o maciço: o problema do arranjo urbano da zona de implantação do pilar da ponte.

E é justamente este ponto que representa o aspecto mais inovador da questão, não sendo por acaso que Rui Lino exclui, nas sucessivas votações, o projecto da equipa nº 17.

Mas como havia sido acordado, tratava-se de uma primeira votação, e após estas considerações, o júri procedeu à classificação definitiva.

Eis como a mesma se fixou:

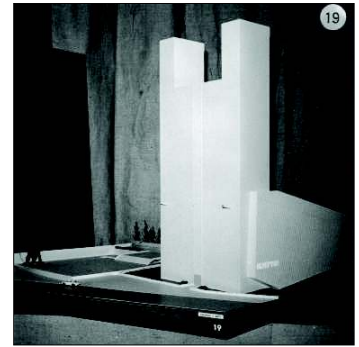


Fig. 32/XV- Arq. Jorge Costa, arq. Silvestre Lomba, pintor F Kradolfer, esc. J Fragoso e esc. Euclides Vaz. 4º prémio.

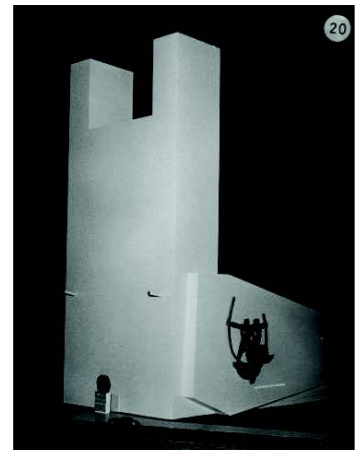


Fig. 33/XV- Esc. João Fragoso, arq. J. M. Soares Costa, arq. Silvestre Lomba e esc. Euclides Vaz. 3º prémio.

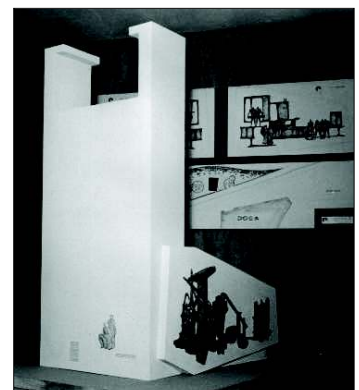


Fig. 34/XV- Arq. Cristiano Moreira, esc. Lagoa Henriques e colaboração do esc. Carlos Amado. 10º prémio.

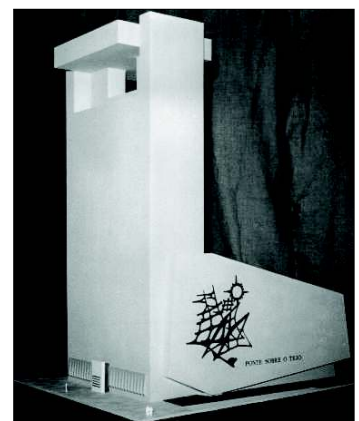


Fig. 35/XV- Arq. Fernando da Silva Lima e arq. José Reis Álvaro. 9º prémio.

CONCURSO DE ESTUDOS DA VALORIZAÇÃO PLÁSTICA DO MACIÇO DE AMARRAÇÃO NORTE DA PONTE SOBRE O TEJO

QUADRO II

Votação em mérito relativo

Membros do júri *	Classificação									
	1º	2º	3º	4º	5º	6º	7º	8º	9º	10º
Prof. Arquitecto Carlos Ramos	17	14	20	19	16	3	4	8	25	24
Arquitecto Vaz Martins	3	20	25	14	16	4	24	19	2	17
Prof. Arquitecto Cristino da Silva	a)	14	20	19	17	2	4	3	25	24
Prof. Mário Chioó	17	14	20	19	3	16	2	4	25	24
Arquitecto Nuno San-Bayo	17	14	19	20	2	16	4	3	15	25
Arquitecto Raúl Lino	3	20	2	4	9	14	16	19	24	25
Arquitecto Rui Paula	17	14	a)	19	16	2	4	3	25	15
Escultor Leopoldo d'Almeida	3	20	19	8	14	15	17	2	24	25
Engenheiro Canto Moniz (Presidente)	17	16	20	14	3	24	15	4	19	25

* Por ordem de votação a) Não atribui este prémio

A maior discrepância entre a primeira e segunda votação é a inversão do sentido de voto do eng. Canto Moniz, entre o 1º e o 2º lugar, inversão essa que permitiu que o projecto da equipa nº 17 ganhasse folgadoamente o concurso, em virtude de Cristino da Silva não ter atribuído, em segunda votação, o 1º lugar.

Mas apesar da escolha ter recaído sobre o projecto que mais qualidades plásticas e urbanísticas possuía, ficava, no entanto, fora dos poderes do júri assegurar a execução do mesmo.

Sobre esse ponto, e após a segunda votação, a acta da reunião regista o seguinte depoimento de Cristino da Silva:

O sr. prof. Cristino da Silva [...] Disse ainda dever frizar (sic) que uma solução do tipo arranjo urbanístico puro corresponde a elevados encargos de expropriação, de demorada efectivação porquanto é inconcebível a coexistência dos motivos escultóricos com as construções existentes.

Esse o inconveniente de ser classificada uma solução que não compreenda nenhuma obra no próprio maciço, pois nesse caso, enquanto as expropriações da área necessária não fossem efectuadas não se efectuará afinal nenhuma valorização.

O sr. presidente e o sr. arq. Rui Paula salientaram a necessidade absoluta de se efectuar a expropriação das instalações a poente do maciço, qualquer que seja a solução aprovada. Após troca de impressões sobre esse assunto, o júri reconheceu a necessidade de efectuar a libertação da área envolvente, entendendo que o júri deve recomendar ao Governo a execução das indispensáveis expropriações.

Abertos os sobrescritos, com as insígnias e os números de ordem que haviam recebido, ficavam assim estabelecida a classificação final, sen-

do elaborada a lista com os nomes dos autores que integravam as diversas equipas, como se segue:

CONCURSO DE "ESTUDOS DA VALORIZAÇÃO PLÁSTICA DO MACIÇO DE AMARRAÇÃO NORTE DA PONTE SOBRE O TEJO"

QUADRO III

Classificação em mérito relativo

Classificação	Insignia	Nome	N.º de ordem
1.º		ARQ. CONCEIÇÃO SILVA com a colaboração de: Arq. Carmo Valente Arq. Estag. José Zéquete Escultor Jorge Vieira Decor. Manuel Rodrigues	17
2.º		ARQ. EGAS VIDIGAL VIEIRA ARQ. VITOR MANUEL RODRIGUES ESC. AREL DOS SANTOS	14
3.º		ESC. JOÃO FRAGOSO ARQ. J. M. SOARES COSTA ARQ. SILVESTRE LOMBA ESC. EUCLIDES DA SILVA VAZ TORRES	20
4.º		ARQ. JORGE SOARES COSTA ARQ. SILVESTRE MARTINS LOMBA PINT. FRED KRADOLFER TORRES ESC. JOÃO FRAGOSO ESC. EUCLIDES DA SILVA VAZ	19
5.º		PINT. VITOR BELEM ARQ. GIL GRAÇA	16
6.º		ARQ. MANUEL AZEVEDO BORRJA ESC. VIRGILIO AUGUSTO DOMINGUES	2
7.º		ESC. GUSTAVO BASTOS ARQ. AUGUSTO AMARAL	4
8.º		ESC. ANTONIO DUARTE ARQ. READ TRIXEIRA ARQ. FERNANDO CARVALHO SILVA	3
9.º		ARQ. FERNANDO DA SILVA LIMA ARQ. JOSE REIS ALVARO	25
10.º		ARQ. CRISTIANO MOREIRA ESC. LAGOA HENRIQUES com a colaboração de: Esc. Carlos Amado	24

Duas equipas ficavam fora dos primeiros dez lugares: a *Equipa n.º 8* do escultor Martins Correia e a *Equipa n.º 15* formada pelo arq. António Aurélio, pelo escultor José Aurélio e pelo escultor Querubim Lapa.

Da primeira, importa referir o mirabolante exercício plástico realizado com o tema dos cabos, que por momentos parece desenhar no espaço linhas geométricas, onde se detecta algum gestualismo tributário do expressionismo abstracto de David Smith e, sobretudo, do desenho tridimensional de Anthony Caro, que, de resto, nada têm a ver com a produção habitual de Martins Correia. Da segunda, importa referir a

interessante proposta escultórica de Aurélio/Lapa, só prejudicada pela rígida simetria dos elementos orgânicos que nos remetem para a ideia de nó e de conexão.

Antes, porém, de procedermos à análise do projecto vencedor, importa ainda atender à leitura e avaliação que José-Augusto França faz do concurso, no já referido artigo da Colóquio-Artes.

José-Augusto França começa por inteligentemente questionar o próprio processo do concurso, levantando a questão da escolha entre as opções “túnel” ou “ponte” para possibilitar a travessia, e queixando-se da falta de debate público sobre decisão de tão grande envergadura, debate para o qual deveriam ser convocado especialistas não só da “*técnica e da economia, mas também da estética e da sociologia urbanas.*”²⁹

Em seguida, critica o facto da forma do maciço de amarração “*ter sido encomendada sem concurso*”, forma que considera “*má, pretensiosa, antiquada e portanto inestética*”, circunstância que fazia com houvesse apenas duas soluções para dar resposta ao concurso: “*ou desviar dela a atenção do espectador, ou escondê-la.*”³⁰

Da segunda hipótese, França fala de duas soluções. Uma delas, verdadeiramente insólita, que passava por “*envolver a forma de sete arranbancéns*”, outra “*metendo-a dentro de atroz edificação*”, esta de imediato excluída, por unanimidade, pelo júri.

Os projectos que optaram pela a primeira solução, eram três: os das equipas de *António Aurélio/José Aurélio/Querubim Lapa*; a de *Soares Costa/Martins Lomba/Fred Kradolfer/João Fragoso/Euclides Vaz* (4º prémio) e a de *Conceição Silva/Carmo Valente/José Zuquete/Jorge Vieira/Manuel Rodrigues, que foi, muito justamente, a premiada, por maioria esclarecida.*”

²⁹ FRANÇA, José-Augusto, *Concurso para a valorização plástica do maciço Norte da Ponte sobre o Tejo*, In, Colóquio-Artes, nº 28, Abril de 1964, p. 48

³⁰ Idem, ibidem. A apreciação de J-A França aparece hoje inequivocamente injusta. Para compreender o sentido desta dura afirmação, deve aquela apreciação ser enquadrada dentro da lógica de uma análise crítica, não tanto ao resultado do estudo de volumes, mas do seu processo, que deixou de fora do concurso o problema artístico maior que se colocava ao mesmo, contrariando assim aquele que deveria ser o espírito da colaboração e da integração das três artes. Porém, perguntar-se-á, se não fosse assim, será que aquela forma iria ser construída, ou ficava na gaveta, juntamente com o projecto de Conceição Silva e Jorge Vieira, mesmo se vencesse, como poderia suceder, o concurso, se se apresentasse ao mesmo? E de que valia no Portugal de Salazar vencer concursos?

Vejam os como José-Augusto França descreve os restantes projectos:

“Outras soluções inevitavelmente aparecidas, de vários níveis profissional e amadorístico, ou foram para a aplicação de elementos decorativos a ‘valorizarem’ o maciço, como quem põe apliques na parede ou broches num vestido, ou se entretiveram pacientemente a encher as faces do maciço de bonecagem tão falsamente patriótica quanto possível, em pintura, mosaico ou baixo relevo, como quem embrulha caixas de rebuçados. Os quatro concorrentes que assim fizeram (e entre eles há pelo menos dois nomes consagrados em obras públicas). Os quatro concorrentes que assim fizeram foram justissimamente excluídos por unanimidade do júri. Aqueles que foram para a imediata solução de pequenas peças escultóricas fixadas em dois ou três lados da forma imposta, tiveram mais sorte, ou sorte de mais, na generosidade passiva do júri, e coube-lhes o 2º prémio (equipa Vidigal Vieira-V. M. Rodrigues-Abel Santos), o 3º (Soares Costa-Lomba-Fragoso-Euclides), o 5º Gil Graça-Belém) o 7º (G. Bastos-A. Amaral), o 8º (Reed Teixeira-Carvalho Silva-António Duarte), o 9º (Silva Lima-Reis Álvaro) e o 10º (Cristiano Moreira-Lagoa Henriques). Esta ordenação é mais ou menos indiferente, e mais ou menos reversível – mas embora dentro do erro da solução, merece realce, pela honesta simplicidade de formas, o trabalho da equipe classificada em terceiro lugar, tal como merece censura, pela pretensão escolar das esculturas, uma das quais colocada ingloriamente por detrás do maciço, o trabalho que obteve o 2º lugar.”³¹

Mas outras soluções “*algo extravagantes*” não deixaram de ser apresentadas, como “*furar o maciço para ver os cabos lá por dentro, de compor um imenso esqueleto, a segurar, com a mão alçada, o tabuleiro da ponte, ou de eriçar de pontas o maciço, envolto num intrincado novelo de cabos*”, completando-se, assim, o conjunto das 26 peças apresentadas³².

“*Concurso triste*”, concluía França. Triste sobretudo, “*pela medíocre qualidade das obras apresentadas*”. Falta de qualidade, que o autor lucidamente atribuía, porém, sem poder enunciá-los, a “*outros erros mais antigos, encadeados numa série ininterrupta de programas e de realizações*”.

Não podia José-Augusto França, obviamente, explicitar esses erros, mas a insinuação referia-se, claramente, à série de erros cometidos pelos concursos de Sagres, cuja 3ª edição, o mesmo crítico, como já vimos, havia logo comentado, por sinal, de forma assaz negativa.

Daí a conclusão, crua:

“Nestas 26 maquetas, nas quais colaboraram quase todos os escultores destacados por outras encomendas públicas, desde o tempo de Francisco Franco, se vê o resultado daquilo a que, encabeçado

³¹ Idem, p. 49

³² 26 peças e não 25, porque a equipe nº 4, usando da prerrogativa do concurso que permitia fazê-lo, apresentou duas propostas, como vimos.

por este, se chamou ‘a idade de ouro da escultura portuguesa’. A dificuldade e o erro fundamental da proposta, o seu carácter especial, não podem fazer minorar a responsabilidade dos projectos – antes pelo contrário – ou então, em protesto, os artistas teriam deixado deserto o concurso. O programa dele pode assim ser considerado uma espécie de ‘atrape-nígauds’ em que caíram 80% dos concorrentes. A esse título, (que receio bem ser involuntário), não podemos deixar de ficar agradecidos à direcção dos trabalhos da ponte: ela permitiu, de certo modo, o esclarecimento de uma situação, que é a do ‘pensamento monumental’ dos nossos escultores, da sua consciência estética, para além da solução estereotipada da estátua hierática.”³³

Por outras palavras, é isso que vimos dizendo: antes do 1º concurso de Sagres, existia um pensamento monumental e escultórico estruturado – o do academismo –, capaz de produzir obras que funcionavam, estética e simbolicamente. Depois da saga dos concursos de Sagres, o pensamento monumental decompôs-se sob a égide do nacionalismo, e a consciência estética dos escultores bloqueou-se, não sendo, em geral, capaz de produzir senão estátuas hieráticas, pelo que enquanto órfãos da monumentalidade, restava-lhes a estatuária.

Eis, de novo, a síndrome da monumentalidade negativa! Monumentalidade negativa essa, que, curiosamente, se fosse assumida de forma consciente, se mostrava capaz de originar soluções felizes e válidas, funcionando como motor de uma mutação monumental, senão mesmo como motor de uma mudança de paradigma.

Mas a mudança de paradigma monumental era, justamente, aquilo que o Poder mais procurava impedir, e por isso as propostas dos artistas mais lucidamente avisados debatiam-se, a seguir, com o problema da censura às artes, que, “vinda de cima”, vetava a execução das obras.

Antes de terminar o artigo, José-Augusto França analisa os três projectos “*que distraem a atenção do maciço imposto*”, considerada a solução mais válida:

“O de Aurélio-Querubim falha na boa intenção de colocar de cada lado dele uma escultura, obrigando a um jogo de leitura em que o próprio maciço tem de intervir; por outro o espaço urbanizado em torno tem um traçado duro que não compensa a dureza da forma principal, cujas faces foram também discutivelmente lavradas, no projecto. A proposta de S Costa-Martins Lomba-Kradolfer-Fragoso-Euclides, se intervem também no acabamento destas faces, e de uma maneira gráfica, alarga um espaço arquitectónico, simplesmente mobilado por uma grande escultura, para Ocidente do maciço.

³³ Idem, *ibidem*.

Apenas acontece que esse espaço tem uma configuração de anos 30, e a escultura, um tanto bourdelliana, também.”

Quanto ao projecto vencedor, José-Augusto França começa por informar que o mesmo “O *projecto de Conceição Silva-Jorge Vieira (que – e isso é significativo – reuniu os votos dos Profs. Carlos Ramos e M. T. Chicó e dos dois jovens arquitectos do júri, R. Paula e N. San-Payo, representando o Sindicato dos Arquitectos e a S.N.B.A., mas cuja exclusão fora votada pelo Arq. Raul Lino, representante da Academia de Belas-Artes) traduz com mais perfeição este princípio da distração do maciço, que envolve naturalmente o tratamento do espaço vizinho*”.

E desenvolvendo essa linha de análise, França interpreta o projecto como se segue:

“Tal tratamento é sempre feito em função do maciço, mas a função pode ser ‘positiva’ ou ‘negativa’, conduzindo para, ou desviando deste, o olhar. A equipa premiada, ao contrário das outras duas referidas, criou um espaço que se basta a si próprio, com o seu empedrado tradicional, em motivo contínuo ondulante que tem um grande poder de atracção visual, e com um enorme elemento escultórico. O maciço liso, sem uma intervenção (ou só com o nome da ponte) – e entre os dois elementos, para estabelecer relação funcional, uma grelha escultórica (pictoral constituiria um terceiro elemento não relacional). No espectáculo assim proposto, o maciço, tal como era necessário, passou a ter um papel passivo, meramente referencial, e a arborização joga no conjunto, animando o espaço, sublinhando o carácter da sua independência que tende a ser natural. [...] A grande peça de Jorge Vieira, articulando duas formas tricórnias, num seu esquema favorito, é sem dúvida a melhor das esculturas propostas – o que, de resto, não é grande cumprimento. Cabe agora ao escultor resolver, sem facilidades, a difícil simplicidade que a peça terá de atingir.”³⁴

Parece-nos de realçar nesta leitura, a proposta teórica de José-Augusto França de organizar o seu comentário e apreciação a partir de uma lógica negativa. Em rigor, a questão poderia enunciar-se assim: se o monumento é a ponte, se é a ponte que pela sua dimensão física e pelos recursos técnicos e construtivos que nela se plasmam que adquire o estatuto de obra sublime, então à obra de arte que com ela dialogue, para que perante ela se não aliene nem a ela se renda, não resta senão a possibilidade de estabelecer com ela uma relação negativa, isto é, não resta senão disputar-lhe o protagonismo, introduzindo, neste caso, a sublimidade da autonomia dos próprios valores artísticos, in-

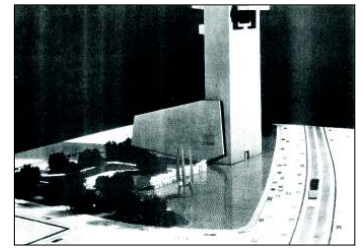


Fig. 36/XV- Maqueta vencedora: Arq. Conceição Silva, com colaboração de Carmo Valente, arq^o estagiário, José Zuzete, esc. Jorge Vieira e decorador Manuel Rodrigues.

³⁴ Idem, *ibidem*.



Fig. 36/XV- Salvador Barata Feyo, *O Génio Acolbedor da Cidade do Porto*, 1963, Bronze, Ponte da Arrábida, Porto



Fig. 37/XV- Salvador Barata Feyo, *O Génio do Rio Douro*, 1963, Bronze, Ponte da Arrábida, Porto



Fig. 38/XV- Gustavo Bastos, *O Homem Dominando as Águas do Rio Douro*, 1963, Bronze, Ponte da Arrábida, Vila Nova de Gaia.

troduzindo uma lógica de organização horizontal do espaço, que pudesse equilibrar a presença vertical do pilar da própria ponte.

Serve assim este concurso, para trazer para o campo das obras de arte pública uma nova lógica e uma nova concepção estética, sendo a esse título interessante e conclusivo confrontar a lógica usada na valorização plástica da Ponte da Arrábida no Porto, inaugurada no ano anterior, com a lógica que o presente concurso acabava de consagrar.

Na primeira, o objecto escultural é um mero ornamento que é aplicado sobre a elevada platibanda das caixas dos elevadores, que se erguem sobre o tabuleiro. A escultura funciona aí como um comentário, como um elemento de animação, tal como defendemos na nossa tese de mestrado³⁵, referindo-se-lhe, inclusive, literalmente, nos títulos das quatro esculturas³⁶.

Na segunda, a escultura não é um ornamento que se rende à presença e à lógica da ponte, desde logo porque ela não é um mero adereço plástico, mas porque se insere num projecto interdisciplinar integrando a arquitectura, o azulejo e o próprio desenho urbano, num autónomo e feliz exercício de conjugação das artes.

De resto, e do ponto de vista meramente plástico a escultura de Jorge Vieira é em absoluto distinta da de Barata Feyo (e de Gustavo Bastos). A forma que Vieira pretende, negativamente, apor à presença da ponte é uma forma eidética, na medida em que não se baseando em nenhuma figuração icónica, não deixa contudo de nos remeter para uma ideia inequívoca: a ideia de ligação. Ligação vertical que se exprime pelo nó que articula as três garas que se fíncam no solo, com as três garras que se elevam nos ares. Mas ligação horizontal, também, senão principalmente, que se exprime pela espacialidade semântica do próprio projecto de instalação, com o elemento vertical a que nos referimos, a estabelecer, por meio da grelha de betão, uma “relação fun-

³⁵ Vide, ABREU, José Guilherme R. P. de, *A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*, Dissertação de Mestrado, FLUP, 1999, Edição e-book, in: www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf, pp. 186-187.

³⁶ “*O Génio Acolbedor da Cidade do Porto*”, Barata-Feyo; “*O Génio do Rio Douro*”, Barata-Feyo; “*O Homem Dominando as Águas do Rio Douro*”, Gustavo Bastos e “*A Ponte como meio Fácil de Transpor o Rio Douro*”, Gustavo Bastos.

cional”, como refere França, com o maciço de amarração em que se finca o próprio pilar.

De resto, o artigo de José-Augusto França na Colóquio-Artes constitui, importa reconhecê-lo, o momento fundador de uma crítica moderna da arte pública, em Portugal.

A leitura que o autor faz do projecto de Conceição Silva / Jorge Vieira, é uma leitura que, por assim dizer, inaugura uma lógica até então desconhecida, que se concebe e se funda na superação do fosso que tradicionalmente separava, ou melhor, opunha, a escultura comemorativa à escultura decorativa.

Na verdade, o que França demonstra à sociedade, é que não sendo alusiva a qualquer narrativa ou feito históricos, aquela solução também não podia ser encarada como um mero adereço ornamental do maciço de amarração, já que as peças que a compunham eram elementos “*de um espaço que se bastava a si próprio*”, e que se relacionava com o maciço, de forma negativa “*desviando dele o olhar*”.

Uma estética de pura visibilidade parece inspirar aquela análise. E, a partir dela, uma função moderna para a escultura pública despontava, claramente: a de promover, enriquecer, facilitar e significar, visual e plasticamente, a leitura do espaço citadino.

E, importa também dizê-lo, aquela modernidade não andava muito longe da modernidade que em Brasília se estava então a erguer, com o recurso ao espelho de água a multiplicar e a diversificar perspectivas, à moldagem em betão e às formas abstractas, a atingir o *Zénite* de uma nova linguagem e de uma nova estética urbanas, constituindo-se como imagem e paradigma da cidade contemporânea.

Mas, além do concurso, triste foi a decisão emanada do Governo de não construir o projecto de Conceição Silva/Jorge Vieira. Tão triste, quanto a mesma já era temida, como vimos.

Na verdade, destinada a chamar-se *Ponte Salazar*, como se confirmaria na inauguração, a 6 de Agosto de 1966, tal nome não permita a utilização de um estética tão moderna a valorizá-la, pelo que o chumbo das propostas mais consentâneas com a estética do Estado Novo, acabava por condenar a sorte do próprio concurso.



Fig. 39/XV- Gustavo Bastos, “A Ponte como meio Fácil de Transpor o Rio Douro”, 1963, Bronze, Ponte da Arrábida, Vila Nova de Gaia.



Fig. 40/XV- Jorge Vieira, *Escultura na Rotunda de Beja*, 1998, Ferro, Beja.



Fig. 41/XV- Maciço de Amarração Norte da Ponte 25 de Abril. Ocupação dos terrenos circundantes.



Fig. 42/XV- Idem, Pormenor da forma do 2º maciço de amarração.



Fig. 43/XV- Jorge Vieira, *Escultura na Rotunda de Beja*, 1964-1998, Beja, Visão da implantação actual.

E triste é também a sorte a que actualmente foi fadado o destino do maciço de amarração, após as obras de reforço da estrutura da ponte, a fim de permitir o seu atravessamento por uma linha dupla de caminho-de-ferro.

A forma de João Andresen foi duplicada para fixar a amarração dos novos cabos, mas sem reproduzir exactamente o desenho original.

Por outro lado, os terrenos circundantes, em vez de expropriados para a execução de novo projecto de valorização plástica, concebido em função do novo maciço de amarração, têm vindo a ser cobiçados pela especulação imobiliária³⁷, erguendo-se já um Hotel nas suas imediações, e acabando aos poucos por se tornar realidade o projecto de rodear a ponte de arranha-céus, como foi apresentado a concurso.

E triste, enfim, é também a sorte da peça de Jorge Vieira, desterrada numa rotunda em Beja, e divorciada à força do projecto inicial.

Ao vê-la ali, quem haveria de dizer que a mesma venceu, um dos últimos e mais importantes concursos públicos do Estado Novo, e protagonizou um dos momentos inaugurais de definição de uma arte pública autónoma face a um entendimento de conjugação das artes, mediado pela lógica do primado da espacialidade arquitectónica?

³⁷ E o processo não parece querer parar, como refere Miguel de Sousa Tavares no Público: “Uma luta desencadeada por um grupo de cidadãos, do qual tive a honra de fazer parte, impediu, aqui há uns anos, que a administração do Porto de Lisboa emparedasse o rio, através de um plano denominado POZOR, que consistia numa barreira de edifícios separando de vez o Tejo da cidade. Dessa vez, a luta foi ganha, mas estas coisas regressam sempre ciclicamente. Eis que surge agora novo plano para a zona de Alcântara, que prevê, entre não sei quantos hotéis e edifícios vários, três torres de 105 metros de altura cada, uma em forma de cilindro, a outra em forma de pirâmide e a terceira em forma de qualquer coisa de que já não me lembro - talvez em forma de supositório. Assina o projecto o inevitável Siza Vieira, o que significa que conta à partida com o apoio entusiástico do presidente da câmara que alguns de vocês elegeram e com todas as aprovações necessárias, venham ou não venham previstas no PDM. Desta vez, palpita-me que a luta está perdida ou é mesmo inútil”, In, Público, 07/11/2003

3º Tempo

O Precipício da Guerra

... o governo salazarista [...] persistia em opor-se a qualquer alteração substancial e não hesitava em reprimir severamente todo o esboço de resistência. Disso dá particular testemunho o dramático ano de 1965, assinalado por prisões e violência exercidas contra os estudantes [...] pelo assalto e encerramento da Sociedade Portuguesa de Escritores e, sobretudo, pelo assassinato do General Humberto Delgado pela PIDE no mês de Fevereiro. Disso é reveladora a deportação, sem julgamento e por tempo indeterminado de Mário Soares para S. Tomé, em Março de 1968, com o fito de silenciar a sua acção como advogado da família do general.

Marcelismo: a liberalização tardia, Fernando Rosas

Capítulo 16- O Precipício da Guerra: radicalização e contestação

O duplo assassinato de Humberto Delgado e da secretária Arajarir Campos em 13 de Fevereiro de 1965, representou não apenas o consumo da frase premonitória “*Ou eu ou ele*” proferida pelo General no rescaldo das eleições de 58, como principalmente marca o ponto de não retorno da política suicida de resistir até ao fim, que logo em 1961 Oliveira Salazar havia preconizado, a propósito da ameaça de invasão dos territórios do “Estado Português da Índia”, consumada em 18 de Dezembro, tendo o Governador, general Vassalo e Silva, apresentado a rendição, em desobediência às ordens de Salazar.

Importa recordar que no ano imediatamente anterior, as acções da guerrilha se haviam estendido a Moçambique, depois de, em 63, a luta armada se encontrar já implantada na Guiné, passando a actuar, a partir de 65, na totalidade dos territórios portugueses em África.

É portanto numa conjuntura marcada pelo alastramento da guerra, pela neutralização da oposição política e pelo crescente isolamento internacional – onde avulta a *Condenação do Conselho de Segurança Europeu*, que considerava, em Novembro de 65, a situação colonial portuguesa uma ameaça à Paz Mundial – que ao Poder já não resta senão a hipótese de agudizar a repressão, para manter inalterada a política do “*Orgulhosamente sós*” em que se atolava o Regime.

Assim, em 1966, no mesmo ano em que festivamente se inaugurava a ponte sobre o Tejo, baptizada despropositadamente de *Ponte Salazar*, já que Salazar não era ponte para outra coisa senão do que para si mesmo, como símbolo supremo de uma *Era de Engrandecimento* que a evolução dos acontecimentos denegava, apesar da censura à imprensa,

nesse mesmo ano, o Decreto-lei 47 216 restabelecia o nefasto regime de deportação para a *Colónia Penal do Tarrafal*, em Cabo Verde.

Mas será no ano seguinte, em 17 de Maio de 1967, que ocorrerá uma acção verdadeiramente espectacular: a *Liga de Unidade e Acção Revolucionária* (LUAR) assaltou o Banco de Portugal na Figueira da Foz, naquela que era a sua primeira operação. O golpe dirigido pelo operacional Palma Inácio visava o financiamento da organização, tendo logrado subtrair vinte e oito mil contos dos cofres da filial do Banco Estatal, quantia que era na altura considerada uma verdadeira fortuna.

O impacto da operação foi estrondoso, e teve uma repercussão enorme na opinião pública, representando um recrudescimento e uma radicalização da resistência e da acção revolucionária, na medida em que aquela acção feriu de morte, simbolicamente, o Regime, já que, na verdade, aquele viria a ser o último ano integralmente salazarista, pois, como é sobejamente conhecido, em 3 de Agosto de 1968, António de Oliveira Salazar caiu de uma cadeira, e sofreu um traumatismo craniano, tendo sido internado no *Hospital da Cruz Vermelha*, e submetido, em 4 de Setembro, a uma operação a um hematoma cerebral, de que não viria a recuperar, sendo posteriormente dado como incapaz para a actividade governativa pela equipa médica que o assistiu.

Com aquele prognóstico, uma Era chegava ao fim.

O Presidente Américo Tomás investiu Marcelo Caetano como Presidente do Conselho, mas jamais nada viria a ser como antes, da mesma forma como nada iria mudar no essencial, embora a essência do Regime, justamente, se tivesse extinguido com a morte de Oliveira Salazar. A fórmula que Caetano haveria de designar de “*Evolução na Continuidade*” mais não era do que isso: um slogan. O espaço político que o seu projecto de reforma do Estado Novo requeria, como explica Fernando Rosas, não existia mais:

O marcelismo, ainda que retomando o essencial do seu projecto de modernização política, económica, social e até colonial, chegava irremediavelmente tarde. Era um processo de liberalização e modernização em guerra – uma guerra em África que Caetano entendia já não poder deixar de manter. Não só, nem principalmente, porque a direita política e militar integrista ameaçasse com o golpe de Estado e a guerra civil se a defesa das colónias não continuasse, mas porque o reformismo gradualista de Caetano para a questão colonial não

passava, genuinamente, pela descolonização, pelo abandono de África

Daí que nós tenhamos considerado como contínuo, o tempo que media entre o assassinato do General Humberto Delgado, ocorrido como vimos em 1965, e o início da organização do MFA, em 1973, que levará à eclosão da *Revolução dos Cravos*, e ao movimento de massas que a garantirá e a caracterizará.

E o que confere continuidade e afinidade a esse tempo é, justamente, a manutenção da guerra colonial, que condiciona e invade a esfera da vida colectiva, pondo em causa o “*viver habitualmentê*” em que a mesma se havia mantido até então, induzindo transformações de fundo, que punham em causa projectos tão importantes como a criação de um *Espaço Económico Português*, defendido, logo em 1961, por Correia de Oliveira, unindo num grande mercado aberto os territórios ultramarinos e a metrópole, projecto esse que não viria a vingar, como o mostra a subida dos valores das trocas comerciais com a Europa, que ao longo da década de sessenta não param de crescer, em detrimento do volume de trocas com as colónias.

Eis com Boaventura Sousa Santos descreve os mecanismos de indução provocados pela guerra, e perspectiva a sua explicação:

Para fazer a guerra, o aparelho militar reconstituiu-se e expandiu-se significativamente, atingindo em breve um relevo orçamental sem precedentes. Para fazer face a estes encargos financeiros, o Estado viu-se obrigado a alterar a sua política económica, do que resultou uma abertura, também sem precedentes, da economia portuguesa ao capital internacional, e, portanto, uma nova forma de integração na economia mundial que se caracterizou basicamente pelo fortalecimento das relações com a economia europeia. Para um país pequeno e de mercado reduzido, a integração em espaços económicos mais amplos só é em geral benéfica quando tem lugar num período de expansão económica a nível mundial. Foi isso o que sucedeu na década de sessenta, pelo que foi possível assegurar um período de assinalável desenvolvimento económico assente num processo de industrialização dependente e associada. Por sua vez, os fluxos migratórios para a Europa, sinais evidentes da expansão da acumulação nos países centrais, drenaram parte da população «excedentária» na agricultura e, através das remessas dos emigrantes, permitiram o aprovisionamento de divisas e o aumento da procura nos campos.¹

¹ SOUSA SANTOS, Boaventura, *A Crise Final do Regime*, In *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Edições Afrontamento, 2ª Edição, 1992, pp. 17-27.

Registou-se, é certo, durante o biénio de 69-70 uma notória, ainda que limitada, liberalização política do Regime, verificando-se o regresso do Bispo do Porto, de Mário Soares e de Agostinho da Silva, mas o pacote de medidas políticas e económico-sociais que ficou conhecido pela expressão “*Primavera Marcelista*” não seria suficiente para dispersar as forças que se opunham ao Regime, como de novo explica Sousa Santos:

As medidas revelaram-se tímidas, incoerentes, e até contraproducentes. Tendo sido tomadas para dispersar as contradições políticas e sociais, acabaram por concentrá-las. A heterogeneidade e a conflitualidade entre as várias fracções do bloco no poder agravaram-se, e as concessões feitas às classes trabalhadoras em vez de conduzir a uma nova colaboração de classes não impediram (se é que não ajudaram a provocar) o aumento dramático dos conflitos laborais. A luta pela hegemonia não se compadecia com o mero reajustamento do bloco no poder, ao mesmo tempo que a transição gradual de um corporativismo fascizante para um corporativismo liberalizante se revelava inviável. Perante esta concentração das contradições sociais, a matriz organizativa do Estado atingiu o seu limite de flexibilidade. O governo recuou e, já sem alternativa, procurou regressar ao núcleo central e original do regime: o autoritarismo fascista e a repressão das classes trabalhadoras. Fê-lo, porém, sem coerência nem convicção políticas, pelo que as forças políticas mais conservadoras reclamaram, contra o governo do dia, a reposição autêntica do regime arquitectado por Salazar. O Estado Novo revelava-se incapaz de resolver ou atenuar os conflitos sociais que suscitava e esgotava assim as suas possibilidades de transformação controlada. A crise do Estado estava, pois, aberta desde 1969.²

Coincidem, portanto, Rosas e Sousa Santos no que diz respeito à análise de fundo dos problemas induzidos pela manutenção da Guerra Colonial, que demonstram que essa manutenção inviabilizava a Reforma do Regime, pelo que a “*Primavera Marcelista*” e a “*Evolução na Continuidade*” destinavam-se a ser pouco mais do que meras fórmulas propagandísticas, destituídas de uma efectiva inserção na realidade.

Aliás, isso mesmo Marcello Caetano reconhecerá, no Depoimento que escreveu no exílio, no Brasil, recordando uma conversa que teve com Spínola, em 71, que lhe trazia da Guiné notícias de um encontro deste com Leopold Senghor:

A dificuldade do problema da Guiné estava nisto: em fazer parte de um problema global mais amplo, que tinha de ser considerado e conduzido como um todo, mantendo a coerência dos princípios jurídicos e da política que se adoptasse.

² Idem, *ibidem*

E foi aqui que, no decurso da conversa, fiz a afirmação chocante para a sensibilidade do general, dizendo mais ou menos isto:

– Para a defesa global do Ultramar é preferível sair da Guiné por uma derrota militar com honra do que por um acordo negociado com os terroristas, abrindo o caminho a outras negociações.

– Pois V. Ex.^a preferia uma derrota militar na Guiné? – exclamou escandalizado o general.

– Os exércitos fizeram-se para lutar e devem lutar para vencer, mas não é forçoso que vençam. Se o exército português for derrotado na Guiné depois de ter combatido dentro das suas possibilidades, essa derrota deixar-nos-ia intactas as possibilidades jurídico-políticas de continuar a defender o resto do Ultramar. E o dever do Governo é defender todo o Ultramar. É isso que eu quero dizer.³

Eis a prova de que se verifica uma continuidade entre o período que medeia entre a generalização da guerrilha aos territórios africanos, e o consulado marcelista: perante a iminência de um desaire militar, Caetano reage como Salazar, aconselhando os chefes militares a sofrerem a derrota, em vez de encetar conversações políticas de negociação de um cessar-fogo e da obtenção da paz.

Tratar-se-á decerto da devolução do “*presente envenenado*”, que as chefias militares mais conservadoras lhe teriam imposto, como condição para a sua nomeação para Presidente do Conselho.

Na verdade, porém, nada o obrigara a aceitar o Poder em tais condições e, pior ainda, Spínola não pertencia, então, ao sector mais conservador das Forças Armadas, como o prova a sua recusa em comparecer na reunião da chamada “brigada do reumático”, convocada por Caetano a 14 de Março de 74, e composta por oficiais-generais que vão prestar preito de lealdade ao Governo, em puro acto de vassalagem, a que parece presidir o fantasma de Salazar.

Tempo estranho este, ao qual parece presidir o fascínio do fim.

Daí termos escolhido e imagem do precipício, para traduzir o que nesta época se passou.

O Império estava à vista que se ia perder, e aparentemente os governantes e líderes políticos que mais o enalteciam, mostravam-se pouco empenhados em travar uma negociação, que pudesse conferir um mínimo de previsibilidade ao processo político.

³ CAETANO, Marcelo, *Depoimento*, Rio de Janeiro, Record, 1974, p. 189.

Ora, é justamente neste quadro e ambiente político de agonia do Regime, dominado pela crise académica, de 1969, em Coimbra, que se verifica um decréscimo acentuado da encomenda e da inauguração de monumentos e de estatuária pública, depois de uma notória abertura à renovação plástica da escultura pública, de que o caso da inauguração da primeira obra de escultura abstracta de Arlindo Rocha no espaço público, em 61, e da implantação da escultura neo-figurativa de Vasco Pereira da Conceição, também em 61, junto ao edifício da Cantina da Universidade de Lisboa.

De resto, encorajados pela Fundação Calouste Gulbenkian, e pela emergência de um mercado de arte que a partir de meados da década começava a desenvolver-se, o meio artístico começa a fragmentar-se, deixando de se fazer sentir, como até então, de forma clara, que a mediação estatal, quer a marca geracional.

Uma notória crispação inscreve-se no campo artístico, como o denota o insultuoso comentário de Dulce Mata, a propósito de um retrospectiva de pintura francesa, na Gulbenkian:

Na arte *soi-disant* francesa exposta em Lisboa ultimamente, contam-se dezenas de racistas primários, confusos, abstractos, etc. Verdadeiramente franceses, poucos apareceram e os mais classificados são de origem estrangeira. [...] Paris é hoje uma cidade mais semita que gaulesa Onde encontramos aqueles homens fortes, decididos e dos grandes e vistosos bigodes loiros? Vê-se mais gente pálida, de nariz em forma de seis e de pés a direito, por modelar. Pissarro, Picasso, filho de judia italiana, Modigliani, Matisse, Rouault, Chagall, Friez, Léger, Pascin, Marquet, Kisling e tantos mais, e até Vieira da Silva, de raça sefardim, creio que da verdadeira aristocracia judaica em Portugal. Paris é hoje a cidade ideal desta esperta, inquietante e desconfiada raça, mas sempre fortemente unida. E Lisboa vai-lhe na peugada [...] Gostaríamos de ver uma verdadeira exposição de pintura francesa, mas sem Malraux a comandar e Bazin e outros de origem semelhante ou parecidas a servi-lo.⁴

Perante uma tão acre crispação entre os artistas e o Poder, e entre artistas e outros artistas, já não fazia sentido defender uma renovação estética, centrada apenas na invenção/libertação de novas formas.

⁴ MALTA, Dulce, in, *Um Século de Pintura e Escultura Portuguesas*, Ministério da Educação Nacional, 1965, Apud, GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte Em Portugal. De 1945 à Actualidade*, Vol. 13, Publicações Alfa, 1986, Lisboa, p. 88

E se isso era válido para a actividade artística em geral, mais redutor e alienante era confinar-se a esse circunscrito fim, quando a obra de arte pretendia ser pública e, pior ainda, se se dizia monumental.

O problema apresentava-se, portanto, grave e sério.

Como dar-lhe resposta?

Uma primeira via era, obviamente, diminuir a encomenda pública.

E é isso que, por um lado, se verifica. Não há concursos. Baixa o número de encomendas, e sobretudo estas são redireccionadas para artistas de segunda grandeza, logo potencialmente menos críticos, coisa que faz descer acentuadamente a qualidade da execução escultórica.

Mas por outro lado, a notória degradação do próprio cânone estatutário abria espaço para o surgimento de uma outra estética e de uma outra intencionalidade artística.

Daí que, este seja um período particularmente importante, na medida em que aumenta exponencialmente o descrédito nos modelos formais e estéticos nacionais-historicistas, sucedendo isso já não só unicamente no terreno específico dos meios artísticos, mas estendendo-se e contaminando também alguns decisores, inclusive do Estado, como sejam a Administração Local, cuja encomenda pública começa assim a subtrair-se ao controlo do MOP, e aos pareceres das Comissões de Estética e Junta Nacional de Educação.

Desta permissividade ou pelo menos desta lassidão de controlo, beneficiarão alguns projectos isolados que, no território menos vigiado e badalado da “Província”, encontrarão o terreno propício ao seu aparecimento. Referimo-nos a duas peças que ganharam foros de celebridade, a *Mão* – que na verdade é um Monumento aos Heróis de Angola – inaugurada em Óbidos, em 1966, e o celebérrimo *D. Sebastião*, inaugurado em Lagos, em 1973.

São estas obras, portanto, a antítese do que é mais representativo da produção deste período, logrando, astuciosamente, infiltrar-se nos meandros da encomenda oficial, mas importa compreender que tal ocorre porque, justamente, se perdem as referências sólidas e seguras do viver habitualmente salazarista.



Fig. 1/XVI- Cabral Antunes, *Monumento aos Heróis do Ultramar*, 1971, Bronze, Lg dos Heróis do Ultramar, Coimbra



Fig. 2/XVI- *Monumento aos Heróis do Ultramar*, s/a, 1968, Bronze, Vila Real

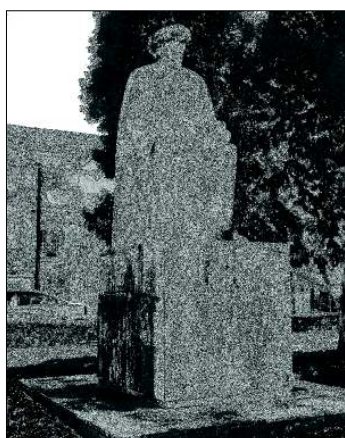


Fig. 3/XVI- Irene Vilar, *Monumento a Garcia de Orta*, 1971, Lioz, Lg de Tomé Pires, Porto



Fig. 4/XVI- Gustavo Bastos, *Os Quatro Cavaleiros do Apocalipse*, 1964, Bronze, Jardim do Passeio das Virtudes, Porto

Mas o interesse de autonomizar este período, relativamente à série antes considerada, não se restringe ao que já foi exposto. Além disso, e se calhar mais significativo do que isso, importa sublinhar que é por esta altura que começam a aparecer os primeiros *Monumentos aos Heróis do Ultramar*: obras, em geral, de muito fraca qualidade estética, que timidamente, mas insistentemente, erguem ingénuas estátuas ao soldado português em campanha, representando-o, eufemisticamente, como um amigo dos indígenas, como sucede no *Monumento aos Heróis do Ultramar* de Coimbra, de 1971, da autoria de Cabral Antunes, onde um soldado leva um menino negro aos ombros, ou então protegendo-o, como em Vila Real.

Na verdade, o grosso do contingente militar mobilizado para as colónias é oriundo do Mundo Rural, onde a inexistência de ensino secundário generalizado faz com que os “mancebos” da Província se que- dem pelos postos hierarquicamente mais baixos da tropa, contraria- mente à Capital ou às capitais de distrito, onde a juventude um pouco mais escolarizada, logra alcançar postos hierarquicamente mais altos.

Daí que seja na província, onde se encontram monumentos deste ti- po, em maior número. O fenómeno é interessante, tanto mais porque depois de um interregno de algumas décadas, a partir dos anos no- venta voltaram a erguer-se monumentos deste género, sob a designa- ção de *Monumentos aos Combatentes do Ultramar*, alguns deles encomen- dados a escultores consagrados, como o *Monumento aos Combatentes do Ultramar* de Oliveira de Azeméis, de 2001, da autoria de João Antero, ciclo esse aberto pela inauguração, em 1994, do Monumento erguido junto ao Forte de S. Sebastião, em Lisboa, que se pode considerar o modelo paradigmático e, por assim dizer, oficial.

Sem terem sido organizados concursos públicos, e restringindo-se a encomenda oficial mais qualificada a casos pontuais como as estátuas equestres de D. João VI, 1966, e Vímara Peres, 1968, do Porto, o deste período, como sejam, enquanto exemplos de uma estética emer- gente, a *Mão*, de Óbidos, o *D. Sebastião*, de Lagos, e enquanto exem- plos de uma estética submergente o *Garcia de Orta*, do Porto e o *Monu- mento aos Heróis do Ultramar*, de Santo Tirso.

Trata-se de uma selecção, obviamente, bastante discrepante. Por ela pretendemos opor duas concepções absolutamente contrárias de perspectivar a monumentalidade, que doravante não se limitam a digladiar-se no território virtual dos concursos públicos, mas que disputam já, entre si, a presença no espaço público: a concepção do monumento a partir dos paradigmas da estatuária e a concepção do monumento a partir dos valores da escultura.

Trata-se de um combate surdo, mas a luta é feroz. Adivinhando os tempos de ruptura que também na escultura pública e na monumentalidade não poderiam deixar de se fazer sentir, fica como obra premonitória da aproximação do fim do Estado Novo, o grupo escultórico de Gustavo Bastos, *Os Cavaleiros do Apocalipse*, cujo modelo apresentou na XIII Exposição Magna da ESBAP, em Dezembro de 1964. No plano internacional, este período ficou marcado pela chegada aos EUA, em 1965, dos Simpósios de escultura, que assim se mundializavam, depois de iniciados, em 1959, pelo *Symposium of European Sculptors*, em St. Margarethen, na Áustria, impulsionados pelo escultor Karl Prantl, a exemplo de experiências afins iniciadas na Jugoslávia.⁵

Entretanto, integrado nos Jogos Olímpicos realizados na Cidade do México, em 1968, desenvolveu-se o projecto *Ruta de la Amistad*: um importante programa internacional de escultura pública contemporânea, organizado pelo escultor alemão Matías Goeritz residente no México, que, em 1957-58, juntamente com Luis Barragán, já tinha implantado em Cidade Satélite, junto à Capital, as famosas cinco torres de betão pintado.

Eis como num documento oficial do Comité Olímpico, se encontra descrito o programa *Ruta de la Amistad*:

One of the cultural artistic realizations of the Mexico City Olympic Games was the planning and execution of nineteen abstract, monumental, concrete sculptures on the Southern part of the “Anillo Periferico”, the superhighway leading around the capital of the country. It was an example of team work on a large project of an artistic nature made possible especially by two distinguished personalities, architect Pedro Ramirez Vazquez, who was the President of the organizing committee of Mexico’s Olympic

⁵ Vide, Origem dos Simpósios de Escultura, in Anexos, Estudos Específicos.



Fig. 5/XVI- M. Goeritz e L. Barragen, *Torres da Cidade Satélite*, 1958, Betão pintado, México



Fig. 6/XVI- Pierre Székely, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 7/XVI- Milos Chlupác, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 8/XVI- Kioshi Takahashi, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 9/XVI- Angela Gurría, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

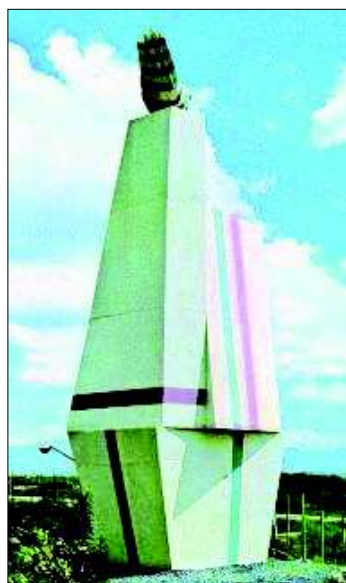


Fig. 10/XVI- Constantino Nivola, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado,



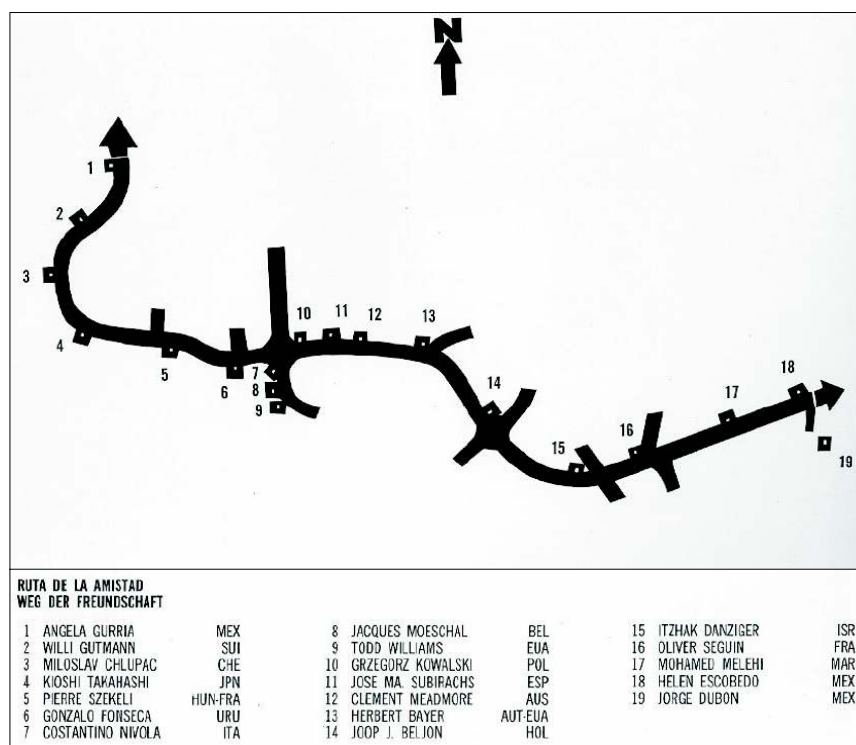
Fig. 11/XVI- Josep M Subirachs, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão e pedra, México



Fig. 12/XVI- Clement Meadmore, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão, México

Games, and Mathias Goeritz, a German sculptor who was the creator and director of the project⁶

Eis como se apresentava o programa e quais os seus participantes:



Entre os escultores convidados para o programa, figuram nomes sonantes como Alexander Calder, Jacques Moeschal (participante no concurso para o *Monumento ao Infante D. Henrique* 1954-57, Helen Escobedo, (participante no concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*), Pierre Szekéli, (com obra pública em Portugal, no Jardim da Gulbenkian e em Évora), Jorge Dubón, (participante no 2º Simpósio de Santo Tirso, de 1993).

O programa *Ruta de la Amistad* constitui portanto uma importante realização da escultura monumental contemporânea, e logra mobilizar um naipe significativo de escultores contemporâneos de primeiro plano no panorama internacional, em torno de um projecto comum, podendo assim dizer-se que através deste programa a escultura monumental reaparece na cena artística mundial, impulsionada pela visibilidade dada pela celebração olímpica, como que servindo de

⁶ WENDL Karel, *The Route of Friendship: A Cultural/Artistic Event of the Games of the XIX Olympiad in Mexico City – 1968*. In, AA.VV, *OLYMPIKA: The International Journal of Olympic Studies*, Volume VII, Lausanne, 1998, pp. 114.

contraponto ao falhado concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, de 1953, como o demonstra a capacidade de reunir escultores quer do Ocidente, quer do Leste quer de Países em Vias de Desenvolvimento.

A linguagem plástica é dominada pelo abstraccionismo, devendo no entanto observar-se que as formas escultóricas, assumem um carácter claramente arquitectónico, confrontando e desafiando a rígida *secura* da estética da arquitectura moderna.

Não só pela liberdade formal, mas também, senão sobretudo pela utilização absolutamente livre e fantasista da cor.

Este confronto com a arquitectura é de resto tão mais flagrante, quanto a escultura utiliza os mesmos materiais e a mesma escala, até, das próprias construções arquitectónicas, demonstrando, no entanto, uma capacidade incomparavelmente superior de se libertar das secas e ascéticas premissas do ideário funcionalista, em que se havia confinado a arquitectura moderna, mais banal, levando não somente a escultura a autonomizar-se em relação à arquitectura, mas inclusive instando esta, na sua versão brutalista, a adoptar alguma plasticidade escultórica nas formas arquitectónicas, como observa Javier Maderuelo:

Al contrario de lo que sucede en la arquitectura donde todo un movimiento como el “brutalismo” que se extendido por todos los países, adopta la decisión de dotar de un fuerte carácter forma a los volúmenes de la arquitectura acercando-la al carácter escultórico, en la escultura son escasos los artistas que intentan dotar de carácter funcional a su obra en el período que discurre entre los años cincuenta y sesenta. La conquista de la funcionalidad, y por lo tanto su “interferencia” en lo campo de la arquitectura, no se realizará abiertamente hasta el comienzo de los años setenta.⁷

De acordo com este autor, a escultura durante este período autonomiza-se da arquitectura e cria o seu próprio “espaço”, confrontando e de certa forma desafiando a arquitectura.

Torna-se esta tendência clara, quando no início dos anos sessenta se verifica, nos EUA, um retorno aos programas de arte pública, com a criação, em 63, do programa de *Art in Architecture*, do GSA⁸ (*General*

⁷ MADERUELO, Javier, *El Espacio Raptado. Interferencias de la Escultura en la Arquitectura*, Mondadori, Madrid, 1990, p. 36.

⁸ QUESADA, Blanca F., *Nuevos Lugares de Intención*. Universidad Complutense, Madrid, 1999, URL www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf, pp. 180-181.

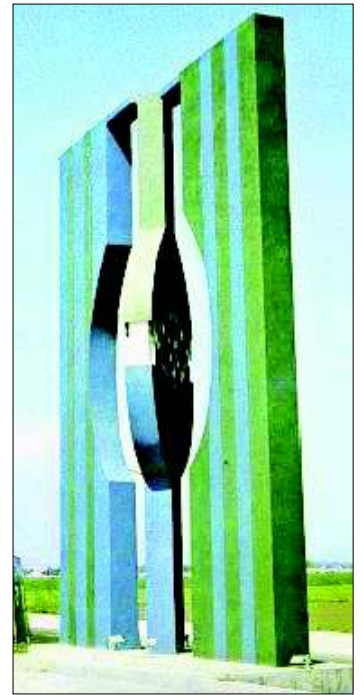


Fig. 13/XVI- Helen Escobedo, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 14/XVI- Tod Williams, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

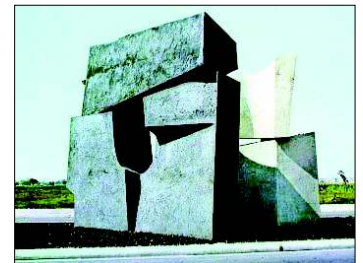


Fig. 15/XVI- Olivier Séguin, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

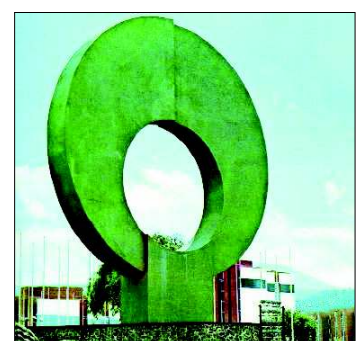


Fig. 16/XVI- Jacques Moeschal, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 17/XVI- Grzegorz Kowalski, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

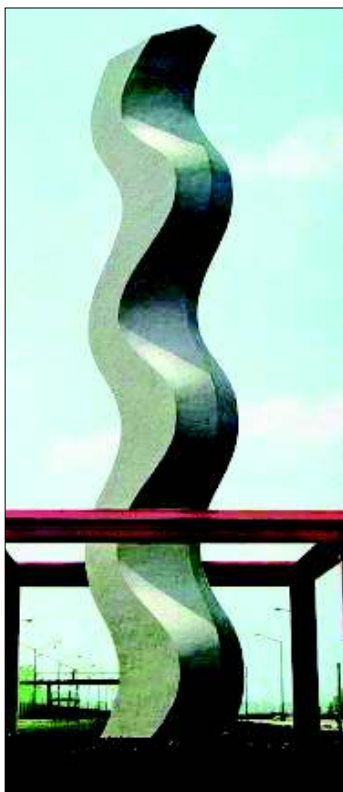


Fig. 18/XVI- Mohamed Melehi, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México



Fig. 19/XVI- Joop J. Beljon, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

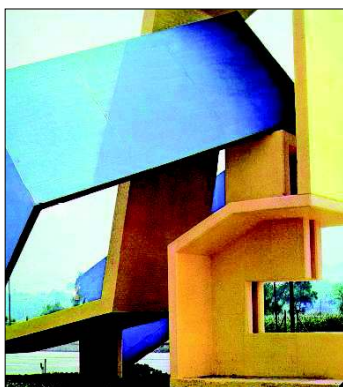


Fig. 20/XVI- Itzhak Danziger, *Ruta de la Amistad*, 1968, Betão pintado, México

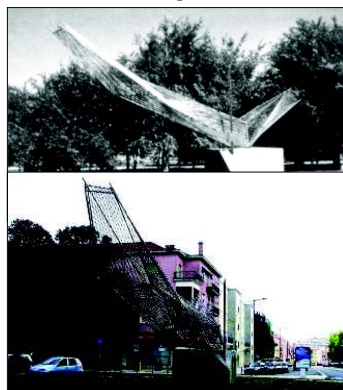


Fig. 21 e 22/XVI- L. Santos e R Fernandes, *1ª Travessia Aérea do Atlântico Sul*; Implantação original (Belém) e actual (Av. de Rio de Janeiro c/ Av da Igreja), Lisboa

Services Administration), com a inserção de esculturas da autoria de prestigiados nomes da arte contemporânea, como Picasso, Calder, Noguchi, Oldenburg, etc., junto a edifícios federais nos centros cívicos de Chicago, Nova Iorque, Boston, e outras cidades norte-americanas.

Nesta lógica, inscreve-se a obra de Fernando Conduto, que se inicia com a implantação de esculturas abstractas junto a prédios da Capital, como a que colocou, em 69, frente ao *Edifício Castil*, projectado pelo atelier Conceição Silva, sito na Rua Castilho, com a Rua Braancamp.

Mas nem todas as peças de ruptura com o cânon estatutário, implantadas no espaço público em Portugal, se explicam pela intenção de estabelecer uma dada tensão com a arquitectura, como sucede com a obra de Fernando Conduto, divorciando-se do monumental.

Outras há cuja singularidade se afirma de uma forma mais radical, pela dupla recusa de veicular o cânon estatutário e ao mesmo tempo pelo propósito de superar a condição ornamental que o diálogo com a arquitectura (ou com o urbanismo) lhes impunha, visando reequacionar uma nova expressão monumental, enunciando-a, ainda que veladamente, na esteira da contra-monumentalidade.

Destas obras verdadeiramente singulares, destacamos duas pelo papel que tiveram na redefinição de duas novas genealogias monumentais em Portugal: a nova monumentalidade estatutária (D Sebastião) e a nova monumentalidade escultórica, (Mão)

E entre ambas, importa ainda referir o papel mais marginal assumido por uma outra obra importante: a escultura alusiva à *1ª Travessia Aérea do Atlântico Sul*, da autoria do arquitecto Rodrigues Fernandes e do escultor Laranjeira Santos, implantada num lago junto à Torre de Belém, em 1972, assinalando os 50 anos da travessia aérea, e depois deslocada para a Rotunda de S. João de Brito⁹, onde hoje se encontra.

Obra concebida a partir de um entendimento construtivista da escultura, o seu impacte na produção portuguesa foi injustamente diminuído, como o comprova a sua remoção, em 2001, do sítio mais emblemático da monumentalidade, por assim dizer, reconhecida e aceite.

⁹ Vide, AA.VV, *Estatuária e Escultura de Lisboa. Roteiro*, Câmara Municipal de Lisboa. Pelouro da Cultura, 2005, p. 186.

Peças Singulares

A “Mão” de Óbidos

A forma como este monumento “aconteceu”, é descrita pelo escultor José Aurélio, seu autor, numa conversa travada, em Maio de 2001, com João Bonifácio Serra, Cristina Azevedo Tavares, Lúcia Almeida-Matos e Vasco Graça Moura, como a seguir transcrevemos:

...o prof. Albino de Castro Sousa, que era Presidente da Câmara de então, me chamou um belo dia ao seu gabinete e me disse:

– “Tenho aqui um problema complicadíssimo, você sabe, a minha Câmara não tem dinheiro para nada e agora pedem lá do governo central que eu faça um monumento aos heróis de Angola. Lembrei-me..., bem, eu sei que você não partilha as mesmas ideias que eu, mas se me conseguisse resolver este problema, ficava-lhe muito agradecido.”

Fiquei, como podem imaginar, bastante atrapalhado, e disse:

– “Sr. Presidente, eu não lhe posso responder já, dê-me uns dias para pensar.

– “Está bem, então pense rapidamente, pois preciso de dar uma resposta ao Governador Civil.”

Alguns dias depois comuniquei-lhe que estava disponível para fazer o monumento, mas com uma condição.

– Vamos fazer um monumento a todas as pessoas que se evidenciam por actos valorosos, ilustrando uns versos de Camões.

Ele não podia dizer que não e eu desenvolvi aquela ideia da mão que se transforma em pomba, simbolizando a matéria perecível que se transforma em espírito imortal. Aquela peça foi assim a minha primeira experiência técnica alguma importância, pois fiz aquilo a partir de uma estrutura em betão, com uma aplicação de reboco que lhe deu a forma final. E tem escrito na base, com letras de bronze, os versos de Camões. Foi uma maneira arditosa que eu tive de fugir àquele compromisso terrível e foi simultaneamente, uma maneira de prestar homenagem a Camões e abordar de uma outra forma a problemática da escultura pública, que já então me interessava bastante.¹⁰

Trata-se de uma história extraordinária. Uma história, que, desde logo, serve para evidenciar a degenerescência do Regime, que se vê na contingência de recorrer a artistas, então, jovens, para encontrar a melhor forma de resolver o “problema” que se tornara construir um monumento aos “heróis do ultramar”.

Sem dinheiro para um monumento estatuário, nem para contratar um estatuário “oficial”, o presidente da Câmara via-se obrigado a recorrer à criatividade de um jovem artista, que se fixara em Óbidos¹¹, para encontrar fórmulas engenhosas capazes de solucionar o seu problema.



Fig. 22/XVI- José Aurélio, *Mão*, 1966, Betão rebocado e pintado, Óbidos

¹⁰ AA.VV, *José Aurélio. Gestos e Sinais*, Fundação Mário Soares, 2001, Cortes, p. 13.

¹¹ Em 1965, Aurélio e outros artistas fundaram aí a *Galeria Ogiva*. Vide, Anexos.

Como veremos mais adiante, este não se tratou de um caso isolado, já que uma situação similar voltou a ocorrer mais tarde, com a construção do *D. Sebastião* de Lagos, circunstância essa que demonstra o esgotamento a que havia chegado o cânon estatuário e, mais importante do que isso, serve para evidenciar como algumas figuras do Regime, nomeadamente ao nível da administração local, mostravam ter consciência dessa mesma situação, comportando-se de forma absolutamente inédita até então, pois não só não se limitavam a “encomendar” obras a artistas “subversivos”, mas espantosamente faziam-no sem lhes impor nenhum programa rígido, e antes pelo contrário pediam-lhes ajuda para resolver o problema.

A *Mão* de Óbidos foi o primeiro destes casos, e por isso encetou uma situação nova no panorama da escultura pública em Portugal, já que por seu intermédio se abria um precedente inédito no panorama dos programas da escultura comemorativa em Portugal.

É que, a *Mão* de Óbidos é, de facto, um monumento. Um monumento, não só pelo carácter evocativo que encerra de programaticamente visar rememorar os “Heróis de Angola” ou de, intencionalmente, os que se evidenciaram por obras valorosas, mas mais importante do que isso, por fazê-lo com consciência da universalidade e intemporalidade inerentes à intencionalidade monumental, libertando assim a escultura da pesada e penosa herança do cânon estatuário, já que, como José Aurélio explica, o mesmo se concebia como homenagem a **todos** os que se haviam evidenciado por essas mesmas obras valorosas, sem identificar, restringir ou, explicitamente, precisar que obras eram essas, nem quem as teria levado a cabo

Situação realmente nova, portanto. E, de resto, nova a vários títulos.

Em primeiro lugar, nova pela utilização do betão rebocado a cimento, como material de construção monumental.

É certo que, logo em 1952, no Porto, havia sido fundida em cimento a belíssima escultura *A Lógica e o Silogismo*, de Fernando Fernandes. Mas aquela era uma prova académica, uma tese de licenciatura, que se assumia, à revelia da linguagem monumental, como pura obra de arte plástica, dando de resto origem a uma série de interessantes peças

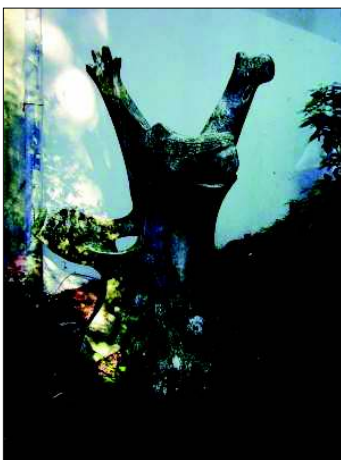


Fig. 23/XVI- Fernando da Silva Fernandes, *A Lógica e o Silogismo*, 1952, cimento pintado, Jardim da FBAUP, Porto.

igualmente em cimento, como a escultura de Dário Boaventura, também ela uma tese de licenciatura, *A Menina e a Foca*, de 1960, que se encontra implantada no espaço público portuense.¹²

É certo, também, que o *Monumento a Cristo-Rei*, como aliás a maioria dos projectos apresentados aos concursos de Sagres, havia sido construído em betão. Aqui, porém, tratava-se de uma imposição resultante da escala colossal que deveria ter o monumento, e não de uma opção estética, como acontecia aqui.

Opção estética, de resto extremamente lúcida, pois se a *Mão* de Óbidos tivesse sido fundida em bronze, mesmo que apresentasse exactamente a mesma forma e a mesma escala da que agora ali está, o resultado seria completamente diferente, pois só o cimento rebocado e pintado de branco poderia emprestar a “claridade baça” que o monumento magnificamente irradia.

Material banal e ao mesmo tempo absolutamente familiar que convida a uma interacção, em vez de estabelecer distância e impor respeito.

Mas nova também pela forma, já que na *Mão* de Óbidos se descobre um delicado e inefável maneirismo do desenho que tem o dom de inesperadamente espiritualizar a forma.

Ma verdade, apesar de à primeira vista a mesma se poder identificar com o plasticidade de algumas esculturas de Arlindo Rocha, nomeadamente *Abstracção*, ou mesmo o desenho que riscou para o projecto do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, certo é que a figura e a presença da *Mão* de Óbidos, nada têm que ver com a pesquisa formal do abstraccionismo, e encontra maiores afinidades com o onírico surreal, pela deslocação de sentido metonímico.

Mas é pela sua intencionalidade simbólica que a obra melhor se significa. Pela ambivalência formal que sugere a imagem de uma pomba, bem como pela alvura da cor, a *Mão* de Óbidos ergue-se como um símbolo de paz, sugerindo o ícone da pomba que Picasso pintara para figurar num cartaz para o *Congrès Mondial des Partisans de la Paix* que se realizou em Paris, em 1949, e que depois conheceu diversas versões em desenho, tendo-se popularizado como símbolo da Paz.

¹² Num lago do Jardim do Passeio Alegre.



Fig. 24/XVI- Arlindo Rocha, *Abstracção I*, 1949, Bronze, Museu FBAUP, Porto.



Fig. 25/XVI- Arlindo Rocha, *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, 1952, Desenho, Museu da FBAUP

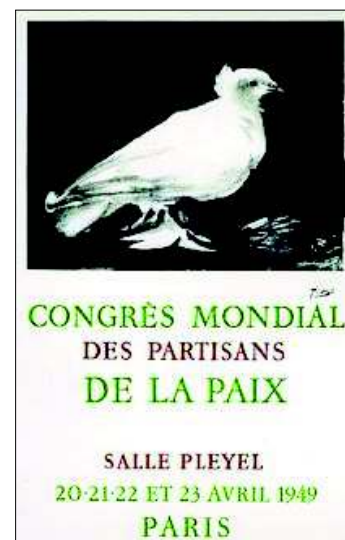


Fig. 26/XVI- Pablo Picasso, *Cartaz*, 1949, Paris

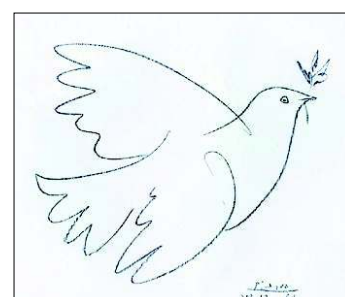


Fig. 26/XVI- Pablo Picasso, *Paloma*, 1966, Desenho.



Fig. 27/XVI- J Aurélio, *Mão*, 1966, Betão rebocado e pintado, Óbidos.



Fig. 28/XVI- Idem, *Data da inauguração*.

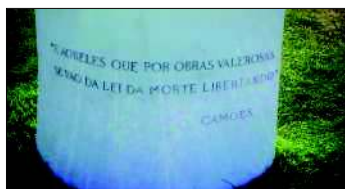


Fig. 29/XVI- Idem, *Dedicatória*.

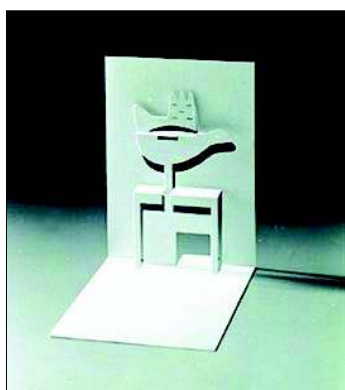


Fig. 30/XVI- Le Corbusier, *Monumento da Mão Aberta*, 1952, Maqueta.

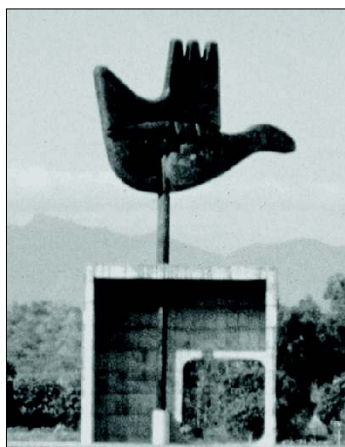


Fig. 31/XVI- Le Corbusier, *Monumento da Mão Aberta*, 1986, Chandigarh

Será precisamente com essas versões em desenho, que a *Mão* de Óbidos mais se conota, repercutindo de forma particularmente nítida a brancura como símbolo, também ele, da paz.

Mas não só Picasso. A simbologia da mão aberta remonta a Le Corbusier que a monumentalizara em Chandigarh, de acordo com o um projecto que remonta a 1952, e que só bastante mais tarde, em 1986, seria erguido, por subscrição internacional.

Ora, se se observar com atenção, verifica-se que os contornos da *Mão Aberta* de Corbusier sugerem a silhueta de uma ave em voo, em similar simbologia dessa mesma paz que animara a formação do *Movimento dos Não-Alinhados* de que Nerhu, que encomendara o plano de Chandigarh a Le Corbusier, era um dos principais palatinos.

Ainda assim, a *Mão* de Óbidos é bastante diferente da *Mão Aberta* de Chandigarh.

A sua implantação rente ao solo, sem nenhum suporte a servir-lhe de pedestal, confere à *Mão* de Óbidos uma lúcida modernidade, e contrariamente à *Mão de Chandigarh*, que se ergue sobre uma construção arquitectónica, como coroamento plástico a transcender, com outros voos, a estética funcionalista, a primeira apresenta-se como uma peça escultórica, absolutamente autónoma em relação à arquitectura, irrompendo do solo como se nele se encontrasse realmente enraizado, e como se brotasse da terra, como uma espécie de seu rebento.

Monumento luminoso, a *Mão* de Óbidos troca completamente as voltas à lógica sacrificial de monumentalizar o martírio, que perseguem alguns dos *Monumentos aos Heróis do Ultramar*, cuja implantação então se iniciava e a cuja série, como referimos, este pertence, e opera uma dupla metamorfose nos conceitos até então vigentes de monumentalidade.

Desde logo, a *Mão* de Óbidos liberta-se, e liberta a escultura, do estigma da monumentalidade negativa, transfigurando a glorificação da morte em glorificação da vida, pois outro não pode ser o sentido da inclusão do verso de Camões “*Aqueles que por obras valorosas se vão da lei da morte libertando*”.

Pela primeira vez, a épica de Camões era invocada de forma absolutamente não retórica, senão anti-retórica.

A *Mão* de Óbidos inverte assim a inversão operada pela monumentalidade negativa, transformando a negatividade em positividade.

Ou seja, transforma a negatividade de Thanatos, em génese da positividade de Eros, assinalando uma viragem do sentido gerador da ideia monumental, tal como refere Odon Vallet, conforme já vimos.

Neste sentido preciso, a *Mão* de Óbidos é uma espécie *sui-generis* de contra-monumento. Não é um contra-monumento clássico, no sentido que James Young lhe atribui de manifesta rebelião da memória contra si mesma, pela monumentalização da virulência e da ignomínia de factos passados, contra os quais o monumento se insurge, em libelo de acusação.

Aqui, de facto, a acusação é bastante mais surda. Mas sucede que essa surdez, por outro lado, denota e desmascara, também ela, a evidência acusatória de um silenciamento imposto.

Na verdade, o problema equacionava-se, então, assim: a Guerra Colonial nascida da recusa do Estado Novo em reconhecer o direito à independência dos povos das “*Províncias Ultramarinas*”, identifica-se eideticamente com uma intencionalidade negativa – a repressão dos desejos independentistas – pelo que insurgir-se contra essa postura, de tal forma que esse pronunciamento se enunciasse de modo intencionalmente radical, teria necessariamente de se conceber como uma positividade. Como um hino à renovação da vida, e não como uma negatividade, rebelando-se contra uma dada realidade concreta.

Explicando por outras palavras, os contra-monumentos que monumentalizam a denúncia da fúria anti-semita da “solução final”, traduzida pelo genocídio dos judeus, insurgem-se contra uma prática que sendo infame e inumana, nem por isso deixa de constituir uma positividade, na medida em que a mesma se define como uma acção (e uma pulsão) concreta, e é contra a positividade desse horror, que negativamente se insurgem e se erguem os contra-monumentos.

Já em Portugal, a situação é outra. A acção concreta é o desígnio libertador que irrompe do lado dos povos a quem é imposto um regime

colonial, aparecendo assim a sua acção como acto positivo, e definindo-se, correlativamente, a *Guerra Colonial* como a repressão desse acto, ou seja, definindo-se como acto negativo.

Insurgir-se contra essa negatividade, para ser efectivamente radical esse insurgimento, implicava assim irmanar-se com a positividade do gesto libertador, e esvaziar de sentido o heroísmo belicista, para assim intensificar o heroísmo contrário de defender e de promover a paz.

É que a heroicidade da *Mão* de Óbidos, não é o heroísmo belicoso, mas a heroicidade neoplatónica de Camões¹³, pois como referem Lopes e Saraiva, “os heróis de Camões raramente parecem de carne; faltam-lhes carácter e paixão. São, em geral, estátuas processionais solenes e impassíveis”¹⁴, para aduzir mais adiante que, em Camões, “o temperamento amoroso é inerente à nova condição de herói, o herói lusíada camoniano, que não chega a encarnar de todo numa personagem do poema, mas se desprende do conjunto.”¹⁵

A *Mão* de Óbidos enuncia-se, portanto, contrariamente aos *Monumentos aos Heróis do Ultramar* bélicos, como o de Famalicão, de 1968, cuja legenda diz assim:

A mão, a espada e a cruz
O Sacrifício da Grei
E o heroísmo do soldado
Fundidos na mesma fé
Garantem hoje como ontem
A perenidade da Pátria

A *Mão* de Óbidos, encarna, portanto, uma simbologia contrária de heroísmo. É por isso no âmbito da declamação de uma heroicidade camoniana, mais do que de um mero heroísmo, que, no nosso ponto de vista, que deve ser entendida a citação do verso dos *Lusíadas* que na *Mão* de Óbidos se encontra grafado, verso esse que como José Aurélio refere, constitui o cerne – *kern* – do sentido elevado, e não ctónico, da heroicidade que o monumento instaura.

Em síntese, a *Mão* de Óbidos propõe uma nova via, absolutamente positiva, ainda que velada, na sua enunciação.

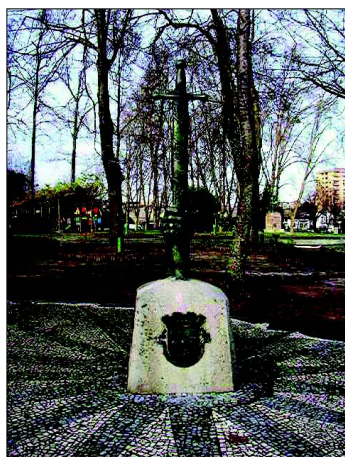


Fig. 32/XVI- Monumento aos Heróis do Ultramar, 1968, Bronze e Granito, Parque 1º de Maio, Vila Nova de Famalicão

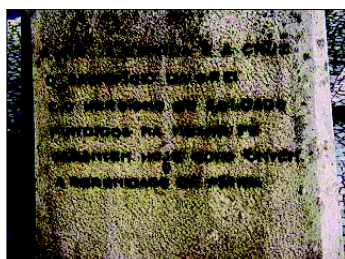


Fig. 33/XVI- Idem, Dedicatória

¹³ Vide, Luís de Camões, In, SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 16ª edição, 1989, pp. 335-338.

¹⁴ Idem, p. 346.

¹⁵ Idem, p. 350.

Algo de similar, embora forjado a partir de outras premissas, sucede com o *D. Sebastião* de Lagos, de João Cutileiro.

Pareceu-nos interessante, por isso, abordar em paralelo as duas obras, muito embora o impacte de cada uma delas tenha sido muito desigual, já que o *D. Sebastião* de Lagos constituiu, inequivocamente, uma obra iconoclasta, e por isso a sua implantação em Lagos, caiu verdadeiramente como uma bomba.

No Verão de 1973, em Lagos, nos cafés e esplanadas a estátua de João Cutileiro era objecto de comentário e conversa, e o tom geral de que nos recordamos era verdadeiramente o do espanto.¹⁶

Espanto, é claro, sobretudo pela ousadia.

A primeira distância a assinalar entre a *Mão* de Óbidos e o *D. Sebastião* de Lagos, é portanto o do seu impacte público.

Mas essa distância é também marcada e amplificada por uma outra: a distância entre o *Governo* de Oliveira Salazar e o de Marcello Caetano.

A *Mão* de Óbidos é um monumento erguido ainda durante o salazarismo. Um salazarismo já enfraquecido e desacreditado pela guerra colonial, mas um regime ainda assim dominado pelo Chefe.

O mesmo já não sucedia com Marcello Caetano, que logo na tomada de posse diria que o seu *Governo* era formado por homens comuns.

Em 1966, o corpo da doutrina política era presentificado pela pessoa de Salazar, encarnando-se, ensinando-se e reproduzindo-se pelas próprias atitudes do Chefe, que assim era o exemplo vivo – o paradigma – da doutrina do regime.

Em 1973, a doutrina do regime não tinha mais corpo. Não tinha já paradigma. Estava ali à mercê de quem quisesse e ousasse atingi-la no seu coração.

¹⁶ O Verão de 1973 coincidiu em termos pessoais com as primeiras férias grandes passadas fora do quadro familiar, e conservo por isso uma memória muito viva da temporada passada no Algarve, podendo por isso trazer aqui o meu próprio testemunho. E esse testemunho era o de que ao observar a estátua de João Cutileiro acabada de inaugurar, a impressão colhida, e amplificada, pela recepção pública da mesma, era de facto a do espanto. O espanto causado pela presença e pela ressonância de uma crítica que transcendia de longe os enunciados ideológicos ou políticos mais radicais, porque atingia o coração do regime, lá onde o mesmo se definia de forma mais sacramental e mais intocável: o imaginário colectivo.

Foi isso que João Cutileiro fez magistralmente. Ele foi o primeiro a perceber que aquele corpo já estava morto, e que era preciso desembaraçar-se rapidamente dele.

Melhor exemplo do que entendemos por *kern*, não poderíamos dar. O *kern* é justamente esse coração que agrega e vivifica o corpo intencional intersubjectivo formado pela própria cultura.

Estabelecida a distância entre as duas obras. Salvaguardados os diferentes contextos em que ambas são criadas, poderemos confrontá-las.

Tal como fizemos para a *Mão* de Óbidos, importa agora analisar o *D. Sebastião* de Lagos.

Começando pelo historial, importa recordar que, como João Cutileiro tem referido em inúmeros locais, e que voltou a reiterar quando a propósito da encomenda do D. Sebastião, falámos com o escultor, a origem da encomenda teve como razão de ser a comemoração da concessão de carta de foral a Lagos, por D. Sebastião, em 1573, e o propósito da Câmara em assinalar a efeméride com a erecção de um monumento ao Desejado, em Lagos.

O mesmo aconteceu no Norte com a Vila de Esposende, tendo daí resultado a erecção de um monumento, também ali, da autoria de Lagoa Henriques, que mais adiante analisaremos.

Mas o caso de Lagos não tem paralelo com o de Esposende. Em Lagos, João Cutileiro em vez de receber uma encomenda oficial, inverteu os papéis e resolveu oferecer a estátua à Cidade.

Naturalmente, apertado pelos parcos rendimentos camarários, ainda mais reduzidos em virtude do peso crescente das despesas com a Guerra Colonial no orçamento do Estado, o presidente da Edilidade aceitou com agrado a oferta, mal sabendo que aquele seria um presente de sabor amargo e de impacto corrosivo.

Confrontado com o aspecto que a peça ia adquirindo, o Presidente ainda foi levantando objecções, mas a todas elas Cutileiro limitava-se apenas a perguntar se ele não queria a escultura...

Ora a verdade é que o Presidente já não podia prescindir dela, e a mesma pode felizmente ser finalizada e inaugurada.



Fig. 34/XVI- Lagoa Henriques, *D. Sebastião*, 1973, Bronze, Esposende



Fig. 35/XVI- Idem, Estátua e Pedestal



Fig. 36/XVI- Idem, Pormenor da Figuração

João Cutileiro, com grande argúcia, inverteu assim a lógica da encomenda, colocando na mão do escultor todo o poder de decisão, e não dando outro poder ao encomendatário que não o de declinar a obra. Mas confrontado com os compromissos já assumidos de erigir o monumento, nem esse o mesmo tinha.

Eis em traços largos, a história recontada vezes sem conta por João Cutileiro.

Relativamente à obra, poucas esculturas terão sido descritas e comentadas em igual número como o *D. Sebastião* de Lagos.

Apesar disso, não nos dispensamos a fazê-lo.

O *D. Sebastião* de Lagos é uma escultura-estátua formada por um puzzle de peças que se encaixam umas nas outras, facto que lhe confere um aspecto de corpo mecânico, espécie de marioneta de pedra.

A figura do jovem rei aparece assim representada sem unidade, ou irrompendo equívoca sob as pesadas e cinzentas capas de uma falsa unidade, ao tornar manifesto e brutal o contraste entre a fisionomia infantil e andrógina do Rei e o pesadelo da sua armadura e do seu elmo, tombado lateralmente no chão, em sinal de derrota.

Mas, também, em sinal de desocultação!

Na verdade, é por se encontrar fora da cabeça que o elmo permite dar a ver o rosto imberbe e efeminado do jovem rei.

A estátua de Cutileiro desconstrói, portanto, o mito sebastianista.

Se o Desejado é um menino espantado com o mundo. Assustado e impreparado para o afrontar, que sentido faria, então, esperar por ele? E se não fosse por ele, que sentido faria, assim, esperar?

Logo em 1973, José-Augusto França sobre a mesma escrevia assim na *Colóquio-Artes*:

Em 1973 foi possível imaginar o rei “desejado”, inquieto e falso herói. A sua figura confessa-o assim, como um fantasma vindo do fundo do tempo, espantado da história, caricatura do Mito. Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação... Com isso, uma notável obra da estatuária contemporânea (...) a quebra de uma triste tradição de academismo “modernizado”. Lagos pode estar orgulhosa de ter uma das melhores estátuas de Portugal. E a mais moderna de todas.¹⁷

¹⁷ FRANÇA, José-Augusto, *O D. Sebastião de João Cutileiro*, In, *Colóquio-Artes*, nº 14, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973, p. 41.

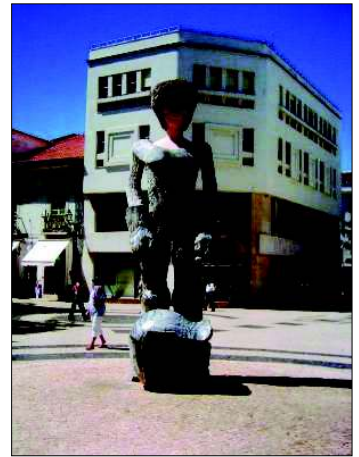


Fig. 37/XVI- João Cutileiro, *D. Sebastião*, Mármore e Brecha, 1973, Praça de Gil Eanes, Lagos.

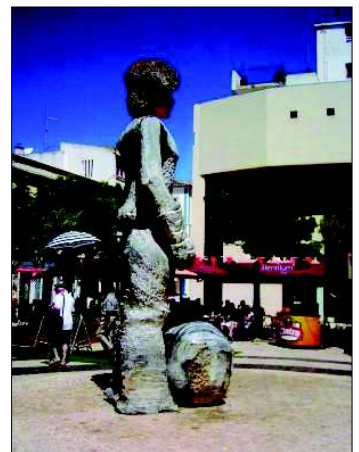


Fig. 38/XVI- Idem, Outra perspectiva.



Fig. 39/XVI- Idem, Outra perspectiva.



Fig. 40/XVI- Idem, Perspectiva da figuração.



Fig. 41/XVI- Idem, Pormenor da expressão do rosto.



Fig. 42/XVI- Idem. Pormenor do elmo tombado e das mãos (com luvas de motard?).

O *D. Sebastião* é de facto uma estátua moderna. E moderna como poucas. Tributária da nova figuração inglesa, nomeadamente da estética formal de Henry Moore, o *D. Sebastião* de Lagos, por outro lado, supera-a, na medida em que transcende o exercício meramente plástico e a estética meramente formal, e irrompe como uma caricatura do Mito, denunciando os contornos do mesmo, e erguendo um libelo contra o Império, à maneira de um contra-monumento.

Nem sempre a consciência desta circunstância tem sido exacta: a modernidade do *D. Sebastião* de Lagos não se reduz à utilização de instrumentos mecânicos de desbaste, ou à circunstância da estátua ser montada como um boneco articulado, espécie de Pinóquio de pedra.

A modernidade do *D. Sebastião* está, sobretudo, no seu carácter iconoclasta, expresso pelo esvaziamento do mito que a mesma propõe.

De resto, que é que poderá haver de mais moderno do que desconstruir os mitos, principalmente se os mitos em causa são os mitos da História ou da própria historicidade.

Isto é, sem encarar a obra como demanda de uma ideia contemporânea de monumentalidade, não nos parece possível retirar as ilações mais significativas da mesma.

Isso mesmo reconhece José-Augusto França, quando afirma que o *D. Sebastião* de João Cutileiro é uma “*proposta crítica original para nova monumentalidade figurativa.*”¹⁸

De resto, com uma ou outra acentuação diversa, tem sido numa perspectiva anti-zarquiana que se tem estabelecido e consolidado o entendimento, da obra-mestra de João Cutileiro.

A título de exemplo, ouçamos o comentário de um reconhecido crítico de arte contemporânea:

Esta escultura assinala a ruptura com uma penosa tradição de estátuária fascista, que algumas esporádicas veleidades modernistas não tinham conseguido dissipar. É o sinal do fim de uma coisa velha, suja e pesada que se abatera como uma maldição sobre os espaços públicos de Portugal.¹⁹

¹⁸ FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Lisboa, Bertrand, 2ª Edição, 1984, Lisboa, p. 434

¹⁹ MELO, Alexandre, *Os Anos 80 nunca existiram*, In, AA.VV., *Panorama. Arte Portuguesa do Século XX*, Porto, Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999, p. 50.

Na verdade, o *D. Sebastião*, como hoje bem se pode verificar, não representou o fim da implantação de obras retóricas no espaço público, e o seu poder de definição de uma linguagem monumental, é limitado, como se regista na leitura que se segue, cujo teor, afinando-se pelo diapasão das teses kraussianas, contesta a interpretação que o *mainstream* da crítica da arte portuguesa tem feito da obra:

O que parece escapar a essas análises é o quanto esta obra está ainda presa aos cânones modernistas da escultura. Se representa sem dúvida um corte relativo com a estatuária do Estado Novo, não apresenta um entendimento da ideia de monumento que possa ser lida no contexto dos desenvolvimentos da escultura – ou dos seus prolongamentos, se quisermos – nos anos 60 e 70. Quando alguns autores insistem nesta ruptura representada pela obra de Cutileiro, estão igualmente a fazer uma revisão da história que parece também ignorar o quanto a escultura moderna, e depois as suas reformulações, a partir do pós-guerra, se afasta da lógica do monumento.²⁰

Esta observação é eloquente. O que no *D. Sebastião* de Lagos é contestado não é o corte com a estatuária do Estado Novo, que o autor (um artista plástico) reconhece, mas o facto da obra se conceber dentro da lógica monumento, contradizendo, no seu ponto de vista, os desenvolvimentos da escultura, no após-guerra.

Não deixam estas formulações de repercutir uma perspectiva limitada sobre o assunto, na medida em que a propósito dos desenvolvimentos da escultura no após-guerra, como julgamos ter ajudado a mostrar, não se pode falar de nenhuma direcção homogénea, a não ser que se perspectivem esses desenvolvimentos a partir de uma dada posição, como aquela que, justamente, visa esvaziar a lógica do monumento.

Ora o que hoje nos parece absolutamente claro, é que em termos de potencial crítico, isto é, anti-mítico, nenhuma obra de arte contemporânea logrou atingir tão elevado tom e tão inequívoco impacto, como os memoriais e contra-monumentos que se foram instalando nas principais cidades europeias, justamente, a partir do após-guerra.

Queremos com isto dizer, que se a peça de João Cutileiro retratasse outra figura histórica que não a de *D. Sebastião*, ela não teria tido o impacte crítico que teve, impacte duplo esse que decorre do facto de romper com o cânone formal, mas também com o mito do *Desejado*.

²⁰ LEAL, Miguel Teixeira da Silva, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução*, Dissertação de Mestrado, FLUP, 1999, pp. 116-117.



Fig. 43/XVI- Placa no sítio de uma Sinagoga destruída em 1938, Freiburg, 1962.

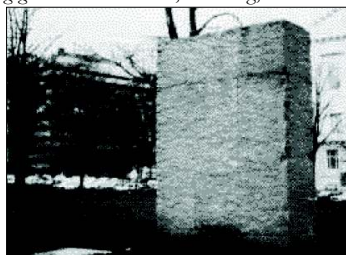


Fig. 44/XVI- U. Rückriem, *In Memory of the Jewish Citizens*, 1983, Hamburgo.



Fig. 45/II- A. Hrdlicka, *Hamburger Feuersturm*, 1985.



Fig. 46/XVI- R. Kuohl, *Aos Soldados do Regimento de Infantaria n.º 76*, 1936, Hamburgo.

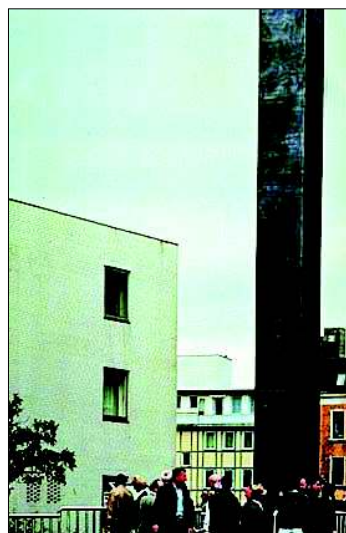


Fig. 47/XVI- Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, *Anti-fascist Memorial of Harburg*, Inauguração: 10 de Outubro de 1986, Hamburgo.

Por isso, parece-nos importante relacionar a obra-mestra de João Cutileiro, com a génese da ideia de contra-monumento que se forma a partir do interior do movimento, desencadeado, nos anos 60, na Alemanha Ocidental, pela construção de memoriais ao holocausto e ao genocídio judeu, como nos mostra o trabalho de Harold Marcuse, e outros, *Nationalsozialismus und Zweiter Weltkrieg in Denkmälern, 1945-1985*, de que o autor publicará uma tradução inglesa, resumida, na sua página pessoal, na Internet.

Casos como o da placa de Freiburg, inaugurada em 1962, com a intenção de assinalar o local de uma sinagoga destruída pelos Nazis:

Here stood the synagogue of the Israelite Community in Freiburg, built 1870. It was destroyed on 10 November 1938 under a regime of violence and injustice.

Outro tanto acontecerá em relação aos “Campos da Morte”, onde serão erigidos memoriais, nos anos 60 e 70, alguns por concurso internacional, como estudou James Young, conforme vimos referindo.

E em Hamburgo, no ano de 1983, Ulrich Rückriem, por sua vez, erigirá um memorial ao holocausto, frente à Estação de Caminho de Ferro de Dammtor, em Hamburgo, a partir de onde cerca de sete mil judeus foram transportados para os campos da morte.

E como já vimos, em Hamburgo foi igualmente inaugurado, em 1985, o primeiro contra-monumento urbano: o *Hamburger Feuersturm*, da autoria de Alfred Hrdlicka.

Trata-se literalmente do primeiro contra-monumento urbano erigido, já que o mesmo foi concebido para servir de contra-memória a um monumento erguido aos *Mortos da Grande Guerra*, em plena era nazi, que se mantivera incólume até então, sobrevivendo a inúmeras e múltiplas e cruzadas polémicas, findo o que ficou resolvido que o mesmo deveria manter-se, devendo a seu lado ser colocado um outro monumento que lembrasse as atrocidades do próprio militarismo.

E perto, ainda, de Hamburgo seria inaugurado, em 1986, o *Memorial Anti-fascista de Harburg*, da autoria de Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz, cuja polémica desencadeada adquiriu dimensão internacional.

Tratava-se este contra-monumento de um pilar de secção quadrangular, coberto por um acabamento de chumbo que permitia que o públi-

co, por meio de um estilete colocado ao seu alcance, fizesse inscrições sobre a superfície, deixando escrito o seu próprio depoimento.

À medida em que as superfícies se cobriam de inscrições, o pilar foi sendo recolhido para o interior de uma cavidade escavada no solo, tornando assim acessíveis novos espaços para inscrição pública.

Este contra-monumento daria origem a obras similares, como *Forma Negativa* de Horts Hoheisel, de 87, alusiva à destruição pelos nazis, em 39, da *Fonte Aschrott* de Kassel desenhada em 1908 pelo arq. municipal Karl Roth, e fundida pelo empresário judeu Sigmund Aschrott.

Julgamos pois que estes factos permitem mostrar que, nem toda a escultura no após-guerra se afasta da lógica do monumento, acontecendo, inclusive, que algumas das suas realizações mais conseguidas sejam, precisamente, monumentos, os quais num primeiro tempo se concebem como memoriais, para, em seguida, a partir dos anos 80, se definem mais lucidamente como contra-monumentos.

De resto, a análise de Miguel Leal estabelece-se a partir da produção artística que inscreve na órbita de um sistema expositivo que encontra no Museu/Galeria o seu espaço de mediação, não deixando ser sintomático que, no fim, pretendendo encontrar a alternativa à ruptura iconoclasta do D. Sebastião de Lagos, proponha como “*ruptura interna*” para a “*escultura do Estado Novo*”, uma outra obra, como explica:

Querendo escolher uma ruptura interna na escultura para o caso português, talvez me inclinasse para a obra de Clara Menéres, *Jaz morto e arrefece o menino da sua mãe*, curiosamente do mesmo ano, que acaba por significar um corte epistemológico bem mais profundo com o modelo da escultura do Estado Novo; ou então, para uma radicalização da ideia de monumento, a escultura *Mulher de Relva*, que a mesma artista realizou na XIV Bienal de S. Paulo (1977), um *remake*, numa escala bem mais consentânea com o projecto, da peça apresentada na *Alternativa Zero*. Mas apesar de tudo, também não é essa a história que me interessa contar.²¹

Esta postura é algo equívoca, como já foi observado:

O carácter revolucionário desta obra pode ser posto em causa num contexto de questionamento da linguagem e da própria escultura que as décadas de 60 e 70 fazem. Se o contraponto for feito com a obra de Clara Menéres *Jaz morto e arrefece*, do mesmo ano, verifica-se



Fig. 48/XVI- Idem, 4ª descida do Pilar: Fevereiro de 1990.



Fig. 49/XVI- Idem, 7ª descida do Pilar: Novembro de 1992.



Fig. 50/XVI- Idem, Descida final do Pilar: Novembro de 1993.



Fig. 51/XVI- Idem, Transeunte escreve o seu nome sobre a superfície de revestida a chumbo do pilar

²¹ LEAL, Miguel Teixeira da Silva, *Desmembramento...*, p. 117.



Fig. 52/XVI- Horst Hoheisel, *Negative Form*, 1987, (contra-monumento alusivo à destruição da Fonte Ascobrott pelos Nazis em 8-9.4.1939), Praça do Município, Kassel.



Fig. 53/XVI- Idem. Visão inferior.



Fig. 54/XVI- Clara Meneres, *Jaz Morto e Arrefece e Menino da sua Mãe*, 1973.



Fig. 55/XVI- George Segal, *San Francisco Holocaust Memorial*, 1983, S. Francisco, CA



Fig. 56/XVI- V. Palla, J. Vieira, *Mausoléu às Vítimas do Tarrafal*, 1978, Cemitério do Alto de S. João, Lisboa.

contudo que há um ponto de diferenciação essencial: o facto desta não ter o carácter de obra pública.²²

Este aspecto é determinante. Não se pode comparar obras de natureza tão díspar. As mencionadas obras de Clara Menéres, que não desvalorizamos, não podem equiparar-se ao *D. Sebastião* de Lagos, sem tropeçar na relação entre obra pública e obra particular.

Por outro lado, como julgamos ter mostrado, a ruptura com a monumentalidade estatuária do Estado Novo é anterior a 1973, e o seu primeiro enunciado é, afinal, a *Mão* de Óbidos, a qual, como vimos, rompe com cânones que o *D. Sebastião* de Lagos, a seguir, actualiza.

Nada impede, é certo, que a escultura “*Jaz Morto e Arrefece*” pudesse ser implantada no espaço público, e a nós muito nos agradaria que tal acontecesse. Nem tal seria inédito, já que em S. Francisco George Segal concebeu um memorial ao holocausto, também ele realista, que resultou da moldagem de vários corpos, representado uma série de cadáveres empilhados uns sobre os outros, como meras coisas.

Em síntese, em vez de defendermos primazias ou precocidades, parece-nos que a elucidação do problema da passagem da monumentalidade estatuária para um novo paradigma monumental, no caso da escultura pública em cujo campo se situa o nosso estudo, é desencadeado pelas duas obras que analisámos, e cada uma delas desempenha um papel importante nessa transição.

A *Mão* de Óbidos, retira a monumentalidade do plano transcendental para onde a mesma fora empurrada, definindo-a autonomamente no quadro da escultura. Por sua vez, o *D. Sebastião* de Lagos, desconstrói a estatuária monumental, desarticulando a retórica nacional-historicista a partir donde a mesma se baseava.

Doravante, o caminho ficava aberto para um desenvolvimento autónomo e plural da escultura pública, nos planos de uma monumentalidade que partia à procura de novos vectores de enunciação.

Tal sucederá, como veremos, com o *Monumento ao General sem Medo*, em 1976, e o *Mausoléu-Memorial às Vítimas do Tarrafal*, de 1978.

²² SILVA, António Fernando Monteiro Pereira da, *A Metáfora da Morte na Escultura Contemporânea, na 2ª metade do séc. XX*, dissertação de mestrado, FLUP, 2001, Porto, p.75, nota 83

4º Tempo

A Onda Revolucionária

CONCURSOS NACIONAIS

Não recuei perante o emprego do termo «revolução» para caracterizar aquele período. [...] Já em 1985 utilizei o conceito de «revolução imperfeita». E justificava-o da seguinte forma: «Julgo assim ficar ao abrigo de qualquer mudança, que se venha a verificar, na natureza da revolução implicando novas interpretações. Não será pertinente recordar que a revolução liberal de 1820 só pode ser bem entendida pelos eventos da guerra civil subsequente e pela vitória de 1834?» O título «uma revolução imperfeita» destinava-se a cobrir a falta de perspectiva temporal mas também indicava um movimento incompleto.

José de Medeiros Ferreira, *Portugal em Transe*

Capítulo 17- Revolução e Utopia

1 de Maio de 1974: a população de Pombal acerca-se do *Monumento Aos Heróis da Guerra do Ultramar*, cujo descerramento, pelo Presidente da República Américo Tomás, estava agendado para 10 de Junho.

Sendo óbvia a incompatibilidade daquela inauguração com os propósitos e, sobretudo, com as esperanças anti-colonialistas, mais implícitas que explícitas, no Programa do MFA, apesar disso, aquela acção de massas não será um acto de vandalismo.¹

Ao contrário, em vez de destruir o monumento, a população decidiu apropriar-se dele, e transformá-lo² naquele que foi o primeiro monumento ao 25 de Abril existente no país.³

Para tanto, foi-lhe retirada a esfera armilar que encimava a espécie de proa de embarcação de granito que o enformava, e substituídos os caracteres das legendas que o consagravam e o identificavam como monumento do regime deposto, e, posteriormente, no lugar da esfera armilar foi-lhe colocado um cubo, em cujas faces laterais foram implantadas figurações de cravos em bronze, enquanto que sobre a “qui-

¹ Ver notícias em, *O Eco*, 4 de Maio e 4 de Agosto de 2005, transcritas em Anexo.

² Nas notícias já referidas, percebe-se que existe um movimento de opinião que pugna pela restituição do monumento à sua traça original, a fim de o reinaugarar como *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, promessa eleitoral que já vai foi feita por sucessivas vereações municipais.

³ Na verdade, já não o é, na medida em que, conforme notícia em Anexo, em 2004, se procedeu à dupla inauguração de um novo *Monumento ao 25 de Abril*, na Praça de 25 de Abril, e da re-inauguração do anterior monumento como *Monumento aos Ex-Combatentes do Ultramar*, na Avenida dos Heróis do Ultramar, coisa que lamentamos pois assim Pombal perdeu não só aquele que era o 1º monumento ao 25 de Abril do País, mas, mais ainda, porque o mesmo monumentalizava um registo único do primeiro 1º de Maio, constituindo um *lugar de memória* de um tempo cuja memória é cada vez mais evanescente. Aliás, se se pretende hoje homenagear os *Combatentes do Ultramar*, era mais correcto que se erguesse um Memorial concebido para esse fim, que constituísse um registo e uma homenagem do seu próprio tempo.



Fig. 1/XVII- Monumento ao 25 de Abril, Maio de 1974, Avenida dos Heróis do Ultramar, Pombal.



Fig. 2/XVII- Monumento ao 25 de Abril, Maio de 1974, Avenida dos Heróis do Ultramar, Pombal.

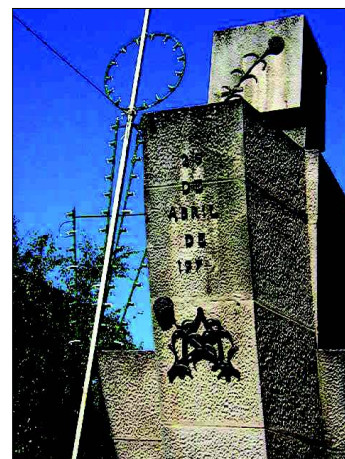


Fig. 3/XVII- Monumento ao 25 de Abril, Maio de 1974, Avenida dos Heróis do Ultramar, Pombal.

lha” se colocavam novos caracteres em bronze que o consagravam como monumento “*Ao 25 de Abril de 1974*”, implantados acima de outros dois cravos em bronze, cruzados sobre um arco em ogiva abatido, também em bronze, de desenho singelo e similar aos que figuravam nas faces do cubo.

Não é, portanto, pelas suas qualidades estéticas que destacamos este monumento, mas pela intencionalidade do acto de “*autodeterminação*” da população de Pombal, que em vez de demolir o símbolo de uma guerra que o País não reconhecia como sua, o transfigurou por meio de uma acção que também é, importa sublinhá-lo, um acto estético.

De resto, a *Revolução dos Cravos* foi fértil em acções desta natureza. Acções efémeras, que se perderam em grande parte para a História, por os seus *operadores* se encontrarem tão plenamente envolvidos nelas, que não se preocuparam em registar a catadupa de eventos, que, de forma marcante e original, iam definindo o novo ambiente e o conceito de “*esfera pública*” que emergia da democracia nascente.

Contrariamente a outros regimes ditatoriais, em Portugal não se registou a demolição de monumentos, à excepção da decapitação e posterior explosão da estátua de Oliveira Salazar⁴, frente ao Tribunal de Santa Comba Dão, aí implantada, tardiamente, em 1965, bem como da remoção da estátua de Óscar Carmona, de António da Costa, do seu local de implantação, à entrada do Campo Grande, em Lisboa.

Outra acção, esta revestindo-se de maior consciência e intencionalidade estética, foi a acção de embrulhar a célebre estátua togada de Salazar de Francisco Franco: a mesma que figurara no Pavilhão da Exposição de Portugal em Paris, em 1937, e que estava implantada nos jardins do Palácio Foz, desde a sua conversão em sede do SPN-SNI.

É certo que nem todas as acções que tiveram como palco os monumentos erguidos nas avenidas e praças do País, foram tão educadas como estas. Uma notícia intitulada “*Devolver a dignidade aos Monumentos*” publicada no DN de 28 de Agosto de 1976, logo na primeira página, em jeito de balanço normalizador, referia o seguinte:



Fig. 4/XVII- Leopoldo de Almeida, *António de Oliveira Salazar*, 1965, Santa Comba Dão.

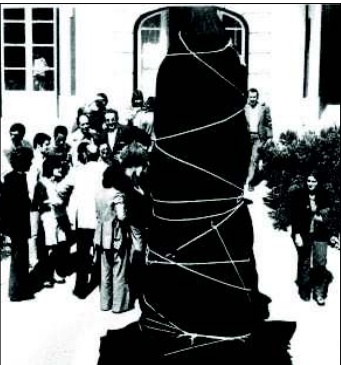


Fig. 5/XVII- Francisco Franco, *Salazar*, 1937, Palácio Foz, Lisboa: Embrulhada por artistas plásticos em 1974

⁴ Este assunto será tratado em pormenor no Capítulo XVI.

Se vítimas houve, no decurso do fervilhar político que caracterizou a vida nacional dos últimos tempos, as estátuas e os monumentos que ao longo deste País se erguem em testemunho de um passado de história fecunda e quase milenar, contam-se sem dúvida entre elas. Na sua estática quietude, foram mudas testemunhas de uma irreverência incontrolada que os encheu de «slogans», de invectivas e de todo um fraseado de pendor político, deixando-os cobertos de uma profusão de tintas de várias cores, num autêntico atentado à dignidade a que têm direito.

Pois essa dignidade vai ser-lhes restituída, numa operação de limpeza à escala nacional que devolverá às estátuas e monumentos o seu aspecto anterior.

A imagem que publicamos toca exactamente um pormenor desse trabalho, neste caso a ser efectuado no Rossio. Trata-se de uma operação que exige certos cuidados, e a utilização de pessoal devidamente preparado, para que desse modo se evite a ocorrência de possíveis danos. A porosidade da pedra, que permitiu a infiltração da tinta até uma certa profundidade, constitui obstáculo a um trabalho fácil e rápido, pelo que a operação agora em curso se deverá prolongar por algum tempo.

Tendo em conta não só a tarefa em si, como a despesa dela resultante, é legítimo que a actividade política se processe, de futuro, sem recurso às estátuas e monumentos, património que, acima de tudo deve merecer o respeito de todos.⁵

Mas apesar de irreverente, a acção de cobrir de *graffitis* (na altura designados *pichagens*), correspondeu a uma interacção essencialmente benigna com os monumentos.

No fundo, por meio da acção de “pichar” os monumentos, exercia-se e inscrevia-se uma nova relação dos cidadãos com o Poder político, de que os ditos monumentos se constituíam como símbolo.

Nova relação essa, que se concebia tomando como modelo e “bandeira” o exercício da liberdade de expressão⁶.

Consideramos, portanto, que existiu, em dado momento, uma legitimidade própria em fazê-lo, na medida em que tais acção não podem ser classificadas, sobretudo hoje, como actos de vandalismo, já que, em rigor, por seu intermédio era o exercício da liberdade de expressão que se monumentalizava, pois ao grafar-se a mesma sobre os símbolos históricos do Poder político, correspondiam esses actos à inscrição monumental das liberdades democráticas, criando assim, literalmente, uma nova paisagem política no País.



Fig. 6/XVII- Monumento a D. Pedro IV coberto de graffiti, 1976, Lisboa

⁵ *Diário de Notícias*, 28 de Agosto de 1976, p. 1

⁶ Vide, S/A, *As Paredes em Liberdade*, Teorema, 1974, Lisboa.

Assim, estas acções de contida violência iconoclasta tornavam-se duplamente revolucionárias, e revestiam-se de subtil radicalidade, na medida em que agiam sobre os símbolos do Poder, nomeadamente sobre os símbolos do poder deposto, convertendo-os à nova ética e estética, isto é, neutralizando-os e preponderando sobre eles, sem fúrias demolidoras, mas sem deixar de manifestar um juízo político, e expressando aquela que será uma espécie de relação libertária com a História Política do Passado, necessária, afinal, a um verdadeiro recomeço.

Mas não foi apenas através da sua utilização como suporte de mensagens e acções políticas, que os monumentos foram usados. Pedro Vieira de Almeida, referindo-se ao *Padrão dos Descobrimentos*, descreve um outro tipo de apropriação tão curiosa, quanto insolente:

Hoje a população usa-o de facto: lancha-lhe nos flancos, trepa-lhe pelas escadas e arneses, apoia-se sem cerimónia nas golas, barretes e narizes, percorre-lhe impudentemente os espaços deixados intersticiais. Transforma-o em objecto lúcido⁷ (sic), engole-lhe a retórica, abandalha-lhe a distanciação, rompe-lhe o sagrado, resolutamente des-significa-o, o que torna drasticamente aparente a falta de qualidade intrínseca do monumento, que não aguenta a rudeza de tal convívio.⁸

Com a *Revolução dos Cravos*, instaura-se, pois, uma verdadeira celebração revolucionária em Portugal, e os registos dessa mudança inscreveram-se, no País, também, por meio da escultura pública monumental, embora isso não seja, normalmente, reconhecido ou, pelo menos, assinalado pelos estudiosos da arte deste período, coisa que acontece, como não podia deixar de ser, por força de poderosos factores, como a seu tempo estudaremos.

Pareceu-nos, por isso, pertinente, trocar as voltas ao método que temos vindo a seguir, e em vez de abrir com a resenha panorâmica da presente fase histórica, como fizemos para os outros períodos, preferimos começar pelos aspectos gerais que mais directamente se relacionam com a escultura pública daquele tempo, aspectos esses que constituem o fundo de cena, donde emergem os mais significativos casos e processos que nos ajudam a reconstituir e a compreender, hoje, as

⁷ Logicamente, deverá ler-se 'lúdico'

⁸ ALMEIDA, Pedro Vieira de, *In*, *Arquitectura*, nº 134, Julho de 1979, p. 18

tentativas de definir, então, novos paradigmas de monumentalidade, que se pudessem definir em conformidade com a Democracia.

Porque, afinal, a onda revolucionária por mais radical e belicosa que nos seus enunciados se apresentasse, não poderia senão condenar e repudiar as tentativas e as tentações de desvio e conformação totalitária, porque o primado da liberdade sempre acabaria por se impor, pois fora a conquista e o exercício de uma liberdade até então recusada, que constituía a aspiração suprema da consciência colectiva.

E na inscrição dessa liberdade não deixaram os monumentos de desempenhar um importante papel de mediação, oferecendo-se como suporte físico e metafísico, de inestimável valor simbólico, a essa mesma inscrição, mostrando-nos, surpreendentemente, um novo modo de manifestação da mesma lógica de monumentalidade negativa, cujo itinerário temos vindo a seguir, aparecendo agora o monumento como suporte e expressão já não do Poder, mas do contra-poder.

Monumentalidade negativa, ou antes, duplamente negativa. Duplamente negativa, porque o propósito intencional não é já, como anteriormente, apenas, o de monumentalizar uma ideia, por meio do recurso a formas eidéticas e desse modo tentar inscrever um novo sentido intencional. Agora, já não se tratava de monumentalizar ideias, mas de monumentalizar acções, cristalizando gestos e fixando actos.

Tratava-se, obviamente, esta dupla monumentalidade negativa de uma realidade, como já dissemos evanescente, como evanescente será, por princípio, necessariamente, todo o acto revolucionário.

Creemos mesmo, que também por esse aspecto se justifica o emprego da expressão de “revolução incompleta”, tal como refere Medeiros Ferreira, pois, em boa verdade, se a Revolução fosse completa, se ela atingisse plenamente os seus fins, tal acontecimento formidável só poderia ter dado origem a uma modalidade do mundo, para a qual toda a história anterior, todo o tempo que a tivesse antecedido, não poderia senão encarar-se como a “*Pré-história da Humanidade*”, como Herbert Marcuse, sibilamente, avançava, em “*O Fim da Utopia*.”⁹

⁹ MARCUSE, Herbert, *O Fim da Utopia*, Editora Paz e Terra, 1969, Rio de Janeiro, p. 14.

E quem, e quê (que povo, que cultura, que civilização) poderia operar tão radical corte com o Passado?

Este aspecto parece-nos importante, para compreender a dimensão intencional da *Revolução dos Cravos*, bem como de toda a revolução.

Por isso, o tempo da *Revolução dos Cravos* foi um tempo excepcional. Um tempo vivido em modo de intensidade, mais do que em modo de extensão, na linha do pensamento de Raymond Abellio.

Contrariamente ao tempo anterior – o do *Guerra Colonial* – que aparecia marcado por uma tensão explosiva entre uma monumentalidade ironicamente crítica e uma monumentalidade deprimidamente apolo-gética, o da monumentalidade na revolução, será um tempo de uma monumentalidade ingenuamente comprometida.

Uma monumentalidade que não deixou, descendência, não tendo da-do origem, até agora, a nenhuma geneologia formal ou eidética, como, aliás, se compreende, já que constituía sua condição ser evanescente, porque vivida, exclusivamente, em modo de intensidade, como sempre sucede nos processos de transição – *ek-stases*.

Isso mesmo, julgamos reconhecer e identificar nos casos que a seguir analisaremos.

Debate-se essa análise, com algumas dificuldades que importa assina-lar. Por um lado faltam-nos os “documentos” que nos devolvam esse tempo. Tempo de instabilidades e de miragens várias, os processos que mais interessam à nossa indagação, alojam-se não nos arquivos ou nos artigos da imprensa, mas no plano das experiências vividas.

Por outro lado, durante algum tempo, o tempo da Revolução foi para a consciência colectiva um tempo envergonhado. Envergonhado pe-los excessos de um radicalismo, cuja natureza era, afinal, quase sempre fruto de uma ingenuidade colectiva. Mas envergonhado, também, pela algo precipitada integração e normalização, que desautorizava a utopia revolucionária anterior, acabando, assim, no esquecimento, co-mo tantas outras experiências episódicas e excessivas, por ser enviada e ficar encerrada bem fundo no baú da consciência e da inconsciência colectivas.

Monumento ao General Sem Medo

Em 18 de Agosto de 1976, o *Diário de Notícias* informava, em desenvolvido artigo, que a população de Cela Velha, Concelho de Alcobaça, havia decidido “*homenagear a figura do General Humberto Delgado, inaugurando, no próximo domingo, às 16 horas, um monumento em honra do ‘general sem medo’*”, devendo-se a iniciativa da homenagem “*ao facto de a população de Cela Velha considerar o General Humberto Delgado como seu filho adoptivo, uma vez que o general ali passou grande parte dos seus tempos livres, na Quinta de Cela Velha.*”¹⁰

Uma lápide que figura junto do monumento inaugurado, e que foi descerrada no 3º aniversário da *Revolução dos Cravos*, apresenta-o, nestes termos:

“Este Monumento é a homenagem da população de Cela Velha ao General Humberto Delgado e simboliza o desagregamento do bloco repressivo que oprimiu o país durante 48 anos. Resultado de um concurso nacional, foi concebido pelo arquitecto Artur Rocha e pelo escultor José Aurélio e construído por trabalhadores da região, com o apoio do engenheiro técnico Mário Anjos. Foi oficialmente inaugurado em 22 de Agosto de 1976. A Comissão: Manuel Madeira Neves; Joaquim Carvalho Vieira; José Madeira Neves; José Carvalho Vieira; Fernando Marques Simões; Armando Marques Simões. 25 de Abril de 1977”

Trata-se, portanto, do primeiro monumento erguido por concurso público, após a *Revolução dos Cravos*, importando realçar que a iniciativa partia de uma determinação cívica, independente de resoluções estatais, e que, como Mário Soares sublinharia na cerimónia da inauguração, aquele era um “*monumento que não foi construído com dinheiros do Estado, que não foi erguido por um só ou por vários partidos políticos, mas apenas pelo povo desta região, dos emigrantes, e sob o signo da unidade antifascista.*”¹¹

À parte o período distante dos finais da Monarquia Constitucional e da I República, em que os monumentos eram erguidos por iniciativa e subscrição pública, poucos eram os monumentos que podiam gabar-se do mesmo¹².



Fig. 7/XVII- Inauguração do Monumento ao General Sem Medo, 18 de Agosto de 1976, Praça do General Humberto Delgado, Cela Velha, Alcobaça. Fonte: Arquivo do escultor José Aurélio.



Fig. 8/XVII- Inauguração do Monumento ao General Humberto Delgado, Mário Soares (1º Ministro, 1º Governo Constitucional) caminhando para o local de implantação do restante conjunto monumental com elementos da Comissão Promotora: Joaquim Carvalho Vieira (o “Homem do Monumento”) à direita de Mário Soares.



Fig. 9/XVII- Inauguração do Monumento ao General Sem Medo, 18 de Agosto de 1976, Praça do General Humberto Delgado, Cela Velha, Alcobaça. (Sobreposição de imagens) Fonte: Arquivo do escultor José Aurélio.

¹⁰ *Diário de Notícias*, 18 de Agosto de 1976, p. 3

¹¹ *Diário de Notícias*, 23 de Agosto de 1976, p. 1. Em rigor, contudo, a comissão obteve um subsídio de 300 contos do Ministério do Equipamento Social.

¹² Outro caso significativo é o *Monumento aos Mortos do Tarrafal*, Cemitério do Alto de S. João, 1978, Lisboa

Concurso esse que se realizou em 4 de Junho de 1975, em pleno “*Verão Quente*”, nas instalações da SBNA, sendo o júri “*constituído pelo escultor Helder Baptista, pela SNBA; arquitecto Fernando Peres Guimarães, pela DGEMN, pelo arquitecto Jorge Silva, pelo MFA; pintor Fernando Azevedo, pela AICA, escultor Lagoa Henriques, pelos concorrentes e Joaquim Carvalho Vieira, pela Comissão de homenagem*”¹³, que atribuiu por unanimidade o primeiro prémio ao projecto apresentado pelo arquitecto Artur Rocha e pelo escultor José Aurélio.

Num artigo da *Colóquio-Artes*, Rui Mário Gonçalves sintetiza o processo:

*“Inicialmente, o júri sentira-se obrigado a rejeitar todas as obras concorrentes, que eram mediócras concepções figurativas, convencionalmente retratando o General. O júri explicou ao povo de Cela-Velha as razões da sua atitude, e o povo concordou em reabrir o concurso, e, perante as novas propostas, a concepção mais abstracta teve imediata preferência.”*¹⁴

Como o próprio autor, à guisa de conclusão, lucidamente observava, bem ao sabor da época, “*os preconceitos criados em longos anos de intelectualidade citadina afastada das massas populares, sempre supondo que apenas o discursivo é preferido ao intuitivo, foram também vencidos no Monumento ao General Humberto Delgado, de Cela-Velha*”¹⁵

Por esta passagem, podemos nos aperceber do leque de questões e de problemas, que a erecção de um monumento ao General Humberto Delgado levantava.

Problemas bem maiores, do que apenas apropriar-se de um monumento existente, como no já mencionado caso de Pombal.

Importa, então, historiar o processo da erecção deste monumento, porque ele afigura-se mais complexo do que à primeira vista possa parecer, tendo a sua concepção e realização conhecido um intrincado e complicado processo, no qual intervieram vários agentes e actores, constituindo este o primeiro e o mais rico processo da monumentalidade do então emergente Portugal Democrático.

¹³ *Diário de Notícias*, 18 de Agosto de 1976, p. 3

¹⁴ GONÇALVES, Rui Mário, *Lisboa 75-76*, in, *Colóquio-Artes*, nº 29, (2ª série) Outubro de 1976, p. 36

¹⁵ *Idem*, *ibidem*.

A iniciativa de organizar uma homenagem ao General Humberto Delgado, partiu, como já foi referido, de elementos da população de Cela Velha: uma pequena povoação no Concelho de Alcobaça, situada junto à orla costeira, entre S. Martinho do Porto e a Nazaré, onde se localiza uma quinta, que era utilizada pelo General como lugar de repouso e vilegiatura.

Ora em virtude do seu temperamento aberto e comunicativo¹⁶, Humberto Delgado, que era, afinal, natural de Torres Novas, cedo conquistou a estima e o coração das gentes de Cela Velha, avultando as narrativas onde a generosidade e a convivialidade do General se destacam e, ainda hoje são recordadas com saudade e profundo afecto.

Ora a homenagem visada pelos membros da Comissão Promotora, prendia-se directamente com esta intencionalidade, e como tal, a forma como a mesma se revestiria era aspecto de somenos importância.

Daí que a primeira ideia tivesse sido a de erguer uma estátua ao intrépido General, no Largo da Estação, que seria então renomeada de *Praça General Humberto Delgado*.

Em Agosto de 1974, A Comissão Executiva da homenagem punha em circulação um comunicado, onde apelava à contribuição de todos para o financiamento da estátua, iniciando assim a subscrição pública.

Em Setembro, novo comunicado informava que “*A estátua esculpida em granito rosa da serra de Sintra terá aproximadamente 3 metros de altura e importa em 350.000\$00*”, acrescentando ainda que a mesma já havia sido encomendada “*ao distinto Escultor Joaquim Correia, cujo número de obras de arte feitas o destacam como artista de craveira internacional.*”¹⁷

A 14 de Outubro, porém, uma notícia publicada no Diário de Lisboa, pronunciava-se criticamente contra os moldes em que estava sendo concebida a homenagem, colocando pertinentes questões. Referindo-se “*a contactos directos entre o escultor Joaquim Correia e a Câmara Municipal*

¹⁶ Em anexo juntamos uma cronologia da vida de Humberto Delgado onde avultam várias condecorações onde as suas qualidades técnicas, mas também humanas, são sistematicamente apontadas como factores que concorrem para os sucessivos agraciamentos, até cair definitivamente em desgraça, por ter aceite concorrer às eleições de 1958 para a Presidência da República.

¹⁷ Espólio da *Comissão Promotora do Monumento ao General Humberto Delgado*, à guarda da D^a Iva de Carvalho Vieira.



Fig. 10/XVII- Localização geográfica de Cela Velha, Alcobaça. Fonte: folheto da Inauguração do Monumento

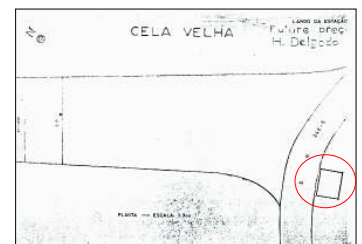


Fig. 11/XVII- Localização inicial do monumento (estátua) em Cela Velha, Alcobaça. Fonte: Arquivo de Iva Vieira.

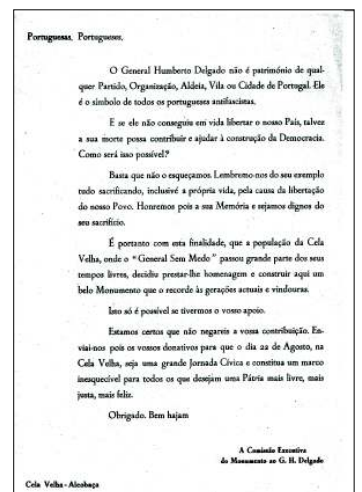


Fig. 12/XVII- *Comunicado da Comissão do Monumento ao General Sem Medo em Cella Velha, 1974, Alcobaça.* Fonte: Arquivo de Iva Vieira.



Fig. 13/XVII- *Notícia do Diário de Lisboa, 14 de Outubro de 1974.*

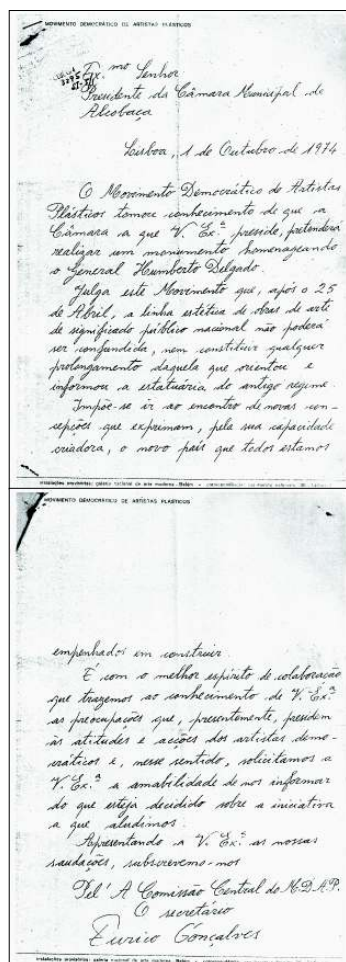


Fig. 14/XVII- Carta do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, 1 de Outubro de 1976.

de Alcobça”, a notícia informava que “nos meios culturais e principalmente nos círculos estudantis ligados às Belas-Artes, a iniciativa embora sem confirmação oficial fora recebida com perplexidade e tem sido objecto de crescentes reacções”.

Referindo a uma carta enviada pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobça, onde os subscritores “manifestavam-se apreensivamente sobre as consequências do dito projecto”, apresentando, entre outros motivos, a falta de “coerência de uma interpretação do General Sem Medo por um escultor que consideram estreitamente identificado com o ambiente e estilo do regime deposto.”¹⁸

Como é evidente, a notícia teve enorme repercussão, e introduziu forte inflexão no ulterior desenrolar do processo.

Eis a carta do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos:

Ex.mo Senhor
Presidente da Câmara Municipal de Alcobça,
Lisboa, 1 de Outubro de 1976

O Movimento Democrático dos Artistas Plásticos tomou conhecimento de que a Câmara a que V^a Ex^a preside, pretende realizar um monumento homenageando o General Humberto Delgado.

Julga este Movimento que, após o 25 de Abril, a linha estética de obras de arte de significado público nacional não poderá ser confundida, nem constituir qualquer prolongamento daquela que orientou e informou a estatuária do antigo regime.

Impõe-se ir ao encontro de novas concepções que expressem, pela sua capacidade criadora, o novo país que todos estamos empenhados em construir.

É com o melhor espírito de colaboração que trazemos ao conhecimento de V^a Ex^a as preocupações que, presentemente, presidem às atitudes e acções dos artistas democráticos e, nesse sentido, solicitamos a V^a Ex^a a amabilidade de nos informar do que esteja decidido sobre a iniciativa a que aludimos.

Apresentando a V. Ex^a as nossas saudações, subscrevemo-nos
Pel'A Comissão Central do MDAP

O Secretário
Eurico Gonçalves¹⁹

Redigida, escassos seis meses após a implantação do regime democrático, em ingénua caligrafia de colegial, as preocupações e reservas expressas por aquela carta justificavam-se inteiramente, pois na verdade que sentido poderia ter homenagear um dos mais intrépidos combatentes da implantação de um regime de liberdades, através de uma

¹⁸ Diário de Lisboa, 14 de Outubro de 1974.

¹⁹ Espólio da Comissão Promotora do Monumento...

estátua que poderia confundir-se com a mesma linha estética, que havia marcado a estatuária do Estado Novo?

Daí que, consciente da relevância do conteúdo daquela carta, logo a 7 de Outubro, o Eng. Jorge Manuel Silvestre, Presidente da Comissão Administrativa enviou um ofício à Comissão de Homenagem ao General Humberto Delgado, acompanhado da cópia da carta enviada pelo MDAP, solicitando que esta se pronuncie sobre o conteúdo da dita carta, “*a fim de se transmitir ao mencionado movimento.*”²⁰

Devemos de imediato assinalar, que por intermédio desta intervenção uma alteração de fundo era induzida, no modelo inicial da estrutura sociológica que se encarregara da organização da homenagem.

Enquanto antes deparávamos com uma estrutura formada pelo binómio *Comissão Executiva e Escultor*, a quem fora encomendada uma *Estátua*, sendo a operação financiada pelo conjunto da *População*, a partir da intervenção do *Movimento Democrático dos Artistas Plásticos*, o quadro transforma-se radicalmente com o aparecimento de dois novos agentes: os *Artistas Democráticos* e a *Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Alcobaça*.

Não nos interessa, de momento, perspectivar a existência ou não de afinidades políticas entre o novo binómio, pois cremos que apesar delas poderem ter existido, e por aí se apurarem mais dados para a reconstituição da factologia do processo, não é, no entanto, por essa via que será decantado aquilo que no mesmo é mais significativo.

É, aliás, bem conhecido, que logo após a *Revolução dos Cravos*, se verificou uma sistemática operação de controlo do *Poder Local*, por parte de figuras ligadas ao MDP, como assinala Medeiros Ferreira, no já referido trabalho “*Portugal em Transê*”, e desde logo não pode deixar de se assinalar a consonância da sigla MDP (*Movimento Democrático Português*) com a sigla MDAP (*Movimento Democrático dos Artistas Plásticos*).

Além disso, não podemos deixar de assinalar que esta carta é redigida logo a seguir à crise de 28 de Setembro, aberta pela convocatória de uma manifestação dita da “*Maioria Silenciosa*” que tinha o apoio do Presidente da República General António de Spínola, e que viria a de-

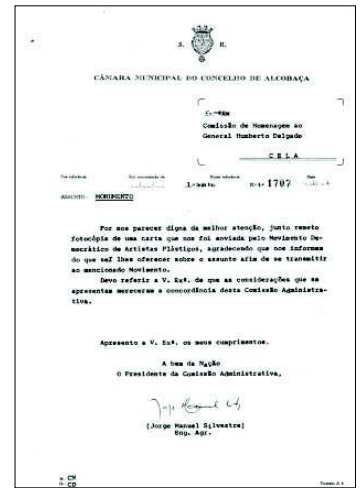


Fig. 15/XVII- Carta do Presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Alcobaça, 7 de Outubro de 1976. Fonte: Arquivo de Iva Vieira

²⁰ Espólio da *Comissão Promotora do Monumento ao General ...*

mitir-se, no rescaldo da movimentação popular que se opôs àquela realização, saldando-se o processo por uma viragem à esquerda.

Para a nossa análise, contudo, considerar estes aspectos não se reveste de grande relevância, pois o objectivo da nossa indagação não é elucidar as relações da definição de uma nova monumentalidade com as afinidades partidárias e a conjuntura política, mas sim estudar a formação das novas estruturas e métodos de mediação social que se encontram na génese dos novos paradigmas, e por essa via intentar clarificá-los e compreendê-los. E colocada assim a questão, o que era novo naquele novo tempo não era obviamente a definição de mecanismos de controlo político da *Arte Pública*, pois era, justamente, tomando como base mecanismos desse tipo, que nos tempos anteriores à *Revolução dos Cravos* se estruturava o processo de encomenda oficial.

Em vez da análise dos mecanismos de controlo político, o que nos parece que é relevante e imperioso analisar para centrar o próprio dos tempos da utopia revolucionária, é a formação de novas mediações sociológicas que possibilitam e moldam os processos e os modos de produção da *arte pública*, na base da interacção dos cidadãos.

Numa palavra, nós consideramos que a intervenção do MDAP deve ser encarada como um acto de autodeterminação, que do ponto de vista intencional não difere muito da acção que levou a população de Pombal a rebaptizar o monumento aos heróis do ultramar, como monumento ao 25 de Abril.

De um lado, temos um exemplo de autodeterminação que se manifesta por meio de uma acção directa, alimentada pelo movimento espontâneo das massas, e que prescinde de outras mediações. No outro, temos um exemplo de autodeterminação que se manifesta por meio de uma acção indirecta, construindo novas mediações (mediação activa).

Em síntese, com esse acto de autodeterminação indirecta, o MDAP inscreveu no seio das estruturas da Administração Local o poder de mediar e, por aí, de controlar, as iniciativas e os processos da Arte Pública, emergindo o Poder Local democrático, como instância de mediação e de decisão do processo de produção da arte pública, e, obviamente, por maioria de razão, da própria monumentalidade, cons-

tituindo-se a partir destes moldes, a máquina burocrática que durante os anos vindouros irá ser responsável pela implantação da maioria das obras de arte pública e, principalmente, de escultura, bem como pela implementação de novas formas de conceber a concepção e a execução da escultura pública: os Simpósios Internacionais.

Na verdade, aquela intervenção deveu-se à responsabilidade estética de alguns artistas plásticos, onde avulta o nome de José Aurélio, que sendo natural de Alcobaça e tendo promovido a abertura da Galeria Ogiva, em Óbidos, nos idos anos sessenta, já tínhamos visto empenhado e mobilizado, logo em 66, no propósito de abrir outros campos de possibilidade monumental, para lá dos previamente definidos pela estatuária academizada e pela monumentalidade retórica.

De imediato, se reconhece então o carácter exemplar e o valor histórico de um processo, cujos sucessivos desenvolvimentos nos colocam, em pessoa, perante as mediações emergentes que conformam e viabilizam a génese da arte pública democrática em Portugal.

E o passo seguinte, dá-se com a entrada em cena de um outro protagonista institucional: a SNBA – contactada pelo Presidente da *Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça*, em 14 de Novembro de 1974, solicitando a sua colaboração na organização de um concurso para a erecção de um *Monumento ao General Humberto Delgado*.

Este passo é particularmente importante. Importante, não só porque a SNBA sempre se pautou por ser uma instituição democraticamente organizada, apesar dos difíceis momentos vividos nos anos 50, onde o controlo por parte do Estado, como vimos, se fez sentir e se exerceu mesmo de forma violenta, mas também pela experiência e intervenção de representantes seus, em júris de concursos do Estado Novo.

Assinada a resposta, pelo arq. Nuno San Payo que já víramos integrado no júri do concurso de valorização plástica do maciço de amarração da ponte sobre o Tejo, e que agora o faz na qualidade presidente daquela sociedade, a resposta favorável expressa-se nestes termos:

Ex.mo Senhor
Eng. Agr. Jorge Manuel Silvestre
Digm-º Presidente da Comissão Administrativa da
Câmara Municipal de Alcobaça
Ex.mo Senhor



Fig. 16/XVII- Carta da SNBA à Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Alobaça, 27 de Novembro de 1974. Fonte: Arquivo de Iva Vieira

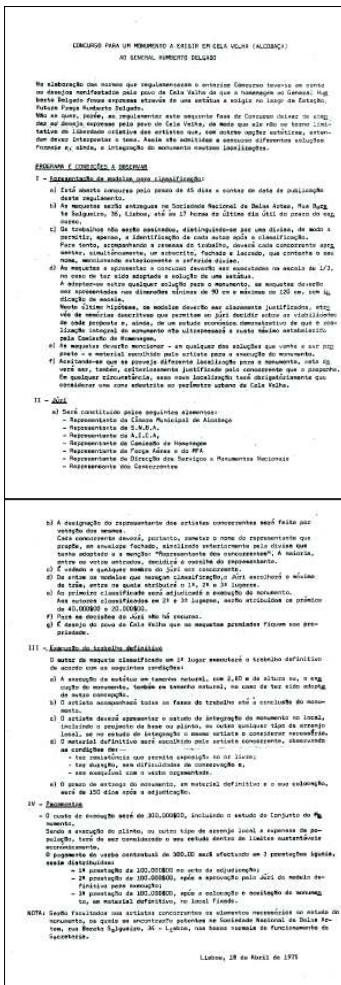


Fig. 17/XVII- Bases do Concurso para a erecção de um Monumento ao General Sem Medo, SNBA, 18 de Abril de 1975. Fonte: Arquivo de Iva Vieira

Acusando a recepção do seu ofício nº 1904, de 14 do corrente, informamos V^a Ex.^a de que esta Sociedade aceita de bom grado prestar a colaboração solicitada, e vai, a través do seu Conselho Técnico, elaborar as bases do Regulamento para o concurso de Monumento ao General Humberto Delgado que oportunamente serão apresentadas a essa Comissão Administrativa.

Aproveitamos o ensejo para apresentar a V^a Ex.^a os nossos melhores cumprimentos.

Lisboa, 27 de Novembro de 1974

Pela Direcção
Arq N San Payo
Presidente

A 4 de Dezembro, a Comissão Administrativa enviava à Comissão de Homenagem a fotocópia da carta que acima reproduzimos.

Com data de 18 de Abril de 1975, são elaboradas, pela SNBA, as bases²¹ do concurso para um Monumento a erigir ao General Humberto Delgado, em Cela Velha.

Analizando-o, verificamos que a estrutura do mesmo é extraordinariamente similar à estrutura do concurso para a valorização plástica do maciço de amarração da ponte sobre o Tejo, em cuja elaboração das bases, como tínhamos visto, havia colaborado o Sindicato dos Arquitectos, e em que o arq. Nuno San Payo havia também participado como elemento do júri, já então em representação da SNBA.

Serve esta circunstância para mostrar, que mesmo num período de intensa agitação revolucionária (um mês após a crise de 11 de Março), persistem elementos de continuidade, tal como, em sentido inverso, serve para mostrar, também, que, em pleno *Estado Novo*, por sua vez, subsistiam mecanismos democráticos de inscrição republicana, como já havíamos sustentado, coisa que permite aduzir que as correlações de ordem estritamente política, não fornecem, pelo menos sempre, a mais directa chave para a compreensão dos processos.

Mas à parte as similitudes estruturais, donde emerge a designação de um representante dos concorrentes no júri, escolhido por estes, bem como os procedimentos habituais nestes processos, as bases do concurso são particularmente inovadoras, constituindo-se como bases, e

²¹ Vide, Anexos, Monumento ao General sem Medo

não como programa, contrariamente ao que sucedera com o Concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique.

Das bases inovadoras transcrevemos os seguintes aspectos:

- *atender ao desejo expresso pelo povo de Cela Velha*
- *que ele não se torne limitativo da liberdade criativa dos artistas*
- *são admitidas a concurso diferentes soluções formais*
- *integração do monumento noutras localizações*

Mais ainda do que estes aspectos, é relevante do novo tipo de mediações estabelecidas pelas bases do concurso, a análise da estrutura que apresenta a composição do júri:

- Representante da Câmara Municipal de Alcobaça
- Representante da SNBA
- Representante da AICA
- Representante da Comissão de Homenagem
- Representante da Força Aérea e do MFA
- Representante da Direcção dos Edifícios e Monumentos Nacionais
- Representante dos concorrentes

Apesar de constituído apenas por sete elementos (um dos quais designado pelos concorrentes) é notório o alargamento da esfera de representação social que denota este júri, agregando representantes do Poder Local, dos Artistas, dos Críticos, da População, dos Militares, dos Serviços Centrais do Estado e dos Artistas.

Reunido na sede da SNBA, sem a presença do representante da Comissão Administrativa da Câmara Municipal de Alcobaça, o júri, “constituído pelos seguintes elementos, escultor Hélder Baptista, pela SNBA, arquitecto Fernando Peres Guimarães, pela DGEMN, arquitecto Jorge Silva, pelo MFA, pintor Fernando Azevedo, pela AICA, escultor Lagoa Henriques, pelos concorrentes e Joaquim Carvalho Vieira, pela Comissão de Homenagem, atribuiu, em 14-6-1975, por unanimidade, o 1º prémio ao projecto apresentado pelo arquitecto Artur Rocha e pelo escultor José Aurélio.”²²

O projecto era de facto inovador. Nunca antes em Portugal havia sido erguido um monumento com as características daquele.

Eis como o mesmo era apresentado na memória descritiva:

**Concurso para um Monumento a erigir em Cela Velha
Ao General Humberto Delgado**

PROPOSTA

²² *Monumento ao General Humberto Delgado*, Folheto de apresentação, s/a, s/d, s/l

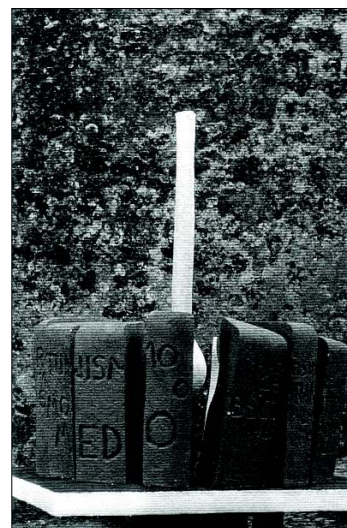


Fig. 18/XVII- J Aurélio e A Rocha, Maqueta do Monumento ao General Sem Medo, 1975. Conjunto a implantar no morro. Fonte: Arquivo do escultor José Aurélio

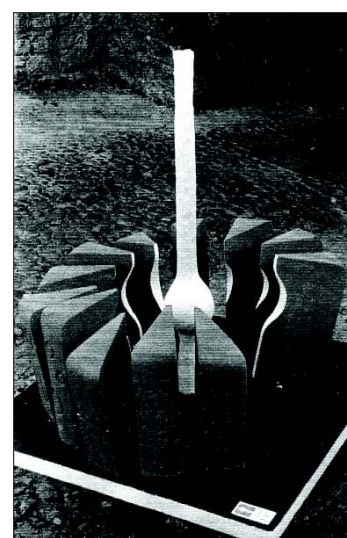


Fig. 19/XVII- Idem

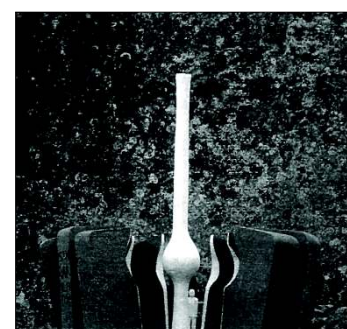


Fig. 20/XVII- Idem

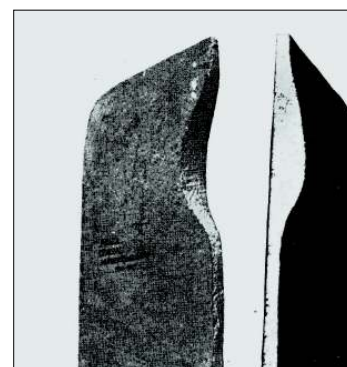


Fig. 21/XVII- Elementos a implantar na Praça General Humberto Delgado

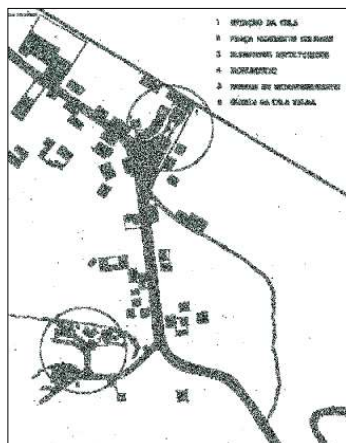


Fig. 22/XVII- Núcleos de implantação do Monumento ao General Sem Medo.

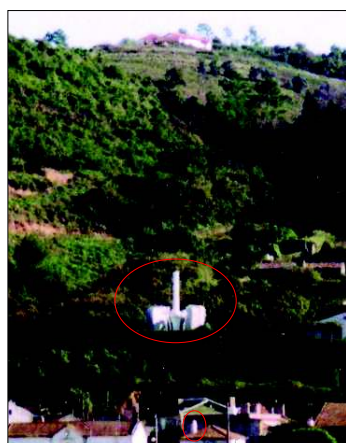


Fig. 23/XVII- Núcleos de implantação do Monumento ao General Sem Medo.



Fig. 24/XVII- Núcleo de implantação na Praça Humberto Delgado (Núcleo Cívico)

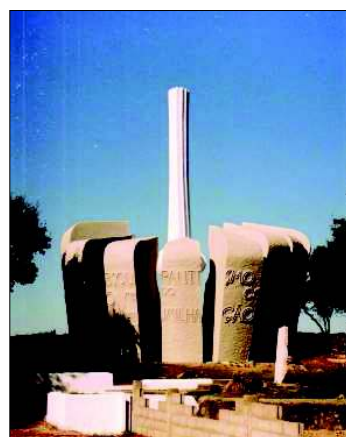


Fig. 25/XVII- Núcleo de implantação na colina adjacente (Núcleo Alegórico e Paisagístico)

Ao reflectir sobre a forma de homenagear a figura do General Humberto Delgado, considerámos importante não perpetuar o homem na sua imagem, mas sim consagrar a universalidade da sua luta: luta gigantesca, como gigantescas foram sempre as forças que se opuseram aos homens que lutam pela liberdade.

Pensamos que sendo o homem quem, pelo seu trabalho, transforma a matéria, é ainda o homem quem alcança ou restringe a liberdade pela sua acção entre os seus semelhantes.

LOCALIZAÇÃO

Consideramos que a Praça está condicionada por uma escala urbana que, dificilmente, comportaria uma intervenção como aquela que propomos.

Assim, parece-nos ter encontrado o melhor local, num pequeno outeiro rochoso, sobranceiro à povoação, de onde se desfruta uma ampla panorâmica, abarcando toda a povoação e os vastos campos de Celha Velha.

Este local tem uma relação directa com a Praça, sendo esta potencialmente o centro dinâmico da povoação, razão pela qual se entendeu indispensável fazer participar esse espaço no projecto.

PROJECTO

A ideia que presidiu à elaboração do elemento escultórico apresentado, identifica-se com a acção política do “General Sem Medo”: levar os Portugueses a perderem o medo em que o regime salazarista mantinha o País.

De forma audaciosa e decisiva conseguiu o *General Humberto Delgado* arrastar os mais cépticos e, sem medo, abriu as brechas indispensáveis ao processo que, mais tarde, haveria de por termo à ditadura.

A simbologia proposta pretende sugerir o rebentar do bloco opressivo, criando aberturas e soltando a esperança de uma libertação.

O elemento escultórico seria executado em betão ciclópico, e é composto por 14 elementos que correspondem à desagregação do bloco opressivo e por 1 elemento central, símbolo da esperança solta rumo à liberdade.

Dois dos catorze fragmentos seriam implantados na Praça, como se, imaginariamente, aí tivessem caído, em resultado da desagregação do bloco, estabelecendo-se assim a relação entre a Praça e o local da implantação do elemento principal.

No dorso dos fragmentos do bloco, inscreveram-se palavras que identificam a sua simbologia.

O elemento central, bem como as faces dos fragmentos correspondentes à prisão exercida, serão pintados de cor branca, ficando o resto do conjunto na cor natural do betão.

Nos elementos implantados na Praça, serão apostas legendas identificativas.

Foi ainda considerada, como solução correcta e económica, apenas pavimentar a Praça com calcetamento homogéneo demarcado por fiadas de água.

MAQUETA

Pelas características apresentadas pelo conjunto que propomos e dadas as condições do concurso, a maquete não oferece uma leitura total.

Tratando-se no entanto, de uma proposta e caso o júri assim o entenda, poderá ser elaborado um estudo mais desenvolvido, quer no arranjo do local envolvente, quer na própria definição final da peça,

para o que consideramos fundamental a participação da população, que só assim sentirá como sua a homenagem que pretende prestar. Conseguiríamos assim uma autêntica dinamização local, vivida com interesse e amor.

O facto de o elemento proposto ser executado no local, é quanto a nós o maior garante para uma participação total, que deverá ir até à colaboração na sua execução.²³

Monumento inovador, desde logo, por se encontrar implantado em dois locais diferentes, um a uma cota elevada, o outro à cota baixa, estabelecendo “*imaginariamente*” uma relação, que transcendia a da monumentalidade veiculada pelas suas próprias dimensões físicas.

Inovador ainda, porque o monumento inaugurava uma simbologia estranha aos repertórios convencionais, para traduzir a acção de Humberto Delgado: uma acção explosiva. Uma explosão que havia aberto as “*brechas indispensáveis ao processo que, mais tarde, haveria de por termo à ditadura.*” E tão forte fora a deflagração, que os dois fragmentos que faltavam no “bloco opressivo” viriam a cair no Largo da Estação!

Importa de imediato assinalar a mescla de brutalismo e de ingenuidade contida em tal concepção. Por essa combinação, tornava-se particularmente clara e expressiva tanto a simbologia do monumento, como a monumentalização do combate contra o Regime Anterior.

E essa medida e esse carácter eram de natureza múltipla, sendo inscritas, sobre o dorso dos fragmentos do bloco opressivo, “as palavras que identificam a sua simbologia”.

Enunciemo-las:

- *medo*
- *obscurantismo*
- *humilhação*
- *colonialismo*
- *violência*
- *opressão*
- *ódio*
- *exploração*
- *mordaza*
- *mentira*
- *repressão*
- *castração*

²³ Espólio da Comissão Promotora...

Importa notar, que a maioria das expressões se refere a instâncias eminentemente subjectivas, quando não a experiências de carácter emotivo – *vivências transcendentais* – como sejam as experiências de *medo, humilhação, opressão, ódio, mentira, obscurantismo, castração*. E repare-se, também, que, das restantes, apenas *colonialismo, violência, exploração, repressão*, se referem a instâncias predominantemente objectivas.

Quer isto dizer, que o monumento ao *General Sem Medo* é uma obra de arte monumental, que se concebe dentro do conceito de monumentalidade de definição fenomenológica, cuja génese e constituição temos vindo a seguir e a historiar, aparecendo, assim, como a primeira realização de uma *monumentalidade positiva*, que se ergue em toda a sua plenitude, não enquanto instante singular de um novo tempo, irrompendo *ex-nihilo*, mas antes como constituição plena das possibilidades de uma geneologia que se vinha definindo e desenvolvendo em lenta, contida e surda gestação, erguendo-se assim, simultaneamente, como herdeiro dos esforços de des-realização da monumentalidade retórica do Estado Novo, e dos propósitos de constituição de uma monumentalidade, fundada já não em registos históricos ou lendários, retoricamente assimilados, mas em registos eminentemente transcendentais, nomeadamente emocionais e afectivos, como no monumento se atesta pela colocação de uma efusiva fotografia do homenageado, cercado de populares e com eles exultando de alegria.

Na verdade, o Monumento ao *General Sem Medo* é um verdadeiro *lugar de memória*, na medida em que do homenageado regista aquilo que de forma inequívoca tocou de perto, e particularmente fundo, a vida da população de Cela Velha, não tanto (ou não só) pelos factos registados pela História, mas antes pela intencionalidade contagiante e omnipresente no seu carácter que em todos os momentos e aspectos a distinguiu: a de não se ter deixado vencer pelo medo.

A este modo de sintetizar ou destilar uma ideia essencial e invariante, que mais não é do que o modo como trabalha a própria consciência intencional, chamamos nós, nas pegadas de Husserl e Abellio, redução eidética. Redução eidética essa, que fornece, então, a ideia ou essência – o *eidós* – que ao inscrever-se na esfera da consciência inten-



Fig. 27/XVII- Inscrição no Moutmento (Núcleo Cívico)



Fig. 28/XVII- Dedicatória do Monumento (Núcleo Cívico)

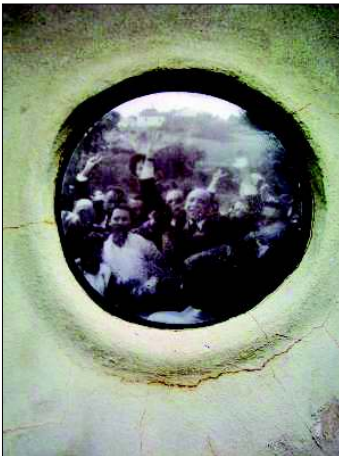


Fig. 29/XVII- Fotografia de Humberto Delgado confraternizando com a população de Cela Velha (Núcleo Cívico)



Fig. 30/XVII- Idem, Zoom da Imagem.

cional (neste caso estética), servirá de germen à constituição de uma nova expressão (nesta caso artística), que se exteriorizará por meio de um acto, também ele intencional, que o manifesta enquanto sentido.

Consideramos, assim, que o *Monumento ao General Sem Medo* – que é o nome real do monumento, aparecendo assim designado pelos seus promotores e inscrito, como tal, pelos seus autores no seu próprio corpo – constitui-se tomando como motor a estética da fenomenologia transcendental, da mesma forma como o objecto gestual se constitui tomando como motor a estética de uma fenomenologia da acção, ou como o objecto minimal se constitui tomando como motor a estética de uma fenomenologia das formas primárias.

Mas não terminam aqui, as virtualidades semânticas deste monumento, já que, no nosso ponto de vista, aquilo que o constitui como momento notável da arte monumental contemporânea, é a sua capacidade de incorporar e de modificar a ideia de uma monumentalidade duplamente negativa, na concreção de uma monumentalidade plenamente positiva, coisa que decorre da particularidade de integrar, esteticamente, na sua estrutura inscrições de carácter negativo e anti-monumental, pois outro não é o significado das incisões que José Aurélio realiza sobre o cimento fresco: o de se constituírem como avatares estéticos do gesto intencional de “*pichar*” os monumentos do País.

Consideramos este aspecto de importância primacial. Por ele, o monumento ao *General Sem Medo* tornava-se mais do que uma mera *forma eidética* tendente a ser intemporal, para se constituir como um *écran vivo*, permeável e aberto ao seu próprio tempo, como já veremos.

Mas além dos aspectos exclusivamente estéticos e intencionais, o *Monumento ao General Sem Medo* apresenta uma faceta processual, que introduz uma vertente fundamental para a definição de uma arte pública e de uma monumentalidade de carácter democrático: a ideia de se apresentar como obra aberta, para cuja finalização é convocada a participação da população, já que como se refere na memória descritiva, quer no que se refere ao arranjo do local envolvente, quer mesmo no que concerne à definição final da peça, os autores consideravam “*fundamental a participação da população, que só assim sentirá como sua a home-*



Fig. 31/XVII- Dedicatória do Monumento

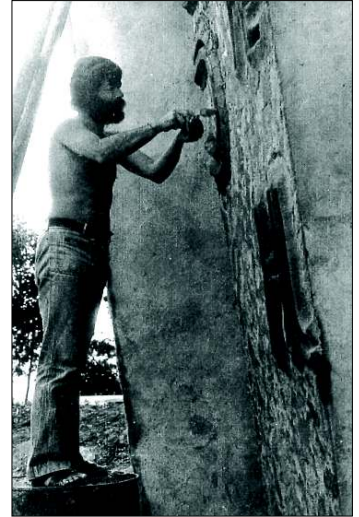


Fig. 32/XVII- Construção do Monumento. José Aurélio modelando as inscrições no cimento fresco. Fonte: Arquivo do escultor José Aurélio

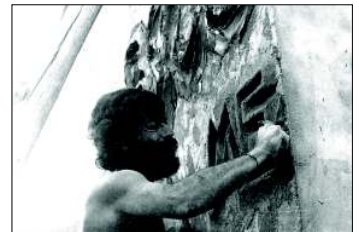


Fig. 33/XVII- Idem, pormenor.

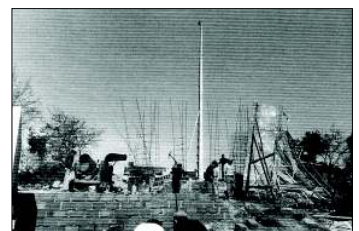


Fig. 34/XVII- Idem. Início dos trabalhos de construção



Fig. 35/XVII- Idem. Poste doado pela EDP para estruturar o elemento central.

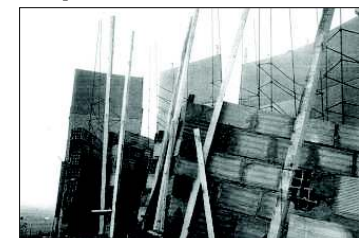


Fig. 36/XVII- Idem. Construção dos elementos periféricos.

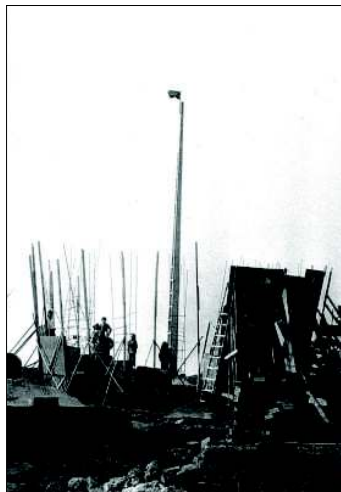


Fig. 37/XVII- Idem. Poste com bandeira nacional hasteada.



Fig. 38/XVII- Idem. Elementos laterais.



Fig. 39/XVII- Idem. Outra perspectiva.

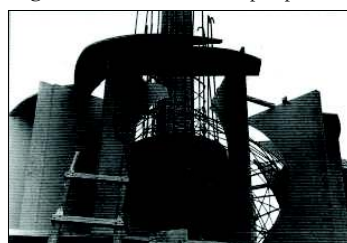


Fig. 40/XVII- Idem. Construção do elemento central.



Fig. 41/XVII- Idem. José Aurélio examinando a construção.



Fig. 42/XVII- Idem. Finalização do Monumento.

nagem que pretende prestar”, sendo essa a forma de, na sua opinião, se conseguir “*uma autêntica dinamização local, vivida com interesse e amor.*”

E essa dinamização local aconteceu, não só na definição do arranjo e finalização da peça, como ainda na própria construção do monumento, registando as imagens da construção do mesmo, um pálido registo do que deve ter sido uma jornada de trabalho comunitário, constituindo-se o álbum que contém essas imagens, como um verdadeiro e raro *Lugar de Memória* dos tempos da utopia revolucionária.

Contou ainda o monumento com a cedência graciosa de um poste de iluminação em betão da EDP, que serviu engenhosamente para estruturar o elemento central, poste esse que durante toda a construção serviu também como haste da bandeira nacional, como se mostra as fotografias que juntamos.

Servem os aspectos que vimos destacando para demonstrar que, depois das dificuldades, contradições, dissensões e dissidências causadas pela ansiosa intenção de forjar uma monumentalidade moderna de feição portuguesa. Depois de todas as farsas e simulacros do Poder à volta da natureza e das possibilidades de uma arquitectura e de uma monumentalidade portuguesas, e, importa admiti-lo, dos avanços e recuos, também, dos próprios arquitectos, antes e depois do Congresso de 48, eis senão quando numa banal localidade da Estremadura, uma monumentalidade genuinamente contemporânea, e, pela sua vinculação à onda revolucionária prevalecente, expressivamente portuguesa, aparentemente, quase por geração espontânea, nascia, tomando, ironicamente, como tema a homenagem ao mais intrépido, hostil e internacionalista opositor do nacionalismo salazarista.

Expressivamente portuguesa, mas formal e semanticamente universal. É que, o monumento não é formado apenas pelos catorze fragmentos que resultam da fragmentação do bloco, mas também pelo elemento central, apresentado pelos autores como “*símbolo da esperança solta, rumo à liberdade*”, coisa que o identifica com uma “*coluna-sem-fim*”, de configuração algo orgânica, simbolizando um crescimento imparável.

Consideramos, por isso, que este monumento se situa nos antípodas do monumento a Duarte Pacheco em Loulé, que já vimos, constituin-

do-se a vários níveis como seu perfeito par antagonista, com a coluna central de crescimento infundável a opor-se à coluna partida, com os catorze fragmentos que resultam da explosão do bloco, a oporem-se, aos dezoito baixos-relevos que historiam a coluna partida, e com o afastamento entre o terreno de implantação do grupo principal e o largo da Estação, onde figuram os outros dois fragmentos, a definirem um autêntico eixo monumental, eixo esse que já não é apenas urbano, mas sim, como já vimos, meramente intencional.

Importa ainda referir que a participação da população não se processou apenas no plano informal. Pelo contrário, ela formalizou-se, quer ao nível do estabelecimento de condições para a cedência do terreno²⁴, quer através da celebração de um contrato de adjudicação da obra entre a *Comissão Pró-Monumento* e a equipa vencedora do concurso, confirmando, uma vez mais, a sua capacidade de se constituir como veículo de mediações activas.

Por tudo isto, o Monumento ao *General sem Medo* mais do que um mero *Lugar de Memória*, é um verdadeiro *Pólo de Integração Monumental*, pois além de registar a memória da figura de Delgado, o monumento integra essa memória na história da conquista da Liberdade cívica de que o General lançou as sementes, mas cujos frutos só se puderam colher depois da *Revolução dos Cravos* ter desencadeado a libertação do medo, tendo o monumento de Cela Velha funcionado como catalisador e mediador activo do fenómeno total dessa realização.

E tão poderosa foi a inscrição da liberdade, que essa mesma mobilização perdura ainda hoje, visto que, junto ao Monumento, todos os anos, é celebrado o aniversário da *Revolução dos Cravos*, em participada e festiva comemoração.

E o próprio monumento, em vez de abandonado à sua sorte, tem sofrido obras de manutenção, sendo regularmente pintado e, inclusive, pavimentado, recentemente, o acesso e melhorado o aspecto do local de implantação do núcleo alegórico e paisagístico.

²⁴ Se se analisar minuciosamente o contrato, verifica-se que nem todas as condições então acordadas foram posteriormente satisfeitas, pois não se construiu nem o parque de estacionamento automóvel solicitado, nem as imprescindíveis instalações sanitárias junto ao núcleo superior do monumento, a que aquele terreno se referia.

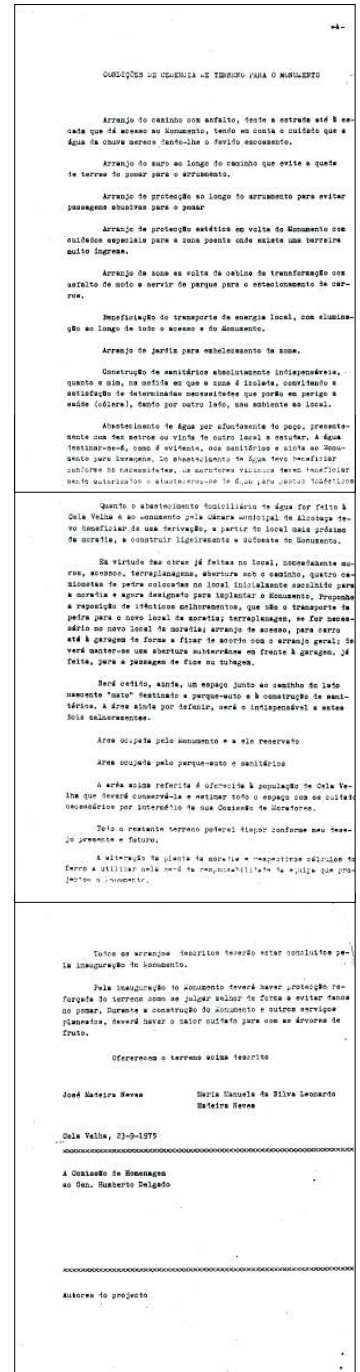


Fig. 41/XVII- Minuta do contrato para a cedência do terreno.



Fig. 42/XVII- Estado actual do terreno.

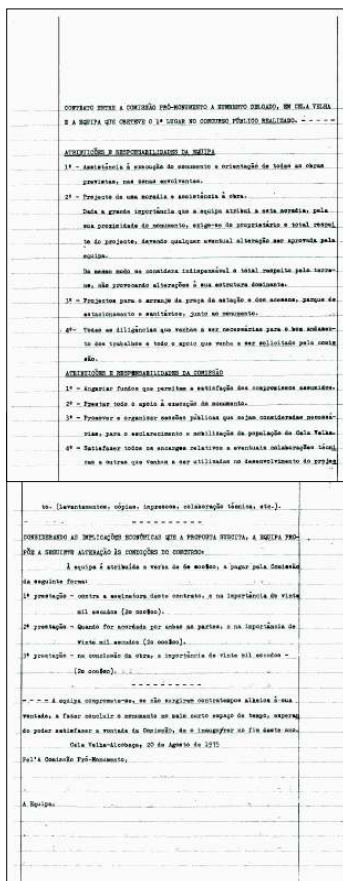


Fig. 43/XVII- Minuta do contrato de adjudicação da construção.



Fig. 44/XVII- Aniversário do 25 de Abril. Comemoração junto ao Monumento. 25 de Abril de 2003.



Fig. 45/XVII- Comemoração do 29º Aniversário do 25 de Abril junto ao Monumento. Fonte: Arquivo de Iva Vieira

É pois com a consciência de estarmos perante um testemunho excepcional da uma escultura monumental de carácter (formal, conceptual e processual) democrático, que a estudámos e a analisámos.

À excepção dos memoriais ao holocausto judeu e nuclear, não existirão, inclusive fora de Portugal, muitos monumentos que contemham em si um tão profundo e fecundo manancial de significação.

De resto, contrariamente aos *Memoriais* e *Contra-monumentos* que veiculam registos negativos, quando não dramáticos, o *Monumento ao General Sem Medo*, supera o drama, e transfigura, sem a relativizar, a negatividade numa enérgica e contagiante positividade.

Uma positividade utópica e evanescente que constitui em si mesma uma dimensão intencional absolutamente *sui generis*, na medida em que a lógica, ou antes, o sentido, que emana daquele monumento não é o de um memorial, visto não ser o registo nem a rememoração de uma morte trágica e, portanto, de um fim, que por seu intermédio se veicula, mas ao contrário de um verdadeiro começo, de um autêntico *big-bang* que assinala, monumentalizando-o, a superação do medo, condição primeira para a obtenção de toda a libertação.

É pois de um monumento que se trata. Monumento de celebração que transfigura a morte em renascimento, inscrevendo-o e perpetuando-o por meio de um envolvimento colectivo e comunitário.

São extremamente raros os monumentos com este. Matericamente, o monumento de Cela Velha é conotável com as esculturas de betão que Eduardo Chillida, na primeira metade dos anos 70 modelou, nomeadamente as que se inserem na série *Lugar de Encuentros*, como *Lugar de Encuentros III*, implantada em Madrid, em 1972, no *Paseo de la Castellana*, *Lugar de Encuentros V*, implantada em Toledo, em 1973, na *Puerta de la Bisagra* e ainda *Lugar de Encuentros VI*, implantada também em Madrid, em 1974, junto à Fundación Juan March.

Tendo em comum com o monumento de Cela Velha, o uso do betão como material de base e a expressão, algo dramática, de forças poderosas, as esculturas de Chillida, ao contrário da de José Aurélio, são obras que veiculam uma metáfora de resistência por meio da dureza e robustez dos materiais e das formas que contrariam a força da gravi-

dade, e se equilibram por meio do encontro de compactas massas que se reúnem num centro de suporte ou de sustentação, numa lógica fundamentalmente centrípeta.

Já a lógica do monumento de Cela Velha é eminentemente centrífuga. Enquanto, em Chillida, nos confrontamos com forças implosivas que sugerem e compõem uma gramática de opressão, em Aurélio, as forças são explosivas, e vencem, portanto, a (o)pressão, compondo uma gramática de libertação.

O monumento de Cela Velha tem ainda a vantagem de ser uma obra colectiva, convocando e mobilizando uma comunidade para o acto estético e político de inscrever a sua marca no território, como só os monumentos logram fazer, quando se constituem como positividade plena, como sucedia em civilizações da Antiguidade, como o Egipto.

Por isso, a inauguração foi tão participada. As imagens mostram-nos um mar de gente concentrada na Praça General Humberto Delgado, muito embora a mesma não se encontrasse configurada de acordo com projecto de arranjo urbanístico proposto pela equipa vencedora do concurso para o monumento, tal como ainda hoje sucede.

Mas Humberto Delgado foi lembrado e proferiram-se discursos.

Importa destacar o de Mário Soares, então Primeiro-Ministro do 1º Governo Constitucional:

“Viemos aqui muito singelamente para corresponder ao apelo duma comissão nascida do povo desta terra, para prestar as nossas homenagens a um autêntico herói nacional, Humberto Delgado, no dia da inauguração deste monumento que não foi construído com dinheiros do Estado, que não foi erguido por um só ou por vários partidos políticos, mas apenas pelo povo desta região, dos emigrantes, e sob o signo da unidade antifascista.

Estou aqui naturalmente representando o Governo, para dizer que o I Governo Constitucional está presente na homenagem a Humberto Delgado; mas estou aqui também, individualmente, e orgulhoso de aqui estar na companhia de tantos amigos, de tantos resistentes antifascistas, resistentes de sempre., de todos os partidos da oposição democrática tradicional (...) para, em Humberto Delgado, prestarmos as nossas homenagens à memória de todos quantos lutaram contra o fascismo e contra o colonialismo”

E prosseguiu:

“A melhor homenagem que se pode prestar a Humberto Delgado é fazer-lhe justiça e conseguir que o julgamento dos seus criminosos seja feito quanto antes.

É esse naturalmente o desejo do Governo, mas nós vivemos em democracia e o julgamento de Humberto Delgado, depois de ter sido instruído exaustivamente, o processo do crime foi entregue ao I Tri-

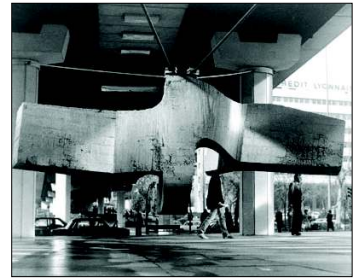


Fig. 46/XVII- Eduardo Chillida, *Lugar de Encuentros III*, 1972, Paseo de la Castellana, Madrid.

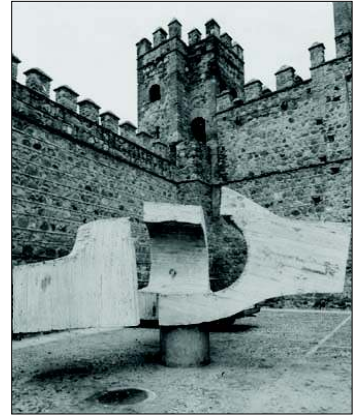


Fig. 47/XVII- Eduardo Chillida, *Lugar de Encuentros V*, 1973, Puerta de la Bisagra, Toledo..

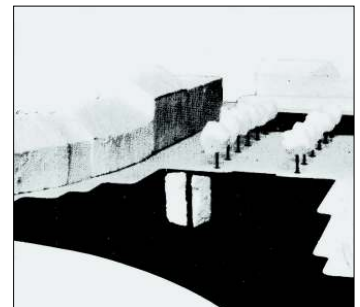


Fig. 48/XVII- J Aurélio e A Rocha, *Projecto de Arranjo Urbanístico da Pr. de Humberto Delgado*, 1975, Cela Velha



Fig. 49/XVII- Inauguração do Monumento ao General Sem Medo, 22 de Agosto de 1976, Cela Velha

bunal Territorial Militar. E é a este tribunal que, em perfeita independência, e independentemente das pressões do poder político ou de qualquer outro poder, incumbe fazer a justiça. Mas interessa que essa justiça não tarde. E eu, que tive a honra de merecer da família de Humberto Delgado – e, em primeiro lugar, da sr^a D. Iva Delgado, a quem presto as minhas respeitadas homenagens – a confiança de ser o advogado da família para as investigações desse crime, eu, naturalmente, mais do que ninguém, estou interessado que justiça seja feita, e que essa justiça não tarde.

É difícil organizar um processo como o do crime de que Humberto Delgado foi vítima, porque as diligências judiciais se espalham por território de diferentes países. Depois de organizado na Polícia Judiciária, logo a seguir ao 25 de Abril, o processo foi finalmente entregue ao poder judicial e ao tribunal Militar. Esse tribunal ordenou várias diligências que podem explicar o atraso na realização do julgamento. Mas eu creio poder afirmar que esse julgamento se fará e terá de ser exemplar para todo o povo português, porque se trata, sem dúvida, de um dos crimes mais hediondos que foram praticados, ao longo da nossa larga história.

Li ontem a notícia de que um dos agentes da polícia política tinha sido posto em liberdade. E, como qualquer cidadão, manifesto a mesma incompreensão de todos os cidadãos portugueses.

Só agora começamos a ter um Governo Constitucional. Antes disso, tivemos, de acordo ainda com uma legitimidade revolucionária saída do 25 de Abril, Governos Provisórios. Feita e votada a Constituição, eleito o Presidente da República, nos termos da Constituição, e livremente pelo povo português; eleita a Assembleia da República, igualmente livremente constituída nos termos da mesma Constituição e, depois de debate público, formado o I Governo Constitucional, só agora, naturalmente, começam os problemas e as situações, incluindo aquelas que dizem respeito aos “pides” a sair do foro militar, a que até agora e ainda neste momento, continuavam a estar sujeitos.

É portanto necessário, como é de uso em qualquer democracia, que o povo esteja vigilante e que o povo exija – porque é ele o supremo juiz – que justiça seja feita e rapidamente.

A festa de hoje (prosseguiu Mário Soares) que aqui reuniu nesta homenagem singela portugueses de todos os pontos do País e alguns mesmo do estrangeiro, representa a persistência dos ideais antifascistas. Porque quando aqui se vem homenagear o herói Humberto Delgado, está ao mesmo tempo a prestar-se homenagem a todos aqueles que, sejam quais forem as suas ideologias, que se bateram contra a ignomínia do fascismo e do colonialismo. Por isso, foi sob o signo da unidade antifascista que se realizou esta homenagem. E, no momento em que se assiste, em Portugal, ao ressurgir de uma certa direita, em que certos privilegiados do passado julgam que podem de novo viver nesta terra como se dela fossem proprietários, nós temos que dizer que Portugal é de todos os portugueses – mas Portugal é uma terra livre, é uma pátria de liberdade, é uma democracia.

É comovedor assistir aqui aos discursos de homens que têm um traço comum a ligá-los, que é o de sempre se terem batido contra o fascismo e não terem aderido aos ideais progressistas somente depois do 25 de Abril.”

O Primeiro-Ministro nomeou, designadamente, as figuras de Artur Andrade, António Macedo, Olívio França, Carlos Vilhena, José

Alberto Rodrigues, Emídio Guerreiro e Vasco da Gama Fernandes, “homens que conheceram o exílio, as prisões, as deportações, e que nunca, mas nunca, se vergaram em relação à bota do ditador. [nomeou ainda Lino Neto e Piteira Santos e referiu-se] a todos aqueles que independentemente das suas ideologias se bateram sempre contra os fascistas – e nesses, temos de dizer, também alinharam os comunistas portugueses.”

Quase a terminar, Mário Soares fez a seguinte exortação:

“Dêmo-nos as mãos para ajudar a consolidar a democracia portuguesa; para construir nesta terra uma pátria onde todos possam viver, independentemente das suas convicções e das suas ideologias, sem ter inimigos; para marchar em direcção ao socialismo, se essa for a vontade do povo português; para que na nossa terra nunca mais se possa repetir esse crime hediondo que, além da PIDE, teve um único instigador, esse irresponsável que se chamou Salazar; para que não mais nenhum Salazar possa viver nesta terra”²⁵

Este discurso é de uma clareza eloquente, aparecendo como o oposto lógico do discurso proferido por Oliveira Salazar aquando da inauguração do *Monumento a Duarte Pacheco*.

Tal como Oliveira Salazar, Mário Soares também vem dar uma lição a Cela Velha, mas desta feita a lição não é a da produção de silêncio e da sua apresentação como *imagem-nua* da resignação e da obediência.

A lição é a da liberdade. Em primeiro lugar, a da institucionalização de um regime político fundado nas liberdades. Em segundo lugar, a da liberdade dos cidadãos homenagearem os seus heróis, independentemente das tutelas e orientações do Estado. Em terceiro lugar, a liberdade de os cidadãos levarem a julgamento os crimes perpetrados pelo Estado. Em quarto lugar, a liberdade de convivência política entre partidários de convicções e ideologias diferentes e até contrárias.

Mas além de uma lição de liberdade política, é também uma lição de respeito pela soberania do Povo – e já não da Nação – pedra fundamental do novo Regime político, então, emergente, e ainda à procura dos caminhos para a sua própria consolidação.

Por este discurso se percebe, enfim, quanto o *Monumento ao General Sem Medo* aparece como a antítese do *Monumento a Duarte Pacheco*, e Mário Soares se define, verdadeiramente, como anti-Salazar.

E ainda hoje essa lição é lembrada junto ao monumento, como tivemos oportunidade de presenciar em 25 de Abril deste ano de 2006, e

²⁵ *Diário de Notícias*, 23 de Agosto de 1976.



Fig. 50/XVII- Celebração do 1º centenário do nascimento de Humberto Delgado, 25 de Abril de 2006, Cela Velha



Fig. 51/XVII- Idem. Drª Iva Delgado (filha do General) cumprimentando o Presidente da Câmara de Alcobça



Fig. 52/XVII- Idem. Chegada da Dª Iva Delgado (viúva do General) acompanhada pelos netos



Fig. 53/XVII- Idem.



Fig. 54/XVII- Idem. Dª Iva Vieira cumprimentando a Dª Iva Delgado.



Fig. 55/XVII- Idem. Início da cerimónia evocativa.



Fig. 56/XVII- Idem. Presidente da Câmara de Alcobaça discursando



Fig. 57/XVII- Idem. Interpretação da canção “Pedra Filosofal” de António Gedeão (letra) e Manuel Freire (música).



Fig. 58/XVII- Idem. Aeronaves ligeiras sobrevoando monumento.



Fig. 59/XVII- Idem. Almoço-convívio no recinto do Grupo Etnográfico de Cela Velha



Fig. 60/XVII- Idem. Panorâmica-geral



Fig. 61/XVII- Idem. Anúncio da projecção do filme sobre Humberto Delgado.

ainda pudemos acrescentar na presente dissertação, aquando da revisão do texto a que procedíamos, por essa data.

E o que tivemos o privilégio de presenciar foi deveras eloquente, como as imagens que juntamos o testemunham.

Mas para lá daquilo que as imagens podem documentar, a evocação foi de facto tocante, já que a comemoração da Revolução dos Cravos, este ano, abria o programa de evocação do 1º centenário do nascimento de Humberto Delgado, ocorrido a 15 de Maio de 1906.

Jovens, adultos e idosos juntaram-se nessa cerimónia singela, mas tocante, pelo seu simbolismo e autenticidade.

Presentes estiveram os familiares e a viúva do General, com os seus 99 anos de idade, assim como a população de Cela Velha, bem como bastantes forasteiros, tal como nós.

Junto ao núcleo cívico do Monumento, proferiram-se discursos, colocaram-se flores, passou uma “esquadra” de aeronaves ligeiras, cantou-se a “Pedra Filosofal.”

Em seguida, decorreu um almoço-convívio nas instalações do Grupo Etnográfico de Cela-Velha, dirigido por Iva Vieira.

Após a confraternização, foi visionado em antestreia um filme sobre a vida de Humberto Delgado, realizado pelo seu neto.

E depois do filme, um debate sobre o mesmo com a presença do realizador.

Por tudo isto, e para lá dos aspectos, por assim dizer, mais circunstanciais, quase jornalísticos, que acabámos de referir, pudemos verificar ao vivo, e *in loco*, como de facto um monumento se pode tornar num verdadeiro lugar de memória, impedindo o esquecimento de um passado comum, já se vê, mas sobretudo, criando e catalisando, ao longo da sua existência, novas memórias que têm origem nos actos de evocação que o mesmo promove.

E talvez seja esta, afinal, a marca distintiva mais inequívoca que assinala a presença de um *Pólo Monumental*: a sua capacidade de convocar e cruzar a *memória* e a *história*, constituindo-se, assim, simultaneamente, como *monumento evocativo* e como *lugar de memória*.

Consideramos, no entanto, que o Monumento ao General Sem Medo deve ser considerado como um *work in progress*, que carece da incorporação de vários elementos, de resto, previstos no projecto inicial e ainda não realizados.

Por realizar, encontra-se o parque de estacionamento junto ao terreno do núcleo alegórico, assim como os sanitários previstos.

Por realizar encontra-se também o arranjo da Praça General Humberto Delgado, de acordo com o projecto inicialmente previsto pelos autores do monumento, projecto esse que agora poderia ser actualizado, tomando em linha de conta, entre outros aspectos, o encerramento da Estação de Caminho de Ferro de Cella Velha, edifício histórico apesar da sua singeleza, e de resto de bela feição estética, cuja memória, também ela, importa preservar.

E além da cabal finalização do projecto original, talvez o *Monumento ao General Sem Medo* pudesse dar origem a um pequeno “núcleo museológico”, gerido pela comunidade local, onde pudessem ser conservados e expostos alguns dos documentos, objecto e imagens alusivos à memória de Humberto Delgado, assim como à criação, construção e erecção do maior (e melhor) monumento que ao mesmo foi erigido, até hoje, no País.

Porque, a bem dizer, não é somente a figura de Humberto Delgado que ali deveria ser homenageada. Também a população de Cella Velha merece sê-lo, tanto mais que certamente ao tomar tal decisão outra coisa não se estaria a fazer senão a de satisfazer aquela que era, pelos testemunhos que nos chegaram, uma vontade do intrépido General.

Por outro lado, organizar um núcleo museológico do monumento é uma decisão que se impõe também como forma de salvaguardar o próprio espólio do mesmo, até porque algumas peças já se dispersaram, como sucedeu com os projectos e maquetas das outras propostas apresentadas a concurso que não a vencedora, ou ficaram seriamente danificadas, como aconteceu com a maqueta original da proposta vencedora.

Mesmo a documentação e as fotografias que restam correm o risco de se perder ou dispersar, já que não se encontram guardadas e conserva-



Fig. 62/XVII- Estação de Caminho de Ferro de Cella (actualmente desactivada)



Fig. 63/XVII- Folheto relativo às comemorações do 25 de Abril e do centenário do nascimento de Humberto Delgado, distribuído em Cella Velha



Fig. 64/XVII- Fotografia de Humberto Delgado reproduzida no interior do mesmo Folheto

das de acordo com critérios e segundo técnicas arquivísticas, que somente uma supervisão técnica poderia assegurar, coisa que pode significar que a tal não suceder, à medida que o tempo for passando, os riscos de perdas irreparáveis crescerá, coisa que nos parece que deveria, em absoluto, ser evitada.

Paradoxalmente, às vezes os bens (potencialmente) patrimoniais mais recentes encontram-se mais expostos aos perniciosos efeitos da desmemória do que os mais antigos, pelo que a preservação dos monumentos da arte contemporânea deve constituir uma preocupação dos decisores, e não apenas a preservação dos monumentos históricos.

De resto, os efeitos da inequívoca incúria que se verifica a esse nível são sobejamente conhecidos, bastando a esse título lembrar a já longa lista de edifícios notáveis da arquitectura moderna e contemporânea, que têm sido paulatinamente demolidos, de lés a lés, no País.

Capítulo 18- Monumento ao 25 de Abril em Algés

Em 1978, na Assembleia Municipal de Oeiras, era aprovada uma proposta a endereçar ao executivo camarário, no sentido de abrir um concurso público para a erecção de um *Monumento ao 25 de Abril*, em Algés, coisa que viria a efectivar-se em Novembro desse ano, na forma de um concurso público para a apresentação de anteprojectos.

Tratava-se da primeira iniciativa de erguer um monumento à *Revolução dos Cravos* que dava origem a um concurso público, com programa, júri e prémios.

Certamente por se aproximar, em 1979, a celebração dos primeiros cinco anos da Revolução, mas também porque foi na *Quinta da Figueirinha*¹, em Algés, que se realizaram as primeiras reuniões preparatórias da operação militar que daria origem à queda do *Marcelismo*, é que se deve a decisão de erguer, em Algés, um monumento ao *25 de Abril*.

Longe estava já a realidade do PREC, e a *Revolução dos Cravos* já então pouco mais era do que uma confusa e contraditória memória.

Julgamos, por isso, na linha de Pierre Nora, poder opor aqui *memória* e *história*, na medida que mais do que servir para render o culto da memória, a realização do presente concurso oficializava a passagem da *Revolução dos Cravos* à história, posto que, no período da utopia revolucionária, a mesma não carecia de mediação histórica ou simbólica, já que a sua celebração/participação era permanente e perpétua, como se depreende do sentido do *slogan* de então “*25 de Abril, Sempre.*”

Dessa tensão e conflito entre memória e história, dá-nos conta Mário Dionísio num pungente discurso proferido numa sessão de dinamização sobre o *Monumento ao 25 de Abril* a que nos referimos, de acordo com as passagens que as páginas do *Diário de Lisboa* registam:

Diz-se que um grande bem (ou um grande amor) só se avalia bem depois de se perder. Ou de se estar em risco de perdê-lo. E é verdade que sobre todos nós pesa agora, nos inquietantes dias que vivemos, a ameaça de perder esse bem inestimável, esse acto de amor e unidade e redenção que foi o 25 de Abril.

Estremeço ao dizer foi. Mas ouço já dizê-lo assim, em voz alta, arrostando talvez com o assomo de desconfiança de alguns ou muitos que se recusam a olhar a realidade de frente, só para me

¹ Vide, http://www.cm-oeiras.pt/Boletim/1999_04/actualidades.html, Boletim Informativo da Câmara Municipal de Oeiras, nº 4, 1999.

ajudar e nos ajudar a evitar que o tenha sido apenas. Para me ajudar e nos ajudar a tudo fazer para que esse momento maior da nossa vida colectiva contemporânea se não reduza a uma data histórica, a um passado, a que o estão dia a dia reduzindo. Para que se adquira ou readquira a força necessária, a consciência indispensável que implica mantê-lo vivo no presente e no futuro. Para que o que foi volte a sê-lo e para sempre. Para que possamos dizer é e será. [...]

Não ignoro que o pessimismo é perigoso. Mas o optimismo de fachada está muito longe de ser menos perigoso do que ele. E é por isso que me não coíbo de confessar que na jornada verdadeiramente ímpar do 1º de Maio de 74, enquanto caminhava entre os milhares de pessoas que enchiam as ruas de Lisboa, levado pelo mesmo entusiasmo de todos e a alegria saudavelmente contagiosa dos cantos e das bandeiras, repetindo o estimulante grito “o povo unido jamais será vencido”, não conseguia evitar este receio que em mim próprio inutilmente calcava: “É a primeira vez que isto acontece”. Isto e assim. Ou seja: uma multidão imensa movida por uma mesma força interior, esquecida dos seus interesses pessoais ou de grupo ou de partido (“todos feitos de um só coração”, como diria Fernão Lopes), porque os seus interesses pessoais, de grupo ou de partido eram claramente um nó: o de esmagar definitivamente o fascismo, essa forma extrema e brutal de uma mentalidade inquisitorial secularmente instalada neste extremo da Europa e que na sua formulação mais simples e, se pode reduzir à manutenção desesperada, enraivecida de exploradores e explorados.

Desgraçadamente, o vaticino que em mim próprio, nessa festa maior de todas as festas tentava calmar, mas só consegui calar, tornou-se realidade. E mais depressa do que poderia suportar-se. E de modos que dificilmente poderiam imaginar-se e que todos nós conhecemos, seja qual for a interpretação que cada um lhes dê. O que julgávamos definitivamente varrido dos destinos do povo português, regressa sem pudor e em passo estugado.

Mas se o povo português tem uma extensa tradição de sofrimento, ele tem também uma longa tradição de luta. E a experiência conta. E muito. A desgraça aproxima ou deve (ou deveria) aproximar. A incerteza busca (ou é bom que busque) no passado lições para o presente.

É pois altura de recordar aos mais velhos e de dar a conhecer aos mais novos (que o tempo passa depressa e o que para uns é de ontem, para outros nunca existiu) o que durante tantos anos se fez contra o domínio de alguns grandes exploradores sobre a vasta massa dos explorados. Apesar da Polícia em cada rua e em cada prédio. Apesar da Censura. Apesar do Aljube, de Caxias, de Peniche, do Tarrafal...

É neste espírito, creio eu, que a Câmara Municipal de Oeiras aqui nos junta hoje e muitos mais quis juntar, para que apoiemos o seu louvável projecto de erguer um monumento. Um monumento que já devia existir bem no centro de Lisboa, como alguém sugeriu, mas de que não vemos nem sei se veremos alguma vez sinal. Que exista então (ou para começar) em Algés, e aí se erga como um grito ou uma bandeira. [...]

Erguer um monumento ao 25 de Abril nestes dias de espanto, de recuo e de profundo desencanto (digo o que penso e sinto) é um acto poético. Estão aqui poetas, músicos, cantores. Está aqui povo. Ajudem-nos a construir esse monumento com a mesma convicção com que há uns bons quarenta anos, um punhado de jovens poetas

escreveu os seus primeiros versos e neles pôs o sonho de uma nova sociedade. [...] Que esse monumento seja o primeiro verso de uma nova Resistência”²

É, portanto, de um tempo de refluxo que se trata, mas um refluxo não só da onda revolucionária, mas tempo de refluxo, também, da própria modernidade, senão do próprio Ocidente, cujos sectores mais avançados pareciam, então, cair num impasse, como que a tomar o fôlego para o salto tecnológico dos anos 80, desencadeado pela revolução informática.

Por tudo isto, aquela acabaria por ser uma tentativa prematura, e o soteriológico “*primeiro verso da nova Resistência*”, não viria a ser erguido.

Não quer isto dizer que a *Revolução dos Cravos* tivesse perdido o seu encanto. Pelo contrário, tornado tema predilecto do saudosismo nacional – que é a forma que a consciência colectiva tem de manter viva, justamente, as suas memórias – “o 25 de Abril” intensificava-se, amplificando as suas virtudes, ou os seus vícios, consoante o posicionamento intencional das consciências que com ele se confrontavam, no plano infindável das memórias.

Por isso, porque a realidade da Revolução se desvanecia, então, no plano social e, correlativamente, se intensificava no plano transcendental, a participação neste concurso conheceu um número *record* de 59 inscrições, que logo depois se reduziria a 21 participações efectivas, que um programa bastante aberto estimulava, “*limitando-se a umas indicações de objectivos e permitindo uma larga franja de alternativas.*”³

Referindo-se àquele concurso na revista *Arquitectura*, Pedro Vieira de Almeida, considerava que a resposta ao mesmo comportava uma interrogação difícil sobre os valores de monumentalidade, a partir dos quais poderia e deveria conceber-se um monumento sobre o *25 de Abril*, cinco anos após o eclodir da *Revolução*.

Constituiu, por isso, este concurso um momento importante para se fazer o ponto da situação, relativamente às premissas e aos conceitos por que se regia e orientava o pensamento monumental, em regime

² *Diário de Lisboa*, 1 de Março de 1979, p. 4

³ALMEIDA, Pedro Vieira de, *In*, *Arquitectura*, n° 134, Julho de 1979, p. 18

democrático, encarado já como memória o tempo da Revolução, pois é próprio dos “monumentos” cruzar de forma particularmente fidedigna, como mostrou Nora, os dois registos da memória e da história, constituindo-se, assim, como lugares de memória.

O ponto da situação estabelecido pelo concurso, não era, porém, muito promissor. No que se referia ao registo histórico, os cinco anos já decorridos haviam descrito um itinerário político particularmente sinuoso, oscilando entre duas vias inconciliáveis. A primeira, era representada por uma lógica puramente revolucionária, que encontrava no *Documento-Guia* do MFA o seu pronunciamento último, visando, em boa medida, equipara-lo a um *Movimento de Libertação*, à semelhança dos movimentos congéneres das ex-Colónias. A segunda, era representada por uma lógica constitucional, que se ancorava e consolidava graças ao projecto de integração na CEE, cujo pedido de adesão, formulado pelo Governo português, em 1977, havia, justamente, no ano seguinte (que é o mesmo do lançamento do concurso), recebido, a 6 de Junho, parecer favorável do Conselho Europeu.

Cinco anos, podia tornar-se, por isso, um tempo já bastante longo.

Mas também, obviamente, demasiado breve.

Em primeiro lugar, um tempo já bastante longo, porque para trás tinham ficado, irremediavelmente, os actos de autodeterminação e de mediação que se constituíram, tomando como pano de fundo a onda e a utopia revolucionária.

Por outro lado, um tempo demasiado breve, porque, como veremos de imediato, depois de tão longa hibernação e de tão tumultuoso acordar, a teoria e a reflexão em torno da definição de uma monumentalidade conforme à democracia e à modernidade, estavam longe de se apresentar segundo contornos nítidos e coerentes.

Durante a fase revolucionária, a espontaneidade e a força das convicções foram capazes de produzir casos notáveis, como já vimos.

Agora, porém, no refluxo das crenças utópicas, já o gesto instaurador se inibia, e a consciência disso, só nostalgicamente se constituía.

É, portanto, num tempo de charneira que deve situar-se o concurso para o *Monumento ao 25 de Abril*, em Algés. Um tempo de refluxo que

já não é o da onda revolucionária, embora marcado pela sua nostalgia, e simultaneamente um tempo ainda não integrado pelos processos de formalização institucional que se seguiriam, mas que se anunciava a vários níveis e em diferentes frentes.

Como veremos de imediato, a consciência monumental ainda não havia encontrado o seu novo estatuto, nem tinha ainda definido também o horizonte das suas próprias possibilidades, deixando-se, por isso, enredar em ludibriantes equívocos e erróneas questões.

Identificar esses equívocos e erros, é por isso importante, e permite-nos compreender a “origem” do “estado confusionista” com que se depara a monumentalidade, no presente.

Separado da condição e da conformação historicista dentro da qual tinha sido oficialmente mantido durante o Estado Novo, o monumento era uma entidade estranha, nos finais da década de setenta.

Sem retórica em que se apoiar, sem uma inequívoca e autónoma identidade, e, importa acrescentar, sem a presença “real” das utopias (da *Resistência* ou da *Revolução*) que o pudessem catapultar, o monumento transitava decididamente para o limbo, soçobrando perante a previsível e imparável marcha do pragmatismo, que o tornava, numa primeira análise, absolutamente inútil para os tempos vindouros.

Mas, por outro lado, ao mesmo tempo em que o monumento parecia ser uma entidade supérflua à contemporaneidade, ironicamente, por sua vez, nessa mesma contemporaneidade, o modelo da modernidade entrava em crise, à medida que a sua temporalidade e historicidade conheciam os seus próprios limites, como observava, precisamente em 1979, Jean-François Lyotard, em “*La Condition Postmoderne*.”

É então de um duplo deficit de identidade, que o presente concurso nos dá ímpar testemunho. Deficit de identidade na definição formal do próprio monumento, mas deficit de identidade, também, na reflexão e discussão da sua própria ideia e possibilidade.

Disso mesmo são magistral exemplo, as reflexões e discussões a que o presente concurso deu azo, a partir do registo que delas nos dá a Revista *Arquitectura* que lhe consagrou numerosas páginas, em três números sucessivos, e que constituem a primeira reflexão e pronuncia-

mento “teorético” sobre monumentalidade, registados, publicamente, em regime de liberdade de expressão, e estabelecidos, é certo, e convém não o esquecer, no âmbito de uma abordagem e a partir de um entendimento, específicos, da arquitectura.

Assinado por Pedro Vieira de Almeida, o primeiro artigo começava por uma difícil, mas obrigatória, pergunta: “*Pensar em valores de monumentalidade, hoje, o 25 de Abril, cinco anos passados, o que pode ser?*”

Propondo-se responder-lhe, Pedro Vieira de Almeida avança:

A pergunta e mais ainda a resposta são necessárias, porque arvorar um cómodo desconhecimento da primeira e/ou da segunda resulta num objectivo de promover a manutenção de valores de uma outra situação que pretendemos definitivamente enterrar. Só que nunca o será, se não [o] forem, de facto, os seus códigos, se deixarmos vivas as suas linguagens. [...]

Que o fascismo tivesse o seu código monumental ligado ao academismo vigente, ou que o fascismo fomentasse o seu academismo articulando-o com a monumentalidade que era ideologicamente capaz de propor, vem tudo dar na mesma: de facto, o fascismo dispôs de uma linguagem de monumentalidade para uso próprio uma “*mó-no-monumentalidade/‘môno’-monumentalidade*” com que convivemos meio século e que, queiramos ou não, informou e deformou a nossa vivência do monumental, o nosso gosto.

Assim, o 25 de Abril implica uma ruptura drástica, cortando definitivamente quaisquer aderências não só com a monumentalidade fascista, enquanto conjunto de monumentos edificados, mas criando uma ruptura mais funda com a monumentalidade fascista, razão subjacente a todo o seu discurso de e sobre o monumento.⁴

Analisando esta passagem, parece-nos fundamental desde logo observar que Pedro Vieira de Almeida está mais preocupado com a definição de um código de monumentalidade adequado à celebração do *25 de Abril*, do que discutir, em geral, uma ideia de monumentalidade adequada à Democracia, coisa que denota uma ainda insuficiente percepção da dimensão do corte operado pela Revolução.

Daí, a Revolução ser designada quase sempre pela sua data – o 25 de Abril – e não pelo seu nome – a *Revolução dos Cravos*.

Encarada a Revolução como uma data, ela aparece como um evento cronológico que estabelece um corte – uma ruptura drástica – constituindo-se como uma quebra em relação ao *continuum* do tempo, coisa que explica o desígnio de pretender “enterrar” os valores monumentais anteriores, como se esses valores fossem homogéneos.

⁴ Idem, *ibidem*

Ora, como temos visto, não só esses valores não eram homogêneos, como pior ainda em *tempos de refluxo* tornava-se problemático propor novos cortes, pois as verdadeiras rupturas tinham já tido o seu tempo. Este aspecto preliminar da discussão é fundamental, já que estranhámos que em nenhum momento, na dezena de páginas do artigo, não se encontre uma só referência ao *Monumento ao General Sem Medo*, ao *Memorial aos Mortos do Tarrafal*, nem a outro monumento ou de estátua, erguidos “*depois do 25 de Abril*”, quase parecendo que aquele iria ser o primeiro monumento erguido, em Portugal após aquela data.⁵

Mas além deste, parece-nos que o código da “monumentalidade fascista” não se deixa adequadamente identificar pela sua “ligação ao academismo vigente”, nem essa monumentalidade se reduz à ideologia que a mesma veiculava, como, aliás, logo após a II Guerra Mundial, as *Exposições Gerais de Artes Plásticas* já o haviam mostrado.

Na verdade, por exemplo o monumento a Catarina Eufémia era um banal e impessoal busto de camponesa alentejana modelado por um autor anónimo, e inaugurado, em 1976, “como homenagem do povo de Baleizão”, que sucedia ao memorial de inequívocas conotações partidárias erguido, em 1974, junto ao Monte do Olival, a assinalar o local em que a camponesa foi alvejada, no ano de 1954.

É óbvio que estas peças não poderiam ser erguidas senão “após o 25 de Abril”, mas nem por isso se pode dizer que as mesmas assinalam uma ruptura com a monumentalidade do *Estado Novo*, já que quer pela estética quer pela simbólica, algo da retórica anterior nelas perdura.

Retórica que se nota pela figuração impessoal de um busto que, em vez de retratar Catarina, retrata uma anónima camponesa alentejana, ocultando a sua marca identitária – o cabelo – sob o lenço e o chapéu.

⁵ Monumentos e esculturas inaugurados entre 74 e 79: *Monumento ao 25 de Abril*, 1974, Pombal; *Dr. José Jacinto Nunes*, 1974, Grândola; *Egas Moniz*, 1974, Lisboa; *Memorial a Catarina Eufémia*, 1974, Monte do Olival; *Trabalho*, 1974, Lisboa; *Escultura no Hotel Penta*, 1975, Lisboa; *Monumento ao General Sem Medo*, 1976, Cela Velha; *Catarina Eufémia*, 1976, Baleizão; *D. João III*, 1976, Portalegre; *A Família*, 1977, Porto; *Dr. Laranjo Coelho*, 1977, Castelo de Vide; *Dr. Francisco Teixeira de Queiroz*, 1977, Arcos de Valdevez; *VIII Centenário da Abadia Cisterciense*, 1978, Alcobça; *Memorial aos Mortos do Tarrafal*, 1978, Lisboa; *Granito-Ritmo*, 1978, Vila Nova de Cerveira; *Tribunal de Porto de Mós*, 1978, Porto de Mós; *Monumento a Manuel Laranjeira*, 1979, Vila da Feira; *Monumento aos Perseguidos*, 1979, Almada; *Teixeira de Pascoas*, 1979, Amarante; *Torso*, 1979, Lagos. (Vide, Base de Dados, *Porto, Lisboa e Resto do País*)



Fig. 1/XVIII- S/A, *Catarina Eufémia*, 1976, Bronze e mármore, Praça de Catarina Eufémia, Baleizão.



Fig. 2/XVIII- Retrato de Catarina Eufémia que figura na sua campa no cemitério de Baleizão



Fig. 3/XVIII- S/A, *Memorial a Catarina Eufémia*, 1974, Ferro pintado, Monte do Olival, Baleizão.

Exemplo inverso pode ser dado, com o *D. Sebastião*, erguido em 1973, em Lagos, que eficazmente anulava a retórica do rei sonhador de glórias imperiais, representando-o com insólita candura.

Como interpretar estes casos?

A nossa hipótese é a seguinte: a monumentalidade não tem de se equacionar, ou definir, em função de nenhum *tempo histórico*, mas em função do que poderá designar-se por *tempo utópico*, coisa que, afinal, sempre ocorre, já que cada tempo histórico se constitui, na medida em que projecta, e inventa, um tempo utópico específico, o qual poderá ser entendido como o ser *causa-de-si*, do seu próprio tempo.

Não basta pois entrar noutro tempo, para ganhar o direito a proclamar uma ruptura drástica com o tempo anterior. Para que isso assim seja, é preciso inventar um outro tempo, que se define, utopicamente, para lá daquele que, afinal, é o que é.

Ora, em Baleizão, como anteriormente, pretendia-se venerar uma heroína, e promover a figura de Catarina como ícone da camponesa alentejana, coisa que denotava a manutenção do mito da heroicidade, observando-se assim que a incompatibilidade não estava nos pressupostos estéticos ou no academismo das práticas, mas apenas na consonância conceptual e intencional dos modelos.

O tempo era, afinal, ainda o mesmo.

E a contra-prova dá-a, claramente, o *Monumento ao General sem Medo*, que a cada momento, exemplarmente, instaura um novo tempo que ainda hoje perdura, porque o mesmo não se encontra fechado em nenhum tempo histórico particular a que deva obedecer, ou desobedecer, pois na verdade, como monumento à liberdade, teria o mesmo de se conceber como um monumento da liberdade, em plena liberdade.

A monumentalidade não é pois outra coisa senão o exercício de uma (est)ética de intensificação, pois a ideia de monumentalidade mais não é do que, no fim, uma ideia mais intensa – a mais intensa – que se pode conceber, seja sobre aquilo que for.

Quer isto dizer, e outros exemplos poderiam ser dados, que a monumentalidade do Estado Novo, em última análise não se define bem nem por orientações estéticas nem por práticas académicas, mas sim,

e tanto quanto o estudo o demonstra, pelo cometimento intencional de veicular um *heroísmo-mitificado*, como observa Margarida Acciaiuoli ou um *nacional-historicismo*, como pretende Artur Portela.⁶

Não é esta, porém, a estratégia de análise escolhida pelo crítico da AICA, que prefere em vez disso determinar os signos do código da linguagem monumental do Estado Novo, colocando-se, de acordo com aquela que era uma tendência da época, na esteira de uma análise semiótica do “discurso monumental fascista”.

Vejamos, então, como, dessa forma, Vieira de Almeida enumera e caracteriza os signos da monumentalidade fascista, a partir do *Padrão dos Descobrimentos*:

Se tentarmos isolar os seus aspectos mais marcantes poderemos verificar, como características estruturais, que aliás se entrecruzam:

- a) A distanciação como afirmação de valores colectivos ‘*a respeitar*’, valores definidos hierarquicamente, sem qualquer esforço participativo.
- b) A retórica histórico-sentimental, imbuída de austera dignidade
- c) A sacralização do território, vincada numa voluntária atemporalidade.
- d) O adjecto⁷ estático, ‘congelado’ para contemplação veneradora.

Vieira de Almeida enumera, então, quatro signos: *distância*, *retórica*, *sacralização* e *congelamento*.

Se se reparar bem, estes são signos repressivos. A *distância* que impede a participação; a *retórica* que dita a leitura; a *sacralização* que denega o tempo; o *congelamento* que consagra o poder.

Serve esta análise, para aduzir que a consciência crítica, tal como se relevava, projectando-se sobre o *Padrão* “fascista”, era, então, uma consciência traumatizada.

Por isso mesmo, de objecto estático, congelado, sacralizado e distante, o “*monumento fascista*”, no pós-25 de Abril, era, segundo Vieira de Almeida, insolentemente desrespeitado e ferido na sua mais excelsa dignidade, tal como acontecia como paradigma da monumentalidade do Estado Novo – o *Padrão dos Descobrimentos* – o qual era usado, como já referimos, de forma despudoradamente profanadora, consti-

⁶ Vide, PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o Zarquismo*, INCM, Lisboa, 1997.

⁷ Logicamente, deverá ler-se ‘objecto’.

tuindo a sua denegação, no seu ponto de vista, a única via possível para a definição de uma nova linguagem monumental.

Baseado no seu diagnóstico, Pedro Vieira de Almeida afirmava:

Creio, assim, ser na recuperação da distanciação, na democratização implícita, na ausência total de qualquer vector de retórica, na des-sacralização e recusa do objecto para contemplação não participada, na recusa da atemporalidade e da dignidade asséptica, que se podem encontrar elementos de base de uma procura de monumentalidade capazmente significativa de uma situação pós-25 de Abril

A “des-distanciação”, a “anti-retórica”, a “des-sacralização” e a “des-contemplação” não eram, no entanto, mais do que valores negativos, tornando-se assim por aquele caminho difícil definir novos valores.

Sintetizando, na opinião do crítico da AICA, restava uma única saída para a consciência monumental portuguesa: proclamar a denegação da “monumentalidade fascista”, coisa que equivalia a dizer que uma concepção democrática de monumentalidade, se definia tomando como referência a denegação das referências e dos valores do Estado Novo, e não a partir da afirmação das suas próprias referências e valores, coisa que não deixava de ser inquietante, pois dava a entender que tais referências ou valores próprios não existiam.

Uma tal postura, tão implacavelmente enunciada, não deixava portanto de ser polémica. Na verdade, e esse constituirá, como já veremos, o interesse maior do presente concurso, dando este origem a uma polémica entre Vieira de Almeida e Frederico George, ambos elementos do júri, polémica essa que o segundo artigo da *Arquitectura* registou.

Em causa estava a classificação relativa de três dos anteprojectos apresentados, classificação para a qual os dois arquitectos defendiam classificações diferentes, em consequência de partirem de premissas distintas do que poderia ser um monumento, no pós-25 de Abril.

Vejam, pois, como se repercutem na acta essas discrepâncias:

MONUMENTO AO 25 DE ABRIL

ACTA FINAL DO JURI

Às 21:30 horas do dia 23 de Abril de 1979 reuniu o júri de apreciação dos anteprojectos de um Monumento ao 25 de Abril, apresentados ao concurso público aberto pela Câmara Municipal de Oeiras. Estiveram presentes todos os membros do júri, que se indicam: pela Assembleia Municipal, Alberto Mesquita Baptista, que preside, e Adelino Freitas Antunes; pela Câmara Municipal, Hélder Almeida e Silva, que substituiu o anterior representante; pela Secretaria de Es-

tado da Cultura, Fernando Calhau, pintor; pela Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, José António do Amaral Trindade Chagas, arquitecto; pela Secção Portuguesa da Associação Internacional dos críticos de Arte, Pedro Vieira de Almeida, arquitecto; pela Sociedade Nacional de Belas-Artes, Carlos Amado, professor escultor; pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, Lagoa Henriques, professor escultor; pelos concorrentes, Frederico George, professor arquitecto. Foi reformulada e assinada a acta da reunião anterior. Seguidamente, cada um dos membros do júri exprimiu a sua votação para os três prémios previstos no Regulamento - votação que a seguir se indica:

Júri	1º prémio	2º prémio	3º prémio
<i>Prof. Frederico George</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Arq. Trindade Chagas</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Pintor Fernando Calhau</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Arq. Pedro Vieira Almeida</i>	L- 215 948	P- 257 390	A- 315 912
<i>Prof. Lagoa Henriques</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Prof. Carlos Amado</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Sr. Adelino Antunes</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912
<i>Sr. Alberto Mesquita</i>	P- 257 390	A- 315 912	L- 215 948
<i>Sr. Hélder Silva</i>	P- 257 390	L- 215 948	A- 315 912

Cada membro do júri justificou a seguir a sua votação. Deste modo, por maioria, os três prémios foram atribuídos pela seguinte ordem:

- 1º lugar: anteprojecto n° P- 257 390
- 2º lugar: anteprojecto n° L- 215 948
- 3º lugar: anteprojecto n° A- 315 912

Como elemento fundamental de critério para esta votação, o júri tomou a definição de algumas características de um possível conceito de Monumento no pós-25 de Abril.

Neste aspecto, o júri considerou que o conceito de Monumento fosse suficientemente aberto para admitir o ponto de vista dos candidatos. De acordo com o regulamento do concurso, instrumento de trabalho a que o júri sempre recorreu, considerou-se que o Monumento deveria, para além do seu valor de «sinal», contribuir para o equipamento urbano, sendo de considerar aí a sua correcta e dinâmica inserção. Assim se atribuiu o 3º prémio ao n° A – 315 912, por reconhecer neste uma solução que, embora revelando uma qualificada linguagem arquitectónica, recorre a um contraste ironizante que compromete o valor de «sinal» que é reconhecido no Palácio Anjos.

Ao n° L- 215 948, a que se atribui o 2º prémio, se reconheceu como qualidade evidente a ausência de retórica; porém, na resposta à função de equipamento urbano a desempenhar, carece de solução facilmente exequível.

Coube ao n° P- 257 390 o 1º prémio, que propõe uma solução em que a simbólica do 25 de Abril aparece de forma bem evidente, sendo de destacar o recurso à sombra do próprio «sinal», no solo (para o que se sugere um tratamento mais evidente), marcando co-

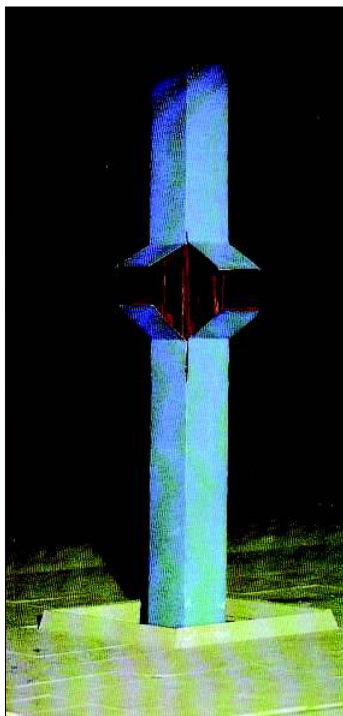


Fig. 4/XVIII- Xavier Olazabal (arq.) Armando Matos Simões (esc.) e Lima Carvalho (pintor), *Anteprojecto n.º P- 257 390*, 1979, Maqueta, Não realizado

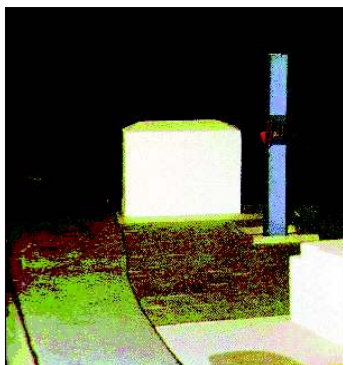


Fig. 5/XVIII- Idem, Outra perspectiva da maqueta.



Fig. 6/XVIII- Idem, Outra perspectiva da maqueta.

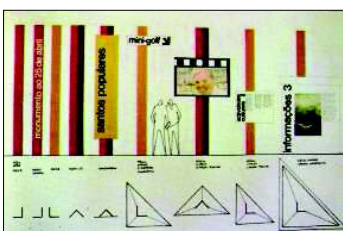


Fig. 7/XVIII- Luís Filipe Martins Serpa, *Anteprojecto n.º L- 215 948*, 1979, Maqueta, Não realizado.

mo um relógio solar a hora precisa do dia 25 de Abril em que a revolução triunfou.

Contudo, ao júri pareceu de recomendar um estudo mais aprofundado como: a cor, a existência de um elevador no interior do elemento escultórico, a definição do fosso de onde emerge esse elemento. Ainda de acordo com o Regulamento, procedeu-se de seguida à identificação dos autores dos projectos premiados:

1º lugar: escultor Armando Matos Simões, pintor Lima Carvalho e arquitecto Xavier Olazabal;

2º lugar: Luís Filipe Martins Serpa, e

3º lugar: Pedro Manuel Ferreira Barbosa. (Equipa de Alexandre Bastos e Teresa Beirão.)

(O anteprojecto n.º A - 121 006 é da autoria de Artur Rocha.) Os três premiados foram imediatamente avisados pelo telefone, seguindo telegrama de confirmação.

Foram igualmente abertos todos os sobrescritos contendo a identificação dos autores dos restantes anteprojectos,

Oeiras, 30 de Abril de 1979.⁸

Verificava-se, assim, um consenso quase absoluto entre as decisões do júri. À excepção do arq. Pedro Vieira de Almeida, os restantes elementos do júri votaram a favor do projecto de Armando Matos Simões, Lima Carvalho e Xavier Olazabal, para primeiro prémio.

Espantosamente, o júri decidia como se não houvesse dúvidas.

Espantosamente, já que o texto da própria acta referia que o júri havia votado, tomando em consideração algumas características de um possível conceito de monumento no pós-25 de Abril, ao mesmo tempo que acrescentava, paradoxalmente, que esse conceito devesse ser suficientemente aberto, para admitir o ponto de vista dos candidatos.

Um choque de critérios, adivinhava-se por detrás de uma aparente coesão.

Vejam, como ela se formulava e definia, a partir das propostas vencedoras:

Analisando os anteprojectos, facilmente nos apercebemos de que as discrepâncias quer de entendimento do problema, quer de formulação de respostas ao mesmo, eram, de facto, enormes. Enquanto no caso da proposta vencedora, a solução preconizada correspondia, ainda que com alguma depuração minimalista, a uma noção, por assim dizer, “clássica” de monumento, a proposta classificada em segundo lugar, por assim dizer, banalizava e complicava essa mesma noção, equi-

⁸ *Arquitectura*, n.º 134, Julho de 1979, p. 18

parando o monumento a mera sinalética urbana, enquanto que a proposta classificada em terceiro lugar se assumia como claramente dissonante, intervindo com inédita audácia no edifício “histórico” do *Palácio dos Anjos*, ao encenar uma metáfora da mudança operada pelo 25 de Abril, que interpretava enquanto reposição da liberdade de transformar o rumo da História, anunciando a génese, entre nós, não já de uma lógica monumental ou anti-monumental, mas, por assim dizer, para-monumental, embora disso não parecesse ter inteira consciência, como veremos, mais adiante.

Assim, o projecto vencedor ganha, porque permite articular o passado e o futuro, lançando uma ponte entre ambos os tempos, e simultaneamente separando as águas.

Vejamos a sua memória descritiva:

MEMÓRIA DESCRITIVA

O Projecto intenta revalorizar toda uma zona cujo perfil urbano carece de uma verdadeira qualidade vivencial. O tratamento possível situa-se num espaço, pela situação que ocupa na malha da área considerada, pelas facilidades de acesso e de arranjo, pelo grau de presença e da ampla visualidade que suscita.

Mas, para além disso e em concordância com tais características, escolheram-se elementos plásticos e arquitectónicos ao mesmo tempo simples, fruíveis e utilizáveis, e de forte mobilização colectiva, quer de dia quer de noite. O OBJECTO-PADRÃO é constituído por uma “torre” de metal pintado, quadrangular, que se rompe geometricamente no seu terço superior: a leitura possível deste objecto “minimal” integra o símbolo da própria colectividade portuguesa, uma colectividade que emerge de uma “zona de ocultação”, que rompe a “terra” e se projecta no espaço, abrindo-se significativamente de dentro para fora, transformando-se, iluminando-se, reconstruindo-se, enquanto se assume e cresce na vertical. O significado global (sic) deste OBJECTO-PADRÃO é reforçado pela cor forte que o individualizará no espaço, pela cor quente do seu interior e pela iluminação que sobe discretamente do “fosso” ou que brota em força da rotura orgânica que apresenta na parte superior.

O espaço envolvente, com chão tratado modularmente em cimento, é um espaço de encontro, de passeio, de contacto social, de vivência criativa ao ar livre, podendo ser utilizado para espectáculos e outras manifestações adequadas. Dispõe, para isso, além de uma área bem dimensionada, de um suporte singelo, desmontável, que se interliga plasticamente com o próprio OBJECTO-PADRÃO e a modulação rítmica do pavimento.

A fruição de toda a zona tratada completa-se pelo menos a mais dois níveis: o “fosso” donde emerge o OBJECTO-PADRÃO é também quadrangular, protegido de fora, incluindo diversas instalações por baixo do pavimento, atrás referidas. Tais instalações têm uma utilização polivalente, de carácter social e cultural, pois incluem uma galeria em dois troços, um pequeno auditório para manifesta-

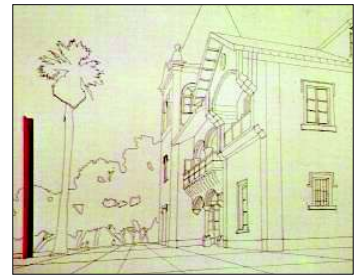


Fig. 8/XVIII- Luís Filipe Martins Serpa, *Anteprojecto nº L- 215 948*, 1979, Maqueta, Outra perspectiva.

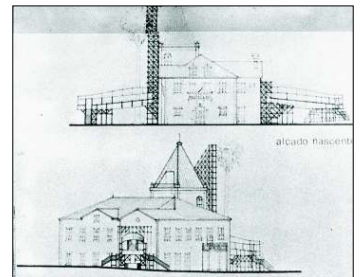


Fig. 9/XVIII- Pedro Manuel Ferreira Barbosa. (Equipa de Alexandre Bastos e Teresa Beirão, *Anteprojecto nº L- 215 948*, 1979, Alçado e perspectiva.

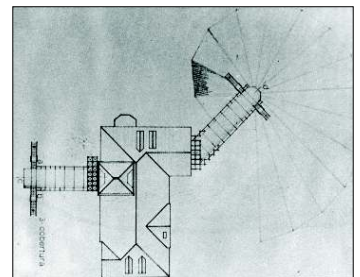


Fig. 10/XVIII- Idem, Imagem da Planta.

ções diversas (cinema, teatro de estúdio, conferências, música, etc.), um bar, vestiários, arrecadações, lavabos, acesso ao parque norte, zona livre (de estar) no espaço a céu aberto que contorna o OBJETO-PADRÃO, além de elevador instalado na torre para acesso ao topo e observação da paisagem urbana envolvente ou de toda a zona fluvial desfrutável.

O monumento incluiu um elemento principal (objecto-padrão) constituído por uma torre com 33 metros de altura e cuja secção é um quadrado de 3 por 3 metros. A torre eleva-se verticalmente e as faces apresentam uma rotura a 18 metros do solo, expandindo-se para todos os lados e em dois sentidos. Esta torre parte de uma abertura com 4 metros de profundidade a contar do nível do pavimento aferido à rua, e é sustentada por estruturas de aço preparadas para ulterior recepção de um elevador de acesso ao topo, no qual se torna possível como se disse atrás, observar a paisagem envolvente.

Este objecto-padrão é revestido a metal e pintado por fora em azul (conforme se pode verificar na maquete), sendo as faces interiores, visíveis no ponto da rotura, pintadas de vermelho. As abas daquela rotura, de 3 por 3 metros inclinam-se simetricamente para fora, deixando ver a estrutura (plasticamente tratada) da torre. Por outro lado, e na mesma zona da rotura, serão colocados projectores com o fim de espalharem luz em todas as direcções e sentidos, tendo em conta o efeito visual do funcionamento nocturno.

O pavimento que envolve o elemento principal atrás caracterizado é um amplo espaço que a maquete configura, tratado em chão de cimento, em placas ou módulos quadrangulares e rectangulares, de tamanhos constantes, com desenho regular, por repetição rítmica. Nele encontra-se gravada a legenda “25 de Abril, Democracia, Liberdade”, legível opticamente do miradouro da torre.

No pavimento, obliquamente para leste, encontra-se também gravada a direcção da sombra do objecto-padrão equivalente à que se verificaria no dia 25 de Abril, às 18 horas, momento que marca a queda efectiva do anterior regime.

No subsolo, num quadrado de 24 m. de lado, em área de 576 m², rasgam-se diversas instalações cobertas pelo pavimento que envolve o monumento e protegidas por portas envidraçadas no perímetro da zona a céu aberto (11 x 11 m). Estas instalações incluem uma galeria em dois troços sendo um deles dedicado a um núcleo de informações sobre as lutas pela democracia e pela liberdade. O outro troço poderá receber exposições móveis diversas.

Além das galerias, as instalações comportam um pequeno anfiteatro preparado para conferências, audições musicais, filmes, teatro, etc.

Das instalações do subsolo parte uma escadaria para o exterior, rompendo o pavimento perto do monumento, do lado este, onde se situa um estrado pré-fabricado, desmontável, de dimensões variáveis. Este estrado ou palco de ar livre, para diversas manifestações ao nível do pavimento, dispõe de elementos e outros acessórios que permitem a sua montagem no lugar indicado, perto da abertura donde rompe o objecto-padrão.

Lisboa, 28 de Fevereiro de 1979⁹

Pelo texto, pode perceber-se como a intenção de estabelecer simultaneamente uma ponte e uma ruptura com a monumentalidade vi-

⁹ *Arquitectura*, nº 134, Julho de 1979, p. 18

gente antes da *Revolução dos Cravos*, é manifesta e consciente. Desde logo, pela afirmação (repetida e grafada em maiúsculas) da expressão “objecto-padrão”, para designar a torre que estrutura e fundamenta o anteprojecto. Resultasse esta de uma elevação em espiral – como acontecerá com o anteprojecto que a equipa *Cidade Aberta* apresentou a este mesmo concurso, que logo veremos, diríamos estar perante uma actualização do projecto *Mar Novo*.

Mas além do objecto-padrão, outras linhas de continuidade podem reconhecer-se na estruturação desta proposta, como aquela que decorre da valorização do subsolo, concebido como lugar para acolher as funções de utilização, deixando assim livre e aberto, ou seja vazio, o espaço para a leitura simbólica e para a dimensão cósmico-espacial.

Dimensão cósmico-espacial que se patenteia na marcação de um ponto no pavimento, destinado a assinalar, no dia 25 de Abril, a data da queda e da transferência do Poder, a partir da sombra projectada do “objecto-padrão” nessa marca, coisa que equivalia a transformar o monumento num *Gnomón Solar*, aproximando-o assim, curiosamente, daquela que, como veremos, será a natureza da enigmática “*Rosa-dos-Ventos*”, descoberta em Sagres.

Continuidade, portanto. Mas também, já se vê, ruptura. Ruptura essa que não se patenteia unicamente pelos rasgos na integridade física do “objecto-padrão”, atitude por si só, já, por assim dizer, iconoclasta, mas ruptura, ou melhor, inversão da lógica da Cripta (ou Capela Funerária), na medida em que enquanto, em Sagres, a Cripta (ou a Capela), mergulhando no silencioso e obscuro telurismo, constituíam o centro da celebração monumental, agora, o movimento é o oposto, sendo a partir de um obscuro “fosso” (que pretendia significar o “obscurantismo” da condição anterior à *Revolução dos Cravos*) que o monumento irrompia, emergindo das trevas, para o alto, em irradiante ascensão, situando-se o seu fulcro, no espaço aberto, luminoso, onde a sombra projectada pela coluna sobre uma marca no pavimento, assinalava o instante zero do novo Regime.

Daí, poder compreender-se a facilidade com que este anteprojecto se impôs perante os outros. Ao mesmo tempo que o anteprojecto criava

e significava uma nova condição monumental, afinal, não contrária, mas antes simétrica, da anterior, o mesmo concebia-se dentro de uma continuidade lógica, quando não ontológica, relativamente àquilo que constituía o cerne de uma ideia de monumentalidade.

De resto, os três anteprojectos premiados, e hierarquizados, pelo concurso expressavam com correcção as três vias possíveis de responder, de forma inovadora, ao problema de abrir caminhos a uma hipotética *libertação da monumentalidade*, na era pos-25 de Abril.

O primeiro prémio plasmava uma actualização plástico-simbólica da noção clássica de monumento, propondo um objecto sublime, que se elevava sobre a paisagem urbana, superlativizando, pela sua dimensão, um determinado significado ou acontecimento histórico.

O segundo prémio plasmava uma expansão objectual-presencial da noção clássica de monumento, propondo uma desmultiplicação de objectos sinalizadores de uso corrente, que dessublimava significados e acontecimentos, situando-os no chão de um quotidiano comum.

O terceiro prémio plasmava uma desconstrução compósito-festiva da noção clássica de monumento, propondo a transformação de um objecto patrimonial – o Palácio dos Anjos – mediador de um determinado valor histórico-cultural, subvertendo a sua imagem e o seu uso, monumentalizando-se, assim, o “gesto” de tal atitude.

Nesta análise, não se trata de julgar, nem sequer de considerar, o valor estético de tais soluções, hierarquizando-as. Não pretendemos, de momento, valorar soluções ou noções, unicamente tipificá-las. Cada uma delas, poderia dar, ou poderia ter dado, origem a propostas válidas, ou não, do ponto de vista estritamente estético.

Aliás, uma circunstância, afinal, tão simples quanto esta, serve desde logo para problematizar e questionar a validade do enunciado de premissas ou noções apriorísticas, como meio para fundamentar ou valorar, por si só, a arte monumental, senão toda a arte.

De facto, dizer que a proposta classificada é uma “*forma minimal*”, que a proposta classificada em segundo lugar é um “*intervenção conceptual*”, ou que a proposta classificada em terceiro é um “*projecto pós-moderno*”, não pode, por si só, adiantar nada de consistente no que concerne a

uma valoração artística, nem àquilo que está bem, ou mal, numa obra de arte monumental e, por maioria de razão, àquilo que é, ou não é, no fim, um monumento.

Daí, a fragilidade das teses de Pedro Vieira de Almeida. Como é que a denegação de um determinado código monumental, a saber, o do Estado Novo, que era preciso primeiro verificar se realmente existiu, poderia dar origem a uma nova lógica coerente, já que toda a lógica carece de obedecer a uma princípio de coerência intrínseca?

Mesmo admitindo que esse código ideológico-formal tivesse existido, coisa que julgamos ter mostrado que não, na medida em que o que o estudo revele é o confronto entre dois modelos – monumentalidade sublime e integração das artes –, como é que a denegação de um modelo de que, afinal, apenas o *Padrão dos Descobrimentos* se erguia como paradigma positivo, e de resto polemicamente,¹⁰ poderia abrir um novo horizonte à arte monumental?

Coloca-nos esta postura, de volta, perante um novo avatar da síndrome da monumentalidade negativa, cujo sentido e itinerário temos vindo a seguir, desde os sucessivos malogros dos concursos de Sagres.

Novo avatar, mas idêntica lógica. A lógica de denegar o sublime, visando por tal denegação chegar à definição de um sublime contrario.

Eis o paradoxo da monumentalidade negativa, após o 25 de Abril!

Dessa circunstância, mostrava ter consciência Frederico George. Para ele, a monumentalidade não era uma problemática de carácter transcendente, nem tinha de se definir contra, ou a partir, de coisa alguma:

O monumentalismo tomado no sentido de tentar fixar um determinado acontecimento importante para uma sociedade, na memória dos seus vivos e vindouros, é uma indiscutível característica humana. Dois namorados gravam na casca da árvore, na parede ou na pedra duma casa os seus nomes e um coração trespassado por uma flecha, desejam perpetuar o seu amor “eterno”.

É pois neste sentido, o de desejar perpetuar um acontecimento, que se entende que um determinado grupo social pretenda afirmar o 25 de Abril pela construção de um monumento.

Discutir o que é ou o que deverá ser a *monumentalidade*, antes ou depois do 25 de Abril, corresponde a parecer desejar moldar ou impor algo que deverá aparecer naturalmente como acto cultural.¹¹

¹⁰ Como tentámos mostrar, o *Padrão dos Descobrimentos* não é um modelo de monumentalidade, porque é um híbrido de modelos: o estatuário e o arquitectónico.

¹¹ *Arquitectura, Arquitectura*, nº 134, Julho de 1979, p.

Esta passagem de Frederico George parece-nos extremamente feliz. Feliz porque a sua despreocupação relativamente à gravidade da reflexão monumental, abria a possibilidade de uma reflexão não-traumática, mais empenhada em focar os aspectos invariantes da arte monumental, relativizando as querelas sobre a sua problemática.

Por outro lado, e esse constitui o aspecto mais importante, pois por ele se percebe que aquela reflexão não era frívola ou superficial, Frederico George para reencontrar o sentido do monumental, não parte à procura de modelos formais, teóricos ou retóricos, mas apenas vai ao encontro do seu sentido antropológico, senão mesmo ontológico, ainda que modulado, como sempre sucede, pela dimensão social das realizações humanas, que se concebem e se engendram, invariavelmente, por mediação de um determinado grupo, ou grupos.

Mas a sua argumentação ia mais longe, já que apesar de reconhecer sem hesitações que durante o Estado Novo prevalecia uma “*linguagem retórica nos seus monumentos*”, ao mesmo tempo, acrescentava que “*o que se passou não foi só na arquitectura ou nas artes plásticas, mas sim em tudo o que implicava comunicação*”. E rematava, lucidamente:

Mas o gosto pela retórica, pelo redundante e por certa prosódia enrolada não se desfaz do 25 para o 26 de Abril, e até se pergunta se não se trata de tinea bem portuguesa e se forte reacção a essa propensão não poderá conduzir a formalismos opostos, também indesejáveis.

E firmado nesse ponto de vista, Frederico George polemizava:

Não me parece que a chave do problema resida na procura de modelos fascistas e proceder ao contrário, para estar certo. Nada de deliberado deverá suceder. A compreensão tanto quanto possível exacta dos fenómenos que se passaram em dado momento a que se sucede uma natural aculturação, a procura do verdadeiro significado do tipo de vida que se deseja que venha a ser e o exemplo de alguns fenómenos anteriores, enformarão naturalmente os chamados marcos ou monumentos, boa parte da memória dos homens. [...]

É pois apoiado nos valores “negativos” enunciados no número 4 do seu escrito que o meu caro Pedro admite poder estabelecer-se um critério de julgamento dos anteprojectos do monumento, e assim explicar as preferências e a “arrumação” na sua classificação.

Não acho possível «desmontar» tão claramente o monumento de Belém e constituir daí as bases de partida para o julgamento. Não tomarei como paradigma do que não se deve fazer, o monumento das descobertas.¹²

¹² *Arquitectura*, n.º 134, Julho de 1979, p.

Comentando a posição assumida por Frederico George, parece-nos hoje exagerada a confiança no futuro, que trespassa as palavras do representante dos artistas no júri.

O “*nada de deliberado*” e o “*naturalmente*” denotam hoje, efectivamente, um excesso de confiança. Mas também é verdade que proceder de outro modo, isto é, destilar à margem da vivência e da experiência do tempo, modelos de denegação, significava colocar, *a priori*, entre a invenção e a reflexão monumental própria de um tempo novo, asserções que podem e devem interessar aos teóricos, mas que ainda que se afigurem certas, devem ser mantidas em suspenso, abstendo-se aqueles de as colocar no plano das condicionantes da criação artística e da arte monumental, pela simples razão de que antes da teoria deve estar, e sempre estará, a envolvente totalidade da vida.

E essa é que deve influenciar, directamente, tanto quanto possível, sem interferências inibidoras ou repressivas, a criação monumental, ainda que esta surja como expressão de um determinado grupo.

Coisa muito diferente, consideramos nós, será discutir a viabilidade e o interesse da formulação de modelos teóricos, positivos e compreensivos, *a posteriori*, pois formular modelos será sempre o escopo da história da arte, e importa dizê-lo, é o nosso também, e nele se concentra o sentido e se dirige o empenhamento dos nossos esforços.

Assim sendo, importa não deixar de observar que o excesso de confiança que se desprende das palavras de Frederico George, e que afirma como inadequada e contraproducente qualquer normativa monumental, muito tem a ver com a circunstância de Frederico George, justamente, falar, como representante dos artistas.

É que de normativas e orientações, já tinham tido estes a sua conta!

Por outro lado, era evidentemente necessário apurar e testar as possibilidades que se abriam no novo campo de experimentação, que só uma *não-directividade* normativa poderia oferecer.

E alguma coisa de válido saíra, como Frederico George indicava:

Os concorrentes, ainda que em número escasso, deram-nos variantes do conceito de monumento entendido como o sublinhar plasticamente de determinado evento que deve ser preservado na memória dos homens.

No conceito de espaço-tempo, a característica fundamental foi a marcação inequívoca de dois aspectos que parecem importantes:

1º- O que você chama *senal-padrão*, e eu acrescentarei *ponteiro*, proporciona uma indicação iniludível duma data que se pretende fortemente fixada. Quando a sombra desse «*ponteiro*» se projecta no chão, dentre de um contorno bem acentuado no pavimento, às 18 horas do dia 25 de Abril, estabelece uma relação que não é retórica e que envolve valores cósmicos transcendentais de simples entendimento.

2º- Há nessa estrutura como que um rompimento a cerca de dois terços da altura, retomando depois a mesma estrutura. Poderia ser melhor explorada a ideia, marcando uma diferença acentuada dessa estrutura, mesmo só pelo emprego da cor. É assunto que poderá vir a ser revisto em fase posterior ao desenvolvimento do anteprojecto.¹³

A argumentação de Frederico George é plausível. A marcação no solo do tempo da queda do regime, constituía o “golpe de asa” daquele anteprojecto, embora não absolutamente isento de retórica, na medida em que, por aí, monumentalizava-se a versão, só aparentemente objectiva, de que o Regime havia caído com a saída de Marcello Caetano do *Quartel do Carmo*, coisa que é objecto de discussão entre os historiadores da Revolução, redimindo-se no entanto dessa retórica, por convocar valores cósmicos, isto é, universais, potenciadores de uma percepção transcendental, isto é, consciencial, de monumentalidade.

Mas, por outro lado, Frederico George era o primeiro a reconhecer a fragilidade estética da forma como a ruptura na torre fora concebida plasticamente. A ideia era válida, mas a sua formalização, menos.

É que, ali, havia de facto retórica. Desde logo pelo emprego da cor. O azul, conotado com a tradição, o vermelho com a revolução. Porquê o azul? Porquê o vermelho? Porquê a mesma cor, o azul, nos dois segmentos externos? Porquê a mesma cor, o vermelho, nos dois segmentos internos? O que é que a simbologia visada por aquelas cores queria significar? Um novo convencionalismo? Uma nova retórica?

Não era de todo claro que naquele caso a função simbólica derivasse de uma pura pesquisa plástica, mas mais parecia que essa mesma função reiterasse conotações simbólicas absolutamente convencionais.

Neste particular, o jogo cromático patentado pelo *Monumento de Cela Velha*, como já assinalámos, era simbolicamente mais feliz, opondo o cinzento do bloco de betão ao branco da coluna central.

¹³ *Arquitectura*, n.º 134, Julho de 1979, p.

Mas o problema da cor poderia ainda ser, posteriormente, corrigido e resolvido.

Contudo não o foi, porque o monumento não chegou a avançar da fase de anteprojecto, tendo daquele concurso unicamente ficado como memória o topónimo *Praça 25 de Abril de 1974*, para designar aquele espaço urbano de Algés. Um espaço onde a escultura, mais tarde, e sob outra lógica, viria ainda a marcar presença.

E com isto, mais uma experiência frustrada se acrescentava ao rol de concursos não realizados, mostrando que a consciência monumental depois da realização luminosa de Cela Velha, voltara a ficar prisioneira da síndrome da monumentalidade negativa, e parecia incapaz de produzir obras que pudessem exprimir uma nova identidade, permitindo a formação e a consolidação de uma consciência monumental livre.

Mas, na verdade, monumentalizar a *Revolução dos Cravos* não era, então, um tema simples, e muito menos pacífico, já que o jogo das tensões e das forças que lhe procuravam imprimir e condicionar uma direcção política, impossibilitavam a formação de um consenso real, em torno do que poderia ser uma celebração da Revolução, funcionando, ao invés, a memória do 25 de Abril como uma arena e um meio de expressão de um conflito não sanado.

É certo que, em Cela Velha, um primeiro sinal positivo do que poderia ser uma nova expressão e uma nova lógica monumental, adviera com a construção do *Monumento ao General Sem Medo*, como vimos, mas também não deixa de ser verdade que, devido à sua implantação periférica e não-urbana, aquele era um monumento solipsista, pouco conhecido, visto que a utopia que o havia possibilitado, entretanto, se extinguiu, desvanecendo-se enquanto realidade social, no País.

Por outro lado, a consciência monumental portuguesa além de traumatizada, ou talvez por isso mesmo, não estava preparada para encarar a polémica como meio eficaz de catalisar, a definição de uma identidade monumental, pela confrontação de pontos de vista.

Daí que, apesar de no número seguinte da Revista *Arquitectura* os ecos do artigo anterior se fizessem sentir, e da revista se ter disponibilizado



Fig. 11/XVIII- Placa identificadora da Praça.



Fig. 12/XVIII- Praça 25 de Abril, em Algés. Aspecto actual com o *Palácio dos Anjos* à esquerda, entre o arvoredo



Fig. 13/XVIII- Praça 25 de Abril, em Algés. Contra-campo com o *Palácio dos Anjos* à esquerda, entre o arvoredo



Fig. 14/XVIII- António Quina, *Ronda do Dia*, 1993, Calcário rosal, Rua Major Afonso Palla, Algés. (ao todo 15 estátuas)

para funcionar como fórum para o debate¹⁴, Pedro Vieira de Almeida não respondeu às críticas de Frederico George, pelo que o debate morreu à nascença¹⁵, bloqueando-se assim aquela que poderia constituir uma boa oportunidade e um correcto meio para se discutir, analisar e aprofundar o problema, com vista à obtenção de um consenso. Mas isso não veio a suceder, e no fim só os autores do anteprojecto classificado em terceiro lugar, aproveitaram aquela via para explicar e afirmar melhor as intenções e fundamentos da sua proposta, já que consideraram que a mesma tinha sido desvirtuada pelos comentários críticos, nomeadamente de Pedro Vieira de Almeida, rebatendo-os, como se segue:

A principal intenção, o atravessamento do Palácio dos Anjos, não é uma «destruição aparente», mas uma real valorização para além do carácter simbólico.

Não se verifica a destruição da «imagem urbana a que os seus habitantes se habituaram ao longo dos anos», mas, pelo contrário, ela engloba a ideia de transformação. [...]

As críticas apresentadas em relação à intenção marcante de confrontar e relacionar duas estruturas contrastantes, consideramos que é primário concluir que daí resulte «destruição aparente», «ironizante» ou uma colagem. As duas estruturas não se eliminam, completam-se valorizando-se.¹⁶

Tinham razão os autores em sentir-se injustiçados. De facto, a sua filosofia de intervenção fazia sentido e era legítima, só que transcendia já as premissas do movimento moderno, ao questionar o isolamento sacralizador dos monumentos, e ao procurar as vias de com eles dialogar, de igual para igual, considerando-os como “*factos urbanos permanentes*”¹⁷, sujeitos a sucessivas e contrastantes transformações, seguindo as pegadas de um criticismo já manifestado, por Aldo Rossi em *L'Architettura della Città*, obra que tinha sido traduzida para português,

¹⁴ No cabeçalho do artigo “*A Propósito do Monumento ao 25 de Abril*”, o colunista escrevia assim: “*Suscitou alguma polémica a apresentação dos trabalhos do concurso de Monumento ao 25 de Abril, em Algués; por um lado, a apresentação era por vezes de difícil leitura, o que não ajudou à compreensão dos projectos; por outro as próprias intenções dos trabalhos premiados eram suficientemente opostas entre si para suscitar a continuação da discussão; aqui tentamos prolongá-la, com a apresentação dos textos que se seguem*”

¹⁵ No n.º 136 de *Arquitectura*, Pedro Vieira de Almeida escreveria ainda novo artigo intitulado “*Ainda (bem) o Monumento 25 de Abril*”, onde respondia aos “*protestos*” dos concorrentes da equipa classificada em 3.º lugar, mas sem voltar à polémica com Frederico George, como logo veremos.

¹⁶ *Arquitectura*, n.º 135, (4.ª série) Outubro de 1979, p. 16

¹⁷ Cf. ROSSI, Aldo, *L'Architettura della Città*, Marsilio Editori, 1966, Padova.

pelos arquitectos José Charters Monteiro e José da Nóbrega S. Martins, sendo publicada, em 1977, sob a chancela das edições Cosmos.

Era, portanto, muito mais a emergência de uma aproximação pós-moderna às arquitecturas históricas, ou melhor, de uma sua apropriação, que manifestava a intenção de com elas dialogar, e a elas se equiparar, do que um simples propósito iconoclasta, irónico e destruidor.

E outras vozes¹⁸ acabariam por tomar o partido por aquela equipa:

Preferir o confronto ao escamoteamento, preferir o encontro ao isolamento, preferir a surpresa ao que já se sabe.

Para que essa arquitectura esteja «no seu lugar» num contexto urbano, há que fazer a leitura do contexto e intervir nele DRAMATICAMENTE. Aqui não seremos silenciosos, nem criadores de silêncio: é da fala que se trata.

A contemplação de um objecto parece-nos concomitante com uma CERTA morte. Quem a quer? Também o silêncio, que se procura com a evocação mediatizada a algo que não está presente... é isso mesmo, não está presente.

Uma fala afirmativa, súbita e festiva.

Repare-se no tom de “manifesto” de que se servem os autores, para afirmar o seu projecto. Manifesto, contudo, que não deixa de invocar os seus mestres:

O monumento é propulsor do crescimento urbano. Ou patológico, *Rossi dixit*. O que está conforme o 25 de Abril é a experiência da transformação. Os monumentos, ou simplesmente os edifícios notáveis da cidade, nunca foram entendidos como objectos a isolar, senão muito recentemente na escala histórica. [...]

O rompimento do Palácio dos Anjos e o seu prolongamento num circo, numa festa, é para a cidade o reverso positivo da fachada baleada do Quartel do Carmo¹⁹

Analisando o projecto à luz destas afirmações, deve concluir-se, por um lado, que o mesmo possui legitimidade teórica e até estética. Mas, por outro lado, por mais que vociferem, os autores não conseguiam escamotear o seguinte: dialogar com os monumentos, procurar ligar-se e equiparar-se a eles, não é o mesmo que produzir monumentos.

Entrar por aí, significava ficar refém de novos formalismos, agora de matriz conceptual. A denegação da lógica simbolizadora, por um lado, e a fobia do objectual, por outro, constituíam, como veremos, a partir do exemplo do concurso de ideias para a valorização da fortaleza de

¹⁸ Luís Costa e Madalena Cunha Matos, conforme esclarece Vieira de Almeida em *Arquitectura* n.º 136, p. 68

¹⁹ *Arquitectura*, n.º 135, (4ª série) Outubro de 1979, p. 16

Sagres, o mais recente *avatar* da monumentalidade negativa, e receamos, por isso, que a lição de Rossi, cuja importância e valor para o despertar de uma nova consciência monumental, na Europa, nunca é demais sublinhar, não tenha sido, ali e então, assimilada.

Ainda assim, no entanto, é possível perceber que, uma vez mais, a situação portuguesa, tal como este concurso a reflectia, denotava uma saudável capacidade de actualização, e que, pelo menos nalguns casos, os arquitectos se encontravam suficientemente informados e esclarecidos sobre as mais recentes e avançadas experiências e teorias da arquitectura europeia, muito embora lhes faltasse o exercício dessas mesmas teorias e experiências, única forma de as mesmas poderem ser, plenamente, assimiladas e desenvolvidas.

Servia ainda este concurso para outra coisa. Por ele, era liminarmente ultrapassada a lógica de uma monumentalidade, por assim dizer, convencionalmente moderna, no primeiro caso, concebida na senda do primado da conjugação das três artes e, no segundo, a partir de um estrito e redutor entendimento escultórico.

Da primeira insuficiência dava uma imagem muito clara, o anteprojecto da equipa “*Cidade Aberta*”, que no primeiro artigo da *Arquitectura*, havia sido dado como da autoria de Nuno Teotónio Pereira, mas que o segundo logo rectificara, esclarecendo que Teotónio Pereira havia nele participado unicamente como consultor, prontamente demarcando-se e distanciando-se, assim, do mesmo.

Pela imagem da maquete, pode verificar-se a concepção do monumento como um agenciamento de peças colocadas sobre o terreno.

Por ali se percebe, que o formulário da conjugação das três artes já não funcionava. A pintura, que se observa pelo tratamento do pavimento, segundo faixas diagonais de tonalidades lisas e contrastantes dispostas alternadamente, tipo pintura *hard-edge*, a escultura que se desenvolvia através da colocação de massas cúbicas formando uma espiral ascendente, ritmicamente configurada, e a arquitectura que procurava agarrar e estruturar o espaço, concebiam-se e apresentavam-se segundo exercícios distintos e mal articulados, com as diagonais do solo a não estabelecerem relação alguma com o círculo e a espiral.

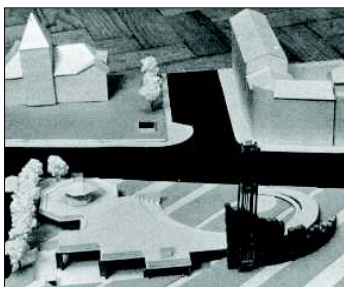


Fig. 16/XVIII- Equipa Cidade Aberta, *Maquete do Anteprojecto*, 1979.

Por sua vez, do segundo caso, emergia o exemplo do projecto de João Fragoso que se apresentava como um frívolo exercício de composição decorativa, dispersando-se mais do que ambigualmente por quatro elementos soltos, formados por dois atarracados troncos verticais interrompidos e por uma curva em espiral, que pareciam “resolver-se”, algo idealisticamente, numa coluna “com fim”, que se apresentava como obra íntegra e acabada, prometendo “melhores amanhã”, como se fosse a síntese das duas colunas atarracadas em antagónica oposição (Estado Novo e PREC?), simultaneamente ligadas e separadas, pela espiral do tempo.

Realmente, tanta matéria e tanto trabalho para, no fim, exprimir apenas isso, não se justificava mais, já que com o advento da liberdade de expressão essa mensagem podia pura e simplesmente ser escrita sobre um painel, não carecendo de outras mediações especiosas.

Ora a dupla insuficiência do formulário da conjugação das três artes e do estrito entendimento plástico da escultura, para protagonizarem e viabilizarem programas monumentais, criava um incómodo vazio, e criava uma inquietante instabilidade, que as ondas de choque que a questão do monumento e a problemática da monumentalidade, aliás, intensificavam e, um pouco por toda a parte, começavam a propagar, apoiando-se, justamente, no revisionismo crítico e, ainda por cima, lúcido, de Aldo Rossi.

Portugal não iria ser excepção, e este ambiente, algo crispado, entre tendências e dissidências no seio da arquitectura, anunciava, claramente, as primeiras investidas das hostes pós-modernas, contra os bastiões de uma modernidade, afinal, instalada.

Outro não pode ser o sentido, de arquitectos não envolvidos no concurso, terem vindo a público defender um anteprojecto que não era o deles.

Queria isso dizer, que uma nova rede de solidariedades se encontrava em formação, e que o concurso para o *Monumento ao 25 de Abril* em Algés, oferecia uma oportuna via de mediação, para a sua constituição enquanto tal. E essa rede de solidariedades alicerçava-se e era catalisada, justamente, por novas concepções inerentes ao diálogo a estabele-

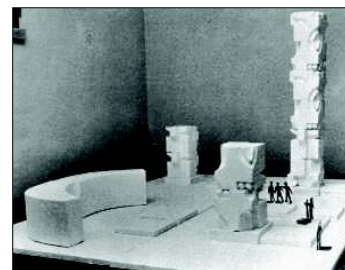


Fig. 17/XVIII- João Fragoso, *Maqueta do Anteprojecto*, 1979.



Fig. 18/XVIII- João Fragoso, *Maqueta do Anteprojecto*, 1979, Pormenor

cer e à função a desempenhar pelo registo monumental, na definição de uma nova prática arquitectónica.

Não será, obviamente, a génese de uma nova teoria da arquitectura, que, como vimos, não nos parecia, aliás, adequadamente constituída e assimilada, mas era uma inversão inequívoca do seu discurso e da sua prática.

E o “assalto” das hostes pós-modernas, não deixaria de fazer os seus efeitos. Depois da sua inesperada aparição, o bastião da arquitectura moderna, saía claramente fragilizado.

Aliás, a defesa conduzida por Pedro Vieira da Almeida, na carta “*Ainda (bem) o Monumento 25 de Abril*”, foi ineficaz. Ineficaz, porque reiterava a tese da destruição do *Palácio dos Anjos*, depois de os autores e os seus apoiantes a terem eficazmente rebatido, invocando Rossi.

Mas ineficaz, também, porque, na sua resposta, Vieira de Almeida acabava por traçar uma defesa pessoal, remetendo-se ao seu papel de crítico, coisa que dava a entender que do lado dos “bastiões” da arquitectura moderna, não se verificava igual cadeia de solidariedade.

Porque a questão nos parece importante, transcrevemos na íntegra a carta-resposta de Pedro Vieira de Almeida:

Ainda (BEM) O MONUMENTO 25 DE ABRIL

A publicação dos resultados do Concurso do Monumento ao 25 de Abril originou e, ainda bem, algumas cartas de polémica publicadas no último número de ARQUITECTURA

Pena é que saltos de composição e arranjo gráfico que se tentarão evitar no futuro tenham misturado alguma documentação anexa e deixado sem autor uma das cartas, aliás de... Luís Costa e Madalena Cunha Matos.

As gralhas são inevitáveis, sabe-se, mas desagradáveis também.

No meu próprio artigo anteriormente publicado, o sentido de algumas frases saiu alterado por gralhas que se foram introduzindo no texto, deixando dito que algumas das figuras do monumento aos descobrimentos encabeçadas pelo Infante D. Henrique, seriam um tanto «centristas e audazes», quando elas no meu escrito estariam **contritas e audazes**, que há uma contemplação «vencedora» dos monumentos, quando pretendi dizer uma contemplação veneradora, que o utilizar do objecto Monumento dos Descobrimentos o transforma em «objecto lúcido» quando eu tinha escrito lúdico. Estas para já as mais importantes.

Do escrito enviado pela equipa do 3º prémio, retive eu a ideia que pretendem, voluntariamente **desvirtuar**, é o termo utilizado, as noções estabelecidas pela crítica - aquela que eu fiz.

Claro que eu penso que isso é um esforço incriticado por parte da equipa que obteve o 3º prémio.

O melhor era não tentarmos desvirtuar os conceitos que cada um de nós pretende utilizar, para bem de uma discussão possível, com um mínimo de possibilidades de entendimento. Já bem basta.

Mas este desvirtuar segundo os signatários justificar-se-ia pelo facto dos conceitos por mim utilizados não reflectirem as ideias que presidiram às respostas por eles signatários dadas ao programa e ao respectivo desenvolvimento em termos de projecto.

Há aqui que esclarecer:

O problema é que a crítica não tem forçosamente de repetir ou aceitar sequer, e muito menos repetir, as ideias que presidiram às respostas em cada momento dadas.

Para os autores de qualquer trabalho, a sua solução representa o ponto de chegada de um processo de criação em que as propostas e intenções se vão entre-esclarecendo até atingir uma estabilização aceitável e duradoura dessas mesmas propostas e intenções, em termos formais expressos.

Para a crítica qualquer solução é ela, enquanto base formal o início de um processo de re-criação e de definição de intenções e propostas através das potencialidades que bem ou mal julgue ler nas estruturas formais apresentadas.

Era portanto, verifico agora, intenção dos autores do projecto classificado em 3º lugar que o atravessamento que propõem do Palácio Anjos englobasse uma ideia de transformação. Tê-lo-ão conseguido?

Eu por mim leio no projecto feito que esse atravessamento tal como é realizado não o «transforma» mas destrói, e que mais ainda que se a estrutura que propõem não transforma o Palácio dos Anjos, também não tem por outro lado qualidade em si mesma, nem força para uma afirmação urbana no envolvimento real do sítio.

O problema não é de princípios. Não se trata de saber se o atravessamento do Palácio dos Anjos terá forçosamente de destruir ou transformar seja o que for.

O problema é se o atravessamento do Palácio dos Anjos **tal como está proposto** tem ou não tem as virtudes que os seus autores lhe atribuem.

Os signatários partiram da ideia e acham que ela está necessariamente expressa na obra.

Eu parto da leitura da obra e não descortino lá a «ideia»

Que seja primária a minha leitura é possível. Mas por outro lado a posição dos signatários de que as duas estruturas se não eliminam mas se completam e valorizam necessária e discutivelmente, só porque era essa a intenção dos seus autores e a sua vontade, não será essa também uma conclusão eivada de algum primarismo e sobrevalorização própria?

Lamento, mas apenas posso acrescentar que não basta marcar três tempos para fazer sinfonias²⁰.

Pedro Vieira de Almeida

A resposta é severa e inflexível. Um anteprojecto que se via bem que era, ou, pelo menos, pretendia ser inovador, acabava por ser, liminarmente, chumbado pela crítica, sem se perceber muito bem, afinal, em nome de quê.

²⁰ *Arquitectura*, n.º 136 (4ª série), Fevereiro de 1980

Esse endurecimento, significava que não iria ser possível manter a tré-gua, entre gerações ou concepções de um dado entendimento e de uma determinada prática da arquitectura, na sua relação com a monu-mentalidade pós-25 de Abril, durante muito mais tempo. Os tempos que se avizinhavam não iriam ser pacíficos. As hostes da pós-moder-nidade preparavam-se para um assalto, que não haveria de tardar.

E curiosamente, o primeiro bastião da modernidade instalada a cair, seria a revista *Arquitectura*, que a partir dos finais de 82, começaria a ser publicada com crescente irregularidade, para se extinguir, tal como vinha sendo concebida, desde os tempos gloriosos que se seguiram ao Congresso de 48, ironicamente, no ano capicua de 84.

É que, no rescaldo da Revolução e na ressaca do PREC, a imagem e a política da cidade estavam em mudança. Depois da contenção e do ra-cionalismo modernistas, a cidade agora clamava por espectáculo, cor e... ruído. Não tinha sido possível erguer um *Centro Georges Pompidou*, nem propor o atravessamento do *Palácio do Anjos*, ocupados que esta-vam os arquitectos modernos com processos de outra responsabili-dade social, com o SAAL²¹ e a operacionalização do FFH.²²

Muita coisa se jogou nesse campo, mas quando o processo de pensar e executar uma arquitectura social, caiu no impasse, e acabou por ser bloqueado e vencido, logo emergiu, da sombra, organizado e confian-te, a imparável arrancada das hostes pós-modernas.

Não foi possível levar avante o atravessamento do *Palácio dos Anjos*, mas iria ser possível a Tomás Taveira erguer as Amoreiras: uma obra que se apresentava triunfalmente com a sua escala faraónica, que cita-va e misturava despudoradamente elementos compositivos da monu-mentalidade helenística e da do antigo Egipto, exibindo uma imagem soberana, que afinal só se impunha, porque se apropriara habilmente de imagens e signos de um prestígio há muito esquecido: o prestígio das formas monumentais.

Mas os híbridos que daí resultavam, seriam monumentos?

²¹ *Serviço Ambulatório de Apoio Local*, criado por Nuno Portas, em 1975, enquanto titular da Secretaria de Estado da Habitação.

²² *Fundo de Fomento da Habitação*, organismo criado ainda durante o Marcelismo, que haveria de alojar e ajudar a desenvolver o SAAL.

Subscrição Pública

Capítulo 19- O Mausoléu às Vítimas do Tarrafal

A edição do Diário de Lisboa do dia 3 de Fevereiro de 1978, na primeira página, informava que os restos mortais dos reclusos detidos no Tarrafal que se encontravam sepultados em Cabo Verde, iriam ser trasladados para Lisboa, onde chegariam no dia 15 de Fevereiro, tendo-se deslocado, para esse efeito, ao arquipélago, Manuel Alpedrinha, antigo recluso daquela Colónia Penal.

A iniciativa da trasladação partira da *Comissão Promotora para a Trasladação dos Restos Mortais das Vítimas do Tarrafal*, que integrava todos os sobreviventes daquela “Colónia-Penal”, dando assim cumprimento a uma promessa que havia sido feita entre eles, de proceder trasladação das vítimas.

De acordo com a notícia, depois de chegarem a Portugal e de ficarem expostas ao público, em Câmara Ardente durante 24 horas, no dia 17 de Fevereiro, as urnas com os restos mortais das vítimas, irão no dia seguinte “*em carros funerários seguidos de cortejo a pé*” até ao Cemitério do Alto de S. João, onde “*as urnas ficarão depositadas num monumento que artistas conceberam e fizeram executar em homenagem às vítimas do regime fascista*”¹, acrescentando a notícia que “*por altura da trasladação [...] estará aberta no Mercado do Povo em Belém, uma exposição de escritos e objectos, documentos da deportação.*”²

Nenhuma palavra sobre a autoria do monumento-ossário nesta notícia, o mesmo acontecendo com as todas restantes (e foram muitas) que foram publicadas entre o dia 3 e o dia 20 de Fevereiro.

É o que sucede na notícia do dia 11 de Fevereiro onde se volta a lembrar que as urnas “*no dia 18, Sábado, irão em cortejo fúnebre a pé para o Alto de S. João, onde ficarão depositados num monumento-jazigo, concebido e executado por artistas, num gesto de homenagem aos combatentes anti-fascistas que não sobreviveram aos sofrimentos.*”³

Na edição do dia 14, a notícia avançava com algumas dados mais sobre a iniciativa-homenagem:

¹ *Diário de Lisboa*, 3-2-1978, p.1

² *Idem*, *ibidem*.

³ *Diário de Lisboa*, 11-2-1978, p. 2.



Fig. 1/XIX- Arquipélago de Cabo Verde, Localização do Tarrafal



Fig. 2/XIX- Ilha de São Nicolau, Localização do Tarrafal



Fig. 3/XIX- Comissão Promotora para a Trasladação dos Restos Mortais das Vítimas do Tarrafal, Conferência de Imprensa.



Fig. 4/XIX- Comissão Promotora para a Trasladação dos Restos Mortais das Vítimas do Tarrafal, Cartaz da Exposição Documental na Galeria de Arte Moderna.

Restos Mortais das Vítimas do Tarrafal

Segundo a URAP [União dos Resistentes Antifascistas Portugueses], as urnas estarão em câmara ardente no salão da Sociedade Nacional de Belas Artes a partir das 18 horas de sexta-feira. A saída para o cemitério do Alto de S. João é no sábado, cerca das 15 horas. Em todos os quadrantes da vida portuguesa a iniciativa teve o melhor acolhimento. A Câmara Municipal de Lisboa cedeu prontamente um talhão no Cemitério do Alto de S. João, para aí se construir um monumento onde os mortos do Tarrafal ficarão depositados. O monumento foi realizado por uma equipa de artistas e arquitectos anti-fascistas. As despesas foram cobertas por uma subscrição pública que atingiu já os mil contos.⁴

E apesar das notícias abundantes e desenvolvidas sobre o evento e da literatura entretanto publicada sobre o mesmo, não é fácil encontrar dados sobre a construção do mausoléu-memorial.

Num livro de Franco de Sousa e Aníbal Bizarro⁵, figura inclusive um desenho, não assinado e não datado, da maqueta do monumento, sem no entanto mencionar qualquer referência aos autores do projecto.

De resto, a única referência autoral que encontrámos, resume-se a uma breve menção de Rui Mário Gonçalves:

O drama e o idealismo dos que morreram no *Campo de Concentração do Tarrafal* adquirem expressão condensada num discreto monumento abstracto (1978). As urnas reúnem-se num simples cubo, envolvido por um muro redondo de cimento, de perfil ascendente, como uma sucessão de tábuas verticais. Esta obra que se encontra no Cemitério do Alto de S. João, resulta do trabalho de uma equipa, em que participaram, entre outros, Victor Palla e Jorge Vieira.⁶

Parece-nos interessante, desde já, anotar esta dificuldade em encontrar referências sobre a autoria deste importante memorial.

Esse apagamento da autoria, pelo seu carácter sistemático e constante, quer na imprensa, quer na literatura sobre o “campo da morte lenta”, parece-nos ter sido claramente deliberado, e assim sendo o mesmo não pode deixar de ter um sentido fundamental.

No nosso ponto de vista, esse sentido é o do apagamento da dimensão estética, perante a primazia dada à dimensão ética.

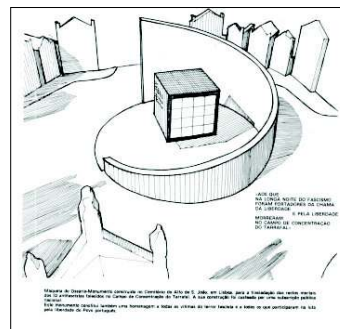


Fig. 5/XIX- Autor anónimo, Mausoléu-Memorial às Vítimas do Tarrafal. Desenho.



Fig. 6/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, “Campo da Morte Lenta”.



Fig. 7/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, Gabinete médico.

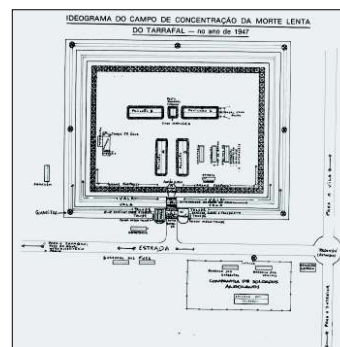


Fig. 7/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, Planta do recinto (fase inicial).

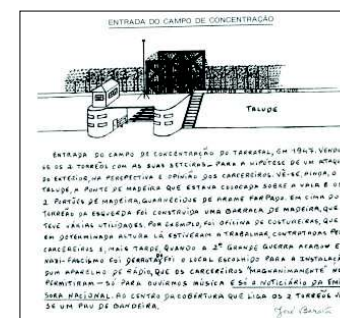


Fig. 8/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, Porta de armas.

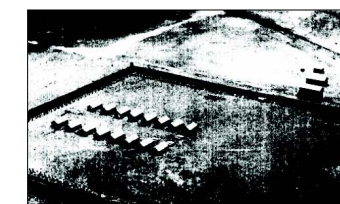


Fig. 9/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, Planta do recinto (fase final).

⁴ *Diário de Lisboa*, 13-2-1978, p. 2

⁵ SOUSA, Franco de e BIZARRO, Aníbal, *Tarrafal: Testemunhos: Trabalho Colectivo de Sobreviventes*, Editorial Caminho, 1980, Lisboa.

⁶ GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura em Portugal – 1940-1980*, Biblioteca Breve, Lisboa, 3ª edição 1991, p. 123.

Os artistas e os arquitectos que conceberam e executaram o memorial preferiram não aparecer perante o público, e silenciar a sua intervenção, abstendo-se de aparecer perante o público no papel de artistas, ou de meros autores, preferindo antes render-se à memória dos resistentes caídos, da mesma forma como qualquer outro cidadão.

Este pormenor parece-nos bastante importante para se perceber correctamente o sentido da homenagem que se pretendia organizar.

A memória do Tarrafal, aliás, justificava-o plenamente.

O que no Tarrafal aconteceu, corresponde a um dos capítulos mais negros da nossa História recente, senão o mais negro de todos.

Embora, sem a dimensão apocalíptica dos Campos de Extermínio nazis, onde a morte era provocada de forma activa e, por assim dizer, dada a sua magnitude, industrial, no Tarrafal, onde sucumbiram 30 prisioneiros políticos, mais 2 de delito comum, igualmente encarcerados ali, a morte era induzida passivamente, deixando às péssimas condições de salubridade do Campo, aos maus-tratos e à ausência de assistência médica real, o trabalho de provocar a morte dos reclusos.

Estes factos encontram-se hoje sobejamente documentados, e não é necessário insistir neste ponto. Importa apenas assinalar que é obviamente difícil para a consciência colectiva confrontar-se com os meandros mais negativos de um Passado comum, ainda por cima relativamente recente, do qual existem inclusive testemunhos vivos.

Mas homenagear as vítimas desse mesmo passado, pode constituir precisamente uma forma de sarar os traumas provocados por esse mesmo passado.

É esse, sem dúvida, o mais importante papel do *Memorial às Vítimas do Tarrafal*, e antes de o abordarmos do ponto de vista analítico, consideramos necessário afirmá-lo.

De resto, o espírito com que a homenagem foi realizada atesta-o. Num período ainda marcado por uma aguerrida disputa partidária, a homenagem às vítimas do Tarrafal, foi conduzida com absoluta isenção partidária, tendo sido desaconselhada a presença de bandeiras e de outros símbolos partidários, no cortejo fúnebre realizado pelas ruas de Lisboa, cortejo em que participaram figuras do Estado, do



Fig. 10/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal, Perspectiva de uma cela.



Fig. 11/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal. Fotografia dos reclusos.

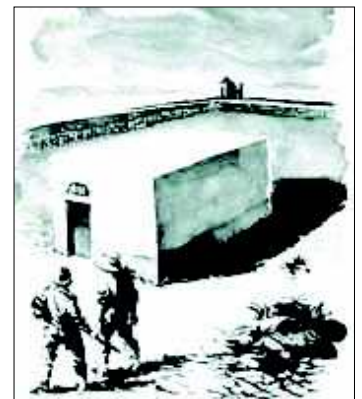


Fig. 11/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal. A "Frigideira".



Fig. 12/XIX- Colónia-Penal do Tarrafal. Cemitério.



Fig. 13/XIX- Comissão Promotora recebe urnas com os restos mortais das vítimas



Fig. 14/XIX- Urnas em Câmara Arden-te na SNBA.



Fig. 15/XIX- Homenagem dos familiares das vítimas

Governo e dos partidos políticos, e os únicos slogans presentes em numerosas faixas escritas eram “Tarrafal Nunca Mais”, “Para que os Portugueses não Esqueçam” e “Fascismo Nunca Mais”.

Eis como os jornais noticiaram o cortejo:

Milhares de pessoas, secundando apelos de organizações políticas e sindicais, associaram-se à manifestação, que constitui a homenagem devida àqueles que no “campo da morte lenta” pagaram com a vida o delito de lutar pela liberdade.

Depois de passarem pela Avenida da Liberdade, Av. Duque de Loulé, Saldanha, Praça do Chile e Rua Morais Soares, as trinta e duas urnas contendo os restos mortais de trinta presos políticos e dois presos de delito comum, muitos deles eminentes vultos da luta antifascista, serão depositados no monumento erguido por iniciativa da Comissão Promotora da Trasladação.”⁷

Na edição do dia 20, fazendo já a cobertura do cortejo fúnebre, o mesmo jornal noticia, em primeira página.

Povo presta homenagem às vítimas do fascismo

Cinquenta e dois anos depois dos primeiros presos chegarem ao Tarrafal, em 29 de Outubro de 1936, ossadas dos homens que morreram nesse tenebroso campo de concentração, percorreram as ruas de Lisboa integradas num cortejo fúnebre ímpar na vida portuguesa. Isto, não apenas pelo número dos que participaram na cerimónia – e foram cerca de duzentos mil – mas sobretudo pela manifestação de amor à Liberdade que o povo de Lisboa levou ontem a cabo nas ruas percorridas pelo cortejo entre a SNBA e o Alto de S. João. [...] Iniciado às 15 horas, o cortejo levou cerca de duas horas e meia a chegar ao seu destino [...] Representantes de partidos políticos, antifascistas, familiares das vítimas e gente que só há pouco tempo soube da verdade do Tarrafal, juntaram-se anteontem para garantir que o passado não voltará e que a lição dos homens que morreram longe da Pátria e dos amigos, no campo de concentração, nunca será esquecida.⁸

E em detalhado desenvolvimento nas páginas centrais:

Mais de duzentas mil pessoas incorporaram-se no sábado no que foi o maior cortejo fúnebre que alguma vez atravessou as ruas de Lisboa

[...]

Por volta das 14 horas, já se contavam por milhares as pessoas aglomeradas em frente da SNBA e quem passava pelas ruas do percurso previsto para o cortejo deparava com centenas senão milhares de homens e de mulheres que aguardavam ao longo dos passeios a passagem das vítimas de um regime que ninguém quer voltar a ver repetido. [...] Pouco depois das 15 horas, o cortejo arrancou encabeçado por um imenso pano vermelho em que se lia a frase: “Tarrafal nunca mais!” Logo atrás do pano seguiam muitos dos sobreviventes do Campo da Morte Lenta: António Cabaço, Sérgio Vilarigues, João

⁷ Diário de Lisboa, 18-2-1978, p. 1.

⁸ Diário de Lisboa, 20-2-1978, p. 1

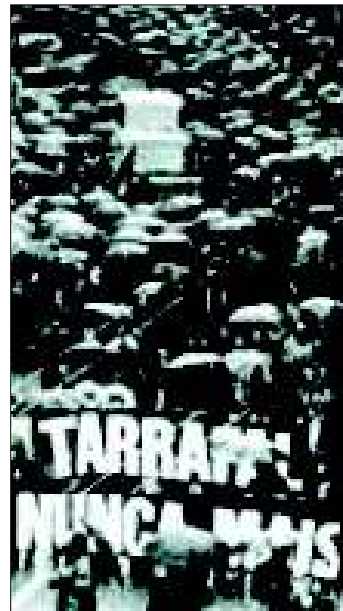


Fig. 16/XIX- Cortejo Fúnebre até ao Cemitério do Alto de S. João.



Fig. 17/XIX- Idem, Perspectiva do desfile.



Fig. 18/XIX- Idem, Participação popular no desfile.



Fig. 19/XIX- Idem, Participação dos dirigentes do MFA no desfile (Pezerat Correia)

Faria Borba, João Barata, Júlio Fogaça, Pedro Poyos, Oliveira Bartolo, Reinaldo de Castro, Miguel Russel, Joaquim Casquinha, Augusto Valdez e muitos outros que assim se associaram à última homenagem prestada aos mortos do Tarrafal.

Junto às urnas e incorporados no cortejo seguiam antigos presos do Tarrafal, como Francisco Miguel e Manuel Alpedrinha personalidades ligadas à longa luta contra o fascismo, como o dr. Vasco da Gama Fernandes e à Revolução de Abril, como Pezerat Correia, Costa Neves, Martins Guerreiro.

Também se incorporaram no cortejo os ministros Almeida Santos, e Santos Pais e os Secretários do Estado João Gomes e Monteiro Dinis.

[...] Debaixo de chuva e profundamente comovidos pelo carácter da homenagem, os acompanhantes seguiram em torno e atrás das urnas até ao Alto de S. João, encabeçados pela bando do Barreiro que tocou várias marchas fúnebres no percurso. Pode-se avaliar da extensão do cortejo dizendo que levou duas horas e meia a chegar ao Alto de S. João, e que só perto das 18 horas é que o primeiro carro fúnebre, transportando a urna de Abílio Augusto Belchior, entrou no portão do cemitério.

Dada a exiguidade do espaço, apenas os sobreviventes do Tarrafal e os portadores de flores tiveram acesso ao ossário do cemitério, onde João Faria Borba, um homem que esteve 16 anos e 3 meses no *Campo da Morte Lenta*, usou da palavra para em nome da Comissão Promotora da Trasladação, transmitir aos presentes a alegria dos tarrafalistas vivos por terem podido cumprir a promessa feita “quando caíram as primeiras vítimas do campo de concentração fascista” de trasladarem para Portugal os seus restos mortais. Foi com uma profunda emoção que os presentes ouviram Faria Borba lembrar o que foi o Tarrafal: “Havia sim que arranjar meios de nos liquidar, lá longe, num isolamento absoluto, donde não chegassem ecos dos sofrimentos vividos, das brutalidades, dos insultos, das doências, em suma, onde fosse mais fácil assassinar sem ruído.”⁹

Infelizmente, não existe uma transcrição integral do discurso, a partir da qual se possam apurar mais aspectos da cerimónia. Contudo, pela sua dimensão e sobretudo pelo dramatismo e emotividade colocada na mesma, não podemos deixar de nos lembrar daquele outro cortejo que acompanhou a procissão da Imagem de Nossa Senhora de Fátima, na noite de 16 para 17 de Maio de 1959, na sua travessia de Lisboa, desde o edifício do Instituto Superior Técnico, até ao Terreiro do Paço, onde embarcaria para o Pragal, para estar presente, no dia seguinte, na inauguração do Monumento a Cristo-Rei.

Não pode ser uma mera coincidência que a Imagem da Virgem tenha saído do IST, que se podia, então, considerar, simbolicamente, a “Ca-



Fig. 20/XIX- Idem, Participação de dirigentes partidários (Manuel Alegre)



Fig. 21/XIX- Idem, Participação de dirigentes partidários (Álvaro Cunhal)

Apelo à população
HOMENAGEM NACIONAL
ÀS VÍTIMAS DO TARRAFAL



Sábado 18 de Fevereiro

às 15 horas — saída da Câmara Ardente no Salão Nobre da SNBA (Rua Barata Salgueiro) para o Cemitério do Alto de S. João, onde serão colocadas as urnas no Monumento construído por subscrição nacional.

percurso do cortejo fúnebre: Marquês de Pombal, Saldanha, Av. Duque de Ávila, Praça do Chile.

A COMISSÃO PROMOTORA DA TRASLADAÇÃO
DOS ANTI-FASCISTAS MORTOS NO TARRAFAL

Fig. 22/XIX- Percurso do cortejo fúnebre até ao Alto de S. João

⁹ Diário de Lisboa, 20-2-1978, p. 11-12

tedral” do Engrandecimento Pátrio. Assim, como não pode ser mera coincidência, também, que as urnas tenham saído da SNBA.

Num caso e no outro, o que se buscava então era justamente que os lugares de reunião pudessem ser lugares prestigiosos do ponto de vista da sua notoriedade pública, mas ao mesmo tempo neutrais do ponto de vista da sua conotação política, pelo menos aparentemente.

Quer dizer, ainda que este último ponto possa e deva ser relativizado, o certo é que nos finais da década de cinquenta, o discurso técnico era aquele que, para o vulgo, parecia dar maiores garantias de independência e de unidade face ao Regime político, enquanto que em finais dos anos 70, a imagem da arte era aquela que, por sua vez, parecia dar, então, equivalentes garantias de independência e de unidade, substituindo-se assim a sublimidade da técnica pela sublimidade da arte.

De resto, curiosamente, o itinerário de ambos os cortejos cruzava-se na Praça do Chile, com o da Virgem cruzá-la no seu trajecto descendente ao longo da Avenida de Almirante Reis, e o do Tarrafal a cruzá-la transversalmente, pela Morais Soares, até ao Alto de S. João.

Embora à sua maneira, cada um destes cortejos punha fim a um ciclo. O da Virgem, punha fim ao ciclo do Engrandecimento. O do Tarrafal punha fim ao ciclo da Revolução.

Em termos simbólicos, já se vê.

A homenagem às vítimas do Tarrafal, no nosso ponto de vista representou um julgamento simbólico dos cidadãos relativamente ao Regime deposto pela *Revolução dos Cravos*, condição imprescindível para que a consciência colectiva se pudesse apaziguar, e tentar sarar as feridas e os traumas acumulados por 48 anos de despotismo.

E tanto era assim, que curiosamente, também, no dia 4 de Fevereiro, ou seja, logo no dia imediatamente a seguir à primeira notícia da trasladação dos restos mortais das vítimas do Tarrafal, iniciar-se-ia um processo paralelo e contrário e de importância simbólica equivalente: a tentativa de recolocação da cabeça na estátua de Oliveira Salazar, de Leopoldo de Almeida, colocada frente ao Tribunal de Santa Comba Dão, que havia sido decapitada por “mãos desconhecidas”, em Fevereiro de 1975.



Fig. 23/XIX- Anúncio da tentativa de reposição da cabeça na estátua de Salazar em Santa Comba Dão



Fig. 24/XIX- Imagem da Cabeça (autor desconhecido).



Fig. 25/XIX- Estátua decapitada de Salazar (vandalizada em Fevereiro de 1975)

Apesar de não ter tido autorização para tanto, a Comissão criada para o efeito¹⁰, contando com o apoio da Assembleia Municipal, mas com a oposição da Vereação Camarária, à revelia do parecer do Ministro da Justiça, já que a estátua se encontrava em terreno da propriedade do Tribunal, decidia avançar com a reposição da cabeça na estátua, no dia seguinte.

Eis como o jornal descreve os acontecimentos:

Santa Comba Dão, 6. Uma mulher em estado desesperado e 18 feridos com equimoses em diversas partes do corpo – eis o balanço dos acontecimentos ontem registados nesta vila, na sequência de uma tentativa de reposição da cabeça da estátua de Salazar levada a cabo por uma autodenominada “Comissão Popular” constituída para o efeito.

A estátua que provocou a “batalha campal” travada ontem entre a GNR e elementos da população da vila actuando em conjunto com outros vindos de fora, fora parcialmente destruída em 1975, mas (e julgamos tratar-se de um erro que poderia ter sido evitado) a Câmara não removeu o “corpo” de Salazar, deixando-o no mesmo lugar, embora decapitado.[...]

Obtidos os fundos, a “comissão” mandou fundir a nova cabeça esculpida por um artista não identificado numa oficina de Gulpilhares (Vila Nova de Gaia) cujo proprietário se afirmou “apolítico”, declarando que hoje fundia a cabeça de Salazar e amanhã a de Lenine. Enquanto se terminava a fundição, os elementos da “comissão” preparavam o terreno para a cerimónia da sua reposição [...] defensores da tese de que o seu gesto não tinha qualquer significado político, já que não alimentavam outra intenção que não fosse a de “defender o património artístico” da Vila.

Note-se de passagem que a reconstituição da estátua teve o apoio da Assembleia Municipal da vila e a oposição do executivo da edilidade que não conseguiu obstar a que a “comissão” tivesse marcado a cerimónia para ontem.

Alertados pelas notícias que lhes chegavam, os Ministérios da Justiça e da Administração do Interna, emitiram no sábado um comunicado conjunto proibindo a cerimónia por a mesma não ter sido precedida “dos legais requisitos do direito de reunião”, e alegando que dado a estátua encontrar-se em terrenos dependentes do Ministério da Justiça, este nem a autorizara, nem a autorizaria.

A notícia espalhou-se rapidamente e os promotores da manifestação fizeram constar que a mesma se realizaria “com ou sem autorização”.

Por volta da uma hora de domingo, começaram a fluir ao local grupos de manifestantes, chegando a estátua a estar rodeada por cerca de 200 pessoas, algumas das quais desconhecidos da vila. Meia hora mais tarde, ainda não oficialmente identificados colocaram a nova cabeça na estátua, mas por volta das três da madrugada, forças da GNR de Coimbra convocadas ao que se pensa pelo Presidente da Câmara, chegaram ao local e removeram a cabeça, que levaram para local desconhecido. [...]



Fig. 26/XIX- Populares homenageando a estátua decapitada de Salazar, 5 de Fevereiro de 1978



Fig. 27/XIX- Deposição de cravos na estátua decapitada de Salazar, 5 de Fevereiro de 1978



Fig. 28/XIX- Distúrbios em Santa Comba Dão, 5 de Fevereiro de 1978

¹⁰ “Amigos da Restauração e Conservação da Estátua de Salazar”,

Cerca do meio-dia um grupo de raparigas acercou-se da estátua com ramos de cravos que dois indivíduos colocaram no cimo do monumento, enquanto davam “vivas” a Salazar. [...]

Por volta das 18 horas já se verificavam encontros entre as forças da GNR e grupos de indivíduos que não ocultavam o propósito em que estavam de causar distúrbios e de provocar um incidente com as forças da lei. A partir desse momento, os homens da GNR carregaram várias vezes contra os grupos que se iam formando e dispararam várias rajadas. Hermínia Rufino que se encontrava à janela de sua casa, foi atingida por um tiro na cabeça, sendo transportada imediatamente para os hospitais da Universidade, onde se encontra em estado desesperado.¹¹

No rescaldo destes incidentes, formam-se novas comissões e o Ministério da Justiça toma posição, como se segue:

Enquanto duas comissões de santa-combenses divulgam propósitos antagónicos sobre o destino a dar à estátua do dr. Oliveira Salazar, decapitada por mãos desconhecidas em Fevereiro de 1975 e origem directa, três anos depois, de graves distúrbios na vila beirã, o novo titular da pasta da Justiça, dr. Santos pais, admite como solução a entrega da obra aos familiares do defunto ditador, o que naturalmente implicaria a remoção do local em que foi implantada, frente ao palácio da Justiça, num pequeno jardim. [...]

A polémica divide os santa-combenses. Por um lado a autodenominada comissão dos “Amigos da restauração da estátua de Salazar” mantém como objectivo repor a cabeça (colocar a cabeça nova, entenda-se) na estátua, para o que dispõe de apoio da Assembleia Municipal. Por altura dos incidentes, surgiu uma “Comissão que quer a paz”, a qual além da “paz”, pretendia também a reposição da cabeça. Mas agora, aparece uma terceira comissão, aliás pró-comissão, dita “democrática para a remoção da estátua do ditador”. Incluiria “vários naturais do Concelho de Santa Comba Dão radicados em Coimbra, Porto e Capital” [...]

Último pormenor, um grupo de 54 militantes do CDS entendeu verberar a posição assumida por Freitas do Amaral, a quem critica a “sanção” alegadamente dada à “vergonhosa intervenção dos ministros socialistas Almeida Santos e Santos Pais”. As palavras do líder do CDS assemelhar-se-iam “às do famigerado marxista Manuel Alegre, então proferidas”.¹²

Estes episódios e incidentes, permitem avaliar os surdos mas profundos diferendos que se ocultavam sob a aparência da vivência democrática que então começava a estabelecer-se, pois não é a partir de instituições do Estado como os executivos camarários, nem dos partidos políticos, que condenaram em bloco os incidentes de Santa Comba, que as acções à revelia das decisões governamentais foram tomadas,

¹¹ *Diário de Lisboa*, 7-02-1978, pp. 1 e 20.

¹² *Diário de Lisboa*, 8-02-1978, p. 5.

mas à sombra de anónimos populares, que lutam por impor símbolos que veneram ao conjunto da população.

Porque é obviamente de símbolos que se trata, e não de património artístico, já que se os valores fossem os da arte não deveria nunca ser restaurada a estátua de Oliveira Salazar, com o enxerto de uma nova cabeça, feita não se sabe por quem, mas com a reposição daquela que havia sido modelada, em 1964, por Leopoldo de Almeida, pois apesar do estatuário ter falecido em 1975, decerto que no seu atelier ainda existiria o gesso original.

A atitude de enxertar uma qualquer cabeça na estátua do antigo Chefe do Estado Novo, mostra de forma eloquente, por outro lado, como uma estátua pode ser apropriada não só pelos poderes, mas também pelos cidadãos, e da forma apaixonada com os mesmos se identificam ou se incompatibilizam com ela.

O fenómeno é bem conhecido, mas pouco estudado, embora a sua importância seja primacial. A estátua é venerada ou repudiada não só por quem ela representa, mas sobretudo pela sua exposição pública.

Uma estátua decapitada é ainda uma estátua. E se calhar mais do que anteriormente, ela adquire uma presença monumental.

Ou antes, uma presença contra-monumental.

Foi isso que se tornou insuportável à população de Santa Comba Dão: a mutilação da figura do ditador, era ao mesmo tempo o testemunho de que aquela população se havia deixado dominar, quando não também mutilar, anos a fio por aquela mesma figura.

Ora isso, pode tornar-se insuportável, porque ao monumentalizar a culpa do ditador, monumentaliza-se também irremediavelmente a nossa, se nós não nos conseguirmos distanciar do tempo que foi o da sua amarga realidade.

Era precisamente isso que a homenagem às Vítimas do Tarrafal visava: encerrar aquele tempo dentro de si mesmo, e mantê-lo vivo como memória, como coisa anteriormente vivida, mas agora definitivamente abandonada e morta.

Daí consideramos que estes dois processos paralelos, no nosso ponto de vista, se encontram relacionados. Relacionados não decerto direc-

tamente como fazendo parte de um plano conjunto, racional e conscientemente planeado e urdido, mas relacionados indirectamente por esta necessidade de se proceder a um juízo colectivo desse mesmo tempo, juízo esse que, como é bom de ver, encontra nos símbolos desse mesmo tempo os veículos mediadores desse mesmo juízo.

Compreende-se assim, que o desfecho dos incidentes de Santa Comba Dão só pudesse ter sido violento, em clara oposição ao espírito que presidiu à homenagem do Alto de S. João.

Eis como a imprensa o descreve:

Um denominado “Grupo Antifascista de Resistência de Santa Comba Dão reivindica a recente explosão, à bomba, da estátua do ditador Salazar.

Através de um telefonema para a redacção do “Diário de Lisboa” cerca da meia-noite e dez, um elemento não identificado, afirmando-se porta-voz daquele grupo, reivindicou a acção dizendo que esta se justificava “*perante as manobras dos fascistas no sentido de recolocarem a cabeça do ditador e perante a cumplicidade do Governo ao protelar a permanência da estátua*”.

Sendo assim, o Grupo Antifascista de Resistência de Santa Comba Dão decidira “*reduzir a estátua a pó*”.

O porta-voz do grupo, que lia rapidamente pelo telefone um comunicado, prosseguiu com uma advertência: “*Que isto fique como aviso do que pode acontecer a todos os fascistas de Santa Comba Dão ou não, que continuarem com as suas provocações contra os democratas*”.

Entretanto, notícias veiculadas pela agência ANOP davam conta de que durante a manhã de ontem “muitos populares procederam à recolha dos estilhaços de bronze da estátua espalhados um pouco por toda a parte num raio de algumas dezenas de metros, indo depositá-los junto ao pedestal, na Praça fronteira ao Palácio da Justiça (de St^a Comba Dão). Ao mesmo tempo, o local era rodeado de coroas de flores, depositas também por muitos populares.

Segundo a fonte de informação da ANOP (autoridades da vila) o Povo tinha, assim, mantido “*a calma e a dignidade, não se registando qualquer distúrbio na sequência da explosão que destruiu a estátua de Salazar*”¹³

Ora isto sucedeu precisamente no mesmo dia (madrugada) em que chegavam a Portugal os restos mortais das vítimas do Tarrafal!

Que os dois factos são distintos, é real. Mas que ambos são dois momentos de afirmação simbólica, é não menos real. E no fim, o desfecho de ambos acaba por sortir o efeito de um julgamento da História. Mais sorte teve, é certo, a estátua togada de Salazar que estava no Palácio Foz, e que, ao ser embrulhada, se tornou objecto de uma intervenção vanguardista à maneira de Man Ray, ou de Christo.

¹³ *Diário de Lisboa*, 16-02-1978, p. 5.



Fig. 29/XIX- Notícia da explosão da estátua de Salazar em Santa Comba Dão, 5 de Fevereiro de 1978

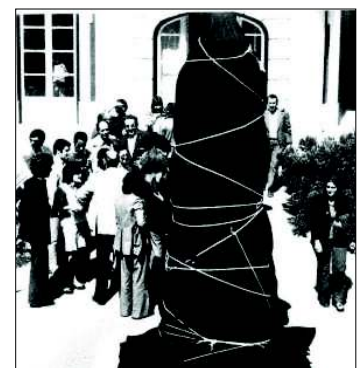


Fig. 30/XIX- Acção Colectiva de embrulhar a estátua togada de Salazar, 1974, SNI, Lisboa

De resto, como observava então, sabiamente, José-Augusto França, a estátua não era de Oliveira Salazar, mas de Francisco Franco...

Certo, é que a estátua de Salazar nunca mais ninguém a reclamou, enquanto que, por outro lado, o Memorial aos Mortos do Tarrafal, apesar da sua implantação deslocada num espaço cemiterial, imposta pela sua função de ossário, periodicamente é visitado e serve de local de rememoração de culto aos mortos do Tarrafal, como aconteceu no dia 3 de Março de 2006, quando recebeu a visita do então Presidente demissionário, Jorge Sampaio, acompanhado de quatro Tarrafalistas vivos, Edmundo Pedro, Joaquim Teixeira, José Barata Júnior e José Martins Romão, estes três últimos sobreviventes da Revolta dos Marinheiros de 1936, conforme notícia da *Seara Nova*.

Depois da colocação de uma coroa de flores junto ao monumento e de evocados os nomes dos 32 tarrafalistas ali sepultados, a cerimónia continuou em Belém, onde foi lida uma mensagem do tarrafalista Sérgio Vilarigues que, impossibilitado de comparecer à cerimónia por razões de saúde, terminava dizendo que “a melhor homenagem que se pode prestar às vítimas do Tarrafal, homens que, cheios de generosidade, deram o melhor das suas vidas e alguns a própria vida pela liberdade não deixar cair a sua memória no esquecimento e para que o slogan, “fascismo nunca mais!”, tenha todo o sentido”¹⁴

Analisando, no seguimento daquilo que temos vindo a dizer, o *Memorial aos Mortos do Tarrafal*, importa de imediato observar que contrariamente à opinião de Rui Mário Gonçalves, não consideramos que este se possa descrever simplesmente como um “discreto monumento abstracto.”

A estética do memorial transcende largamente a de uma mera escultura abstracta, e para o ler correctamente importa decompô-lo nas suas partes – a base, o cubo e a espiral – considerar os seus materiais e tonalidades – mármore de Estremoz, granito negro polido e betão aparente e anotar a frase: “AOS QUE NA LONGA NOITE DO



Fig. 31/XIX- Homagem do Ex-Presidente Jorge Sampaio às Vítimas do Tarrafal, 3 de Março de 2006, Lisboa



Fig. 32/XIX- Idem, Cerimónia no Palácio de Belém, 3 de Março de 2006



Fig. 33/XIX- V Palla, J Vieira e outros, Mausoléu-memorial às Vítimas do Tarrafal, 1978, Cemitério do Alto de S. João.



Fig. 34/XIX- Idem, Perspectiva lateral.



Fig. 35/XIX- Idem, Pormenor do ossário.

¹⁴ Jornal “Avante!”, nº 1686, 23 de Março de 2006, Edição electrónica. URL: <http://www.avante.pt/noticia.asp?id=11480&area=5> (1 of 3)23-03-2006 23:10:35

FASCISMO FORAM PORTADORES DA CHAMA DA LIBERDADE / E PELA LIBERDADE MORRERAM NO CAMPO DE CONCENTRAÇÃO DO TARRAFAL”

Não podia, pois, o monumento ser mais pungente.

Formalmente, o mesmo é constituído por um cubo de granito preto polido na sua face anterior, cuja cor negra pretende simbolizar a dita “longa noite do fascismo”, cubo esse que se ergue sobre um fino pedestal de betão, que pretende mostrar que esse mesmo regime não possuía uma “alargada” base de sustentação, sendo esse maciço e negro cubo, símbolo, ele próprio, da imobilidade, rodeado por uma espiral ascendente de betão aparente que introduz um efeito poderosamente dinâmico, e algo brutalista, na leitura do conjunto, pretendendo simbolizar o movimento social que circunda o regime, e que se eleva até o suplantar, erguendo-se de uma base branca, com que aludindo à esperança que anima a base social.

Consideramos, assim, que leitura do monumento como forma abstracta não logra captar o seu sentido simbólico, nem descodificar a sua mensagem política, mensagem essa de resto explicitada pela frase que exhibe, e donde se destaca o facto do Tarrafal ser ali explicitamente qualificado de Campo de Concentração, e não de Colónia Penal, como oficialmente era a sua designação.

De novo deparamos com mais um avatar da simbologia da espiral, como materialização de uma forma eidética, traduzindo a mesma procura de transcendência que já encontráramos no projecto *Mar Novo* e no projecto para o *Monumento aos Calafates*, e que iremos encontrar mais adiante no *Monumento a D. João II* e na escultura de Pedro Cabrita Reis, para a área de Serviço da A₁, em Pombal, sentido Sul-Norte.

Destas considerações emerge a ideia de que o *Memorial às Vítimas do Tarrafal* é uma obra que denota uma forte plasticidade escultórica e arquitectónica, bem como veicula um eloquente simbolismo, tendo este Memorial desempenhado um papel importante na definição de uma nova monumentalidade, ao abrir o caminho para a génese de uma monumentalidade mais do que revolucionária, grafando um sentido que, mais do que apenas gestual, se constitui simbolicamente.



Fig. 36/XIX- Idem, Inscrição frontal.



Fig. 37/XIX- Idem, Perspectiva anterior



Fig. 38/XIX- Idem, Perspectiva lateral

Parte II – *Estudo Histórico* – Tempo 5º: A Integração Europeia. Ad Ephemeram
Gloriam: a Cadeira do Poder.

5º Tempo

A Integração Europeia

No pacto interpartidário entre a *Aliança Democrática* e o *Partido Socialista* residiu o essencial da revisão constitucional: tratou-se de diminuir os poderes de iniciativa institucional do presidente da República (nomeação e exoneração do primeiro-ministro e dos chefes militares), vistos estes como derivados da influência militar na vida política portuguesa; tratou-se de extinguir o *Conselho da Revolução* e de distribuir as suas funções por diversos órgãos – *Conselho de Estado*, *Tribunal Constitucional*, *Governo* e *Assembleia da República*. Para todas estas modificações funcionou uma maioria de $\frac{2}{3}$ dos deputados, constituída por membros da aliança interpartidária atrás mencionada.

José de Medeiros Ferreira, *Portugal em Transe*

Capítulo 20- Portugal na CEE

As transformações políticas enunciadas por José de Medeiros Ferreira e efectivadas no ano crucial de 1982, cortaram definitivamente o cordão umbilical com o PREC, e tiveram como corolário lógico a assinatura do *Tratado de Adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia*, celebrada, em 12 de Junho de 1985, numa solene cerimónia realizada no Claustro do Mosteiro dos Jerónimos.

Consumava-se assim o Programa Político aberto pela *Revolução dos Cravos*, e viabilizava-se uma alternativa político-económica ao sonho da manutenção do *Império Português*.

A adesão de Portugal à CEE, representa por isso a génese de um novo quadro estrutural de entendimento da presença de Portugal no mundo, em sentido equivalente ao dado por Vitorino Magalhães Godinho de “*complexo histórico-geográfico*.”¹

Com a assinatura deste tratado, e sobretudo com a sua efectivação em 1 de Janeiro de 1986, superavam-se as pretensões da utopia revolucionária de achar para Portugal um modelo original de sociedade.

Novos equilíbrios e mediações estabeleciam-se um pouco por toda a parte. Um novo quadro sócio-económico e uma nova política cultural constituíam-se, apressadamente, perante a expectativa da entrada dos fundos comunitários previstos pelos acordos de adesão, bem como perante a necessidade de dotar o País de novas infra-estruturas que possibilitassem uma efectiva integração europeia.

Desfaziam-se assim os atavismos provincianos e paroquiais, adoptando-se sem discussão os novos modelos, sem outra preocupação que

¹ Vide, GODINHO, Vitorino Magalhães, *Ensaio II*, Sá da Costa, 2ª Edição 1978,(1968) Lisboa

não a de acelerar o desenvolvimento, abrindo as torneiras ao crédito e desencadeando uma verdadeira explosão do consumo.

Esse processo teve o seu prolongamento lógico no domínio das artes, podendo apontar-se como seu corolário a construção do *Centro Cultural de Belém*, cuja iniciativa governamental remonta a 1988, tendo em vista, para além das suas atribuições específicas, vir a servir de sede à 1ª *Presidência Portuguesa da Comunidade Europeia*, em 1992.

O CCB sucedia assim à FCG como instituição de prestígio, cultural. Depois da grande exposição “*Os Anos Quarenta na Arte Portuguesa*”, comissariada por Fernando de Azevedo, sob programação de José-Augusto França, e aberta ao público, na *Galeria de Exposições Temporárias* da FCG, entre 30 de Maio e 17 de Junho de 1982, aquela que havia sido a grande aliada da modernidade em Portugal, perderia paulatinamente o protagonismo que lhe advinha, também, de ser, até então, a única instituição que fazia avançar a cultura e arte em Portugal.

Abertas as fronteiras, adoptada a economia de mercado como sistema sócio-económico, e demonstrada a possibilidade daquela de se alargar ao campo da produção cultural e servir de mediação ao funcionamento da criação artística, a obra de arte torna-se assim um bem económico particularmente apetecível, como o denota a criação de colecções de arte contemporânea por parte de alguns grupos económicos e financeiros, como a EDP, a CGD, a RAR, repercutindo aliás igual tendência verificada a nível internacional.

No campo da escultura pública, estes anos são os da introdução em Portugal dos *Simpósios Internacionais de Escultura*, que trarão consigo o universo da produção *site-specific*, ajudando assim a generalizar a desconstrução dos cânones estatutários, pela adopção das técnicas mecânicas de trabalho da pedra e das técnicas de trabalho directo sobre o metal, na esteira de estéticas minimalistas e pós-minimalistas.

O primeiro desses Simpósios organizar-se-ia em Évora, em 1981, e o segundo, no Porto, em 1985, a que se seguiram outros, devendo destacar-se os Simpósios das Caldas da Rainha, de Santo Tirso, de Alfândega da Fé e de Cantanhede, entre outros casos.

Iniciativa Artística

Capítulo 20- *Ad Ephemeram Gloriam*: O Poder da Cadeira

Um artigo de José-Augusto França intitulado “*O Sujeito, o Objecto e o Monumento*”², publicado na *Colóquio-Artes*, dá-nos conta do projecto de um monumento absolutamente inédito em Portugal.

Em boa verdade, Sam projectara, então, não um mas três monumentos, contudo somente um deles teve sequência³: *Ad Ephemeram Gloriam* – *A Cadeira do Poder*.

Sam era o nome artístico do engenheiro Samuel Torres de Carvalho (1924-1993), então responsável pelo popular e bem-humorado *cartoon* “O Guarda Ricardo” que por aqueles anos se publicava no *Diário de Lisboa*

O projecto da *Cadeira do Poder* remonta a 1980, tendo sido elaborada em 15 de Outubro desse ano uma proposta de implantação à Câmara de Lisboa, acompanhada de uma memória descritiva, donde destacamos a seguinte passagem:

A solução proposta prevê a colocação no pedestal de uma escultura de bronze representado uma austera cadeira concebida a partir de formas geométricas extremamente simples, cujo assento teria sofrido uma acentuada inclinação. Na face anterior do pedestal figuraria, em letras também de bronze, a legenda “À Glória Efêmera”⁴

No ano seguinte, no mês de Março, Sam apresentaria nova proposta à Câmara, acompanhada agora de uma indicação de implantação para a Alameda da Cidade Universitária.

Eis como o monumento é apresentado na nova memória descritiva:

Representado plasticamente por uma peça de escultura abstracta, despojada de todo o acessório e reduzida ao essencial da sua definição geométrica, este monumento antimonumento é um símbolo que aspira à eternidade. Constituído por uma austera cadeira vazia, ele possui capacidade para sugerir a glorificação provisória. Aparentemente disponível para receber qualquer personalidade merecedora de tão distinta homenagem, esta cadeira assume a qualidade de objecto absurdo quando, com o assento perigosamente inclinado, se propõe contrariar aquela disponibilidade, incitando à queda imediata os aventureiros candidatos ao repouso. Assim, entre o

² FRANÇA, José-Augusto, *O Sujeito, o Objecto e o Monumento*, In, *Colóquio-Artes*, nº 52, Março de 1982, pp. 5-7.

³ Em Lisboa existem mais duas peças de Sam: *A Oliveira*, 1990, nos Olivais (R. Cidade de Bissau); e *Infância*, 1993, no Jardim do Campo Grande.

⁴ SAM, *Projecto de Monumento Ad Ephemeram Gloriam*, In, *Colóquio-Artes*, nº 52, Março de 1982, p. 8.

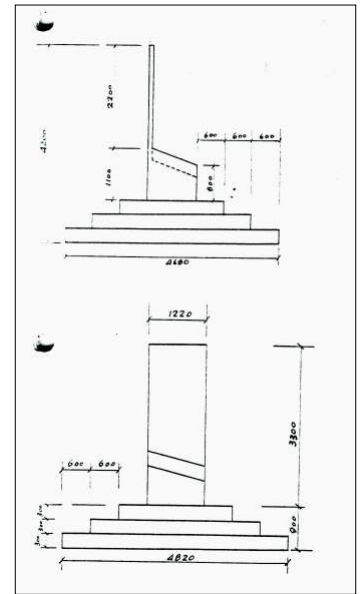


Fig. 1/XX- Sam, *Ad Ephemeram Gloriam*, 1980, 1º Projecto. Alçado frontal e lateral direito. Fonte: *Colóquio-Artes*, nº 52.

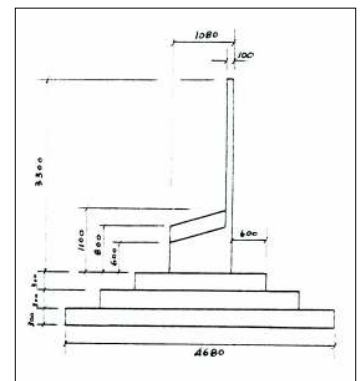


Fig. 2/XX- Idem. Alçado lateral esquerdo

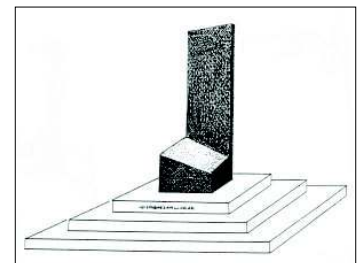


Fig. 3/XX- Idem. Perspectiva do Monumento.



Fig. 4/XX- Idem. Desenho da Cadeira.



Fig. 5/XX- Implantação do Monumento na Alameda da Universidade, 1981, Montagem fotográfica. Fonte: *Colóquio-Artes*, nº 52, 1982.

sentar e o não sentar caberia toda a glória efémera que a legenda anuncia.

Com a sua base em degraus denunciando a clássica pirâmide, esta peça representa um trono incómodo, repulsivo, um trono onde o poder não pode fixar-se.

É um monumento aos ausentes, aos feitos imaginados, aos deuses, ao Impossível.

Pela sua localização na área da Cidade Universitária, esta peça poderia ainda figurar a Cátedra, da qual seria ensinada, sem mestre, a lição sobre a glória. Ao olharem a grandiosa cadeira, os alunos não deixariam – estamos convictos – de recolher, para seu alimento, as interrogações que, com um sorriso algo enigmático, a cadeira lhes oferecesse, para que um dia pudessem aperceber-se do seu perene significado.⁵

Pela memória descritiva, principalmente a que acompanha a 2ª proposta, podemos nos aperceber da lucidez do enunciado do projecto.

Por um lado, a representação plástica – *peça de escultura abstracta* – por outro o monumento – *símbolo que aspira à eternidade* – e por fim o anti-monumento – *a glorificação provisória*.

Ad Ephemeram Gloriam é pois concebido com um monumento que proclama a natureza passageira e incómoda do poder, virando essa proclamação contra si mesmo, ao definir-se como “um trono onde o poder não pode fixar-se.”

Trata-se de uma obra absolutamente inédita e original. Inédita, desde logo, pela raridade da iniciativa artística, que inverte, como logo estudaremos, a lógica da encomenda tradicional. Original, porque, na verdade, aquele projecto zomba, de forma subtil, mas particularmente eficaz, da lógica do monumento estatuário, fazendo-o, no entanto, e aí reside a sua originalidade maior, através da transgressão dos enunciados de uma arte puramente objectual, usando para tanto um objecto impossível, e transcendendo assim a estética e a lógica das formas primárias, veiculando um “significado perene”.

Passível de se integral, por isso, no conceptualismo, *Ad Ephemeram Gloriam*, no entanto, é projectada, desde o início, menos como uma obra de arte plástica⁶, mas mais como uma obra de arte pública, definindo audaciosamente a sua vocação (contra)monumental.

⁵ SAM, *Ad Ephemeram Gloriam...*, p. 8.

⁶ Segundo um estudo elaborado por Manuela Synek, disponível no *Palácio dos Coruchéus*, em Lisboa, a que tivemos acesso, e só parcialmente publicado na revista *Artes Plásticas*, nº 8, 1991, *Ad Ephemeram Gloriam* antes de se materializar como monumen-

Mas continuemos a seguir o historial da Cadeira do Poder.

Impulsionado pelo artigo da *Colóquio-Artes* e por um debate pouco antes realizado na SNBA, em 11 de Fevereiro de 1982, a implantação da *Cadeira do Poder* na Alameda da Universidade, foi entretanto contrariada, não tendo o artista recebido qualquer resposta ao pedido que, segundo Manuela Synek, o artista apresentou ao reitor.

Eis como a autora no estudo que já referimos expõe o problema:

O artista Sam solicitou em 15 de Junho de 1983 o parecer ao reitor da Universidade Clássica de Lisboa, Cidade Universitária, na qual pedia a opinião sobre a implantação deste Monumento, informando que a Câmara Municipal de Lisboa e o então Ministro Lucas Pires em 8.6.1983, já tinham aprovado o projecto. O artista entretanto não recebeu qualquer resposta da Universidade. Para conhecimento, o Ex. Ministro da Cultura, Coimbra Martins, em 21.10.1983, exarou o seguinte despacho: “Não é oportuno, nesta fase de restrições, financiar este monumento à glória efémera, sobre o qual seria imprescindível consultar o Sr. Reitor da Universidade.”⁷

A incomodidade da cadeira começava a fazer-se sentir, e só sete anos mais tarde, reformulado o projecto, a Cadeira do Poder, pôde encontrar uma implantação pública ao cimo da Alameda de Afonso Henriques, frente ao Instituto Superior Técnico.

Inaugurada em 11 de Janeiro de 1990 no referido local, a *Cadeira do Poder* aparece hoje⁸ colocada sobre uma base de mais apurado desenho arquitectónico, surgindo como uma das obras de escultura pública monumental mais importantes do País.

Prejudica-a, no entanto, bastante a sua implantação, já que, ao inserir-se num dos espaços mais emblemáticos do Estado Novo, e historicamente ligado à proeminente figura de Duarte Pacheco, o Poder da Cadeira foi em grande medida neutralizado, parecendo assim confinar-se à crítica do Poder Ditatorial, coisa que condiciona e limita o alcance, a pertinência e a incomodidade da denúncia implícita no contra-poder da Cadeira do Poder.

to, foi realizado como miniatura de bronze, destinada a venda, tendo sido construídos 200 exemplares, numerados e assinados, além de 40 outras provas, para oferta.

⁷ SINEK, Manuela, *À Glória Efémera*, Brochura policopiada não publicada, Palácio dos Coruchéus, s/d, Lisboa, p. 1.

⁸ Recentemente a Cadeira foi retirada por causa das obras que decorrem no local.

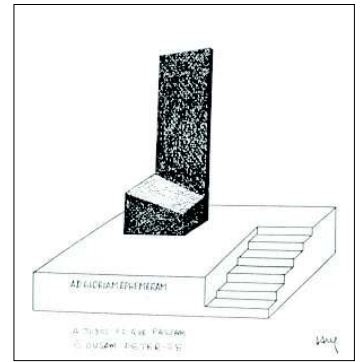


Fig. 6/XX- Sam, *Ad Ephemeram Gloriam*, s/d, 2º Projecto. Perspectiva do Monumento. Fonte: *Artes Plásticas*, nº8, 1991

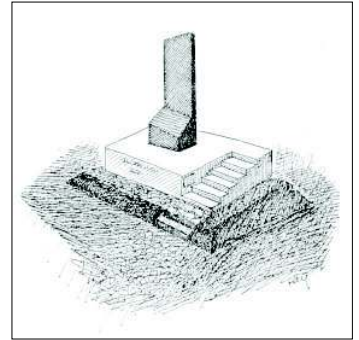


Fig. 7/XX- Idem, Perspectiva da implantação no terreno.



Fig. 8/XX- Sam, *Ad Ephemeram Gloriam*, 1990, Ferro pintado, Alameda de Afonso Henriques, Lisboa



Fig. 9/XX- Sam, *Ad Ephemeram Gloriam*, 1990, Ferro pintado, Alameda de Afonso Henriques, Lisboa



Fig. 10/XX- Idem, Placa exibindo a dedicatória do monumento. Ver transcrição da legenda no texto.



Fig. 11/XX- Idem, Lápide exibindo o título do monumento.

De resto, a placa que junto às escadas de acesso figura no monumento, declara-o sem subterfúgios:

CADEIRA-TRONO / VOCACIONADA PARA O PODER /
ESTE MONUMENTO ANTI-MONUMENTO / SEM PÁTRIA
NEM IDADE / CRIADO PARA SERVIR A TODOS / E A
NINGUÉM / É TAMBÉM O RETRATO POSSÍVEL / DOS
INSTANTES QUE VAMOS TENDO / NO ARRISCADO PER-
CURSO / DAS NOSSAS HISTÓRIAS⁹

Implantado no final daquele que foi o mandato à frente da Vereação da Câmara de Lisboa de Nuno Kruz Abecassis, que segundo Manuela Synek, “*teve, nessa altura, coragem e capacidade*”¹⁰ para o inaugurar no princípio de 1990, contrariamente à opinião da autora parece-nos que aquela implantação revela um propósito de neutralizar a incomodidade do monumento, circunscrevendo a denúncia da precariedade de todo o Poder, à denúncia de um Poder já vencido e, com tal, inofensivo: o Poder do Estado Novo, simbolizado na obra de Duarte Pacheco, ele mesmo Ministro das Obras Públicas e também Presidente da Câmara de Lisboa.

Se a Universidade não acolheu entusiasticamente a implantação da Cadeira do Poder nas suas imediações, como deveria, pois ali é que a mesma poderia revelar, ainda que de forma mordaz, a sua vocação universal e a sua dimensão pedagógica, podendo desempenhar, assim, adequadamente, a função de advertência para o futuro que compete, como já vimos, ao monumento, a Câmara, por outro lado, na nossa opinião, procedeu ainda pior, porque pior do que proibir, o que em democracia implica, arriscadamente, expor-se à crítica dos cidadãos, é redireccionar, lá para onde os mesmos são inofensivos, a denúncia sarcástica ou mordaz que a obra de arte também implica, e que naquele que consideramos ser o seu plano último de realização, justamente, para sempre, visa monumentalizar.

De resto, a atitude de neutralização da obra de arte é inútil e paradoxal, pois, como já vimos, a obra de arte, enquanto modalidade de representação do mundo, é já, como explica Husserl, uma modalidade

⁹ Texto gravado na placa metálica aposta ao monumento

¹⁰ SINEK, Manuela, *Poder sem Ternura e Poder com Ternura*, In, *Artes Plásticas*, nº 8, Fevereiro de 1991, p. 43.

neutralizada e reduzida, não fazendo sentido, exercer sobre a mesma nova neutralização ou redução.

Ad Ephemeram Gloriam é assim um monumento, ou melhor, um contra-monumento extraordinariamente importante, para a definição de um paradigma de monumentalidade, no Portugal democrático.

Ele completa a transição iniciada com o *Mausoléu às Vítimas do Terrafal*, anteriormente estudado.

Enquanto aquele memorial encerra, quando não enterra, definitivamente, por um lado, o ciclo da monumentalidade retórica, e ao mesmo tempo transcende o ciclo da monumentalidade escultórica, concebendo-se como obra destinada a veicular valores éticos, mais do que estéticos, e, por assim dizer, monumentalizando também o apagamento do artista que se curva perante a homenagem como um mero e vulgar cidadão, abstendo-se de desempenhar o papel social de artista-demiurgo, em plano diametralmente oposto a Cadeira do Poder abre um novo campo de monumentalização, no qual a celebração monumental se desliga da rememoração, da lamentação ou de celebração do passado, e se concebe como advertência para o futuro, tornando assim acessível um campo de positividade (ou narratividade) última, retirando a ironia e a sátira social do território de negatividade em que se encontravam enredadas, e convertendo-as em novo recurso estético, passível de monumentalização, e dando origem, dessa forma, ao primeiro “monumento conceptual” da arte pública portuguesa.

Concebendo-se mais como uma intervenção cívica do que como uma operação estética, monumentalizando assim o “gesto” revolucionário, o *Mausoléu aos Mortos do Terrafal* encerra assim o ciclo da monumentalidade objectual, aparecendo como contraponto cívico e exemplar da tentativa de recolocação de uma nova cabeça na estátua sentada de Salazar, em Santa Comba Dão.

Ad Ephemeram Gloriam por sua vez, não trata de nenhum trono em particular, mas de todos e de nenhum.

Num primeiro momento, encontramos a definição de uma monumentalidade posicional que alude a factos e a personagens concretas,

erguendo-se como manifesto da uma rememoração colectiva inequívoca e específica.

Num segundo momento, encontramos a definição de uma monumentalidade paradoxal, pois, como observa José Augusto-França, “*a cadeira em questão é só tautogoricamente útil a si própria como ‘primary structure’ que definitivamente é*”¹¹

Mas é também mais do que apenas isso. É também, como reconhece o autor, “*monumento transnacional e ultratemporal, monumento metafísico e absoluto, ele é o monumento possível ao herói (ou ao facto) impossível: o monumento ao Monumento que nenhum ‘kitsch’ degradará, na História sempre suposta.*”¹²

Monumento ao monumento, pois, a Cadeira do poder na sua universalidade mordaz, na radicalização da sua negatividade absoluta de nada postular, salva e redime o Monumento, postulando uma sua nova possibilidade.

Uma possibilidade, a bem dizer, última. A do monumento metafísico que fechando-se em absoluto, arriscada e enigmaticamente, sobre si mesmo, acaba por se abrir, no fim, para a totalidade da própria vida! Tal como em *Horas de Chumbo*, de Rui Chafes, como veremos.

¹¹ FRANÇA, José-Augusto, *O Sujeito, o Objecto e o Monumento...*, p. 7.

¹² Idem, *Ibidem*.

Concursos Públicos

Capítulo 21- Concurso para a Valorização da Fortaleza de Sagres

Entre outras “efemérides”, a aproximação das datas de 1992, 1998 e 2000, assinalando os 500 anos, respectivamente, das viagens de Cristóvão Colombo, de Vasco da Gama e Pedro Álvares Cabral, fizeram catapultar para o primeiro plano da cena mundial as nações Ibéricas, inseridas, pela primeira vez, na sua longa História, no mesmo complexo político – a *Comunidade Europeia* – e no mesmo sistema de alianças militares – a *Nato* – e colocaram de novo o País perante a temática e a problemática da comemoração e da celebração do passado histórico.

Além do mais, a lógica do projecto de integração europeia impunha que os doze Estados membros vincassem a sua própria identidade, diferenciando formas e registos de afirmação política.

E entre os diferentes registos, nenhum outro como o da História podia tão proficientemente assegurá-lo, pelo que os governos português e espanhol¹ se empenharam afincadamente na comemoração daquelas datas, já não, no caso português, com o propósito de proclamar “direitos históricos”, afirmando-se politicamente, como no Passado, contra as restantes nações europeias, mas, ao invés, com a finalidade de vincar e de demonstrar o contributo português para a “abertura do mundo”, contributo esse inserido na dinâmica da difusão humanista da cultura europeia, afirmando globalmente esta como matriz e motor da formação da moderna Civilização Ocidental².

Eis como esse objectivo era enunciado pelo programa do XI Governo Constitucional (Agosto de 1987 – Outubro de 1991):

As comemorações não constarão somente de cerimónias formais. A intenção principal é mostrar ao Mundo e, especialmente, aos Por-

¹ Exemplo particularmente ilustrativo dessa convergência foi a proposta de comemoração Luso-Espanhola dos 500 anos da assinatura do Tratado de Tordesilhas, apresentada em Dezembro de 1989, pela CNCDP à sua congénere espanhola, na sequência de um convite da Sociedade Estatal do Quinto Centenário dirigido à CNCDP. Com celebração em 1994, curiosamente, no mesmo ano da comemoração dos 600 anos do nascimento do Infante D. Henrique, cujas cerimónias de celebração viriam a ser deslocadas para o Porto, conferindo um relevo mais de carácter interno do que externo às comemorações henriquinas, ao mesmo tempo que privilegiava a comemoração de Tordesilhas: uma data que, para o bem e para o mal, interessava celebrar conjuntamente.

² Representativa desta concepção foi a Exposição “*Portugal na Abertura do Mundo*”, promovida pela CNCDP e comissariada por Luís Filipe Barreto e José Manuel Garcia, com realização, em Lisboa, no Mosteiro dos Jerónimos, em Dezembro de 1989.

tugueses o que foi uma grande operação científica, organizada de modo eficaz, mobilizando os conhecimentos ao tempo mais avançados e contribuindo simultaneamente para o desbravar do Mundo e da Ciência. [...]

Todas as vertentes dos Descobrimientos são importantes, mas são aquelas que hoje nos podem servir de inspiração para um novo estímulo do nosso processo de desenvolvimento e para a mobilização dos portugueses, em especial dos jovens, que devem ser as mais enaltecidas: em particular, o papel fulcral do espírito científico em toda a operação, a facilidade de estabelecimento de relações com todos os povos e a extraordinária aptidão para a mediação entre culturas diversas que os Portuguesas exibem.³

Era necessário, portanto, introduzir e operacionalizar novos cambiantes na forma e na substância da comemoração história, cambiantes esses que reflectissem e repercutissem os novos circunstancialismos históricos decorrentes da integração nas *Comunidades Europeias*.

Como depoimento da adaptação da noção de comemoração histórica aos novos tempos da Integração Europeia, destacamos um excerto da entrevista concedida por Luís Adão da Fonseca à *Revista Oceanos*, editada pela *Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses* (CNCDP):

Como é hoje pacificamente aceite, os *Descobrimientos* – e logo a sua comemoração são um fenómeno de dimensão universal. Importa ter consciência muito clara desta circunstância. Assim, mais do que reivindicar protagonismos que só acentuam divergências, importa sublinhar as convergências que se aproximam. Desta forma, neste dealbar de um novo milénio, e através do conhecimento do que representaram os Descobrimientos em cada sector e em cada área geográfica, as comemorações podem conduzir a algo que se reveste de maior significado: a reconciliação das memórias. É aqui, que assenta o sentimento de herança comum que urge construir, o qual constitui o maior serviço que as Comemorações podem dar à ingente tarefa de intensificação da mútua compreensão internacional.

Como é óbvio, a Portugal – pelo papel que teve em todo este processo histórico – está necessariamente reservado um lugar cimeiro neste *novo encontro* de povos e de culturas.⁴

Além da actualização/adaptação conceptual, o propósito de introduzir novos cambiantes implicava institucionalizar os mecanismos de programação e de regulação, capazes de emprestar coerência formal e consistência instrumental, à operação que se avizinhava, coisa de que se ocupará a (CNCDP), criada pelo *Decreto-Lei n.º 391/86*, de 22 de

³ Programa do XI Governo Constitucional, § 9 – *500 Anos dos Descobrimientos Portugueses*, p. 78.

⁴ FONSECA, Luís Adão, *Celebrar os Descobrimientos é um acto amplificador de horizontes*, In, *Oceanos*, n.º 3, Março de 1990, p. 13.

Novembro, e integrada na Presidência do Conselho de Ministros, do *X Governo Constitucional*.

Mas além da sua “definição” formal e instrumental, a realização das comemorações visava programar um elenco de acções:

Sendo certo que as comemorações, ao longo dos próximos anos, podem e devem trazer a Portugal muitos forasteiros, far-se-á um esforço especial de reabilitação urbana e monumental nas zonas que estão ligadas aos descobrimentos ou às figuras notáveis que neles participaram ou a eles estão associadas.⁵

Com isso, surgia novamente a temática (e a problemática) de Sagres!

Um ressurgimento que se explicitava nas orientações do Governo:

Sagres tem um significado ímpar em termos dos Descobrimentos, que deve ser potenciado e traduzido num conjunto monumental e de animação de grande dignidade.

Esta primeira precisão é de sublinhar: *conjunto monumental e de animação*.

Não é portanto apenas pelo seu simbolismo histórico-lendário, que Sagres se tornava apelativo, mas pelas potencialidades de recreação e de espectacularidade que o promontório oferecia, aspectos esses que subitamente saíam reforçados, a partir da divulgação do projecto do governo espanhol de organizar uma grande Exposição Universal, em Sevilha, no ano de 1992.

Um *Despacho* da CNCDP, datado de 14 de Março de 1990, que veiculava a decisão de Vasco Graça Moura, já então Comissário-Geral da CNCDP, de enviar à consideração do *Secretário de Estado da Cultura*, um Parecer sobre o projecto de João Carreira, lavrado pelo *Grupo de Trabalho de História da Arte* adscrito àquela Comissão, onde os diversos passos do processo são faseados, permite-nos hoje reconstituir, juntamente com um *Memorando* do IPPC, de Outubro de 1990, a sequência cronológica dos factos relacionados com a organização dos estudos e das decisões que antecederam e sucederam, até àquela data, a realização do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres. Os principais factos, até Junho de 1988, data da recepção dos trabalhos apresentados ao dito concurso, sequenciam-se como se segue:

1. Em Março de 1987, numa reunião no gabinete do Senhor Primeiro-Ministro, o primeiro Presidente da CNCDP, Comandante Serra Brandão, sugeriu ao Ministro do Planeamento a constituição de um

⁵ Idem, *ibidem*.

- Grupo de Trabalho Interministerial para o Aproveitamento Histórico e Turístico da Zona de Sagres.*
2. Em 20 de Março de 1987 é publicado o Despacho do Ministro do Planeamento, Valente de Oliveira, anuindo à criação daquele grupo.
 3. A partir de 30 de Julho de 87, o Comandante Serra Brandão dirigiu-se por ofício aos *Ministros do Planeamento, das Obras Públicas, à Secretária de Estado da Cultura* e ao *Chefe do Estado-Maior da Armada*, pedindo a designação de representantes para o Grupo de Trabalho.
 4. Em 27 de Abril de 1987, O Presidente do IPPC efectuou uma visita a Sagres, com técnicos do Instituto, tendo concluído que nenhum projecto de valorização da área da Fortaleza poderia ser desenvolvido sem aprofundado exame de alternativas, sendo sugerida a abertura de um concurso de ideias para a “valorização e utilização do perímetro da Fortaleza.”
 5. Em 6 de Agosto de 87, o eng. António Pinto é indicado por Valente de Oliveira para representar o *Ministério do Planeamento e Administração do Território*, e investido como *Presidente do Grupo Interministerial*
 6. Em Agosto de 1987, o Senhor Presidente do IPPC informa a *Secretária de Estado da Cultura* a respeito da Fortaleza de Sagres, e propõe a realização de um concurso de ideias que compatibilize a iniciativa da CNCDP com “*a metodologia de valorização de Sagres já posta em andamento pelo IPPC*”
 7. Em 26 de Agosto de 1987 a *Secretária de Estado da Cultura* oficializa a sua concordância com o despacho do Presidente do IPPC.
 8. Em 26 de Janeiro de 1988 o Eng. António Pinto entregou ao Comandante Serra Brandão o seu relatório, que merecendo a concordância deste.
 9. Em 28 de Fevereiro, o dito relatório é enviado ao *Ministro-Adjunto da Juventude*
 10. Em 5 de Maio de 1988, o *Presidente do IPPC* dirigiu-se ao *Comandante Serra Brandão* propondo que fosse integrado um representante da CNCDP no júri do concurso de ideias que ia ser lançado.
 11. Um ofício de 12 de Maio de 88 dirigido pelo *Secretário Executivo da CNCDP* ao *Presidente do IPPC*, comunica a nomeação do Eng. António Pinto como representante da *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses* e do *Grupo de Trabalho Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres*, no júri do referido concurso, conforme despacho dessa data do Comandante Serra Brandão, sem constar, contudo, das actas das reuniões da *Comissão Nacional* ou do *Secretariado-Executivo* então existente, quaisquer deliberações a este respeito.
 12. Em 18 de Maio de 1988, o Comandante Serra Brandão apresentava a sua demissão ao Primeiro-Ministro.

Sagres acabava de provocar a primeira baixa. De novo, surgiam problemas com a nomeação do júri⁶, problemas relacionados já não com as querelas entre modernos e académicos, como em 33-35 e 36-38, ou entre universalistas e nacionalistas, como em 54-57, mas entre patrimonialistas e neo-modernistas, como tentaremos mostrar.

⁶ De acordo com a informação de Alexandre Pomar, publicada no Expresso de 8.09.1990, António Mega Ferreira teria integrado inicialmente o júri.

Mas esta discussão é, porém, prematura. Para já, importa analisar os factos acima sequenciados, em cujo elenco avulta o papel assumido pelo *Grupo de Trabalho Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres*, na definição de critérios e na coordenação da intervenção, aparecendo o *Relatório* elaborado por aquele grupo como elemento motor e congregador da operação de Sagres, não sendo por acaso que o Presidente do *Grupo de Trabalho Interministerial* seja o elemento designado para o júri, não só em representação desse mesmo grupo, como também da CNCDP, coisa que implicava a ausência de historiadores na constituição do mesmo, aspecto esse que se viria a tornar, posteriormente, um dos principais pontos de discórdia. Constituído o grupo de trabalho por representantes do *Ministério do Planeamento e da Administração do Território*, do *Ministério das Obras Públicas, Transportes e Comunicações*, da *Secretaria de Estado da Cultura*, da *Secretaria de Estado do Turismo*, da *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses* e do *Departamento da Marinha do Ministério da Defesa*, o mesmo teve a sua primeira reunião em 13 de Outubro de 1987, tendo aí sido decidido que o grupo apresentaria “*superiormente um primeiro relatório com um conjunto de orientações programáticas para a zona*”⁷, definindo, como se segue, os objectivos do mesmo:

- Proporcionar ao Governo uma decisão global sobre as principais intervenções a realizar:
- Assegurar a compatibilização de algumas acções sectoriais já em curso e que conviria não travar, designadamente o lançamento de um concurso de ideias por parte do *Instituto Português do Património Cultural* para a recuperação e valorização da Fortaleza de Sagres.⁸

Para assegurar o primeiro objectivo, o Grupo Interministerial elaborou um relatório, onde se descrevia e analisava a zona de Sagres, e se ponderavam e preconizavam acções concretas a empreender. O Relatório⁹ materializar-se-á num texto de 23 páginas, onde é descrita e analisada a situação existente à época da sua elaboração, no que se referia à *Fortaleza de Sagres* e a toda a envolvente urbana e paisagística

⁷ Arquivo do IPPAR, *Relatório do Grupo Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres*, Janeiro de 1988, p. 1.

⁸ Idem, ibidem.

⁹ Vide Anexos, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*

ao redor do *Promontório*, e que com este se encontra intimamente relacionada, compreendendo portanto aquele a análise da parte urbana de Sagres, o Farol e fortaleza do Cabo de S. Vicente, o Forte do Beliche, a Ponta da Atalaia, na antecipação já da sua inserção futura na *Área de Paisagem Protegida do Sudoeste Alentejano e Costa Vicentina*, então em fase de ultimateção.

Nos seus aspectos conceptuais, na base do trabalho daquele Grupo, encontram-se as linhas gerais do Programa do Governo, segundo as quais, como já vimos, as comemorações dos 500 anos dos descobrimentos portugueses, deveriam materializar realizações que permanecessem no tempo, e que permitissem compreender a importância dos Descobrimientos, a partir de uma série de empreendimentos que, marcando aquele período histórico, enriquecessem o património material e revigorassem o património intangível.

História e mito coabitavam e conflituavam ali, equivalendo-se, no entanto, enquanto objecto de culto patrimonial, coisa que, desde já, importa assinalar, pois daí viria a brotar uma inesperada confusão.

É que, depois de ser vítima da retórica monumental nacional-historicista, Sagres viria, em seguida, a conhecer e a sofrer o confusionismo da mercantilização do património monumental, material e intangível.

Confusão essa que se agravava, com alguns equívocos e deficiências de assimilação e de aplicação da nova lógica patrimonial emergente.

Assim, em termos gerais, o que seria preconizado por aquele grupo, pautava-se, algo contraditoriamente, pelas seguintes linhas de acção:

1. Remoção das actividades aí actualmente exercidas e, em contrapartida, com o estabelecimento de meios de acolhimento de qualidade adequada;
2. Implantação de um Monumento de grande dignidade alusivo aos Descobrimientos, em local apropriado a definir no âmbito do concurso de ideias (promontório ou fortaleza);
3. Instalação de Equipamento de Animação Cultural e Turística (centro museológico, centro de reuniões, posto de turismo de qualidade);
4. Elaboração do '*Plano Geral de Urbanização de Sagres*', com adopção imediata de Medidas Cautelares e Preventivas.¹⁰

Relativamente ao ponto 1, a decisão de remover todas as actividades exercidas, até então, no promontório, parece-nos extremamente polémica.

¹⁰ Arquivo do IPPAR, *Relatório do Grupo Interministerial...*, p. 3.

mica. Polémica, desde logo, porque tal passava pela remoção da Pousada da Juventude, que era afinal um equipamento que contribuía para tornar o Promontório um espaço vivido e, como aliás se preconizava, animado.

De resto, removida a Pousada da Juventude da Fortaleza, nenhuma outra viria a ser construída em Sagres, situando-se a mais próxima, afinal, em Lagos, e falhando assim um dos objectivos enunciados no programa do governo, de considerar a juventude como público-alvo preferencial das comemorações, ao desalojá-la do Promontório.

Como teremos oportunidade de discutir posteriormente, a Pousada da Juventude tinha resultado das campanhas de restauro realizadas em finais dos anos 50, no âmbito do programa das comemorações do *V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*,¹¹ na sequência da decisão governamental de não executar o projecto *Mar Novo*.

Mas a Pousada da Juventude não era a única actividade que aí funcionava. Dentro da Fortaleza, situava-se também a estação rádio-naval, cujo posto de recepção funcionava no interior do edifício do Farol que aí existia, na extremidade Sul do Promontório, no mesmo local onde deveria erguer-se a espiral do projecto *Mar Novo*, farol esse que deveria ser mantido, sob pena de terem de ser modificadas milhares de cartas navais que assinalavam a sua posição, única coisa que explica, se calhar, a sua manutenção. Havia também duas residências utilizadas por elementos da tripulação do salva-vidas do porto da Baleeira, e, *last but not least*, a falésia era usada por pescadores que diariamente demandavam o Promontório, munidos de canas de pesca de apreciável tamanho e robustez, adequadas à pesca à linha, a partir das arribas de quase 50 metros rasgadas na vertical, proeza que não deixava de ser notável, e que dali também desapareceu.¹²

¹¹ Sobre as campanhas de 56-60, ver: *Obras de Restauro da DGEMN*; *Boletim n.º 100* da DGEMN e NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1929-1960)*, FAUP Publicações, 2001.

¹² Não podemos de deixar de registar aqui uma nota pessoal. A nota de quem frequentou, regularmente, desde meados da década de 70 até meados da de 80, aquele lugar, depois de eleger Sagres como local de veraneio. E a nota é de um profundo pesar por tudo aquilo que se perdeu com a “*valorização da fortaleza*”, valorização essa que mais não é, presentemente, do que um simulacro de musealização do património cultural e natural: uma musealização mercantilizada que restringiu o usufruto do

Relativamente ao ponto 2, a decisão de implantar um monumento “de grande dignidade” não podia deixar de ser equívoca. Equívoca, desde logo, por a questão ser colocada naqueles termos, pois a dignidade dos monumentos, em última análise, não reside nos mesmos, mas depende, afinal, da outorga do público. Pode, obviamente, erigir-se um monumento sumptuário, pela qualidade ou até preciosidade dos seus materiais. Pode erigir-se um monumento soberbo pela especificidade das suas formas. Mas em nenhum dos casos esse monumento ganhará, só por isso, o respeito dos que com ele se relacionam, como vimos suceder com o *Padrão dos Descobrimentos*, convertido, durante a Revolução, em área de piquenique e lanche!

De resto a decisão, tal como foi enunciada, era absolutamente peregrina, senão mesmo absurda. É que, se a Fortaleza e o Promontório eram detentores de inestimável valor patrimonial, e se a própria comemoração dos Descobrimentos era pensada noutros moldes que não os nacionalistas, qual poderia ser a possibilidade de um monumento contemporâneo, num lugar onde o património histórico, lendário e paisagístico, se entrelaçavam de forma tão peculiar e única, ainda para mais sabendo-se que a época contemporânea se relacionava de forma tão melindrosa, senão conflituosa, com a temática e a problemática monumental, e, em especial, com a de Sagres?

Se a lógica era preservar e reabilitar – e não discutimos agora os termos em que era encarada essa intenção – que sentido fazia inscrever uma segunda marca, sobre a marca que já era a intenção de preservar e reabilitar, sobrepondo ao lugar um novo valor de uso estranho ao seu carácter, isto é, estranho ao *genius loci*?

E que significava, afinal, a intenção de preservar e reabilitar? Não seriam aquelas, necessariamente, noções anti-téticas?

Deixemos, para já, esta interrogação a pairar no ar.

monumento e o subtraíu à vida que à sua volta, embora sem ser aos magotes, pululava, pululando agora um contingente de funcionários e de oficiais de segurança uniformizados, que vendem os ingressos e vigiam os movimentos de hordas de turistas que demandam o lugar, obedecendo às indicações de roteiros e folhetos de propaganda

Quanto ao ponto 3, denotava aquela decisão a preocupação de terciarizar o promontório, convertendo-o à lógica dos equipamentos urbanos, introduzindo ali as suas especificidades e funcionalidades, e sobrepondo-lhe os seus modos e tipos de utilização, desnaturando-o e des-significando-o, naquilo que na sua simbologia era mais inefável, ao reduzir esta a mera imagem e informação.

Quanto ao ponto 4, é notória a mesma continuidade lógica, coisa que serve para mostrar, de resto, a medida exacta do “confusionismo monumental” predominante, na medida que nos dá a entender que entre *monumento* e *não-monumento* deixara de haver uma distinção clara.

Na verdade, actualmente, a lógica do monumento é cada vez mais a lógica do equipamento. O valor já não é, como em Riegl, o de rememoração, nem o de antiguidade, nem mesmo o de vontade-de-arte. O valor é, tão-somente, o valor de uso, e a medida desse uso é a medida desse valor, sendo encarado o valor histórico, simbólico ou artístico como mero “valor acrescentado” que potencia e desenvolve o uso, capitalizando os investimentos inerentes à dita “dignificação.”

Dos propósitos desta lógica e dos métodos deste verdadeiro «*complot*» urdido em torno dos monumentos, e contra eles, já nos deu uma lúcida análise crítica Françoise Choay, e não nos parece necessário acentuar mais os contornos e meandros desta questão.

Importa, isso sim, enumerar e analisar as medidas concretas de carácter específico que o *Grupo Interministerial* acabava de aconselhar, desenvolvendo a filosofia de intervenção que a nível geral já definira, condicionando-a a três preocupações sintéticas, que transcrevemos:

1. A necessidade de recuperar o património edificado, dando-lhe a dignidade que o significado mundial de Sagres merece;
2. Dotar a zona de equipamento mínimo que responda em termos culturais e turísticos, à procura induzida pelo referido significado de Sagres;
3. Salvaguardar os valores ambientais da zona e garantir uma qualidade urbanística consentânea com o valor histórico-cultural de Sagres.¹³

As estas condicionantes acrescentam-se as seguintes recomendações:

1. Que a acessibilidade deve ser melhorada, em especial a partir de Lagos.

¹³ Arquivo do IPPAR, *Relatório do Grupo Interministerial...*, p. 13.

2. Que há que ser suficientemente rigoroso em termos de planeamento e gestão urbanística de toda a área urbana de Sagres.
3. Que, não parecendo viável instalar equipamento mais pesado na Fortaleza e promontório, se terá de prever a Sua localização em local apropriado do aglomerado.¹⁴

No seu parágrafo 4.3, o relatório discriminava, enfim, os elementos principais do programa de intervenção:

- a) Recuperação da Fortaleza de Sagres com estabelecimento de meios de acolhimento com qualidade adequada, designadamente:
 - Ampliação do posto de turismo e sua transformação qualitativa no sentido de fornecer generalizadamente uma certa componente histórico-cultural ;
 - Instalação de equipamento de restauração;
 - Embelezamento, com arranjos verdes adequados, do largo principal e recuperação da Rosa-dos-Ventos;
 - Criação de zonas de paragem e descanso ao longo do promontório;
- b) Implantação em local apropriado (promontório ou fortaleza) de um Monumento de grande dignidade alusivo aos Descobrimentos
- c) Reaproveitamento das instalações do corpo de salva-vidas, tendo como contrapartida a disponibilização de instalações para esse fim junto ao porto da Baleeira;
- d) Eventual remoção da pousada de juventude ou na sua impossibilidade ou inconveniência, a recuperação completa do edifício para a mesma finalidade mas em condições de maior dignidade; em qualquer circunstância os serviços auxiliares da pousada (lavandaria, por exemplo), deverão ser retirados para fora da fortaleza;
- e) Aproveitamento da Fortaleza do cabo de S. Vicente como equipamento de animação, eventualmente através da Direcção – da Área de Paisagem protegida da costa vicentina, bem como arranjo urbanístico da área envolvente no sentido de ordenar o pequeno comércio aí existente e criar áreas de estacionamento apropriadas;
- f) Instalação de Equipamento de Animação Cultural e Turística na área de Sagres (zona urbana), designadamente:
 - Um centro Museológico ligado aos Descobrimentos, com uso privilegiado de meios áudio-visuais (Mediateca);
 - Um certo espólio museológico e possibilidade de exposições temporárias; este centro poderia funcionar como uma delegação do Museu da Marinha
- g) Elaboração, no mais curto espaço de tempo, do plano Geral de Urbanização de Sagres (PGU), com a adopção imediata de medidas preventivas nas zonas consideradas de maior pressão; este plano deve incluir a componente de plano de salvaguarda do património protegido;
- h) Instalação de Equipamentos mínimos de suporte ao usufruto (sic) das praias da zona, bem como estabelecimento com vila do Bispo de um conjunto de obras de melhoria urbanística do aglomerado urbano de Sagres;
- i) Melhoria da acessibilidade à zona, pelo alargamento da EN 125 entre Lagos e Vila do Bispo¹⁵

¹⁴ Arquivo do IPPAR, *Relatório do Grupo Interministerial...*, p. 14.

Analisando os elementos da intervenção, parece-nos óbvio que aquele constituía as bases de um verdadeiro programa, não se percebendo em que sentido poderia, posteriormente, ser aberto um concurso de ideias, na medida em que era precisamente o enunciado de uma ideia muito concreta de intervenção no Promontório e na Zona, aquilo de que o mesmo Relatório tratava e preconizava.

E o Relatório fazia-o, de resto, de forma absolutamente directiva, harmonizando-se mal com a linha de actuação preconizada pelo IPPC, coisa que se pode constatar, claramente, no fim, a partir do quadro de orçamentação das acções aconselhadas pelo mesmo Relatório:

<i>Estátua e Arranjos Exteriores</i>	40.000 contos
<i>Recuperação da Fortaleza e sua valorização</i>	100.000 contos
<i>Centro Museológico e de Reuniões</i>	250.000 contos
<i>Pequeno Equipamento Turístico e de Animação (Sagres e S.Vicente)</i>	60.000 contos
<i>PGU Sagres e Participação à melhoria urbanística de Sagres</i>	50.000 contos
<i>Total</i>	500.000 contos

Surpresa das surpresas, o Relatório referia-se ao monumento de grande dignidade como sendo uma estátua!

Nem no concurso de 1933, no auge do salazarismo, o programa falava de erigir uma estátua. Pelo contrário, dizia que não se tratava de erigir uma estátua, mas de proceder à síntese de uma época, coisa que, se por um lado era equívoca, por outro, era bem mais exigente.

Começava, portanto, da pior maneira a nova tentativa de monumentalizar Sagres.

Assim encaminhado o processo, restava unicamente aguardar pela organização do concurso de ideias, por parte do IPPC, e esperar que entre os candidatos surgisse uma proposta com valor.

Com anúncio público na imprensa em 22 de Fevereiro de 1988, o *Regulamento* do concurso era um documento¹⁶, dividido em 17 pontos, ao

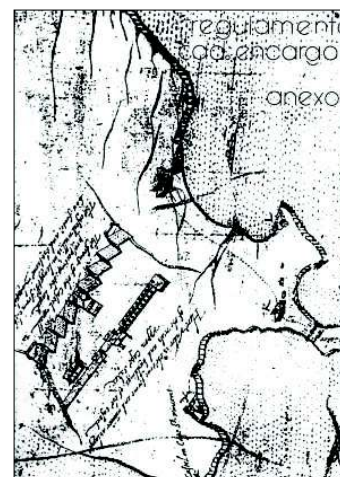


Fig. 1/XXI- Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres, 1988, Regulamento, Caderno de Encargos e Anexos.

¹⁵ Arquivo do IPPAR, *Relatório do Grupo Interministerial...*, pp. 15-16.

¹⁶ Vide, Anexos, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*

qual se juntava um detalhado *Caderno de Encargos*¹⁷ e ainda um extenso rol de *Anexos*¹⁸.

De acordo com aquele Regulamento, o concurso tinha por objecto “a *selecção do Estudo de Valorização da Fortaleza de Sagres*” e visava a “*elaboração de um estudo prévio de arranjo e equipamento para o recinto da Fortaleza*”, sendo aberto “*exclusivamente a equipas projectistas e a gabinetes ou sociedades de estudos e projectos habilitadas a exercer a actividade de Arquitectura em Portugal [...] cuja coordenação será assumida por um arquitecto, o qual passará a ser [...] o responsável da equipa perante a entidade promotora*”, sendo para o efeito recomendada a inclusão na equipa de “*todos os especialistas indispensáveis ao desenvolvimento da proposta, integrando obrigatória e nominalmente os Técnicos da especialidade de: Fundações e Estruturas - Consolidação de estruturas; Instalações e equipamentos de electricidade; Instalações e equipamentos de águas e esgotos; Mobiliário urbano; Arranjos exteriores – Paisagismo.*”¹⁹

Não eram, portanto, consideradas especialidades requeridas pelo projecto a *História da Arte* ou a *Patrimoniologia*. Nem o IPPC as exigiu, nem os historiadores e patrimonialistas, por seu turno, as reivindicaram.

¹⁷ Lista de itens do caderno de encargos: **A-** Programa preliminar. **1.** *Peças escritas: Introdução; Condicionamentos legais; Objectivos do estudo; Programa; Nota histórica; Usos e afectações da fortaleza; Visitas ao monumento.* **2.** *Peças gráficas: Apontamento fotográfico; Planta de localização esc. 1/1000; Zona de protecção especial das fortalezas de Sagres (MN), do Beliche (IIP), de S. Vicente (IIP), esc 1/5000; Plantas topográficas, esc. 1/2000; Fortaleza de Sagres, Planta de conjunto, esc. 1/200; Pousada da Juventude, Edifício A, planta esc. 1/200; Pousada da Juventude, Edifício A, alçado esc. 1/200; Correnteza, edifícios B1 e B2, Planta esc. 1/200; Correnteza, edifícios B1 e B2, Alçados principal (N) e Posterior (S), e laterais, esc. 1/200; Auditório, Edifício C, planta, alçado principal e corte, esc. 1/200; Capela, Edifício D, planta, alçado principal e cortes, esc. 1/200.* **B-** Termos de referência. **1.** *Do programa preliminar;* **2.** *Dos critérios de apreciação das propostas;* **3.** *Peças a apresentar pelos concorrentes;* **3.2.** *Programa para o Desenvolvimento do Plano Especial de Protecção Conjunta das Fortalezas de Sagres, Beliche e S. Vicente.* **4.** *Modo de apresentação dos trabalhos.*

¹⁸ Lista de material anexado: **1.** *Alguma documentação histórico-iconográfica: Excerto da crónica de Manuel Faria de Sousa, “Europa Portuguesa” (ed. de 1667-1680); Descrição de Diogo Gomes, moço da Câmara do Infante; Reprodução do desenho de Drake (séc. XVI); Descrição do Reino do Algarve, (Alexandre Massay); Planta de Sagres do séc. XIX (autor desconhecido); Reprodução de uma gravura publicada no Panorama; Intervenção de restauro praticada nos anos 50; Plantas da Fortaleza antes e depois das obras dos anos 50.* **2.** *Condicionamentos previstos para a zona de Sagres: Área da Paisagem Protegida do Sudoeste Alentejano Costa Vicentina.* **3.** *Dec. Nº 48 270; Zona de protecção da estação Radionaval de Sagres e da estação Lorán; Extracto da Carta Hidrográfica nº 84.* **4.** *Lei nº 13/85 (Capítulo II, art. 21º).* **5.** *Imóveis classificados no Concelho de Vila do Bispo.* **6.** *Extracto da Planta Topográfica esc. 1/10 000.* **7.** *Contrato tipo.*

¹⁹ *Regulamento do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres, IPPAR, Dossier Concurso de Ideias...*, p. 5.

Mas, por outro lado, se se considerar o disposto no *Programa Preliminar* que, como vimos, constituía parte integrante do *Caderno de Encargos*, já a situação era outra, como se refere no § 4.1:

4.1- A valorização e vitalização do monumento deverá ser, em princípio, conseguida (sic) nos seus aspectos essenciais:

a) Histórico-Simbólico

Interessa explorar a possibilidade de integração de elementos de expressão simbólica ou alegórica, relativamente à conotação histórica do monumento.

b) Arquitectónico

O acolhimento de visitantes deverá prever infraestruturas funcionais e culturais que optimizem a fruição do monumento e do sítio.

No plano funcional considera-se necessário estabelecer o ordenamento do acesso e estacionamento automóvel, fora do recinto murado, equipar o local com serviços de apoio logístico – alimentação, instalações sanitárias, e zona de paragem e de descanso de curta permanência.

No plano cultural há que encontrar meios de apoio informativo que possibilitem a leitura do Monumento. Deverá também ser previsto o suporte a acontecimentos de natureza recreativa e cultural que eventualmente se realizem.

Quanto às actuais ocupações da fortaleza os concorrentes não deverão considerá-las como definitivas, à excepção da Igreja que continuará afecta ao culto, e do Farol, incluindo a estação rádio-naval.

c) Ambiental

As qualidades naturais da Zona, associadas à intervenção do homem, enquadram-se no conceito de “sítio”, definido pela Lei nº 13/85. Tal especificidade deverá ser levada em conta na abordagem e no tratamento do tema em questão:

Segundo informação do *Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza*, deverão evitar-se alterações no coberto vegetal, onde existem numerosos endogenismos.²⁰

No Programa, a evocação, o uso e o ambiente, andavam, pois, a par.

A operação não era encarada de forma muito diferente da do concurso de 54-57. O programa de Sagres, em vez de privilegiar a interpretação do território e o estudo da história local, continuava a visar a visibilidade exterior, embora destituída da intenção, algo lunática, de sinalizar o Promontório, a partir do mar, como pretendia Salazar.

A operação concebia-se dentro dos mesmos procedimentos administrativos, definindo-se ao nível das instâncias governativas (*Ministérios* e *Comissões Ad-Hoc*) e das instituições administrativas (*IPPC*, *DGENM*, *SNPCN*), cabendo, às primeiras, decidir e legislar e, às segundas, gerir e tutelar, sendo estas mediações secundadas por representantes de As-

²⁰ *Regulamento do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, IPPAR, Dossier Concurso de Ideias..., p. 12.

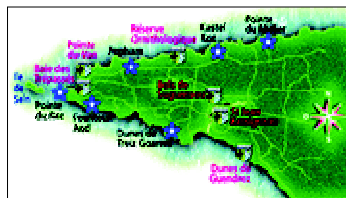


Fig. 2/XXI- Localização da *Pointe du Raz*, Bretanha, Noroeste da França.



Fig. 3/XXI- Vista aérea da *Pointe du Raz*.

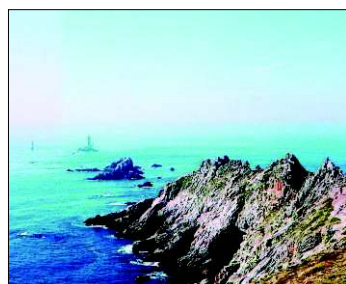


Fig. 4/XXI- Perspectiva no terreno.



Fig. 5/XXI- Estruturas de acolhimento e interpretação.



Fig. 6/XXI- Monumento escultórico.

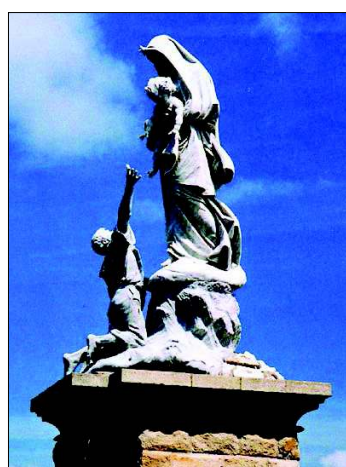


Fig. 7/XXI- Cyprian Godebski, *Notre Dame des Naufragés*, 1903-1904, Mármore, *Pointe du Raz*, França

sociedades Profissionais (*Associação dos Arquitetos*), por representantes do Poder Local (*Câmara de Vila do Bispo*) e por empresas envolvidas em operações de mecenato cultural (*Central de Cervejas*), como demonstrava a constituição do júri, assim apresentado no Regulamento:

Constituição do Júri	
Instituições	Número de representantes
I.P.P.C.	2- Prof. Ant ^o R Garcia Lamas Arq ^a Paula Pinto
C.M. de Vila do Bispo	1- Sr. José de Deus V. Rodrigues
D.G.E.M.N. (Região Sul)	1- Arq ^o Manuel Tierno Bagulbo
S.N.P.R.C.N. ²¹	1- Arq. Raul Veríssimo
Direcção Geral de Turismo	1- Arq. José Correia Guedes
Empresa Central de Cervejas, S.A.	1 (não indicou representante)
GIAMMTS ²²	1- Eng. António Manuel Pinto
Associação dos Arquitectos Portugueses	2- Arq. ^a Olga Quintanilha Arq. ^o Francisco Silva Dias

Nenhum lugar era reservado, portanto, às instituições científicas ou a estudiosos e investigadores, marginalizando-se a Universidade e os Estudos Humanísticos, coisa que serve para mostrar como a defesa e a preservação do património de Sagres era, afinal, retórica, e denunciava o sentido real da operação: musealizar a Fortaleza e condicionar o seu acesso público, adaptando o Promontório à exploração turística, apetrechando-o para visitas de curta duração.

Não se trata agora de condenar essa via, de resto emergente e triunfante, nomeadamente em França, como se verifica, por exemplo, pela adaptação ao turismo de massas da *Pointe du Raz*, promontório situado no noroeste da Bretanha, em posição equivalente à de Sagres.

Apresentado como monumento natural, também ali se sente a presença do turismo de massas e foram construídas estruturas de acolhimento, mas aqui situadas bastante antes do sítio, e privilegiando a interpretação do território, convertendo-o em lugar de memória e sítio paisagístico, onde nem sequer falta um monumento escultórico.

Tal é a “lógica” deste processo, embora, em Sagres, a mesma tenha sido aplicada com alguns paradoxos.

²¹ Serviço Nacional de Parques Reservas e Conservação da Natureza

²² Grupo Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres

Paradoxal era, desde logo, como já referimos, a circunstância de se organizar um “concurso de ideias” que tinha como suporte uma série de estudos e conceitos que apontavam já, claramente, numa determinada tipologia e filosofia de intervenção.

Mas paradoxal, era também a circunstância do *Regulamento do Concurso* não referir o propósito de implantação de qualquer estrutura monumental, ao mesmo tempo que, no *Caderno de Encargos* a ele adjacente, além de conceitos e ideias definidoras, figurava um estudo onde se preconizava e, inclusive, se orçamentava, uma construção monumental, que poderia ser mesmo uma estátua, coisa que sugeria uma obsoleta lógica de conjugação das três artes, entendida esta não como exercício de criação interdisciplinar, abrangendo um elenco alargado de artes (*arquitectura, urbanismo, desenho urbano, arquitectura-paisagística, escultura, design de mobiliário, arte dos jardins*, etc.), mas como implantação de peças avulsas, faltando depois, estranhamente, no Regulamento, a inerente obrigatoriedade de inclusão de escultores e de artistas plásticos.

É pois com os antecedentes e com as condicionantes referidas e analisadas, que foi aberto o concurso, promovido pelo IPPC, de acordo com o calendário que figurava no Regulamento, e que transcrevemos:

Calendário do Concurso

<i>Anúncio à Associação dos Arquitectos</i>	<i>Janeiro de 88</i>
<i>Anúncio Público</i>	<i>até 7/3/88</i>
<i>Pré-inscrição (com consulta do processo) do concurso</i>	<i>até 18/3/88</i>
<i>Inscrição definitiva, com fornecimento do processo</i>	<i>até 30/3/88</i>
<i>Pedidos de esclarecimentos</i>	<i>Até 15/4/88</i>
<i>Dados de esclarecimento</i>	<i>Até 24/9/88</i>
<i>Visita ao local</i>	<i>4/4/88</i>
<i>Recepção dos trabalhos</i>	<i>até 30/6/88</i>
<i>Publicação das decisões do júri</i>	<i>até 15/7/88</i>
<i>Exposição pública dos trabalhos</i>	<i>Setembro de 88</i>
<i>Devolução dos trabalhos</i>	<i>até Novembro de 88</i>

Deram entrada no concurso dez anteprojectos.

A fim de os apreciar, o júri reuniu três vezes em Julho, de acordo com o calendário. Logo na primeira reunião, em 6 de Julho, procedendo-se à classificação por mérito absoluto, foram excluídas sete propostas.

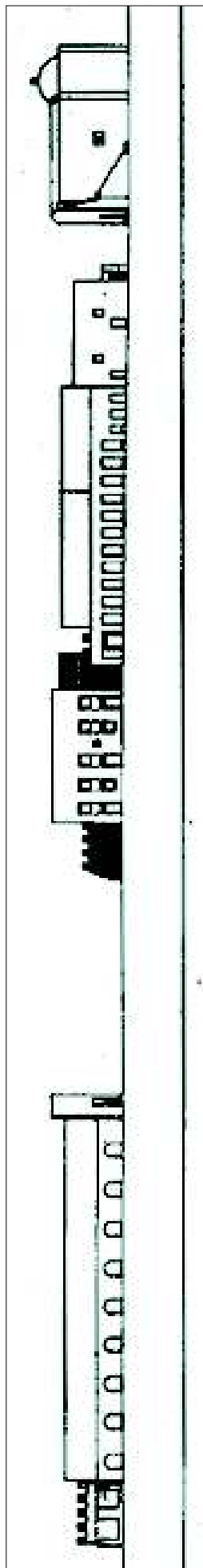


Fig. 8/XXI- João Carreira, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, 1988, Alçado do Anteprojecto

Em 14 de Julho, foram aprovadas, em mérito relativo, as três restantes, e, na reunião do dia 22, as mesmas foram hierarquizadas.

De seguida, de acordo com o depoimento do arq.º João Carreira, os projectos estiveram “*quatro meses para discussão pública, em exposição na fortaleza de Sagres*”²³, mas infelizmente nenhum catálogo contendo as imagens dos dez anteprojectos foi, então, elaborado.

Aliás, nos termos do Regulamento só “*os trabalhos premiados passarão a constituir propriedade do IPPC [...] Todos os restantes trabalhos ficarão à disposição dos concorrentes dentro dos prazos fixados no calendário, após o que o IPPC se reserva o direito de os destruir*”, não podendo os mesmos “*ser usados pelo IPPC para publicação ou qualquer outro fim, sem a sua expressa autorização.*”

Por isso, não dispomos de documentação oficial que nos permita reconstituir e analisar a fundo o concurso.²⁴

Para lá da imprensa diária, os únicos registos publicados do concurso são os do *Jornal Arquitectos*, os da *Revista Oceanos* e os da *Revista Architécti*, mas, só no primeiro caso, são os três projectos premiados sumariamente analisados, ao passo que nos outros periódicos só é referido o projecto vencedor, ficando, portanto, a divulgação pública do material documental produzido pelo concurso, muito aquém daquele que foi produzido pelo concurso de 1954-57, coisa que consideramos absolutamente insólita, e que constituirá sem dúvida um dos aspectos a considerar, na análise e na compreensão da polémica que se seguirá, como veremos mais adiante.

Na verdade, de pouco serve haver liberdade de crítica e discussão públicas das decisões tomadas pelas instâncias competentes, se ao mesmo tempo o público não tem forma de conhecer com clareza, objectividade e profundidade aquilo que constitui o objecto da discussão.

No *Jornal Arquitectos*, um artigo intitulado *Sagres, Mistos, Histórias e Concursos*, assinado por Elísio de Summavielle, o concurso de ideias, organizado pelo IPPC, era favoravelmente apresentado, como se segue:

²³ Vide ORNELAS, Cílisia Mónica D, *Prova Final para Licenciatura em Arquitectura*, Ano lectivo de 2001/2002, FAUP, p. 72, (trabalho orientado pelo arq. Luís Viegas)

²⁴ Importa referir que efectuámos uma aturada pesquisa no IPPAR, tendo consultado todos os dossiers existentes sobre o concurso de ideias, e não deparámos com descrições nem análises críticas dos projectos não premiados, coisa que se explica pelas condições do Regulamento, como já vimos.

O concurso de ideias lançado pelo Instituto Português de Património Cultural, em colaboração com a Associação dos Arquitectos Portugueses, fundamenta-se na insuficiência, passados trinta anos, das estruturas de acolhimento e equipamentos culturais do monumento.

Pretende-se que ao ser vitalizado o monumento, se valorize o “sítio”, tal como vem definido na lei de bases do património cultural, tendo em conta os seus aspectos histórico-simbólico, arquitectónico e ambiental. Trata-se portanto de uma inversão assinalável do espírito dos anteriores concursos. Para bem do sagrado promontório

Classificado em primeiro lugar, o projecto de João Carreira propunha uma intervenção de cunho modernizante que introduzia apreciáveis alterações de cércea e de volumetria, em relação ao edificado pré-existente, fazendo tábua rasa da intervenção de restauro operada pela DGMN, nos finais da década de cinquenta.

O novo conjunto edificado destinava-se a assegurar as estruturas e os equipamentos requeridos pelo programa, por forma a possibilitar as funcionalidades requeridas pela sua adaptação à exploração turística, concebida esta, agora, como visita de curta duração a espaços monumentais e expositivos, opondo, assim, uma concepção de turismo-cultural em trânsito, a uma outra, em estadia, organizada a partir da conversão dos espaços monumentais, em Pousada.

Para tanto, Carreira proporá a reutilização do Corpo A, anteriormente ocupado pela Pousada da Juventude, como Pavilhão de Exposições. Possuindo dois pisos, o rés-do-chão destina-se a ser usado como espaço para Exposições Temporárias, e o 1º andar destina-se a uma Exposição Permanente, (Centro Multimédia) enquanto que no extremo oposto à entrada, “*uma sala de pé-direito duplo, permite, para além de exposição de peças especiais, a sua utilização ‘como sala de conferências’*”

Um segundo edifício – Corpo B – anteriormente usado como, piquete de faroleiros e posto de turismo, “*será adaptado a serviços mais úteis ao monumento, mantendo apenas o uso do posto de turismo*”

Um terceiro edifício – Corpo C – destina-se a ser construído de raiz, e “*corresponde a uma única função - um restaurante que, com a capacidade aproximada de 120/140 lugares, se prevê de 1ª categoria, com serviço à lista (ementas quinbentistas?)*”

Um quarto edifício – Corpo D – corresponde ao “*corpo o mais pequeno dos edifícios da Correnteza, [...] será inteiramente reformulado, apesar de a norte*

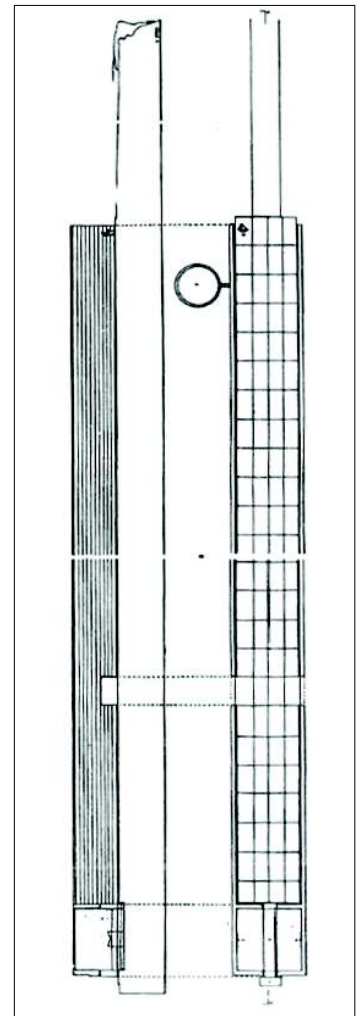


Fig. 9/XXI- Idem, *Via dos Descobridores*, Planta e Alçado Poente.

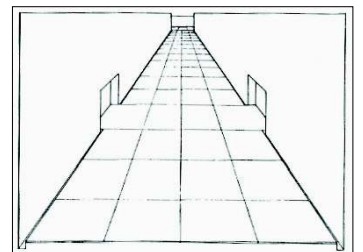


Fig. 10/XXI- Idem, *Via dos Descobridores*, Perspectiva.



Fig. 11/XXI- Idem, *Corpos A, B, C e D.*

e a Poente, manter sensivelmente o mesmo aspecto exterior [...] Albergará assim novas funções: no primeiro piso, [...] funcionarão os apoios do restaurante [...] no segundo piso e acessível pela escada de acesso à muralha, a nova casa do guarda com as instalações mínimas indispensáveis, e com acesso pela escada do topo poente, um espaço simples com W.C. destinado à administração de todo o monumento”

Enfim, o monumento propriamente dito – a *Via dos Descobridores*: um trajecto linear e rectilíneo de 230 metros de comprimento e 8 metros de largura, traçado entre muros de 6 metros de altura, precedido de uma antecâmara quadrada de 8 metros de lado, cujo pavimento será um espelho de água, vencido por uma ponte que serve de passadiço. Na parede da antecâmara, nos flancos nascente e poente, figuram duas fontes que alegoricamente pretendem simbolizar a Aventura e o Engenho.²⁵

Os muros da *Via dos Descobridores* são construídos em parede dupla, de betão aparente, no exterior, e pedra calcária, no interior, esta última destinada a ser esculpida, por forma a evocar “*a permanência do espírito dos navegadores e das suas viagens que no seu conjunto se conhecem como os Descobrimientos Portugueses.*”

Além destes corpos, o projecto de João Carreira incluía ainda uma proposta de tratamento dos Espaços Exteriores, dentro e fora da muralha abaluartada, limitando-se a propor novos revestimentos na zona de acesso à *Via dos Descobridores*, e já fora da muralha, nos arruamentos de acesso, parque de estacionamento e vias pedonais, bem como um tratamento da própria muralha, prevendo-se que a mesma nos pontos onde se apresentar “*degradada, (seja rebocada à base de argila vermelha), sem, no entanto, julgamos, ser pintada*”, solução que no fim não será adoptada, como se sabe.

Analisando o anteprojecto, importa desde já observar que, apesar da simplicidade formal que o caracteriza, ou talvez por ela, o mesmo não é fácil de comentar.

Na verdade – e não discutimos agora os conditionalismos impostos por um Programa que, como julgamos ter mostrado, por um lado era excessivo nas suas determinações, visto tratar-se de um concurso de

²⁵ Vide, CARREIRA, João, *Notas de Autor*, In, *Oceanos* n° 5, Nov. de 1990, p. 12

ideias, e por outro agregava um conflito de lógicas, sem as devidamente equacionar e hierarquizar – o anteprojecto de João Carreira constitui um esforço, já não de síntese, como se pretendia durante o Estado Novo, mas, agora, de “integração,” dos diferentes aspectos inerentes à problemática de Sagres, visando a sua actualização.

Esforço inglório, como se viu, e veremos. Na verdade, consideramos que na base da sua concepção, encontra-se aquilo que poderemos designar como uma expansão do conceito de funcionalidade. Expansão essa, que se manifesta pela intenção de abrir o dispositivo funcional à inclusão do registo evocativo, concebendo-se a *Via dos Descobridores*, justamente, para desempenhar uma paradoxal “função simbólica”.

Consideramos que este constitui um ludibriante equívoco. Ludibriante, porque, como é evidente, toda a arquitectura é evocativa, mesmo a mais puramente funcional. Evocativa, desde logo, de si mesma e do seu exercício, mas também evocativa do seu tempo e das intenções que estiveram na sua origem.

Acontece, porém, que a arquitectura funcionalista, isto é, aquela que se concebe a partir do respeito pelo estabelecido na *Carta de Atenas*,²⁶ afirma-se como arquitectura coerente e inovadora, justamente, porque se demarcou e se distanciou dos registos simbólicos e evocativos, partindo da racionalização e sistematização dos usos, que se enriquecem com “valores de arte”, definindo-se estes a partir de um entendimento puramente plástico: a estética da plasticidade das formas artísticas.

Naturalmente, os valores artísticos não são unicamente valores plásticos, nem a arte se reduz unicamente à dimensão estética. Para lá dos valores estéticos, e em relação (in)tenso com estes, encontram-se os valores éticos.

Como vimos na Parte I, chamamos “monumentos” às obras humanas que se concebem com a intenção de exprimir uma relação “(in)tenso” entre ambos os domínios da estética e da ética, coisa que não sucede

²⁶ Parecer-nos escusado dissertar sobre o conteúdo da Carta de Atenas, limitando-nos a destacar aqui o primado das quatro funções a que a arquitectura moderna (e o urbanismo) deveria dar resposta: *habitação, trabalho, circulação e lazer*, funções essas que não incluem o registo do simbólico, confinando-se o mesmo aos monumentos, relativamente aos quais se estabelece uma distância de protecção.

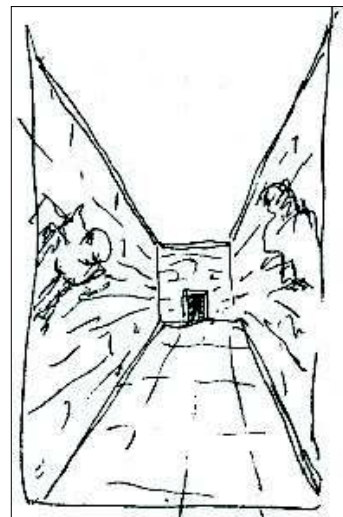


Fig. 12/XXI- Idem, *Via dos Descobridores*, Esquisso. Fonte: IPPAR

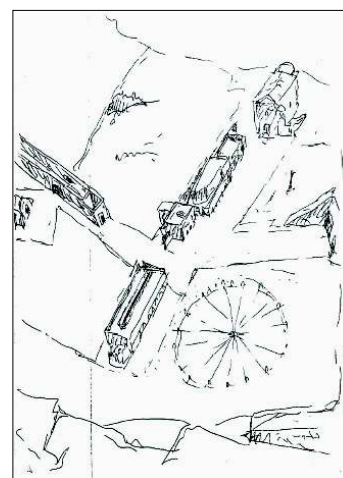


Fig. 13/XXI- Idem, *Esquisso do conjunto*.

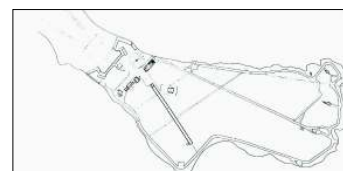


Fig. 14/XXI- Idem, *Planta Geral do Anteprojecto*.

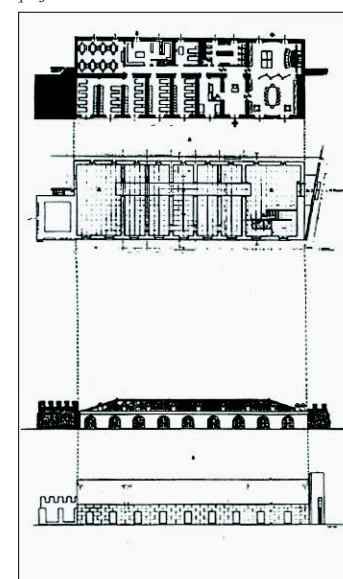


Fig. 15/XXI- Idem, *Corpo A, Projecto de Reabilitação*



Fig. 16/XXI- Idem, Corpo A, (*Pousada da Juventude*) estado anterior (campanhas de restauro da DGEMN, 1960)



Fig. 17/XXI- Idem, Corpo A, (*Pousada da Juventude*) Resultado final.

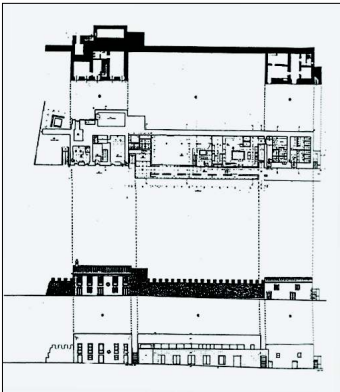


Fig. 18/XXI- Idem, Corpo B e D, (*Casa do Governador e Casa Do Infante*) estado anterior (restauro da DGEMN, 1960)



Fig. 19/XXI- Idem, Corpo B, (*Casa do Governador*) estado anterior (campanhas de restauro da DGEMN, 1960)



Fig. 20/XXI- Idem, Corpo B, (*Casa do Governador*) Resultado final



Fig. 21/XXI- Idem, Corpo D, (*Casa do Infante*) estado anterior (campanhas de restauro da DGEMN, 1960)

no anteprojecto de João Carreira, pois como vimos, o registo evocativo, como não podia deixar de ser, refere-se à epopeia das Descobertas, como “*viagens que no seu conjunto se conhecem como os Descobrimientos Portugueses*”, evitando, reiterar a sua realidade, enunciando uma vez mais aquela que constitui a regra de ouro da “monumentalidade negativa”: distanciar-se da enunciação de valores éticos, referindo-se a eles não como realidade concreta, mas unicamente como realidade transcendental: o citado “*espírito dos navegadores e das suas viagens.*”

Não se concebe, portanto, o anteprojecto de João Carreira pelos ditames da *Carta de Atenas*, mas não se concebe, também, por outro lado, pelos da *Carta de Veneza*, como sucede com o anteprojecto de Carlos Guimarães, classificado em 2º lugar.

É que, contrariamente a Carlos Guimarães, João Carreira elimina totalmente a imagem deixada pelas campanhas de restauro levadas a cabo pela DGEMN, nos finais da década de 50, propondo uma intervenção a esse nível bastante hostil e intolerante.

Uma intervenção que remove os elementos identificadores de uma arquitectura tradicional e vernácula, como sejam as padieiras em arco-de-volta-perfeita, como sucede no Corpo A, e os telhados e beirais, como sucede nos corpos B e D, para em seu lugar introduzir os elementos identificadores da arquitectura moderna: paredes cegas, telhado plano, rasgos e aberturas longitudinais.

Elimina a imagem, embora conserve a estrutura, naquela que constitui uma das formas mais ardilosas e artificiosas de desprestigiar a memória, já que a outra, que Carreira também utiliza, é a de construir de raiz, preenchendo as lacunas deixadas vazias pelo Passado, dando a falsa ideia de uma unidade ou continuidade semânticas.

Em termos patrimoniais, portanto, o anteprojecto de João Carreira é implacável no diálogo com as marcas da intervenção do *Estado Novo*, apagando ou distorcendo a sua marca, e convertendo a “Correnteza” a uma imagem única e uniforme: a imagem da arquitectura moderna.

Em relação à intervenção proposta para a “Correnteza”, na nossa opinião, consideramos que o anteprojecto comporta fragilidades e defen- de actuações que nos parecem bastante discutíveis, senão erradas.

Quanto à *Via dos Descobridores*, trata-se de uma proposta obviamente audaz, inédita, até então, na escultura monumental do País, e constitui, na nossa opinião, do ponto de vista conceptual, a componente mais interessante do anteprojecto, mau grado os gravosos problemas que a execução da mesma comportaria, já que levantar dois muros de 230 metros de comprimento e 6 de altura, para lá da óbvia agressão paisagística, deixa depois aos escultores a ingrata, senão impossível, missão de os esculpir, coisa que representa uma metodologia absolutamente errada, que não pode confundir-se com o conceito de *obra aberta*, pois ao oferecer, naqueles moldes, um espaço em branco, já o essencial do tipo de trabalho a realizar, fora, unilateralmente, definido, apontando para o cinzelamento de dois longos frisos em baixo relevo, e definindo assim uma ingrata evocação narrativa, essa sim deslocada nos dias de hoje, e que o autor, para si, aliás, rejeita, mas que acaba por, paradoxalmente, reservar aos outros.

De resto, a leitura da passagem da memória descritiva sobre a *Via dos Descobridores*, parece-nos elucidativa das insuficiências teóricas e metodológicas com que a mesma era encarada:

Construir um monumento não é o mesmo que construir uma casa, embora esta se possa transformar num monumento, pelos direitos que adquiriu ao longo do tempo. Necessita outros cuidados, não maiores, apenas diferentes. É uma oportunidade rara na vida de um arquitecto. Daí a vontade.

Fazer um monumento hoje não será na essência muito diferente dos monumentos feitos noutros tempos. O simbolismo evocatório, a surpresa pela posição e volume, um certo alheamento voluntário provocado pela imposição ao sítio, são questões que sempre se puseram na polémica que causam em torno do seu desenho e concepção, sem no fundo, o conceito de monumento ser radicalmente alterado. De hoje ou de ontem.

Assumida nessa tradição de objecto autónomo e estranho, pousado no promontório, esta longa construção interioriza-se pela história que conta, mantendo no entanto a ligação simbólica com o exterior, pelo céu aberto, o horizonte de mar ao fundo e o alinhamento com um eixo da Rosa-dos-Ventos (SSW).

De construção bastante simples, terá no início um espaço quadrado (8 x 8m) uma antecâmara em forma de espelho de água, com duas fontes nas paredes nascente e poente, cujo atravessamento é feito por uma ponte de estrutura de ferro e madeira, que liga a porta nobre de entrada à porta mais simples de acesso à via propriamente dita.

Esta é constituída basicamente por dois longos muros (230 m) em parede dupla de betão pelo exterior e pedra de calcário pelo interior, que uma vez trabalhada evocará a permanência do espírito dos na-

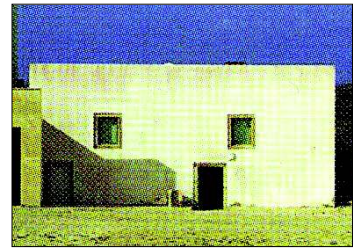


Fig. 22/XXI- Idem, Corpo D (Casa do Infante), Resultado final



Fig. 23/XXI- Idem, Corpos B, C, D e Igreja, Resultado final

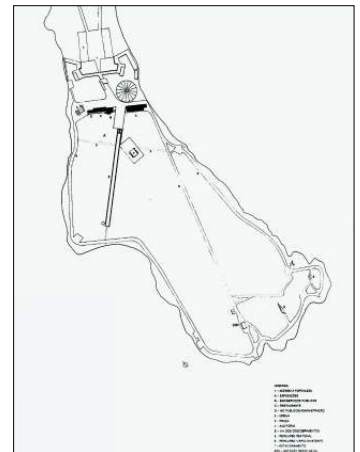


Fig. 24/XXI- Idem, Planta Geral da Intervenção.



Fig. 25/XXI- Idem, Maqueta Geral da Intervenção.

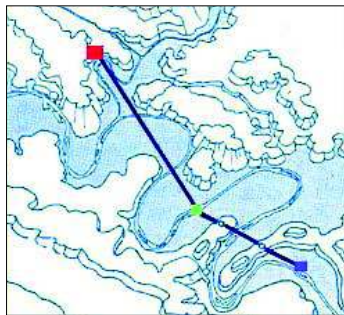


Fig. 26/XXI- Planimetria do *Axe Majeur*, 1980-86, Cergy-Pontoise, França.



Fig. 27/XXI- Dani Karavan e Ricardo Bofill, *Axe Majeur*, 1980-86, Cergy-Pontoise, França.



Fig. 28/XXI- Idem, Arranque do *Axe Majeur*.



Fig. 29/XXI- Idem, Caminhando ao longo do *Axe Majeur*. (ao fundo: Paris)

veadores e das suas viagens, que no seu conjunto se conhecem como os Descobrimientos Portugueses.

A concepção e execução de maquetes destes elementos escultóricos, deverá ser feita durante e de acordo com o projecto de execução de Arquitectura e Estabilidade, de modo a que o andamento dos estudos seja simultâneo e coerente.

Dever-se-á proceder, antes disso, a um estudo em túnel aerodinâmico, de modo a saber-se em rigor das implicações do vento no interior da construção.

O seu processo construtivo básico e em forma de Ante-Projecto (enviado em forma parcial de guião a alguns escultores), descreve-se e documenta-se a seguir.²⁷

Repare-se na postura algo equívoca de relacionar a ideia de monumento, na actualidade, com “*a tradição de objecto autónomo e estranho, pousado no promontório.*” Por outro lado, a metodologia preconizada para o prosseguimento dos trabalhos de escultura, não é, também, muito diferente da que tinha sido utilizada para a realização dos baixos-relevos do *Monumento a Duarte Pacheco*: O arquitecto desenha os espaços, a dimensão e a posição da colocação dos “quadros”, e os escultores limitam-se a cinzelar os mesmos, unicamente faltando aqui a definição, por parte do Governo, dos “motivos” a representar.

A metodologia é portanto académica, baseando-se no pressuposto do primado da arquitectura sobre as restantes artes, à revelia da tendência já então emergente de uma prática interdisciplinar.

Se fosse assim concebida, e se a necessária inclusão de artistas plásticos nas equipas concorrente fosse obrigatória de acordo com o regulamento do concurso, então talvez esta ideia pudesse ter tido o enquadramento e desenvolvimento interdisciplinar necessário desde o início, e pudesse dar origem a uma mais correcta e credível concepção.

E depois, havia a terrível pergunta: Como “decorar” as paredes daquela “via”, à base de baixos-relevos, quando o baixo-relevo é a técnica escultórica que mais dependente se encontra da composição narrativa? E mais isto: se os mesmos se destinavam a ser trabalhados por mais do que um escultor, que unidade escultórica poderiam os “painéis” apresentar, quando na contemporaneidade, cada artista desenvolve linguagem e poéticas, absolutamente pessoais?

²⁷ CARREIRA, Arq. João, *Memória Descritiva do Projecto para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, Documentação disponível no Arquivo do IPPAR., Dossier Projecto Sagres, pp. 9-10.

É que, sem a presença dos relevos evocativos, e encarada a via não como uma “rua”, mas apenas como um puro eixo monumental (sem baixos-relevos e sem muros) poderia a ideia ter algum valor estético e, pelo menos, poderia, então, designar-se como obra minimalista.

Concebida como eixo monumental, e não como “rua”, aquela proposta poderia inscrever uma valiosa marca contemporânea de carácter puramente monumental sobre o Promontório.

É pois com a tipologia dos grandes eixos monumentais, que esta proposta se relaciona, tipologia ancestral que na contemporaneidade foi retomada em certas intervenções de Dani Karavan, nomeadamente no *Axe Majeur* de Cergy-Pontoise, (1980-86) onde o escultor traça um eixo, com três quilómetros de extensão, que parte da *Place Ronde*, rodeada pelo edifício-colunata de Ricardo Bofill, e atinge o Oise, apontando directamente ao Arco de Triunfo de *La Défense*, onde começa outro eixo estrutural da cidade de Paris: *Défense-Étoile-Concorde-Bastille*.

Uma outra obra emblemática de Karavan é o *Memorial a Walter Benjamin*, em Port Bou, na Catalunha (1990-94), este último com maiores conotações formais com a *Via dos Descobridores*, uma vez que é um túnel de *aço corten* que perfura, em acentuada pendente, uma arriba junto ao mar, assinalando, dramaticamente, o local onde Walter Benjamim se terá suicidado, ou sido assassinado, pelos seus perseguidores nazis, sendo contudo a concepção do monumento posterior à daquela.

De resto, para além das suas dimensões e relações geográficas, o *Eixo Maior* de Cergy-Pontoise, encerra preocupações astronómicas, com o pavimento central da *Place Ronde* a ser desenhado como o quadrante de um *gnómon solar*, desempenhando o obelisco central a função de ponteiro, coisa que serve para estabelecer uma relação com a *Via dos Descobridores*, ela também a arrancar a partir de uma direcção assinalada pela Rosa-dos-Ventos da “Correnteza.”

Não concordamos, por isso, com a opinião de Pedro Vieira de Almeida de que os antecedentes da *Via dos Descobridores*, se relacionem com a “*evolução dos Earthworks acontecida por volta do anos 70 e sobretudo da*

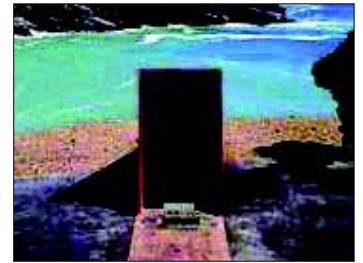


Fig. 30/XXI- Dani Karavan, *Memorial a Walter Benjamin*, 1994, Aço corten e vidro, Port-Bou, Catalunha, Espanha.

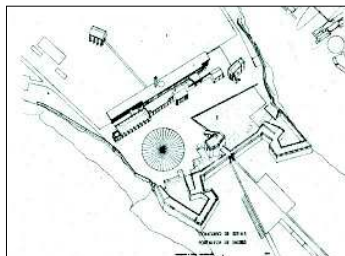


Fig. 31/XXI- Carlos Guimarães, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, 1988, Perspectiva isométrica da proposta

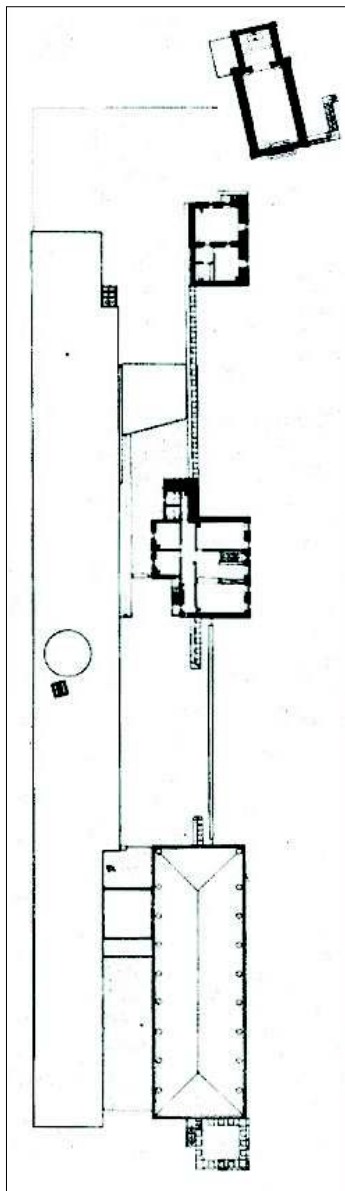


Fig. 32/XXI- Idem, Planta da intervenção ao nível dos edifícios (pré-existência e construção de raiz)

*experiência do trabalho de Walter De Maria ou até mais concretamente a da experiência do Veterans War Memorial, de Maya Lin, construído em 1982.*²⁸

Relativamente aos Earth Works, a tipologia, o carácter e as intenções daquelas obras são completamente distintos dos que possui a *Via dos Descobridores*, falhando nelas, desde logo, a componente evocativa.

Quanto ao *Vietnam Veterans Memorial*, apesar da sua intencionalidade evocativa, importa referir que se trata de um monumento escavado no solo, sobre dois muros que convergem em V, e não de uma construção linear, o que o insere numa tipologia completamente diferente.

Por isso, tal como se apresenta e foi concebida, a *Via dos Descobridores* é um monumento equívoco, que agride a paisagem e fere o carácter do lugar, ao erguer muros de seis metros de altura, com a única finalidade de rasgar uma galeria a céu aberto, revestida, internamente, de figuras e formas esculpidas, numa transposição aberrante da lógica do discurso expositivo de carácter museal, para o espaço aberto, agreste e nu do Promontório Sacro.

Não podemos, por isso, concordar com a opinião do júri, tal como a mesma era registada na acta final.

Este trabalho revela a solução de maior valor plástico, cumprindo os objectivos do concurso pela valorização e vitalização do monumento nos aspectos histórico-simbólico, arquitectónico, e ambiental, preconizados no Programa. A criação de um elemento arquitectónico ousado e singular – a "rua" – onde se narra a epopeia dos descobrimentos, poderá constituir um suporte arquitectónico que o júri espera poder ser valorizado pela adequada intervenção de artistas plásticos, contendo grandes possibilidades de expressão simbólica e monumental.

A intenção de valorizar os edifícios da Correnteza traduzir-se-á, na sua recuperação, com uma linguagem actual e discreta que confere unidade ao conjunto.

A proposta de intervenção na zona envolvente da Fortaleza caracteriza três zonas distintas, embora de contornos pouco nítidos e, por outro lado, propõe transferência de equipamentos para o núcleo de Sagres, o que pode constituir uma solução catalizadora da reestruturação do tecido urbano.²⁹

Bastante mais lúcido, era o anteprojecto de Carlos Guimarães classificado em segundo lugar. Mantendo o edificado durante as campanhas de restauro da DGENM, e respeitando a sua traça e linguagem,

²⁸ ALMEIDA, Pedro César Vieira de, *Os Concursos de Sagres...*, p. 427

²⁹ Idem, *Ibidem*.

o anteprojecto propõe a criação de um novo corpo, projectado de acordo com uma linguagem moderna, sem concessões ao pré-existente, corpo esse que se situa atrás do conjunto edificado na “Correnteza”, consolidando assim aquela que era a última intervenção no local, e reconhecendo nela valor histórico, sem deixar, ao mesmo tempo, de vincar os contrastes entre ambas as concepções, nem de estabelecer relações espaciais e funcionais entre uma e a outra.

É, pois, perante um leitura bastante clara e correcta dos princípios consagrados na *Carta de Veneza* que o projecto nos coloca, nomeadamente no seu artigo 11º, que transcrevemos:

Les apports valables de toutes les époques à l'édification d'un monument doivent être respectés, l'unité de style n'étant pas un but à atteindre au cours d'une restauration. Lorsqu'un édifice comporte plusieurs états superposés, le dégagement d'un état sous-jacent ne se justifie qu'exceptionnellement et à condition que les éléments enlevés ne présentent que peu d'intérêt, que la composition mise au jour constitue un témoignage de haute valeur historique, archéologique ou esthétique, et que son état de conservation soit jugé suffisant. Le jugement sur la valeur des éléments en question et la décision sur les éliminations à opérer ne peuvent dépendre du seul auteur du projet.³⁰

O anteprojecto de Carlos Guimarães materializa escrupulosamente o respeito para com as pré-existências presentes no espaço monumental, e permite uma fazer uma leitura mais completa das intervenções que marcaram a história do monumento.

A sua única fragilidade, e ao mesmo tempo a maior sua lucidez, foi a de ignorar as recomendações do *Programa Preliminar* que pretendiam, algo, equivocadamente, que a valorização histórico-simbólica se fizesse por meio de “*elementos de expressão simbólica ou alegórica*”, sugerindo uma construção monumental, a qual poderia ser, inclusive, uma estátua.

Eis como o júri se pronunciou sobre este projecto.

Uma solução que reforça as antigas relações das construções da Correnteza, reconstituindo de forma hábil uma segunda muralha, demarcando um novo espaço interior. O novo edifício, destinado aos equipamentos programados, vem aglutinar a fragmentação das construções existentes e enunciar, através de um enquadramento rigoroso, a grandiosidade, e beleza do sítio. Neste trabalho a área envolvente é tratada numa proposta sintética que visa controlar a dispersão de construções a partir de um zonamento atribuído à área

³⁰ *Charte de Venise*, In, URL: <http://www.international.icomos.org/chartes.htm>, p. 2. Vide Texto Integral em Anexos, Concurso de Sagres 1988-1994.

urbana, segundo três pólos dinamizadores. Define como objectivo principal o equilíbrio entre a expansão urbana e a paisagem natural, referindo a importância do empenho e da coordenação dos diversos organismos intervenientes no planeamento da região.³¹

Na sua avaliação, o júri demonstra que se apercebe das particularidades e dos méritos da proposta do arq. Carlos Guimarães.

Curiosamente, comparando os textos de apreciação do 1º e 2º prémios, verificamos que o anteprojecto de João Carreira é valorizado, justamente, pelo facto de propor a *Via dos Descobridores*, que é considerada, algo precipitadamente, “*um elemento arquitectónico ousado e singular [...] que o júri espera poder ser valorizado pela adequada intervenção de artistas plásticos, contendo grandes possibilidades de expressão simbólica e monumental.*”³²

Em terceiro lugar, ficou classificado o anteprojecto do arq. João Carlos de Almeida Rafael: uma proposta algo rebuscada, que só podemos avaliar por uma perspectiva axonométrica que não facilita a sua leitura, e que integra, absorvendo-os, os dois edifícios soltos da Correnteza, revestindo-os com uma nova pele, onde elementos modernos e antigos convivem lado a lado.

Vejamos como o júri se pronunciou sobre a mesma:

Proposta com tratamento equilibrado no tratamento dos dois aspectos complementares do programa. Trata-se de uma intervenção em que houve preocupação em recriar um todo significativo e funcional, mantendo com alguma fidelidade as construções existentes. É significativo o respeito manifestado pela história construtiva da Fortaleza e reintegração de todas as pré-existências na revitalização do sítio, sendo ainda explorada a possibilidade de reutilização e recuperação de um baluarte em que se prevê a instalação de um auditório.

Os pressupostos evidenciados não conseguiram, no entanto, uma unidade global com a consistência necessária.

O Programa Preliminar para o Plano de Protecção Especial revela uma leitura e interpretação correcta das realidades envolvidas e uma estratégia equilibrada para o seu ordenamento.³³

Por esta apreciação do júri, parece-nos notório o desfasamento do seu juízo relativamente às recomendações da Carta de Veneza, na medida em que a intervenção proposta pelo anteprojecto de Almeida Rafael, não prima pela clareza da demarcação da nova intervenção relativa-

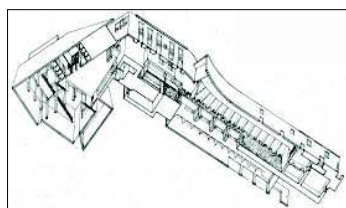


Fig. 33/XXI- Almeida Rafael, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, 1988, Perspectiva isométrica da proposta

³¹ Instituto Português do Património Cultural, *Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres, Relatório do Júri*, p. 2. Documentação no Arquivo do IPPAR

³² Idem, *ibidem*.

³³ Idem, pp. 2-3.

mente às pré-existências, nem discute a legitimidade, e o sentido, de alterar tão significativamente a função do baluarte, ao adaptá-lo à função de auditório, devendo ainda assinalar-se, que a crítica que é dirigida ao projecto de não conseguir “uma unidade global”, parece indiciar que um dos critérios usados pelo júri, era afinal o de apresentar uma “unidade de estilo” virada do avesso, ou seja, uma unidade de estilo que visava já não a devolução à “*traça inicial*”, mas a conversão do antigo à estética e às formas da arquitectura contemporânea, coisa que explica a preferência do júri pelo Anteprojecto de João Carreira.

Relativamente às restantes propostas, a acta do júri não as descreve nem analisa, pronunciando-se sobre elas unicamente como se segue:

Por considerar que as três propostas premiadas apresentam distanciamento significativo em relação às restantes, o júri decidiu não atribuir menções honrosas.³⁴

E a acta termina, referindo de acordo com o Programa, a intenção de realizar “*uma exposição dos trabalhos durante Verão, no local de Fortaleza*”, exposição essa que, como já vimos, se estendeu por quatro meses³⁵.

Certo é que, imediatamente a seguir ao concurso, não houve nenhuma reacção relativamente ao mesmo. A classificação atribuída pelo júri não foi contestada por nenhum dos concorrentes, e o processo seguiu os seus trâmites habituais.

Mas na verdade, uma alteração profunda na orgânica da CNCDP, era entretanto posta em marcha por uma resolução do Governo, que em reunião ordinária de Conselho de Ministros, realizada a 4 de Agosto de 1988 adopta a resolução de alterar a estrutura orgânica da dita comissão, conforme é noticiado no Diário de Notícias:

Um diploma legal aprovado ontem pelo Conselho de Ministros altera a estrutura orgânica e a composição da CNCD, que passará a ser presidida por um membro do Governo.

O Decreto estabelece que a comissão terá um *Comissário-Geral* e 20 vogais nomeados por despacho do primeiro-ministro. É criada uma *Comissão Executiva* que ficará com as competências do anterior *Secretariado* e este órgão funcionará em regime de dedicação exclusiva.

Entre os vogais da Comissão Nacional integram-se representantes dos Ministérios da Defesa, Finanças, Negócios Estrangeiros, Edu-

³⁴ Idem, p. 3.

³⁵ Realizou-se também uma exposição nos Jerónimos, em 21.10.1990, no âmbito da controvérsia instalada, incidindo apenas sobre o projecto de João Carreira.

cação, Juventude e Cultura, além de representantes das regiões autónomas e do Conselho de Reitores das Universidades.

É também criado um conselho interministerial ao qual compete a coordenação das actividades a desenvolver pelas diversas áreas e departamentos governamentais em articulação com as acções da Comissão Nacional.

O diploma prevê igualmente a criação de um Conselho Científico, com o objectivo de zelar pelo rigor histórico e científico das acções a concretizar no domínio das comemorações. Vasco Graça Moura integrará a Comissão Nacional por inerência do cargo de Comissário Nacional para a Exposição de Sevilha de 1992.³⁶

Parece-nos importante fazer realçar este aspecto: a partir de agora a CNCDP, passará a conhecer uma orientação mais de perto definida pelo Governo, e um acompanhamento mais atento por parte da Universidade, acentuando-se, por um lado, o controlo político sobre as suas acções e decisões, e por outro, alargando-se o seu âmbito a outras instâncias culturais, e reforçando, nomeadamente, a sua competência científica, com a criação de um Conselho Científico.

Ou seja, por um lado, a CNCDP deixa-se governamentalizar, mas por outro adquire competências científicas que até aí não tinha, coisa que servirá para acentuar as tensões que a definição dos objectivos, dos meios e dos actos de que dependerá a realização do programa das Comemorações induzem, fazendo assim irromper à luz do dia as clivagens que, em surdina, se ocultavam, sob um aparente unanimismo.

E igualmente relevante, do ponto de vista também político, é a remodelação de 9 de Janeiro de 1990 do XI Governo Constitucional, na qual a pasta da Secretaria de Estado da Cultura passa de Teresa Patrício Gouveia para Pedro Santana Lopes, antecedendo essa mesma remodelação poucos dias a emissão do Parecer do Grupo de Trabalho de História da Arte da CNCDP, documento que lançará a polémica, embora ela tivesse tido antecedentes anteriores, como veremos.

De acordo com o § 13 do preâmbulo do Despacho de 14 de Março de 1990, assinado pelo Comissário-Geral da CNCDP, Vasco Graça Moura, foi na sequência das reuniões realizadas, a partir de Julho de 89, para tratar da animação da Fortaleza de Sagres, que chegaria ao conhecimento do Conselho Executivo da CNCDP, um alerta lançado

³⁶ *Diário de Notícias*, 5 de Agosto de 1988.

pelo Dr. José Manuel Garcia, assessor daquela Comissão, sobre “*o que considerava ser abusivo no projecto adoptado.*”³⁷

Perante este alerta, justificando “*a preocupação simultaneamente manifestada pelo Presidente do IPPC por tal reacção poder acarretar atrasos na execução do projecto, o Comissário-Geral promoveu uma reunião em que participaram a Senhora Arq^a Paula Pinto, em representação do IPPC e o Senhor Dr. José Sarmiento de Matos, coordenador do Grupo de Trabalho de História da Arte da CNCDP, na qual ficou acordado que o Comissário-Geral pediria um parecer ao referido grupo de trabalho, a fim de ser definida a posição desta Comissão.*”

Um memorando do IPPC, de 3 de Outubro de 1990, assinado pela arquitecta Paula Pinto, permite-nos reconstituir a sequência cronológica dos factos, pelo que transcrevemos os seguintes pontos:

[...]

7. Em Julho de 88 o Júri do Concurso atribuiu o primeiro prémio ao trabalho do Sr. arq. João Carreira, após o que o IPPC, mediante contrato formalizado, lhe encomendou o desenvolvimento do Projecto.

Em Novembro de 89 foi aprovada pelo IPPC a fase de anteprojecto, e em 29 de Maio de 1990 foi entregue o projecto de execução.

8. Setembro 1990 - lançamento do concurso para empreitada da 1ª fase da obra, que se refere ao restauro das muralhas e adaptação do edifício das Pousadas de Juventude a unidade de exposições (corpo A). 100 000 c.

9. Trata-se de um programa co-financiado pelo que se deverão fazer os investimentos previstos para este ano que incluem o início das obras.

A conclusão da obra foi prevista para 92.³⁸

A consideração desta cronologia é importante, porque nos permite verificar que apesar dos alertas lançados em relação ao projecto Carreira, o desenvolvimento do projecto Carreira não é suspenso, continuando a obter

Em 20 de Janeiro de 1990, o Grupo de Trabalho de História da Arte da CNCDP reuniu, e emitiu o seguinte parecer:

Por solicitação da Comissão Executiva da C.N.C.D.P., o Grupo de História da Arte da mesma Comissão deu o seguinte Parecer sobre o Projecto do Arquitecto João Carreira:

³⁷ Vide, Anexos, Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres, *Despacho do Comissário-Geral da CNCDP*, de 14 de Março de 1990.

³⁸ Documentação disponível no IPPAR, *Dossier Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres*, Fortaleza de Sagres, p. 3.

No dia 20 de Janeiro de 1990, reuniu-se o Grupo de Trabalho de História da Arte, estando presentes o Dr. Rafael Moreira, o Dr. Vítor Serrão e o Dr. José Sarmento de Matos. Esteve também presente o Dr. José Manuel Garcia, assessor de História desta Comissão, sendo as conclusões subscritas também pelo prof. Pedro Dias, do Grupo de História da Arte

Após apreciação detalhada da proposta apresentada, e observado diversa documentação recolhido pelo Dr. José Manuel Garcia, que tem acompanhado todo o processo de Sagres, o Grupo é do seguinte parecer que deverá ser presente à Comissão Executiva:

1. O projecto deve ser considerado separadamente nas suas duas vertentes:

a) Construção de um monumento aos descobridores;

b) Recuperação e melhoramento dos edifícios existentes.

Quanto ao ponto a), considera-se que a grandeza natural da ponta de Sagres, com o seu envolvimento próprio, é já de si um monumento pelo que qualquer intervenção se deverá limitar a uma simples chamada de atenção, sem necessidade de reforçar a carga simbólica que o sítio por si próprio detém. O monumento proposto é, por isso, dispensável e incorrecto.

Para além disso a proposta apresenta sérias dificuldades, relativamente à sua implementação e funcionalidade:

I - Propõe 460 metros de parede em pedra (com 6 metros de alto), destinada a ser trabalhada por um escultor (ou escultores), numa dimensão quase faraónica que parece deslocada nos dias de hoje;

II - Porque esse corredor de 8 metros de largo 230 de comprido, seis de alto virado ao mor, se tornaria em dias de vento, difícil de transpor.

Acorda, por isso, este *Grupo de Trabalho* no parecer de desaconselhar este projecto, pois, inclusivamente repita-se, viria corromper o natural condicionante mítico do local que assim nu, austero e bruto tão bem exprime o espírito e as dificuldades das primeiras navegações

Quanto ao ponto b) - as indispensáveis obras nos edifícios já existentes, com visto ao adequado funcionamento do local -, o Grupo emitiu o seguinte parecer:

Dado que se vão iniciar escavações arqueológicas no local, deverá esperar-se pelos seus resultados para se definir com precisão o novo projecto já que surgem algumas dúvidas quanto às construções previamente existentes;

2 - Desde já se adianta que nesse futuro projecto se deverá ter em atenção os seguintes pontos:

I - Evitar o levantamento de um segundo piso junto da antiga torre cisterna, uma vez que esse acrescento ficará mais alto pondo assim em questão a volumetria de um dos elementos mais antigos deste conjunto monumental;

II - Dado que se desaconselha o monumento proposto, já não faz sentido manter-se a abertura na antiga correnteza – abertura essa feita nos anos 40 – pelo que se poderá pensar na reedificação desse espaço hoje aberto, compensando-se desta forma o que se perde na diminuição do segundo Piso, junto à torre;

III - Todas essas novas construções deverão evitar a tentativa de refazer o antigo usando o *pastiche*, mas marcar nitidamente aquilo que é novo, aliás como muito bem propõe o arq. João Carreira.³⁹

³⁹ CNCDP, *Parecer do Grupo de História da Arte*, In, *Oceanos* n° 5, Nov. de 1990, p. 23.

Perante este parecer, Vasco Graça Moura, enviou ao *Secretário de Estado da Cultura*, recém-empossado, Pedro Santana Lopes, o já referido *Despacho de 14 de Março de 1990*, coisa que não impede, como vimos, que se dê início à execução do projecto Carreira, em 29 de Março.

Em seguida, a *Secretaria de Estado da Cultura*⁴⁰ notifica por ofício o IPPC, mas a 1ª fase de execução da obra iniciar-se-á em Setembro.

Entretanto, o concurso é reanalisado, e o IPPC solicita um parecer ao historiador Elísio de Summavielle, que emite a seguinte informação:

Instituto Português do Património Cultural

Em 14 de Março de 1990, o Comissário Geral da Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses apresentou à consideração de Sua Excelência o Secretário de Estado da Cultura, um parecer subscrito pelo Grupo de Trabalho de História da Arte (GTHA) da C.N.C.D.P., relativo ao trabalho vencedor do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres.

Porque durante a elaboração do programa e caderno de encargos do referido concurso, prestei a minha colaboração, no que se refere à apresentação de um estudo sumário de investigação sobre o local e as relações existentes entre os testemunhos físicos e a sua memória cultural, trabalho esse que consta no caderno de encargos, permito-me agora, a título individual, apresentar os seguintes comentários ao Parecer do supra citado Grupo de Trabalho de História da Arte da C.N.C.D.P.:

1. O trabalho subscrito pelo Exmº Senhor Arquitecto João Carreira saiu vencedor do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres, organizado pelo I.P.P.C., em colaboração com a Associação dos Arquitectos Portugueses.
2. A Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses esteve representada no júri do referido concurso, tal como o I.P.P.C., a Câmara Municipal de Vila do Bispo, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, o Serviço Nacional de Parques, Reservas e Conservação da Natureza, a Direcção Geral de Turismo, a Associação dos Arquitectos Portugueses.
3. A título pessoal e informalmente, manifestei na altura a minha discordância relativa ao facto de não haverem historiadores na composição deste júri interdepartamental, situação que, a concretizar-se, poderia ter obviado a certas questões agora suscitadas pelo G.T.H.A. da C.N.C.D.P.
4. O trabalho vencedor do Concurso encontra-se agora, nos termos do contrato, em fase de ultimização de projecto de pormenor.
5. O parecer do G.T.H.A. considera e analisa criticamente o projecto vencedor segundo duas vertentes: “Construção de um monumento aos descobridores” e Recuperação e melhoramento dos edifícios existentes.
6. No que se refere à Construção de um monumento aos descobridores a proposta do G.T.H.A., é de “desaconselhar” a execução do trabalho vencedor, considerando que este “viria a corromper a natural condicionante mítica do local”...

⁴⁰ Ofício nº 1319, de 21 de Março de 1990.



Fig. 33/XXI- José Aurélio, *Estudo para um Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, 1991, Maqueta em gesso. Fonte: José Aurélio.



Fig. 34/XXI- Idem, Pormenor.



Fig. 35/XXI- Idem, 1991, Infante D. Henrique, Maqueta, Fonte: José Aurélio

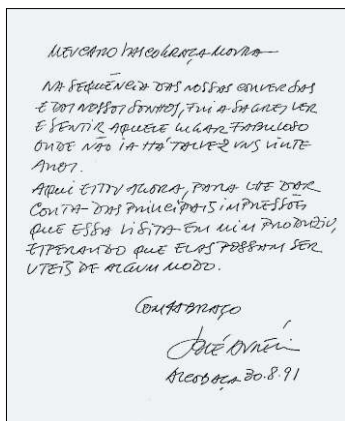


Fig. 36/XXI- Idem, 1991, Memória Descritiva. Fonte: José Aurélio.

É um facto inegável que o monumento proposto pelo arquitecto João Carreira “interfere” no espaço que lhe está destinado. Aliás, no programa do concurso, é proposta integração de elementos de expressão simbólica ou alegórica relativamente à conotação histórica do monumento (ponto 4.1 - a), o que legitima a apresentação do trabalho agora desaconselhado

Julgo ser difícil opinar objectivamente sobre a proposta de monumento apresentada pelo Arquitecto João Carreira, uma vez que se trata de uma intervenção assumidamente simbólica, com o peso da contemporaneidade do autor e o valor estético que o júri entendeu atribuir-lhe. Mais do que aos historiadores, competirá aos críticos de arte o juízo sobre o Monumento, sendo naturalmente previsível que não haverá (e ainda bem) consenso a esse respeito. Poder-se-á argumentar, como justamente faz o G.T.H.A. que “esse corredor se tornaria, em dias de vento, difícil de transpor”, e que corromperia o local “nu, austero e bruto, que tão bem exprime o espírito e as dificuldades das primeiras navegações”. Mas também se poderia argumentar que nada melhor do que esse corredor difícil de transpor em dias de vento, para simbolizar a dificuldade e a adversidade natural face aos parcos meios das primeiras navegações.

Note-se que em Sagres, só no século XX é mais rica a história do que não se fez e foi programado, do que a história do que se foi fazendo sem se programar ao longo dos séculos. Dos últimos anos fica a sensação de que em Sagres, entre as “faraónicas” intenções de prestigiar as glórias dos descobridores e a distanciação crítica, omnívora e inerte, se tem privilegiado a brandura e o acanhamento, típicos da decisão envergonhado de adiar . . .

7. No que respeita à segunda vertente ‘Recuperação e melhoramento dos edifícios existentes (temática que não corresponde exactamente aos objectivos enunciados no programa do concurso), tal como vem enunciado no parecer do G.T.H.R., julgo que haverá toda a vantagem em atender ao resultado do trabalho arqueológico a desenvolver no local, pesando embora o facto de que tais prospecções deveriam ter sido realizados, antes do desenvolvimento do trabalho vencedor do concurso, e que tendo em conta a documentação disponível, sobre o promontório, não me parece que os resultados de tais prospecções venham a alterar radicalmente aquilo que é já adquirido sobre a história construtiva do local.

Embora solidário com o ponto de vista do G.T.H.A, expresso nos n.ºs I e III do ponto 2 do seu parecer, chamo atenção para o facto de que quando o G.T.H.A. refere num “futuro projecto”, poder-se inferir que a proposta vencedora do concurso deixou de ser viável, o que como método me parece pouco legítimo. Pelo contrário, parece-me dever ser em diálogo franco e permanente, e em respeito pela arquitectura de autor (de acordo com os textos e recomendações internacionais mais recentes, relativos à salvaguarda e valorização do património edificado), que deverão ser encontradas as respostas para as questões suscitadas pelo G.T.H.A. da C.N.C.D.P.

Lisboa, 17 de Abril de 1990.

(Dr. Elísio Summavielle)⁴¹

⁴¹ Instituto Português do Património Cultural, Parecer do Dr. Elísio Summavielle, de 17 de Abril de 1990. Documentação disponível no Arquivo do IPPAR.

Acabavam de ser, pois, lançados, a nível institucional, os dados de uma acesa controvérsia.

Não ficaria, porém, aquela por ali, pois, alguns meses depois, alastrar-se-ia a mesma à imprensa diária, tornando-se o primeiro caso de debate público, após a *Revolução dos Cravos*⁴², a incidir sobre a problemática da monumentalidade contemporânea.

Entretanto, Vasco Graça Moura, buscando formas de monumentalização de Sagres alternativas à da “Via dos Descobridores”, em 1991, entrou em contacto com José Aurélio, e “*encomendou-lhe*” um estudo para um monumento no promontório sacro, que o escultor idealizou através de alguns desenhos, memória descritiva e duas maquetas.

A solução de Aurélio recupera a ideia de construção subterrânea, já defendida pelos autores do projecto *Mar Novo*, propondo a construção de uma galeria subterrânea, aberta e talhada na rocha calcária do promontório (à maneira de um algar), onde a figura do Infante, sentado a segurar um globo nas mãos, e esculpido, também ele, na rocha do promontório, olhava fixamente o oceano, através de uma abertura, rasgada em forma de varanda, sobre o mar.

Na memória descritiva, o projecto apresentava-se assim:

Na sequência de uma conversa havida entre o Dr. Vasco Graça Moura e o escultor José Aurélio, na qual foi discutida a possibilidade de homenagear o Infante em Sagres, sem pôr em causa o património natural do promontório, o escultor fez uma visita a Sagres da qual surgiu o presente estudo, fundamentado nas impressões recolhidas e justificado nas palavras retiradas das memórias dessa viagem, em 8 de Agosto de 1991.

À vista do local da sua fabulosa beleza e dos seus condicionamentos penso que só uma solução integrada com os elementos naturais dominantes deverá ser admitida.

... a ideia de talhar um túnel na rocha “mimando” os algares existentes no local, daria origem a uma sala simbolicamente aberta sobre o oceano, em cujas paredes seria gravada a epopeia dos descobrimentos e onde a presença do Infante, talhado directamente na rocha, dominaria esse espaço mítico/místico.

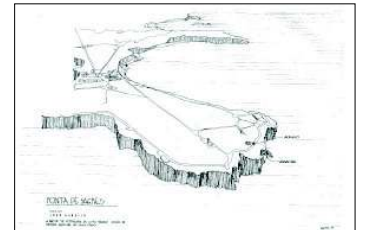


Fig. 37/XXI- Idem, 1991, Perspectiva da implantação. Fonte: José Aurélio.

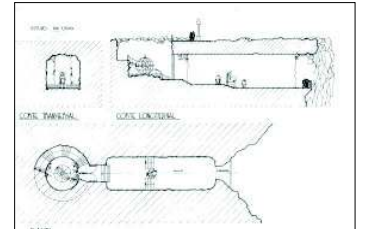


Fig. 38/XXI- Idem, 1991, Planta e Corte. Fonte: José Aurélio.



Fig. 39/XXI- Idem, 1991, Interior da maqueta. Fonte: José Aurélio.

⁴² Outros temas suscitaram debate público anterior, como a questão do restauro da Casa dos Bicos, do Palácio da Ajuda e mesmo a propósito da construção do Centro Cultural de Belém, mas nenhum destes temas se relacionavam directamente com a construção de um monumento que se pretendia evocativo, como acontecia com a “Via dos Descobridores”

... ideia muito bonita, que gostaria de desenvolver como uma grande escultura habitável e para a qual fiz alguns desenhos de aproximação.⁴³

Mas o projecto não passou do estudo prévio, pois o Comissário-Geral da CNCDP não obteve o apoio necessário para fazer vingar as suas concepções, e evitar assim o debate sobre o que deveria ser ou não um monumento para Sagres: um debate por vezes exaltado que seria travado, primeiro no plano institucional, e depois no público.

E começando por analisar o debate institucional, de imediato importa observar que quer os pareceres do GTHA quer o de Elísio Summavielle, se abstêm, diplomaticamente, de aflorar os aspectos que mais directamente se prendem com a correcção e adequação do conceito de intervenção manifestado pelo anteprojecto de João Carreira.

No Parecer do GTHA, esta lacuna é particularmente notória, e de resto insólita, uma vez que o mesmo visava “*desaconselhar o projecto*”, apontando inclusive linhas de força definidoras de um “*futuro projecto*”, erguendo-se em defesa da “*condicionante mítica do local*”.

Mas também o Parecer do dr. Elísio de Summavielle se abstém de proceder a análises desse teor, para reiterar a legitimidade do processo do concurso, e a validade da decisão do júri, defendendo o princípio da liberdade de criação da “*arquitectura de autor*”.

Quer dizer, no plano institucional, a contestação ao anteprojecto de João Carreira, apesar de necessária, foi do ponto de vista da sua fundamentação teórica bastante frágil. E foi frágil, porque apesar dos atropelos às recomendações internacionais veiculadas pelo ICOMOS, e explicitadas na *Carta de Veneza*, o Parecer do GTHA, não denunciava esses atropelos, e parecia até aprová-los, limitando-se a enunciar tímidas sugestões de reposição da correnteza, naquele que parecia constituir, por outro lado, também, um inadequado entendimento dessas mesmas recomendações.

De resto, o Parecer do GTHA ao estabelecer uma distinção entre a “*Construção de um monumento aos descobridores*” e a “*Recuperação e melhoramento dos edifícios existentes*”, e notoriamente fazendo incidir as suas críti-

⁴³ Documentação cedida pelo escultor José Aurélio.

cas, quase só, sobre a “*Via dos Descobridores*”, acabava por fazer deslocar o centro da polémica, do campo mais consolidado da *História da Arte*, para o terreno mais volúvel da *Crítica da Arte*, terreno esse que não constituía, afinal, o da sua especialidade, fragilizando-se assim.

É isso que, justamente, observa Elísio de Summavielle, cujo Parecer é também algo paradoxal, pois apesar de reconhecer “*que o monumento proposto pelo arquitecto João Carreira ‘interfere’ no espaço que lhe está destinado*”, ergue-se em sua defesa, invocando para tanto aquilo que constituem, afinal, argumentos de natureza processual, quando não, burocrática, ao lembrar que o anteprojecto tinha sido adoptado, na sequência de um concurso, em termos legais e processuais correctamente concebido, organizado, tramitado e arbitrado, por livre deliberação de um júri soberano.

Ora esta argumentação, no fim, era irrelevante para o caso, pois o que estava em causa não era “censurar” o monumento proposto, como aconteceu com o projecto *Mar Novo*, mas unicamente avaliar a sua adequação, independentemente das condicionantes jurídicas ou dos aspectos regulamentares, como se equivalesse isso, na verdade, a admissão do processo do concurso de ideias ao juízo de um tribunal superior: o tribunal do debate institucional e público, que nestas matérias terá sempre de ser considerado como um tribunal supremo.

É neste registo que tem necessariamente de ser encarada a discussão.

De resto, durante os anos oitenta, período que ficou historicamente marcado pelo esgotamento do programa estético das neo-vanguardas, e em que se assistiu a um regresso à prática da pintura e da escultura, situações equivalentes e paralelas à da proscrição de obras de escultura contemporânea no espaço público, verificaram-se um pouco por toda a parte, como sucedeu com o caso mais emblemático do “*Tilted Arc*” de Richard Serra, desmantelado da Federal Plaza de Nova Iorque, precisamente em 1988, ano da abertura do concurso de ideias.

E que os aspectos legais e jurídicos não bastam para “impor” uma obra de arte, demonstra-o à sociedade o processo do *Tilted Arc*⁴⁴, com

⁴⁴ Sobre este processo, ver WEYGRAF-SERRA, Clara, *Richard Serra Tilted Arc*, Art Pub Inc, 1992, New York

a percepção de que a implantação de obras de arte no espaço público requeria a participação e a consideração do juízo público.

No caso português, porém, quer entre defensores, quer entre detractores, não encontramos referência ao debate público, enquanto acto necessário, e de preferência prévio, à implantação de obras de arte pública ou de obras no espaço público.⁴⁵

Inclusive, parece grassar a ideia de que o público não se encontra preparado para poder participar conscientemente nos processos de decisão, como, aliás, considera João Carreira, que interrogado sobre esta questão, responde como se segue:

Ainda hoje não sei se Sagres está mal, ou se está mal porque tanta gente apareceu a dizer mal. Eu acho que estes debates, ao contrário do que pensa o Professor Alexandre Alves Costa, são perigosos porque as pessoas não estão efectivamente preparadas para discutir com alguns técnicos especializados em determinadas áreas.

Eu não sinto que seja possível debater a cura do cancro num anfiteatro público. Quer dizer: o que é que eu sei disso? Como nem todos os médicos estão preparados para debater o cancro, ou algumas especialidades relacionadas com o cancro.

Este tipo de discurso público é completamente ridículo. Posso parecer um pouco fascizante nestes termos, mas não vejo qual a utilidade de uma discussão onde os participantes não estão todos em igualdade.

Nem o senhor Amigo de Sagres, nem os Amigos do Património e nem os ecologistas e todas essas coisas que agora pelouram, que resultam da necessidade absoluta de protagonismo para algumas pessoas, que inventam essas coisas para aparecer no jornal e dizerem de sua justiça. Aparecem para chatear e provocar situações sem qualquer fundamentação científica ou técnica. Para mim dizer mal por dizer não presta, não tem sentido, é inqualificável.⁴⁶

Nada mais errado, na nossa opinião! De resto, no caso da controvérsia gerada pelo concurso para a valorização da fortaleza de Sagres o que se verificou, é justamente o contrário do que Carreira diz, pois

⁴⁵ Esta prática começa mais recentemente a verificar-se, como aconteceu com o debate (na prática trata-se antes de uma apresentação pública) do projecto de Fernando José Pereira para Amarante, projecto designado “*La Grâce du Tombeur*” (vide, @pha.Boletim, nº1, 2003, URL: www.apha.pt/boletim). Mais recentemente, por exemplo, os trabalhos promovidos pela *Fundação Rei Afonso Henriques*, nomeadamente as quatro esculturas para Chaves, Bragança, Vila Real e Lamego, encomendadas, respectivamente, a Alberto Carneiro, José Pedro Croft, Manuel Rosa e Rui Chafes, no protocolo assinado em 2002, na cláusula 4, previa-se a realização de “*um debate público de apresentação da Obra e [fosse] realizado um Encontro especializado com os professores de Artes Visuais do concelho*”. Esta mudança de atitude é, como veremos, um dos sinais da entrada num outro Tempo subsequente ao da *Integração Europeia: o Tempo da Globalização*. Tempo cujo ingresso é marcado pela organização da Expo’98.

⁴⁶ ORNELAS, Cilísia Mónica D., *Prova Final...* pp. 74-75

mais do que o debate institucional, foi o debate público que logrou levar mais longe e trazer mais fundo a discussão da sua problemática.

Aliás, antes ainda de estalar verdadeiramente a polémica, ao longo de 1990, já no *Jornal Arquitectos* do Verão de 89, onde o anteprojecto de Carreira, Guimarães e Rafael eram divulgados, se podia notar uma tensão latente entre estratégias contraditórias de comemoração dos Descobrimentos, aparecendo a polarizar essas tensões, por um lado Vasco Graça Moura, em representação da CNCDP, e por outro, Frederico George, em representação dos arquitectos.

Intitulado “*Comemorar sem Arquitectura*”, naquele artigo, Vasco Graça Moura explicava que a CNCDP não tinha “*por vocação construir ou fazer obras públicas, mas sim intervir de várias formas em assuntos que digam respeito ao património edificado, e aí vamos colaborar com o Instituto Português do Património Cultural (IPPC). No caso concreto do museu [dos Descobrimentos], há também a hipótese da recondução de um edifício já existente.*”⁴⁷

À CNCDP não cabia, portanto, promover a realização de obras públicas, preferindo antes, tirar partido das que o Governo ia promovendo, e apresentá-las como obras relacionadas com a Comemoração dos Descobrimentos, tal como Vasco Graça Moura referia:

O que nós pretendemos é que sempre que o Governo lance esses projectos, como o Centro Cultural, a ponte sobre o Guadiana, o restauro do Convento de Cristo, ou qualquer outra coisa susceptível de ser relacionada com os descobrimentos, seja o próprio Governo a dizer que isso também é uma actividade inserida na política das comemorações.⁴⁸

Observa-se, pois, aqui, a tal lógica de governamentalização da Comissão, que assinalámos mais atrás. A CNCDP não quer sobrepor-se ao Governo, e limita-se a promover uma adaptação mediática da retórica comemorativa, como aliás os autores do artigo observavam:

A actuação da comissão circunscreve-se assim à recondução de iniciativas possíveis de serem enquadradas no âmbito das celebrações dos descobrimentos. Nesta heterogeneidade e dispersão de intenções pressente-se uma tendência inequívoca para a ocupação do espaço dos media, porquanto não é possível entender de outra forma a atitude que leva a actual comissão a fazer dela iniciativas tão estranhas à sua vocação. Parece, com certeza, um pouco forçado consi-

⁴⁷ FRANCO, Anísio e SALEMA, Isabel, *Comemorar sem Arquitectura/Comemorar com Arquitectura*, In, *Jornal dos Arquitectos*, n.º 25, Julho/Agosto de 1989, p. 13.

⁴⁸ Idem, *ibidem*

derar a construção dessa ponte sobre o Guadiana como um acontecimento que celebra os 500 anos dos descobrimentos portugueses. A não ser, sem dúvida, pelo facto de esta obra constituir notícia e nesta perspectiva tudo ser válido.⁴⁹

Observação crítica esta, mas não era a única, pois, na mesma Revista e no mesmo artigo, Frederico George rebatia aquela mesma concepção, intitulado-se a coluna que a ele se reportava, também, elucidativamente, “*Comemorar com Architectura*”.

No seu depoimento, relembando o tempo da *Exposição do Mundo Português*, Frederico George, refere:

Fizeram-se coisas realmente notáveis na época, dentro das exigências de tempo que era preciso ter. Não sei porque é que agora não há-de acontecer o mesmo. Sei que as dificuldades são imensas. Nessa altura o Estado Novo estava cheio de dinheiro. A coisa tem de ser restricta, mas o engenho talvez possa compensar essa exiguidade. Parece que a Espanha tem muito mais dinheiro, injustamente até, pois não se compara à acção do português no mundo.⁵⁰

E avaliando o impacto daquelas comemorações no desenvolvimento da arquitectura em Portugal, observa:

Foi aí que se forjaram muitos architectos, homens que deixaram obra. Participaram nomes como Cristino da Silva, Cottinelli Tèlmo, Reis Camelo, Pardal Monteiro, Raul Lino, Carlos Ramos, Raul Rodrigues Lima, Keil do Amaral, que se afirmaram com coisas de facto boas. Houve, portanto, uma grande oportunidade para todos os architectos portugueses, e até para os estrangeiros. Não me posso esquecer de nomes como Fred Kradolfer, que tanta importância teve nas artes decorativas portuguesas. Na altura, todos os artistas tiveram grande oportunidade de trabalhar.⁵¹

Uma vez mais, o depoimento de Frederico George, é de uma clareza e de uma lucidez extraordinárias.

De facto, porque é que não haveria o processo da Comemoração dos Descobrimientos materializar-se em obras?

E, realmente, isso acabou por acontecer, pois outro não é o sentido da criação da Expo’98, como mais adiante veremos, sendo de resto elucidativo que, logo em 1989, essa percepção se encontrava formada, como se dão conta os autores do artigo que temos vindo a seguir:

Mas, apesar do projecto de [José Manuel] Fernandes [projecto Infante-Vasco] e do programa do comissário nacional se proporem registar as comemorações dos 500 anos dos descobrimentos sem o

⁴⁹ Idem, ibidem.

⁵⁰ Idem, pp. 13-14.

⁵¹ Idem, p. 14.

contributo da arquitectura, a verdade é que o assunto dos (tão citados) *mass media* tem sido a Expo'92. Nenhuma das iniciativas da comissão portuguesa, nem as mais eruditas ou as mais populares, lhes tem tomado tanto espaço como as celebrações dos nossos vizinhos espanhóis. Afinal, parece que no tempo das imagens em movimento a arquitectura continua a ser um (argumento) a não esquecer.⁵²

De resto, se não for através da promoção de uma “monumentalidade de obras”, a comemoração ao monumentalizar o efémero informativo, acaba por não fazer mais do que promover uma nova retórica, quando não engendrar uma mera propaganda.

Mas que monumentalidade poderia ser essa, eis o problema maior. E a esse título, a ilação fundamental a retirar deste concurso, é que nem o Poder, nem, também, os arquitectos, detinham as chaves da resolução do problema.

Tal como no passado, o afloramento de uma nova monumentalidade ficava irremediavelmente comprometido.

Um dado novo, contudo, marcava agora a diferença, e modificava (im)previsivelmente a situação: o regime de liberdade de expressão que permitia o desenvolvimento não condicionado nem temeroso da controvérsia e do debate público.

Debate público que a imprensa regista, e que importa analisar.⁵³

Artigo a esse título esclarecedor, aquele que o *Expresso* publica, na edição de 8 de Setembro de 1990:

O muro de Sagres

É uma história longa. Em 1936, foi aprovado para Sagres um projecto de monumento ao Infante D Henrique, apresentado pelos arquitectos Rebelos de Andrade com o escultor Ruy Gameiro: era uma cruz de Cristo erguida sobre imensa coluna piramidal, que lhe prolongava as formas a grande altura.

Anulado esse primeiro concurso, coube a vez, em 1938, de ser escolhido o projecto do arquitecto Carlos Ramos, com Leopoldo de Almeida e Almada Negreiros: seria então uma espécie de barco de pedra, com um mastro-padrão, vela enfunada e o Infante hirto à proa. Houve discussão em torno do concurso e prevaleceram as dúvidas de muitos espíritos sobre o valor relativo das diversas concepções, na explicação oficial.

Novo concurso foi aberto em 54, na preparação das “comemorações henriquinas”, e o novo primeiro prémio de 56, foi atribuído a

⁵² Idem, *ibidem*.

⁵³ Não o faremos obviamente na íntegra, mas usando de um critério de veicular selectivamente pontos de vista de diferentes interventores, actores e analistas interessados neste processo, de acordo com a metodologia exposta na Parte I.

João Andersen (sic), com Barata Feyo, Júlio Resende e os engenheiros Ferry Borges e Simões Coelho. Era então um conjunto ambicioso e notavelmente concebido, formado pelo monumento propriamente dito (de novo a referência à vela, mas como “gesto circular e ascensional”, a forma “abstracta”), um museu subterrâneo e ainda uma escultura monumental do infante. Mas teve o mesmo destino, embora não estivesse em causa a qualidade do projecto - Salazar preferiu passar a pedra, em Belém, o padrão de estafe de 1940 de Cottinelli Telmo e Leopoldo de Almeida, obra e artistas de mais confiança. E na História de José-Augusto França da Arte em Portugal no Século XX, ainda se citam outros episódios anteriores, como o que sonhou Augusto Santo, com o rosto do Infante talhado na rocha e expelindo luz de farol pelos olhos...

O episódio mais recente começou em 1985, em estudos e negociações com vista à valorização da *Fortaleza de Sagres*, e entrou em 88 em fase de concurso de ideias. Ganhou um projecto do arquitecto João Carreira, do Porto que consta da recuperação funcional da actual zona edificada - esta é uma Parte não polémica do plano - mais um monumento em forma de muro duplo de betão com oito metros de intervalo e seis metros de altura por 230 de comprimento, que será recheado de baixos-relevos alusivos à gesta dos navegadores. Agora, pela primeira vez nestas histórias de celebrações patrióticas e concursos abortados, já está em “Diário da República” o concurso para a passagem à construção. 1992, será a data da inauguração.

Foi por finais de Maio que João Carreira entregou o projecto de execução ao IPPC; em declarações à Imprensa, pressionava depois a adjudicação rápida da obra, mas as referências que fez então aos escultores previstos para decorarem o “paredão”, desencadearam os primeiros incidentes: em cartas ao “Público”, António Campos Rosado e Manuel Rosa insurgiam-se contra o uso dos seus nomes (Sérgio Tabora era um terceiro nome até agora silencioso).

A 4 de Agosto, no EXPRESSO, António Mega Ferreira veio dizer como cidadão que considerava o monumento “um monstro”. Além de cidadão e de cronista, A.M.F. é membro da Comissão dos Descobrimentos (parte interessada na operação Sagres, e mesmo parte cúmplice numa sua composição anterior, do júri premiado). A dita Comissão, entretanto já em Março enviara à SEC um parecer do seu grupo de trabalho de História de Arte (Vitor Serrão, José Sarmiento de Matos e Rafael Moreira) onde se alertava que o projecto “viria a corromper a natural condicionante mítica do local”.

A Comissão não podia desdizer o seu voto anterior, mas o tal parecer dos historiadores veio o Público. O corredor de dimensão quase faraónica (idem) levantado contra a paisagem de rochas e mar - que é o que mais importa na Ponta de Sagres, e o que dá dignidade ao fantasma do Infante - passou assim a ser objecto de polémica.

Da parte do IPPC, segundo a arquitecta Margarida Veiga, a posição é, entretanto clara: “1º Realizou-se um concurso, cumpriram-se todas as regras e fizeram-se todas as consultas necessárias; houve um vencedor e é sempre de esperar que haja protestos. 2º Importa estabelecer seriedade nestas coisas: os concursos são para cumprir. 3º Trata-se de um óptimo projecto de muito boa qualidade arquitectónica.

Mas há uma outra “razão” que pode pesar nesta determinação: é que o plano para Sagres constitui um programa co-financiado pela CEE e há que não perder os Ecus combinados - a Via do Infante e

a Via dos Descobrimentos, (é este o nome dado ao corredor de vento) têm urgências idênticas.

O que por outro lado parece certo é que ainda vai haver tempo bastante para discutir a obra de Sagres. A SEC, na realidade apenas lançou o concurso para construção de uma primeira fase a da recuperação da muralha e de adaptação da antiga Pousada da Juventude para espaço de exposições.

Antes de lançadas as outras fases (e serão mais duas, ou mais três, não se sabe), será apresentada uma exposição sobre o projecto e só mais tarde o arquitecto João Carreira concretizará as suas ideias para o interior dos muros de betão sujeitos, aliás, a contratos posteriores com os escultores escolhidos. E o IPPC vai assegurando que examinará o projecto de decoração com a maior prudência.

O muro irá ver-se numa maquete que está a ser actualmente produzida. Entretanto alguns elementos de debate podem ser adiantados sobre o recheio que João Carreira idealizou para ele.

Em primeiro lugar é estranho que se tenham anunciado nomes de escultores que não deram a sua concordância nem avançaram quaisquer estudos preparatórios; depois é insólito que apareça definido o nome do coordenador de uma equipa inexistente. José Rodrigues, professor, escultor com alguma obra estimável e também, animador cultural, é, por outro lado um coordenador polémico como por exemplo se viu recentemente com a confusão gerada em torno da (sua) última Bienal de Cerveira, uma iniciativa absolutamente desordenada mas ambiciosíssima em termos financeiros - também aí os nomes de comissários e de artistas foram avançados sem acordo prévio dos interessados.

Mas o que mais profundamente está em causa é a possibilidade de hoje com alguma credibilidade artística, se propor a evocação monumental de episódios e figuras das Descobertas, em calcário branco com “guião” assessorado por historiador e tudo. As marcas do estilo “Palácio da Justiça” ainda aí estão por todo o lado a testemunhar que o discurso apologético e celebratório pertence irremediavelmente ao passado. E se o corredor não tiver conteúdo certo possível, então é também a estrutura arquitectónica, o seu invólucro que deve ser posta em causa.

(A propósito valerá a pena ter presentes as intervenções efémeras e de sentido bem diverso realizadas por vários artistas – Fernanda Fragateiro, Rui Chafes, Joaquim Bravo, António Campos Rosado, Pedro Tudela, etc - durante os festivais de Sagres em 87 e 89. Essa poderia ser uma via positiva e respeitosa de relação com o local)

Mesmo depois de ter sido aprovado e de as obras começarem, o “monumento” de Sagres deverá continuar a ser tema de debate público. Até mesmo depois de construído. E talvez um dia, depois de pago pela CEE, venha a ser necessário pedir à UNESCO os meios financeiros para repor o património (ou seja, a paisagem) na sua traça primitiva, como é costume dizer.⁵⁴

Escrito com inteligência e elegância demolidoras, serve este artigo, também, para introduzir alguns dados ainda não referenciados.

⁵⁴ POMAR, Alexandre, *O Muro de Sagres*, In, Expresso, 8 de Setembro de 1990

Mas o seu interesse maior é outro: por ele, pela primeira vez, eram afloradas, criticamente, as mais prementes questões colocadas pelo projecto de João Carreira.

Desde logo a da sua possibilidade, pois como lucidamente observa, “*o que mais profundamente está em causa é a possibilidade de hoje com alguma credibilidade artística, se propor a evocação monumental de episódios e figuras das Descobertas, em calcário branco com “guião” assessorado por historiador e tudo.*”

Crítica pertinente, sem dúvida. Que credibilidade poderia merecer uma evocação das Descobertas, na qual um artista aceitava enredar-se nas teias da evocação, orientado por um guião histórico?

Para Pomar, essa era sem dúvida a questão central, e constituía um autêntico escândalo porque feria, justamente, aquela que era a verdade primeira da criação contemporânea: o paradigma de autonomia das artes plásticas e seu correlato lógico, a saber, o regime autográfico⁵⁵, no qual o artista detém, desde a concepção até à produção, o controlo do processo criativo.

Tal é, na sua opinião, a condição primeira (e se calhar única) para uma obra de arte contemporânea poder ser reconhecida e avalizada. Se se reparar bem, todo o artigo é atravessado por esta lógica, aflorando a mesma no modo condenatório como alude ao facto de João Carreira ter avançado, na imprensa, o nome de alguns escultores para esculpirem os muros da *Via dos Descobridores*, cuja reacção destes, que “*em cartas ao “Público” [...] insurgiam-se contra o uso dos seus nomes*”, apoia, coisa que repete ao afirmar a sua estranheza perante o facto de terem sido anunciados “*nomes de escultores que não deram a sua concordância nem avançaram quaisquer estudos preparatórios*”, e mais adiante ao referir-se às falhas de coordenação evidenciadas por José Rodrigues, na preparação da (“sua”) Bienal de Cerveira, onde “*também aí os nomes de comissários e de artistas foram avançados sem acordo prévio dos interessados*”

Não se trata aqui de, usando uma lógica contrária, aplaudir o uso não autorizado do nome de artistas, como de quaisquer outros nomes, e muito menos tomar posição a favor de Carreira ou de Rodrigues.

⁵⁵ Vide, REMESAR, Antoni, *Para una Teoría del Arte Público. Proyectos y Lenguajes Escultóricos. Memoria para el concurso de cátedra*, Universitat de Barcelona, 1997, pp. 186.

Trata-se, antes, de compreender que ao falar assim, Alexandre Pomar fala a partir da sua posição de crítico de arte contemporânea, posição essa, para a qual, a criação artística contemporânea se funda e se concebe de acordo com o paradigma do regime autográfico, e se processa no quadro de uma produção, que se diz, e se crê, autónoma.

E não deixa de ser também esclarecedor, que, no fim, Pomar se refira ao festival de Sagres de 87 e 89, apresentando-o como “*uma via positiva e respeitosa de relação com o local*”, coisa que deve ser, também, compreendida no quadro da lógica de conversão do antiga Pousada da Juventude a Galeria de exposições temporárias, pois outro não é, afinal, o meio privilegiado de apresentação da produção artística contemporânea: a mostra em exposição, comissariada por um curador, acompanhada de catálogo e divulgada pelos media.

Fica apenas por precisar, que tipo de relação com o local podem tais eventos estabelecer, se os mesmos se concebem como efémeros?

Meio privilegiado, pois, mas privilegiado não porque o mesmo garante uma produção artística mais genuína ou válida, pois se se considerarem todas as exposições temporárias que se fazem pelo país fora, o resultado de tal inquérito seria esteticamente desastroso, mas porque esse meio, que é o do presente sistema das artes, constitui, afinal, aquele que melhor se compatibiliza com o sistema instituído, aparecendo a vocação crítica da arte contemporânea, por isso, como paradoxal, e só por isso esteticamente interessante, vocação esta profetizada pelo norte-americano Clement Greenberg, e defendida com tenacidade pelos seus continuadores mais eruditos como Rosalind Krauss, mais retóricos como Hall Foster e mais teóricos como Arthur Danto, que são os incontornáveis “*gurus*” da arte contemporânea.

Para além do confinamento às concepções e métodos, por assim dizer, instituídos, da produção e da crítica da arte contemporânea, a verdade é que, sobre a temática do monumento e, inclusive, da escultura pública, serve este depoimento para mostrar como o conhecimento e a crítica destas matérias era, então, praticamente nulo, e não acompanhava o que a esse nível, fora de Portugal se apresentava mais avançado, quer ao nível da produção, quer ao nível da sua discussão.

Escrito também por um crítico de arte, mas manifestando perspectivas menos canónicas relativamente ao sistema das artes, no Público de 25 de Setembro de 90, é editado o seguinte artigo:

O outro muro. . .

A discussão em torno da ideia do arquitecto João Carreira para a construção no promontório de Sagres, de dois muros paralelos, de 200 metros de comprimento por seis de altura (a chamada “Via dos Descobrimentos”), tem gerado mais em torno do pequeno escândalo dos desmentidos dos escultores, supostamente convidados pelo arquitecto, do que da apreciação estética do projecto.

Apresentado como um programa de intervenção “minimalista”, o facto de funcionar obrigatoriamente como suporte “ilustrativo” dos escultores convidados a “ilustrar” os passos mais significativos da epopeia marítima confronta-nos, afinal, com todas as contradições do projecto.

Tal tipo de intervenção supõe uma discursividade/narratividade que é um arrebique, sobreposto à simplicidade da concepção arquitectónica, em contradição por isso, com toda a contemporaneidade dos discursos das artes plásticas e apontando perigosamente para tíques decorativistas de certa e histórica arquitectura nacional-“comemorativa”, ou não; em contradição por razões, primeiro, ideológicas e depois, científicas, com o discurso da actual historiografia; em contradição finalmente com a paisagem, ao cortar em dois o promontório, ao separar visualmente as duas baías.

Para além da leviandade das afirmações do arquitecto, que não confirmou a aceitação dos convidados, o maior erro do projecto resultou da ignorância da realidade e condicionalismos da criação plástica actual como da escultura contemporânea nacional.

Ele partiu da falsa suposição de que o trabalho artístico se podia fazer, nessa área, em equipa, como se de um estaleiro de catedral medieval se tratasse, ou num espírito ainda possível de encontrar nos actuais gabinetes de arquitectura; e revelou ignorar a mais recente história da escultura nacional (seus nomes e hierarquias de consagração, relações estéticas e pessoais). Não se poderia nunca tratar de uma amostragem da escultura portuguesa, mas os artistas convidados parecem tê-lo sido aleatoriamente e, ou não esgotam, ou extravasam os que de maior significado deveriam ter sido ainda chamados (Croft ou Sanches, pelo menos. Depois, por motivos vários Campos Rosado, Manuel Rosa ou Sérgio Taborda, não são sequer articuláveis entre si. A mais recente ideia de escolher José Rodrigues como coordenador do trabalho revela também ignorância da própria posição deste escultor “histórico” e “portuense” relativamente aos “jovens e lisboetas” convidados - ou vice-versa. Nem o arquitecto o deveria ter indicado sem voltar a consultar os seus “convidados”, nem o escultor aceitar sem ter feito o mesmo.

Fatal ou estranho divórcio de disciplinas se ilustra com esta polémica! Porque se pudessemos partir do princípio que a ideia da “Via” fazia ou tinha algum sentido ou valor estético, o trabalho de escultura teria que ser elaborado desde o início, com o próprio arquitecto como aliás aconteceu em qualquer um dos históricos concursos dos anos trinta e cinquenta. Mas para fazer o quê? Uma teoria de figuras narrativas, uma BD mais ridícula e anacrónica que o Padrão de Belém, (de 1940) reconstruído (em 1960)? Ou, para aceitar o mais moderno jogo de um qualquer simbolismo abstracto, para criar na ar-

madilha decorativa? E se quisermos ser definitivamente pessimistas (ou mal-intencionados) podemos-nos mesmo perguntar se haveria em Portugal algum escultor capaz de vencer tal desafio.⁵⁶

Intitulado, metaforicamente, “*O outro muro*”, o texto de João Pinharanda quando diz, “*Fatal ou estranho divórcio de disciplinas se ilustra com esta polémica!*”, toca, sem dúvida, no “busílis” da questão.

Mais importante do que denunciar o “paradoxo” conceptual de propor uma estrutura minimal, a servir de base a uma qualquer teoria de figuras ou a uma qualquer sequência de formas evocativas, tornava-se fundamental tomar consciência desse “outro muro” que separava o território das disciplinas artísticas.

Por outro lado, o que aquele texto não diz, é o porquê da condição desse divórcio. E esse porquê, reside, justamente, no paradigma da autonomia das artes plásticas e no mito do regime autográfico: os dois “baluartes” do “corpus” conceptual da arte contemporânea.

Um dos méritos da *Arte Pública* tem sido, justamente, o de pôr em evidência as limitações e os problemas que tal regime induz e impõe na produção contemporânea, ajudando (ou forçando) assim a gradualmente instalar e desenvolver um regime alternativo.⁵⁷

Pôr em evidência o duplo divórcio entre as disciplinas artísticas, e destas com o público, constitui(u) o mérito maior deste concurso.

Entretanto, encorajada pela quase unânime condenação pública⁵⁸ da “*Via dos Descobridores*”, a CNCDP reunida no Porto, em 3 de Outubro de 1990, emitiu a resolução que se segue:

1. À *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses* incumbe nos termos do artigo 1 do Decreto de Lei nº 320 - A/88, de 20 de Setembro, a preparação, organização e coordenação, a nível interno e externo, das celebrações das efemérides relacionadas com os Descobrimientos Portugueses. Assim, a *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses* não abdica da autoridade institucional que, por força desse preceito e da própria natureza das coisas, lhe assiste quanto a esta matéria.
2. A *Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses* apreciou os elementos que lhe foram apresentados em relação ao

⁵⁶ PINHARANDA, João Lima, *O Outro Muro*, In, *Público*, 25 de Setembro de 1990.

⁵⁷ Referimo-nos aqui à concepção de Antoni Remesar, do regime de criação alojada, (*Para una Teoría del Arte Público*, p. 206) que é próprio da arte pública, e que se opõe ao regime autogerado, como veremos na Parte III.

⁵⁸ José M Pedreirinho publica, em 18.09.90, no J.A., um artigo em defesa do projecto, reiterando aí os argumentos já enunciados por E. Summavielle e M. Veiga.

complexo monumental de Sagres, nomeadamente o subscrito pelo “*Grupo de Trabalho de História da Arte*” desta Comissão e a situação historiada oralmente pelo Sr. Eng. António Pinto.

3. Neste sentido deliberou manifestar publicamente a sua discordância em relação ao referido projecto, bem como à forma como este, e o processo correspondente, foram desenvolvidos.

4. Com efeito esta discordância decorre do reconhecimento do alto valor de Sagres como uma das referências simbólicas essenciais do nosso património histórico. Neste caso, o trabalho a empreender deve visar primordialmente a valorização do património na sua dimensão de monumento natural. Importa, assim, condicionar com a maior prudência qualquer intervenção humana no local, positiva e desejável sempre que se situe dentro de coordenadas respeitadoras das suas características ambientais e significado histórico-cultural.

5. Neste sentido, a *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses*, aliás, de acordo com o que consta no seu programa de acção desde 1988 (nº 6), sugere que entidades competentes - entre outras acções que venham a ser consideradas pertinentes - que sejam mobilizados os meios necessários à criação de um MUSEU DOS DESCOBRIMENTOS em Sagres, sem que tal envolva construções adicionais e sem prejuízo da monumentalidade natural, desde já manifestando a sua disponibilidade para ceder todos os materiais científicos, audiovisuais e exposições da sua propriedade. Sugere, ainda, que os meios financeiros já existentes e destinados ao referido complexo monumental sejam veiculados para o dito museu.

6. A *Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses* entende ainda que se tornou urgente uma intervenção de reabilitação quanto ao conjunto de edificações de valor histórico existentes em Sagres.⁵⁹

Esta resolução reitera o Parecer do GTHA, e assenta sobre o mesmo pressuposto de estabelecer uma separação entre o projecto de reabilitação/valorização das construções pré-existentes, basicamente aceite pelo debate público, e a construção da polémica “*Via dos Descobridores*”, considerando que relativamente a este último “*o trabalho a empreender deve visar primordialmente a valorização do património na sua dimensão de monumento natural*”, e, por outro lado, que “*se tornou urgente uma intervenção de reabilitação quanto ao conjunto de edificações de valor histórico*”, com o propósito de criar um “*MUSEU DOS DESCOBRIMENTOS em Sagres*”, coisa que constituía um *volte-face* radical em relação àquilo que havia sido institucionalmente programado para Sagres, e serve para evidenciar a incongruência com que a problemática de Sagres era encarada no próprio plano institucional.

Como explicar, então, as falhas manifestadas pelo debate institucional e as insuficiências veiculadas pelo debate público?

⁵⁹ Resolução de 3 de Outubro, da CNCDP, In, *Oceanos* nº 5, Nov. de 1990, p. 3.

Como referimos antes, entendemos que o debate institucional falhou, na medida em que quer do lado dos detractores do projecto, quer do lado dos seus defensores, do ponto de vista teórico, não foram avançados argumentos determinantes quer para descartar o projecto, quer para o manter.

Já em relação ao debate público, os argumentos determinantes foram proferidos e o debate funcionou, na medida em que permitiu enunciar um juízo claro e lúcido, e logrou evitar uma parte do erro: a construção da “Via dos Descobridores”. Embora não tenha logrado fazer ver que, afinal, “o erro” do projecto de Carreira não se circunscrevia à “*Via dos Descobridores*”, mas se estendia, também, à intervenção “consensual” da reabilitação das construções da *Correnteza*.

Daí falarmos de insuficiências do debate público, o qual concentrando-se no que constituía o cerne da controvérsia, não soube ou não se esforçou por incidir num plano mais alargado, quedando-se por um juízo parcelar.

E esse era um, ainda, “outro muro”, que importava transpor!

É que, para julgar a “*Via dos Descobridores*”, era necessário examinar o projecto a um outro nível de consideração, distinto do do plano institucional, e lograr ver que não fazia o menor sentido aprovar uma parte do projecto, a saber, a parte da reabilitação das construções pré-existentes na “*Correnteza*”, e rejeitar a “*Via dos Descobridores*”, não tanto pela questão do devido respeito pelos direitos da arquitectura de autor, que no regime alogerado da arte pública não pode constituir argumento determinante, mas sobretudo pelos atropelos às recomendações da “*Carta de Veneza*” que, justamente, em relação à reabilitação do pré-existente edificado, eram manifestos e notórios no projecto de João Carreira, devendo então equacionar-se o litígio, pela ponderação do respeito pelos direitos da arquitectura de autor e do respeito pelo património histórico, seja ele oriundo do passado remoto ou recente.

E o discurso institucional de defesa da manutenção do projecto, veiculado pelo IPPC, falha também, pois embora expressando “*discordância relativa ao facto de não haverem historiadores na composição deste júri interdepartamental*”, aprova as decisões do mesmo, reiterando o disposto no

programa e no regulamento de um concurso que, afinal, acabava de ser ele próprio, pela constituição do júri, posto em causa, e, no fim, surpreendentemente, colocava à frente do respeito pelos valores patrimoniais, o respeito pela arquitectura de autor, coisa que não deixava de ser insólita, na medida em que aquele mesmo Parecer se destinava a aconselhar um organismo do Estado – o IPPC – cuja função era, justamente, a de preservar e de salvaguardar esse mesmo património. A estas falhas, soma-se a incongruência da CNCDP. Se o projecto de João Carreira era considerado lesivo da sacralidade e do mito de Sagres, e que o património a valorizar era, acima de tudo, o natural, que sentido fazia criar um “*Museu dos Descobrimentos*”, programado em moldes científicos, em Sagres? Ou pior ainda, convertendo-o em mero *Parque Temático*, como Vasco da Graça Moura, logo em Agosto de 89, sugeria, sem se aperceber de que tal ideia, a concretizar-se, seria o mais aviltante dos atentados à sacralidade do lugar:

Em Sagres, nós queríamos levar o município local a geminar-se a Cape Canaveral. A nossa ideia é criar no espírito das pessoas uma associação directa entre a época dos descobrimentos, como desvendamento do espaço, e a época das viagens espaciais, como desvendamento do universo. Talvez fosse possível instalar aí uma réplica de uma estação espacial, ou de uma nave. São coisas que atraem milhares de visitantes.⁶⁰

Como explicar as falhas, que se manifestam explicitamente no debate institucional? E como explicar, também, as insuficiências do debate público, que ao aceitar como consensual, o projecto de reabilitação da Correnteza, deixa escapar pelo crivo da crítica aquilo que constituía, afinal, por assim dizer, o segundo paradoxo de Sagres, paradoxo esse que o *Parecer do Departamento de História da Arte da Universidade Nova*, só em 94, virá a corrigir, como veremos, na parte final deste capítulo. É que, no fim, faz realmente sentido perguntar se a *Vila do Infante* se terá perdido definitivamente para a História. Ou antes, ironicamente, faz sentido perguntar se é preciso que os arqueólogos, um dia, encontrem uma placa a dizer “*Vila do Infante*” ou “*Terçanabal*”, como acontece, modernamente, à entrada das povoações, para poder dizer que ela, afinal, existe, e que está ali?

⁶⁰ *Jornal Arquitectos*, n.º 25, Julho/Agosto de 1989, p.13.

Esta é uma questão verdadeiramente de fundo, e prende-se directamente com a inadequação das nossas concepções contemporâneas de monumento.

Daí que a nossa hipótese seja, uma vez mais, a de não considerar como erros, as falhas e as insuficiências dos debates institucional e público, mas sim considerá-las como elementos carregados de sentido.

Não sendo encaradas como erros, aquelas falhas e insuficiências servem para evidenciar, no fim, aquilo que constituía, ainda que apenas virtualmente, as crenças mais fortes (e os traumas mais profundos) que eram activadas pela problemática monumental, em Sagres.

Nenhum outro processo, como o do *Concurso de Ideias para Valorização da Fortaleza de Sagres*, ilustra de forma tão cabal a lógica (e a dialéctica) do postulado da *monumentalidade negativa*, em acção.

Lógica ambivalente, ou se se preferir dialéctica.

Por um lado, como refere o arquitecto João Carreira, projectar um monumento “*é uma oportunidade rara na vida de um arquitecto*”, constituindo, por isso, um desafio fascinador. Por outro, como se refere no Parecer do GTHA, erguer um monumento “*deverá limitar[-se] a uma simples chamada de atenção, sem necessidade de reforçar a carga simbólica que o sítio por si próprio detém.*”

Na Parte III, ocupar-nos-emos com a discussão e modelação teóricas deste problema capital. De momento, restringir-nos-emos a assinalar os aspectos como o mesmo se manifesta e os efeitos que induz.

E a forma mais notória como o postulado da *monumentalidade negativa* se manifesta, é obviamente através do equívoco do que era, ou do que deveria ser, um monumento, na contemporaneidade.

A este título é elucidativo transcrever as expressões e noções usadas nos documentos, para designar e qualificar a coisa *monumento*.

Vejamos, primeiro, os documentos oficiais do processo do concurso:

1. Relatório do Grupo Interministerial
Grande dignidade
Alusivo
2. Programa Preliminar
Aspecto arquitectónico, paisagístico e simbólico
3. Memória Descritiva do Projecto de João Carreira
Não é o mesmo que uma casa
Simbolismo evocatório; volume; imposição ao sítio
Conceito de ontem e de hoje

Objecto autónomo

Interioriza-se pela história que conta

Ligação simbólica com o exterior

Alinhamento com a Rosa-dos-Ventos

4. Memória descritiva do anteprojecto de José Aurélio

Solução integrada com os elementos naturais

Mimar os algares existentes no local,

Gravar a epopeia dos descobrimentos

Espaço mítico/místico

5. Relatório do Júri

Suporte arquitectónico com expressão plástica e simbólica

6. Parecer do GTHA

Simples chamada de atenção

Dimensão deslocada nos dias de hoje

7. Parecer E.S.

Intervenção simbólica; Contemporaneidade; Valor estético

Comparando agora as mesmas expressões e noções, verifica-se à saciedade que efectivamente a ideia de monumentalidade é ali um conceito difuso e confuso.

Conceito difuso, como acontece quando o monumento é identificado como uma mescla de aspectos arquitectónicos, simbólicos e paisagísticos. Conceito confuso, quando aquele é pensado como sendo imune ao tempo, permanecendo o mesmo no Passado e no Presente.

Analisando estes equívocos, é possível ir mais longe, e perceber que, afinal, nos encontramos perante dois tipos de vectores intencionais.

De um lado, encontra-se a lógica da monumentalidade oitocentista: narrativa, simbólica e apologética, para a qual um monumento crítico é paradoxal. Do outro lado, encontra-se a lógica de uma monumentalidade negativa: sinalizadora da atenção, interiorizada e não-apologética, já que é o “espírito dos navegadores e das suas viagens” que se pretende evocar, e não a sua verdade histórica.

E é no entendimento expresso pelos autores, que estes aspectos contraditórios, ou pelo menos, contrários, claramente se manifestam.

Faz portanto todo o sentido a presença dessas falhas e insuficiências, quer no discurso institucional, que procura absorvê-las e conciliá-las, quer no discurso crítico, que perante a sua conciliação assume uma postura irónica, considerando, à partida, o monumento como um signo passadista.

Essas falhas e insuficiências não representam, portanto, lacunas de informação, erros de raciocínio ou equívocos de concepção.

Pelo contrário, aquelas “*falhas*” representam a chegada ao topo a que podia conduzir o postulado da *monumentalidade negativa* em acção, como tentaremos demonstrar, no fim.

Mas o debate público não se reduziu aos artigos de opinião publicados pelos especialistas da arte contemporânea.

Perante a tomada de posição da CNCDP, divulgada em Outubro, de descartar a construção do monumento evocativo previsto no projecto de João Carreira, em Novembro, uma fase mais azeda da controvérsia iria estalar, de novo, no plano institucional, por meio de um artigo assinado pelo arquitecto Pedro Brandão, na altura presidente da Secção Regional do Sul da Associação dos Arquitectos Portugueses.

Artigo extenso e intenso, transcrevemo-lo na íntegra:

Sagres, nos Jerónimos

Foi inaugurada no passado dia 21 uma exposição nos Jerónimos e sobre ela realiza-se um debate na próxima sexta-feira.

Trata-se de uma exposição do projecto de valorização da fortaleza de Sagres do Arq. João Carreira. Um bom projecto de arquitectura, feito com prudência e respeito pelo lugar e pela história. Deveria ser obrigatória a visita a todos os membros do Governo. Porquê o Governo? Porque está em causa a sua política, a sua seriedade e a sua cultura.

Recordo algumas coisas já sabidas

- Como se sabe, o referido projecto foi vencedor de um concurso de arquitectura.

- O programa de intervenção em Sagres teve a ratificação de todos os organismos com interferência na questão.

- A entidade organizadora foi aquela que legitimamente tem a competência legal sobre o património e os monumentos nacionais – o IPPC.

- A entidade que julgou os trabalhos e seleccionou o projecto foi um júri tecnicamente qualificado e institucionalmente representativo.

- Como se sabe, também, dois anos depois, tendo sido concluído o projecto, o arranque das obras foi suspenso, na sequência de uma contestação lançada pela Comissão dos Descobrimentos.

Não é plausível que sendo esta exposição organizada pelo IPPC e por ordem da SEC, ela se realize para legitimar o abandono do projecto. Pelo contrário, ela só faz sentido para o retomar.

O corrupio do disparate.

Na questão de Sagres não deixa de surpreender a desmesurada importância dada à citada *Comissão Comemorativa*, cuja seriedade ao interferir sobre este processo, não tem passado do nível do disparate.

Que se saiba, a dita Comissão Comemorativa não dita aos outros organismos do Estado (por exemplo à Educação) como deve cada um deles assinalar os Descobrimentos, no seu âmbito próprio de actuação. Ora, em relação a Sagres, dita.

Que se saiba, a citada Comissão não foi chamada a participar nas decisões sobre o *Centro Cultural de Belém*, situado junto a um local

não só mítico, mas onde abundam os testemunhos histórico-arquitectónicos da época. Não se atreveram os autores da Comissão Comemorativa, a proibir a Arquitectura quando, para Belém, era o primeiro-ministro o responsável para a iniciativa e a CEE o cliente. Por Sagres, atreveram-se. Para Sagres, a Comissão enche o peito e dita ao SEC, ao IPPC e aos arquitectos como se devem ou não exprimir arquitectonicamente no nosso tempo no “promontório sacro”.

Pior ainda, fazem parar uma obra de responsabilidade apoiando-se numa contestação ao projecto que não é proveniente de qualquer análise feita por peritos no Património Arquitectónico e Ambiental (e nem sequer numa análise histórica do local). Socorre-se a contestação tão-só de um parecer de duas (2) páginas cozinhado por um “grupo de trabalho de história da arte” da referida Comissão, composto por quatro (4) doutores que não dizendo nada que tenha a ver com História da Arte alinhavam quatro disparates pueris sobre a Arquitectura proposta para o projecto

- Que o “monumento proposto é incorrecto”
- Que a dimensão “parece deslocada nos dias de hoje”
- Que “em dias de vento é difícil de transpor”
- Que “põe em questão” a volumetria existente.

Foi isto que fez parar a Arquitectura?

Foi.

Ou seja, não sabendo nada de Arquitectura, nem de ventos, nem volumetria (e se calhar nem de história, já que nada se diz sobre ela), sem saber como se lê um projecto (já que não viram que não é proposto nenhum monumento, mas sim a valorização do “monumento existente”) o grupinho de historiadores do dr. Graça Moura “acha” que o projecto do arq. João Carreira irá “corromper a natural condicionante mítica do local”. E são levados a sério.

Pior ainda, não satisfeitos com o julgamento, os doutores aplicam a pena: esperar pelas escavações arqueológicas e, num “futuro projecto” ter em atenção que se deve reedificar o espaço aberto na correnteza (correspondendo a uma intervenção do Estado Novo).

Arquitectos? IPPC? Para quê? Aí está o “futuro projecto”, pela mão e em nome de quatro historiadores e de uma comissão comemorativa.

Posta perante o ridículo destas “argumentações” e perante as contradições decorrentes da sua corresponsabilização anterior do percurso do concurso, ainda balbuciam alguns senhores da Comissão Comemorativa eventuais diferenças sobre o projecto (do arq. João Carreira) e a solução que ganhou o concurso (o projecto do arq. João Carreira).

Melhor fariam se me ditassem no parecer de quem ao serviço do IPPC colaborou no estudo histórico integrado no *Caderno de Encargos* do concurso: “Note-se que em Sagres, só no século XX, é mais rica a história do que não se fez e foi programado, do que a história do que se foi fazendo sem se programar, ao longo dos séculos.”

Os conflitos, a arquitectura e as instituições:

Todos os disparates ditos sobre Sagres, aparentemente percorridos por profunda insanidade intelectual, têm no entanto explicações mais pertinentes do que a óbvia falta de preparação de uma Comissão Comemorativa que agora pretende lidar com coisas de Arquitectura, como se comissão de censura fosse.

Estão envolvidos em Sagres, três tipos de conflitos que caberá ao Governo resolver.

– Em primeiro lugar há um conflito de competências. Diz o dr. Graça Moura que “não abdica da autoridade institucional que lhe assiste”. Ora, pode a Comissão a que preside querer comemorar os descobrimentos como muito bem lhe apetece, que o que é certo é que depende de um Governo que lhe dá directivas, como as dá ao IPPC. E a directriz dada para Sagres está expressa no Concurso aberto pela entidade legalmente competente: IPPC. Não tendo mudado o governo e não sendo compreensível que este tenha dado a duas entidades tutela sobre o mesmo assunto (e com directivas diferentes) não se pode compreender como pode ser imposta agora uma nova orientação. Muito menos se compreende o que poderia essa orientação ser, tendo origem nos disparates confusos do grupo de trabalho ou da comissão que se sobrepuseram ao Secretário de Estado e ao Instituto competente.

– Em segundo lugar há um conflito de interesses.

A verdade é que o dr. Graça Moura já disse que quer o dinheiro que estava destinado à obra de valorização da Fortaleza de Sagres, para construir um Museu dos Descobrimientos, nada se sabendo sobre tal museu: cabe perguntar se ele será tão só o museu do dr. Graça Moura ou, mesmo que politicamente o Governo entende que se justifica um Museu em Sagres, se a decisão sobre a sua oportunidade, estruturação, visibilidade e localização será tomada à custa de um projecto em curso. Dito por outras palavras, o Governo permitirá o gangsterismo orçamental?

– Em terceiro lugar há um conflito cultural que se resume a uma luta entre, por um lado, a seriedade de uma intervenção em que todas as condicionantes técnicas, legais e culturais foram cuidadosamente respeitadas, e por outro lado, o terrorismo cultural de uma Comissão Comemorativa, que sem ter qualquer competência legal ou qualificação técnica e sem se apoiar em qualquer estudo sério, vem, pela voz de um grupo de quatro historiadores “achar” que a arquitectura “agride a paisagem”.

Como resolverá o Governo estes conflitos?

Se o Governo quiser resolvê-los a favor do dr. Graça Moura, só tem de o dizer. Mas diga-o com a dignidade com que se devem tratar as questões do governo: diga que se enganou, que afinal já não é sua a política que era sua quando lançou o processo que afinal o nosso tempo histórico não deve deixar marca em Sagres, que o IPPC já não tem tutela sobre o Património e que d’ora avante, a Comissão dos Descobrimientos terá plenos poderes para estipular as regras de censura Arquitectónica e que tudo o mais que achar por bem.

Mas não lavem as mãos de Sagres. Pelo menos sem ver a Exposição.⁶¹

Escrito em propositado tom para relançar a polémica, apesar da virulência das suas acusações, ele tem o mérito de fazer estalar o verniz que disfarçava (mal) as ambiguidades e as incongruências que a nível institucional, vinham arrastando a problemática de Sagres para um ingrato beco sem saída.

⁶¹ BRANDÃO, Pedro, *Sagres nos Jerónimos*, In, *Público*, 19.11.1990.

Serve ainda este artigo, para pôr em evidência o contexto político que constituía o pano de fundo do problema.

Mas para lá destes aspectos, a verdade é que o texto de Pedro Brandão ignora por completo as opiniões veiculadas pelos artigos de opinião produzidos pelo debate público, e notoriamente faz regressar a controvérsia ao plano institucional, agora politizando-a.

A circunstância de ignorar ou de desvalorizar os argumentos avançados pelo debate público, alguns deles, como vimos, de pertinência crucial, constitui um sinal pouco abonatório da postura assumida pela *Associação dos Arquitectos Portugueses*, indiciador de alguma arrogância.

É certo que o Parecer do GTHA da CNCDP continha fragilidades e derrapagens, pronunciando-se sobre aspectos que não eram os da sua estrita competência disciplinar, mas isso não queria dizer que o mesmo não tivesse razão de ser, e não fosse justo.

Aliás, que interesse poderia ter erguer um monumento em Sagres, a contra-gosto de todos, à excepção dos arquitectos?

Será pois contra este tom de afirmação, quando não de agressividade corporativa, que, por parte do GTHA da CNCDP, se pronunciará o historiador Vítor Serrão, no artigo que escreverá em resposta, na edição do *Público*, de 30 de Novembro de 1990.

Escrito em tom diplomático, mas convicto, o artigo de Serrão, para além de pretender fazer alguma pedagogia, visava encerrar o debate, como o seu título bem o expressava.

Transcrevêmo-lo, também, na íntegra:

Sagres... Ponto final

As questões da salvaguarda, defesa e reanimação dos espaços patrimoniais estão a ser alvo de crescente atenção da parte de diversas esferas interdisciplinares que contribuem com as suas metodologias específicas e o seu manto de sensibilidades para as soluções possíveis que, caso a caso se impõem. Arqueólogos, arquitectos, historiadores da arte, técnicos de restauro, criadores de arte, surgem lado a lado, conjugando esforço e experiências para melhor responderem aos problemas que este mesmo património coloca – pois neste “terreno” lidamos com valores vivos, indissolivelmente marcantes na pluralidade das suas formas, da sua estrutura ideológica, das suas relações com o seu acolhimento físico, etc., e urgente se torna, por isso, a participação de todas as áreas de especialidade mais directamente envolvidas.

Tem sido assim, um pouco por toda a parte no tecido internacional, e forçosamente se tem de aplaudir como salutar esta prática científica de interdisciplinaridade: os monumentos que se restauram, os

novos corpos que se projectam nos centros históricos ou em sítios classificados, as ruínas que se reanimam, assumem especificidades que só através de um debate sério entre as citadas “áreas”, poderão ser derrimadas com razoabilidade.

Infelizmente existe ainda, em Portugal, quem contribua para manter cerradas as gavetas obsoletas de um “corporativismo” rígido e se arrogue detentor de “verdades absolutas” em matérias tão sensíveis, como são as da protecção/reanimação do património histórico-artístico. Nada mais gratuito, assim, que a contestação maledicente das opiniões contrárias: chamar “disparates pueris” ou “corropio (aliás corrupio) do disparate” ao conjunto de posições emitidas a propósito do polémico “monumento de Sagres”, não é certamente a forma mais inteligente de assumir um debate de teses, de ideias e de preocupações honestamente levantadas face a um projecto arquitectónico/escultórico e à sua implantação física. É escandaloso, parece-me que esta política de “corporação absoluta” – que (alguns) arquitectos assumem hoje para a sua “classe” (e para já que é isso de classe, quando tratamos com questões de interdisciplinaridade?) – se consubstancie em formas totalitárias como : “ficamos a saber que também os historiadores passam a poder dar pareceres e a ‘chumbar’ projectos de arquitectura (J.M. Pedreirinho, in *Jornal Arquitectos*, nº 91, p. 14); atenção pois, a partir de agora “aos engenheiros e desenhadores (e historiadores de arte) que invadam diariamente o campo da arquitectura” (idem) ... Quer dizer, só os “arquitectos da confraria” detêm as chaves definidoras da qualidade, do que se impõe defender ou remodelar, do que tem mérito para ser construído ou não; ai dos profanos (i.e. arqueólogos, etnólogos, historiadores da arte, etc.) que não são tidos nem achados no terreno da discussão.

Pobre país este, onde o panorama da paisagem construída de Norte a Sul é o que se sabe, por culpa (também) dos arquitectos e naturalmente por culpa de todos nós, produtores de cultura, impotentes para definir regras de qualidade na salvaguarda, nas prioridades de restauro, na inventariação, nas normas construtivas, na defesa do meio ambiente e dos centros históricos.

Tudo isto vem a propósito do projecto concebido pelo arq. João Carreira para o promontório de Sagres, e da larga polémica que se acendeu em torno da sua análise, sobretudo depois da Comissão Nacional dos Descobrimientos Portugueses ter solicitado a alguns historiadores de arte um parecer (necessariamente sintético) a esse respeito. Salutar polémica esta; bom seria que em casos congéneres se projectos grandiloquentes, e ao invés de deliberações restritas, a interdisciplinaridade funcionasse!

Lembremos de novo porque é que alguns historiadores de arte (e também alguns arqueólogos; e também alguns escultores; e também alguns arquitectos) acharam, consensualmente, dever ser o dito projecto revisto ou inviabilizado. Como parte interessada na questão e corresponsável pelo o que o senhor arquitecto Pedro Brandão deslegantemente taxa de “disparates pueris”, na medida em que fui (como colaborador eventual da CNCDP) um dos quatro signatários de tal “cozinhado de duas páginas”, (sic), recordo as interrogações essenciais que se colocaram na análise do projecto e já referenciei, em artigo do Público (8 de Outubro)

– o monumento proposto, com o seu suporte (“muro”) de 230 metros de comprimento e seis de altura constitui “agressão violenta e altiva” à dignidade mítica do sítio;

- o “suporte escultórico” do equipamento do muro de betão não foi minimamente definido, aliás, os vários escultores inicialmente convidados se desligaram da sua formulação, esvaziando de “sentido” a proposição arquitectónica;
- a dimensão exagerada do monumento parece naturalmente “deslocada” face às condicionantes físicas e climatéricas do promontório.
- o conjunto proposto desvirtua a paisagem e afoga uma série de elementos históricos pré-existentes (esses sim a justificar cuidada recuperação)
- o “discurso apologético e celebratório” desajusta-se, na exagerada grandiloquência do seu perfil, do que se pensa ser hoje uma arquitectura de referência (exclui-se o termo “faraónico”, que sugeriu ao arquitecto J. M. Pedreirinho nos ministrar-se uma “gratificante lição de História da Arte da Antiguidade”...);
- o elemento agressivo das potencialidades de um espaço, na falência óbvia da “viagem” que a ideia inicial pressupunha, “fácil e reflexiva”, torna-se aviltante e grotesca.
- os problemas prioritários da preservação do existente, designadamente face ao desconhecimento do que a urgente sondagem arqueológica revelará, não foram previamente contempladas na intervenção
- etc., etc.

Estes, e outros, são os “disparates pueris” que alguns “arquitectos de corporação” recusam liminarmente como contributos oportunistas de debate e reflexão, esquecendo-se que “este é um local demasiado importante para estar sujeito a modas arquitectónicas” (José Manuel Garcia), e de que (como alguém muito bem escreveu no Público de 1 de Novembro), um “concurso de arquitectura não é o único método bom” para legitimar uma intervenção arquitectónica, sobretudo se nasce sem a necessária polivalência e amputado de um prévio debate público – como afinal se fez no caso do Centro Cultural de Belém, obra também polémica, mas deslocada e indevidamente citada neste caso de Sagres, que é uma “situação” assaz distinta nas suas peculiaridades específicas.

A exposição do “projecto (dito) de valorização da fortaleza de Sagres, patente ao público no Mosteiro dos Jerónimos, merece assim ser vista com atenção e serenidade, já que põe a nu as deficiências e aviltações acima enumeradas, permitindo concluir que bem andaram os tais contestadíssimos quatro historiadores de arte (e os que depois lhe seguiram as pisadas) ao negarem as “virtudes” do projecto. A reflexão que se impõe concluirá, no mínimo, pela necessidade de se reverem as posições antes assumidas.

Após vários meses de polémica surda ou activa, e face à multiplicidade de argumentos aduzidos (mais contra do que pró, como se verifica face à confrangedora “falência da defesa do projecto”), seria curioso ouvir o que pensa hoje o arq. João Carreira face à sua “ideia” de 1988: o autor do projecto, autor de reconhecidas qualidades inventivas, tem mantido uma postura serena e distanciada face à polémica, e quero crer que muitos dos reparos entretanto emitidos não deixarão de lhe merecer, hoje, pólos de reflexão ou mesmo de revisão das propostas iniciais.⁶²

⁶² SERRÃO, Vítor, *Sagres... Ponto Final*, In, Público, 30.11.1990

Contrariamente ao artigo de Pedro Brandão, o de Vítor Serrão tem o mérito de integrar aspectos veiculados pelo debate público, nomeadamente os alertas lançados por Pinharanda contra o divórcio das artes, defendendo, para o estudo e a prática destas, uma atitude de abertura interdisciplinar, ao mesmo tempo que reconhece as insuficiências do estudo de duas páginas e os excessos do termo faraónico, usado no Parecer do GTHA para qualificar a “*Via dos Descobridores.*”

Chegado, assim, a seu termo o debate, e tendo atingido o mesmo uma intensidade e vigor inusitados, diríamos mesmo, algo catárticos, uma única saída era possível, a nível institucional: reconhecer o impasse e optar por uma solução de compromisso.

É isso mesmo que acontecerá com publicação do *Despacho nº 230/90 da Secretaria de Estado da Cultura*, emitido em 31 Dezembro de 1990, diploma esse onde se afirmava que, competindo à SEC “*defender o Património Cultural do País*”, se decretava a suspensão da construção de “*quaisquer novas edificações no promontório de Sagres, designadamente o projecto do arquitecto João Carreira*”, e se recomendava que no Plano de valorização fosse “*tida em conta a organização de uma exposição documental permanente sobre a temática dos Descobrimentos.*”⁶³

E assim, por decreto, dava-se por encerrada, oficialmente, a questão.

A mesma era dada por encerrada, mas não resolvida.

É que, sem resolver primeiro a questão de saber o que era, afinal, um monumento na contemporaneidade, como poderia ser dada uma resposta adequada à questão de (não) erguer um monumento em Sagres? Não iria fornecer Sagres o pedestal para um “monumento contemporâneo”, que simbolizasse ali o “Portugal na CEE”, dos anos 80, assim como já não tinha fornecido, também, o pedestal para o monumento (tardo)romântico, sonhado por Augusto Santo, nem para o monumento nacionalista, projectado pelos Rebello de Andrade, nem para o monumento híbrido, projectado por Carlos Ramos, nem para o monumento moderno projectado por Andresen, Feyo e Resende.

⁶³ Apud, ALMEIDA, Pedro César Vieira de, *Os Concursos de Sagres...*, p. 431.

A história destes sucessivos insucessos é, no fim, extraordinária, e serve para inscrever cada vez mais forte, afinal, o mito da própria sacralidade do Promontório de Sagres.

Eis como a monumentalidade negativa – que na sua enunciação mais singela é a recusa da construção monumental – se apresenta em toda a sua avassaladora magnitude, como uma espécie de buraco negro cultural, através dos sucessivos insucessos de Sagres.

É pois perante uma simples constatação que, no fim, o estudo dos concursos de Sagres nos conduz: a da incapacidade real de intervir monumentalmente em Sagres, com ou sem monumento.

E essa constatação enuncia-se de forma tão clara, quanto absolutamente paradoxal: Sagres é um monumento natural e a sublimidade do sítio supera as possibilidades da criação contemporânea. Mas Sagres é também uma Fortaleza, e assim está classificado. Tem muralhas e baluartes, edifícios e uma história remota de ocupações⁶⁴, particularizando-se e distinguindo-se relativamente à paisagem circundante, ao emergir como um lugar, e mesmo como um *alto-lugar*, constituindo-se, inequivocamente, como bem patrimonial, logo como bem cultural.

Mas, ironicamente, a pesada cortina de muralhas abaluartadas, que deveria, então, supostamente corromper o “monumento natural”, em nada lhe retirava ou reduzia essa força e essa sublimidade.

Pelo contrário. As muralhas, os baluartes, a cisterna, a praça de armas, os canhões apontados ao mar, apesar de signos de uma ocupação pesada e agressiva, ligada à máquina de guerra, conferem ao sítio uma presença e um sentido que são, mais do que o do território e o da paisagem circundante, verdadeiramente signos monumentais.

Quando no passado a ocupação e as construções que hoje consideramos monumentais se iam erguendo, em Sagres, não havia então a preocupação de preservar ou valorizar o promontório natural. Havia, em vez disso, por certo, a preocupação de o povoar, e de nele poder estabelecer e inscrever uma ocupação com sentido. Uma ocupação e um sentido que seriam aqueles que poderiam ser, mas que fossem os

⁶⁴ Vide GARCIA, José Manuel e CUNHA, Rui, *Sagres*, RCL, Câmara Municipal de Vila do Bispo, Sagres, 1994, 2ª edição

mesmos quais fossem, não seriam postos em causa, só porque se desenhava no seu horizonte de possibilidade, a terrível angústia de poder ser, ou de poder não ser.

Em síntese a decisão de não construir a parte monumental nada resolvia, porque o problema não residia ali.

E porque a questão não havia ficado resolvida, quatro anos mais tarde, em Maio de 1994, um novo elemento de discussão viria à liça, cabendo desta vez à Universidade a iniciativa, através de um Parecer enviado ao *Secretário de Estado da Cultura*, sobrescrito pela *Comissão Científica do Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa*.⁶⁵

É que, terminadas já as obras de reabilitação do edifício da antiga *Pousada da Juventude*, tratava-se, então, de apresentar argumentos capazes de impedir a adjudicação da fase seguinte da execução do projecto de João Carreira, invocando já não a sacralidade do sítio ou a condicionante mítica do lugar, mas o valor histórico da Correnteza, encarada como o primeiro exemplar de urbanismo regulado do País.

Transcrevemos esse documento na íntegra:

Exm.o Senhor Secretário de Estado da Cultura

Correspondendo ao desejo de um debate - que julgamos um imperativo nacional - sobre o problema das novas construções em Sagres, o Departamento de História da Arte desta Faculdade, através da sua Comissão Científica, deliberou propôr à atenção de V. Exa. as seguintes considerações:

1.1 - O promontório de Sagres é, desde a mais remota Antiguidade, um lugar sagrado, envolto no carácter enigmático de ponto extremo ocidental do mundo então conhecido: um espírito que se manteve, por tradição da população local ao longo de mais de uma centena de gerações no próprio topónimo (Sacris).

Ali se praticaram na Pré-História cultos oriundos da religião megalítica, como provam os menires recentemente encontrados e já no séc. VI a.C. existia um templo ao ar livre a uma divindade que os Fenícios identificavam com Baal e os Gregos com Saturno ou com Hércules. Um deus solar, portanto. Aí vieram, em 230 e c. 100 a.C., os geógrafos Erastóstenes de Cnido e Artemíodoro de Éfeso, e sobretudo em 90 a.C. Posidónio de Apameia, com o fim de estudar o fenómeno das marés e observar "in loco" a descida do sol no Oceano (cf. Geografia de Estrabão). Baseado em Píteas de Marselha (500 a.C.), Posidónio descreve um ambiente místico de rochas guardadas por sacerdotes onde se faziam sacrifícios e cerimónias.

Poucos sítios no mundo possuem uma História tão recuada e com tal continuidade de testemunho seculares, que devem ter visto uma

⁶⁵ Integrada pelos Professores Doutores Horta Correia; Margarida Acciaiuoli de Brito; Rafael Moreira e José Carlos Gomes Teixeira.



Fig. 40/XXI- Conclusão do *Corpo A* do projecto Carreira. Fonte: *Arbitécti*, nº 25

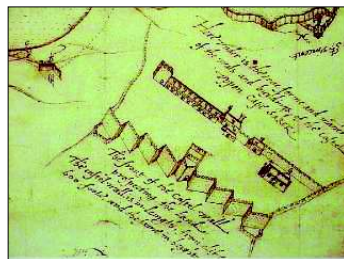


Fig. 41/XXI- Sagres no séc. XVI, Gravura de Francis Drake.

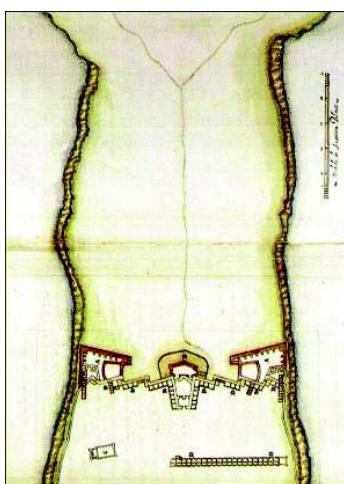


Fig. 42/XXI- Sagres no Séc. XVII, Gravura de Massai, 1621.

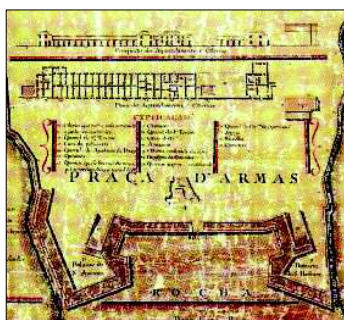


Fig. 43/XXI- Sagres no Séc. XVIII, Eng. Sande de Vasconcelos, 1788.

paisagem não muito diversa daquela, selvagem e inóspita, que ainda aí hoje vemos. Trata-se, pois, de um “alto lugar” da cultura ocidental que é uma sorte para o nosso país possuir dentro do seu território e confiado à sua guarda, acrescido de uma riqueza ambiental e paisagística que o tornam um sítio único, sem par na Europa.

1.2 - Esse fortíssimo “espírito do lugar” manteve-se intacto (e não por acaso) através de milénios, sob diversas formas: nem a presença de Cartagineses e Romanos, ou as invasões dos Vândalos, nem o domínio árabe ousaram alterar a pureza natural do sítio.

1.3 - Foi esse riquíssimo património de memória, respeitado activamente pelos nossos primeiros reis, que o Infante D. Henrique procurou, inteligentemente, canalizar em proveito dos Descobrimentos, tirando partido de uma situação de charneira entre o Mediterrâneo e o Atlântico. Aí fundou em 1450/55 uma povoação, a Vila do Infante, que anteviu como entreposto marítimo de vital importância para a navegação e fez traçar, sob influência já do Renascimento italiano, como vila programada e regular: a primeira cidade de raiz do urbanismo moderno em Portugal, elogiada por visitantes estrangeiros ao ponto de ter querido ser comprada por Genoveses (cf. Zurara).

Localizada no istmo do promontório - como Ceuta ou Cadiz - era escala obrigatória da navegação interoceânica que aí aguardava os ventos propícios para seguir viagem; mas apesar do seu empenho - foi para lá residir no fim da vida e aí morreu - o programa não teve a implementação prevista nos séculos seguintes.

II.1 - Toda esta história, que aqui recordamos, é bem conhecida, e perdura de uma forma ou de outra, na memória local.

Mas a reacção hiper crítica da historiografia positivista contra alguns excessos de nacionalismo pôs tudo em dúvida, passando-se de um a outro extremo: assim surgiu a anti-lenda de que tudo não passava de invenções e “mitos salazaristas”(?), deitando fora com alguns exageros sem importância o essencial da história. Generalizou-se a ideia de que nada era autêntico, que a Vila do Infante nunca existiu, que o Terramoto de 1755 destruíra qualquer vestígio, e que o que ali se vê não passa de um “pastiche” criado pelos Monumentos Nacionais em 1950/60 - tudo afirmações sem qualquer fundamento e que uma simples análise de História da Arte basta para deitar por terra.

II.2 - Sob o risco de passarmos por “reaccionários”, afirmamos que a Vila do Infante, cuidadosamente planeada nos meados do séc. xv segundo princípios urbanísticos protorenascentistas à italiana, e sem dúvida sob a égide do próprio Infante (como a sua “vila baixa” de Tomar, da mesma época) subsistiu praticamente intacta até aos nossos dias. Basta comparar a série contígua de desenhos - desde Drake (1587) e Massai (1621), aos do Eng. Sande Vasconcelos (1788) e gravuras e fotografias do século passado - com as minuciosas descrições de Frei João de S. José (1577) e Henrique Sarrão (1790-1600), e com as construções ali existentes para vermos que pouco ou nada de substancial foi alterado desde o séc. xv; outro caso extraordinário, senão único, de consideração e respeito pelo lugar:

- a) a "torre-cisterna", elemento preponderante (e vital para a população da vila) dominando visualmente o conjunto como torre de vigia;
- b) a "correnteza" de 24 casas térreas encostadas à linha limite da muralha, todas obedecendo ao mesmo módulo e de igual fenestração em arcos quatrocentistas (entaipados por alguma campanha de Setecentos), e em que as próprias chaminés são de origem;
- c) a Casa da Câmara, edifício central de dois pisos e sineira alta, adaptada no séc. XVIII a residência do governador da praça;

- d) a "Casa do Infante" junto à igreja, única desalinhada das restantes porventura para marcar o seu carácter de morada do Senhor, representante do poder real;
- e) a Igreja de Santa Maria, aumentada no séc. XVI, de volumetria idêntica à do desenho de Drake;
- f) as duas praças assinaladas pela rosa-dos-ventos e pelo (desaparecido) pelourinho, símbolo do poder municipal;
- g) apenas as muralhas primitivas, tornadas obsoletas e caídas com o Terramoto, foram em 1973 feitas de novo, de forma inteiramente moderna

Podemos pois, dar por certo que - com esta última excepção - todo o complexo urbano henriquino sobreviveu, com uma ou outra ligeira alteração (prolongamento da correnteza de moradias unifamiliares, modernização exterior das Casas da Câmara e do Capitão, mudança das portas para verga recta, aumento da igreja).

II.3 - A "famigerada" intervenção dos Monumentos Nacionais, em 1950-60, limita-se a retirar construções posteriores e a implantar nos telhados chaminés inspiradas no desenho de Drake de modo a fazer ressaltar a marcação das células unifamiliares da vila henriquina (cf. Boletim respectivo da D.G.E.M.N.). Não houve, portanto, "pastiches" de inspiração nacionalista... Pelo contrário, tratou-se de uma intervenção com critérios precisos e "minimalistas" - feita, aliás, sob a orientação superior do arq. Cassiano Branco -, que procurou restituir dignidade ao conjunto e repor, segundo as evidências disponíveis, a situação pré 1755.

Aliás, o próprio "restauro" é, já em si, uma acção artística que ficou incorporada à história dos edifícios, devendo ser avaliada e analisada pelo seu lado positivo, e não denegada como um erro absoluto. Fazê-lo, salvo em casos pontuais, seria um erro ainda maior.

II.4 - Em resumo:

1. Pela importância das suas referências antigas escritas (desde há mais de 2500 anos), pelo papel que teve na formação nacional e pela beleza ambiental e paisagística, o Promontório de Sagres é um sítio único, verdadeiro santuário de valor universal.
2. A Vila do Infante de Sagres - e não "Fortaleza" que nunca foi (apenas após a Restauração, quando a vila, já quase despovoada, mudava-se para a beira-mar, surge a designação administrativa de "praça de guerra", de sentido totalmente diverso) marca um ponto alto na História dos Descobrimentos e da Expansão europeia, com conteúdo evocativo que se basta a si próprio e não necessita de qualquer pseudomonumento, que só se tornaria ridículo (ou trágico) em tal lugar.
3. Quase por milagre chegaram até nós vestígios dessa vila para reconhecê-la como uma das primeiras experiências de urbanismo de programa pré-renascentista, com um valor monumental cuja ligação à Ordem de Cristo e ao Infante D, Henrique, por muito significativa que seja, acaba por ser um elemento de ordem relativamente secundária.
4. As sucessivas campanhas de obras e intervenções arquitectónicas ao longo de cinco séculos, incluindo os restauros do presente século, inscrevem-se numa linha de total respeito pelo espírito do lugar e pelo seu passado.
5. Qualquer intervenção brutal que pretenda alterar um equilíbrio milenar entre a Natureza e a História só poderá pervertê-lo ou até destruí-lo, de modo irreversível: o que representaria uma perda de

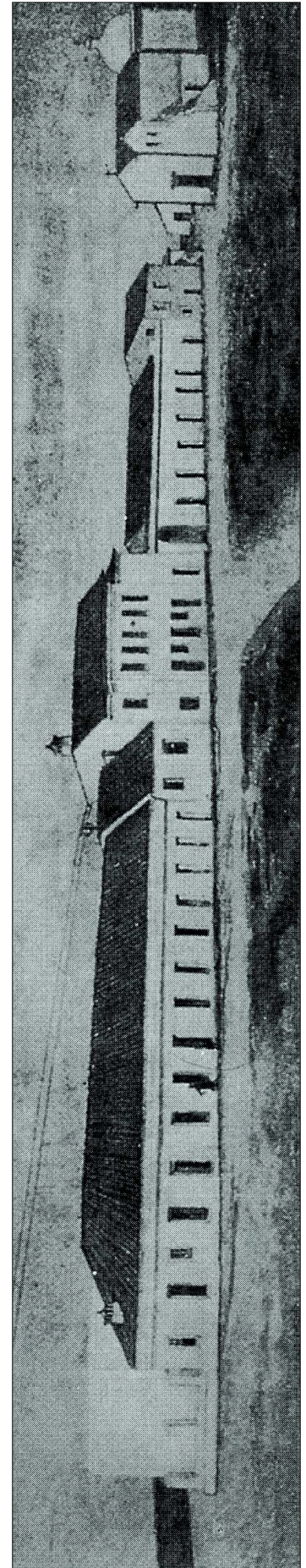


Fig. 44/XXI- Sagres no Séc. XIX,

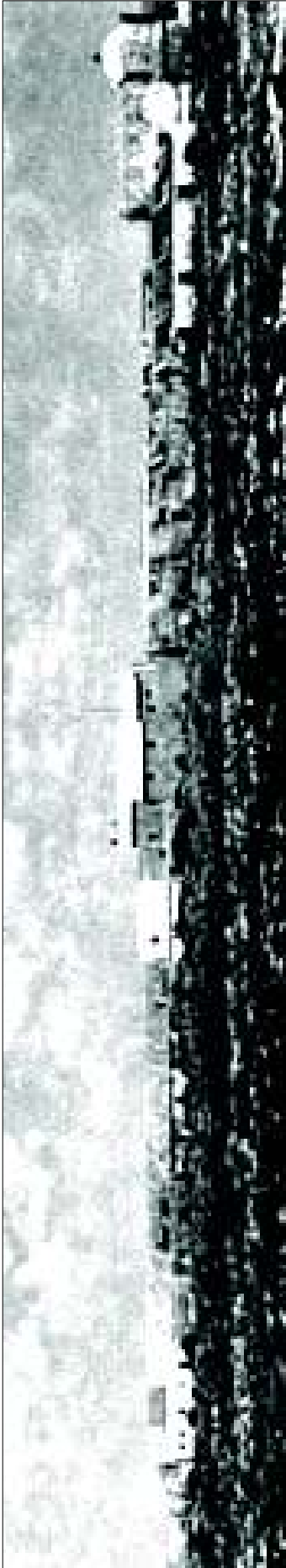


Fig. 45/XXI- Fortaleza de Sagres antes das obras de restauro da DGCEMN, *Aspecto da Correnteza*, final dos anos 50.

consequências incalculáveis, não só para Portugal, como para o património da Humanidade.

III - Em face do exposto, concluímos que a actual intervenção, a continuar, irá aniquilar uma obra-prima pioneira do urbanismo quatrocentista; demolir paredes erguidas há quinhentos anos (que, sem dúvida, dentro em breve seria possível analisar com novas tecnologias capazes de fornecer informações que hoje não podemos prever); substituí-la por uma arquitectura - sob cujo mérito não nos pronunciamos - impositiva em relação a um lugar ímpar; erguer formas lúdicas como em qualquer vulgar parque de diversões; desfigurar e humilhar a casa onde viveu e morreu o Infante D. Henrique no próprio ano em que se comemora o centenário do seu nascimento.

E, tragicamente, um caso mais de a quanto pode conduzir o desprezo pela nova História da Arte de que é exemplo flagrante o conteúdo da ficha sobre Sagres (onde é incluída a actual intervenção) que assinala textualmente quanto ao seu "estilo arquitectónico": "...edificações sem estilo característico, mas revelando aspectos pós-pombalinos..." (cf. *Dar Futuro ao Passado*, Lisboa, 1993, pág. 168).

Perante o impasse a que se chegou (menos por culpa do autor do projecto do que por todo um processo viciado na base pelo "pecado original" dum ambíguo, infeliz e incoerente Programa de concurso), permitimo-nos sugerir a V. Exa. o seguinte:

1 - Arquivar o actual projecto, porque baseado em inaceitáveis condições de segregação profissional face à natural interdisciplinaridade requerida.

2 - Constituir um grupo de trabalho formado por dois arquitectos com experiência de intervenção no património histórico, dois historiadores de arquitectura, um especialista em História da Expansão e um arqueólogo, presidido por um arquitecto de reconhecida competência, sensibilidade e experiência no diálogo com os testemunhos do passado (permitindo-nos aventar o nome, de consenso nacional, do Prof. Fernando Távora).

3 - Abertura de um período de análise do projecto e da obra por parte do referido grupo, de modo a salvar o que ainda possa ser salvo e a estabelecer com rigor os parâmetros de uma futura intervenção.

Desde logo, este Departamento, sem reclamar protagonismos, assume as suas responsabilidades e vem chamar a atenção de V. Exa. para casos como este, em que se torna absolutamente indispensável a participação da História da Arte numa discussão prévia à elaboração dos programas.

Universidade Nova de Lisboa, 31 de Maio de 1994

A Comissão Científica de História da Arte.⁶⁶

Documento aprofundado e responsável, ainda que polémico nalgumas das suas asserções, o mesmo, no entanto, surgia tarde demais.

O tempo do debate tinha já irremediavelmente ficado para trás, e nem sequer o nome consensual de Fernando Távora (e será que o mesmo

⁶⁶ Comissão Científica do Departamento de História da Arte da Universidade Nova de Lisboa, *Parecer*, In, *Architècti*, n° 25, Setembro de 1994, p. 34-35.

havia sido previamente consultado?) poderia travar, o que já ficara inscrito a fogo, pela opção de compromisso anteriormente tomada.

De resto, o texto do Parecer seguia de perto o itinerário da mesma documentação, que o belíssimo livrinho de divulgação sobre Sagres, da autoria de José Manuel Garcia apresentava ao vulgo.

E é um facto, que em todas as imagens e em todas as descrições, a *Praça de Guerra* de Sagres se apresenta segundo um traçado linear e regular, encostada ao pano da muralha Sul, também ele rectilíneo.

E mais, o que aquele documento afirmava é que estava encontrada a Vila do Infante, e que a mesma se situava, afinal, no local mais lógico: o promontório de Sagres.

Depois da lenda da *Escola de Sagres*, surgia agora a história da *Vila do Infante*: uma história não menos excelente que a anterior, já que aquela vila, de acordo com o Parecer do DHA-UNL, teria sido traçada “*sob influência já do Renascimento italiano, como vila programada e regular: a primeira cidade de raiz do urbanismo moderno em Portugal*”

E é plausível que assim seja, como de resto Walter Rossa reconhece, ao afirmar que “*constituindo um modelo que aparentemente não terá sido seguido, mas tentando precocemente resolver globalmente os requisitos urbanísticos propostos com uma resposta ‘de programa arquitectónico’, a Vila do Infante foi (é?) a primeira cidade pré-desenhada portuguesa da Idade Moderna.*”⁶⁷

De resto, consultando a ficha do IPPAR que actualmente descreve a Fortaleza de Sagres, já não encontramos as referências denunciadas pelo Parecer do DHAUN, que davam as construções da correnteza como “revelando aspectos pós-pombalinos”.

Pelo contrário, essa mesma ficha, presentemente, refere-se àquelas construções, como se segue:

Na Fortaleza de Sagres, para além da fruição do património natural e de um espectacular panorama sobre a enseada da Mareta e o Cabo de São Vicente, podem também visitar-se os vestígios da chamada Vila do Infante anteriores às muralhas setecentistas, designadamente a torre-cisterna, a chamada “rosa-dos-ventos”, uma muralha corta-ventos (coroadada de falsas ameias), os restos das antigas habitações e quartéis e a antiga paroquial de Nossa Senhora da Graça, que exhibe um conjunto de lápides sepulcrais e onde, por razões de conserva-



Fig. 46/XXI- Idem, Torreão de entrada.



Fig. 47/XXI- Idem, Correnteza, lado Sul.



Fig. 48/XXI- Idem, Rosa-dos-Ventos.

⁶⁷ ROSSA, Walter, *A cidade Portuguesa*, In, PEREIRA, Paulo, (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Volume III, Círculo de Leitores, Lisboa, p. 260

ção, está actualmente instalado o retábulo barroco pertencente à capela de Santa Catarina do Forte do Belixe.⁶⁸

As obras, porém, não iriam parar, e João Carreira escrevia na edição de Setembro de 1994 da Revista *Architècti*, um texto, intitulado “*Notas de autor*”, onde se referia à “*Via dos Descobridores*”, como se segue:

Nas paredes, a pedra regular nas juntas e com face resultante da sua clivagem natural, dará lugar, aqui e ali, a pequenas histórias, sugestivas, poéticas, que evoquem misteriosamente, ao contrário da narração sonolenta. Não será uma galeria de artistas, onde as histórias percam a sua força e continuidade. Independentemente da interpretação e ilustração de cada acontecimento, a unidade será seguramente garantida pelo uso da mesma pedra e onde os volumes não se disputarão entre si.

Entre um e mil nomes, haverá certamente um número certo capaz de o conseguir. Sem dramas.⁶⁹

João Carreira falava, enfim, sobre a “*Via dos Descobridores*”! A ideia deveria ser a de pugnar pela execução integral do projecto, numa altura em que a fase das obras adjudicadas se aproximava do fim.

Aliás, logo em Setembro de 1990, o arq. Francisco da Silva Dias, membro, como vimos, do júri que votou o anteprojecto de João Carreira, num artigo publicado no *Jornal Arquitectos*, pronunciando-se sobre a decisão da SEC de suspender as obras, considerava:

Acreditamos que em relação ao monumento de Sagres se tratará de uma suspensão temporária, possivelmente um momento de reflexão, que não conduzirá certamente, à não construção do monumento. Porque se assim não fosse, a decisão do Secretário de Estado da Cultura seria desprestigiante para os serviços que conduziram o processo, decepcionante para promotores e concorrentes, além de desrespeitadora do júri e, sobretudo, sendo um acto censório em relação a uma obra de concepção artística, paradoxalmente, um acto de anti-cultura.⁷⁰

Havia, talvez, a esperança de poder ser revista a decisão da SEC, e por isso na mesma edição de Setembro de 1994, a *Revista Architècti* incluía um novo artigo de Pedro Brandão, onde a temática de Sagres era de novo abordada, como se segue:

Em Defesa da Arquitectura, em Sagres

Para um arquitecto, a questão do debate público da Arquitectura, é sempre para ser levada a sério.

⁶⁸ Vide, URL: http://www.ippar.pt/monumentos/castelo_sagres.html (12-05-2006)

⁶⁹ CARREIRA, João, *Notas de autor*, In, *Architècti*, n° 25, Set. 94, p. 33.

⁷⁰ DIAS, Francisco da Silva, *Concursos Públicos de Arquitectura*, In, *Jornal Arquitectos*, n° 91, Setembro de 1990. p. 17.

Mesmo se as razões ou a qualidade dos adversários de um determinado projecto nos parecem pouco cultivadas, mesmo quando os argumentos roçam a mais evidente grosseria, diria que os arquitectos não podem nunca fugir ao debate.

Refugiar-se numa torre de altiva indiferença, ou procurar conforto na compreensão dos seus pares, são atitudes resultantes da ineficácia nas relações inerentes à prática profissional. É que a Arquitectura é por definição uma arte pública e as contradições que este facto gera não podem ser resolvidas fora do contexto das relações que o determinam e que são as relações da arquitectura com a realidade, diria com a vida.

Refiro-me ao debate do projecto de Sagres, mais concretamente das obras na fortaleza, que têm sido alvo de ataques soezes, num debate nem sempre compreensível, por onde passam ameaças graves, não apenas à imagem de um arquitecto, não apenas ao papel dos profissionais da Arquitectura, mas à própria consciência da função social da Arquitectura. O debate é por isto tudo, irrecusável.

O exemplo, na encomenda pública

O projecto, como é sabido, resultou de um Concurso público realizado em 1988, segundo as regras, com a acessoria (sic) e com participação no júri, da Associação dos Arquitectos Portugueses, e foi realizado por iniciativa do então IPPC.

A época desta iniciativa foi fértil, quanto à compreensão pela SEC da importância da Arquitectura e dos métodos de adjudicação que a AAP vem defendendo. Este facto só por si justifica o empenho na defesa do projecto.

Hoje são poucos os organismos do Estado com a preocupação de dar o exemplo nos procedimentos em relação à Arquitectura e de investir numa Arquitectura de qualidade, ou seja no património de hoje. Não raro os organismos públicos deixam-se conduzir por lógicas apressadas na encomenda de projectos, caem na tentação do tráfico de influências e da permeabilidade aos 'lobbies'.

Não raro, forçam os descontos, comprimem os prazos, desrespeitam as competências, põem em causa os concursos, os arquitectos, a Arquitectura.

Ter-se-á pois de realçar que o Concurso realizado para a escolha do projecto a desenvolver em Sagres, foi realizado numa época em que se promoveu e produziu excelente Arquitectura contemporânea em Portugal, sob o impulso da SEC. Bastaria referir o CCB, a Casa das Artes no Porto, a rede de Bibliotecas, a adjudicação de projectos de intervenção em Monumentos como o do palácio da Ajuda, de Mafra ou de Queluz, para se ver a diferença para o deserto que hoje, infelizmente, é a promoção da Arquitectura contemporânea de qualidade, pelo organismos governamental que disso tem a responsabilidade.

A campanha contra o projecto do arquitecto João Carreira começou logo que se verificou a substituição da anterior Secretária de Estado da Cultura e do então presidente do IPPC. Orquestrada a partir de Lisboa, mais concretamente da comissão comemorativa dos descobrimentos, a campanha contra o projecto tem tido como ingredientes adicionais alguns interesses locais, desses que encontram protecção numa Câmara promotora do negócio das extensas urbanizações sobre o litoral. Mas como tema central, a campanha tem a questão do Património.

Património, ontem e hoje.

Os historiadores de serviço à comissão comemorativa dos descobrimentos acusaram o projecto de destruir o património existente em Sagres, dando seguimento à falácia histórica de Sagres como centro da preparação científica dos descobrimentos e local de vida do Infante. Sem qualquer fundamento numa crítica de Arquitectura, defenderam a preservação das construções dos anos 50 e a transferência das verbas da obra para a construção de um museu dos descobrimentos, projecto que naturalmente seria tutelado pela dita comissão.

Não tendo estas críticas nenhum valor disciplinar, não tendo a referida comissão qualquer tutela sobre o assunto e estando além disso comprometida com o próprio concurso (já que avalisara o seu programa e participara no júri), não se percebe bem como pode ser tão amplo o reflexo da sua oposição, chegando a justificar a amputação de uma parte do projecto - a construção da parte mais alegórica, um percurso que seria animado por elementos escultóricos alusivos aos descobrimentos. Em resumo dir-se-á que está também em questão, neste debate, a credibilidade das instituições e a seriedade das relações institucionais, num Estado de Direito.

Para um arquitecto, a questão do Património é sempre para ser levada a sério. Quer a questão do património do passado, quer a do património do presente, que é aquele que nos compete a nós, cidadãos do nosso tempo, construir, se é que creditamos ao nosso tempo presente alguma dignidade. Esta é a questão que está presente neste debate, no que toca ao património.

Em relação à questão do património do passado, já está mais que provado que o património que existe em Sagres nada tem a ver com os descobrimentos, mas que pelo contrário, é uma mistificação, uma mentira inventada por Salazar e construída pela Direcção dos Monumentos Nacionais nos anos 50 para, fazendo crer que havia ali muralhas, escola de Sagres, rosa-dos-ventos, e igreja onde teria rezado o Infante, alimentar o mito da fé e do Império.

Por exemplo, a peça que a comissão comemorativa dos descobrimentos considerou ser a mais antiga do conjunto das construções existentes dentro da fortaleza de Sagres, a cisterna, verificou-se ser construída em betão. Por outro lado, quando se desmontaram as muralhas de "pastiche" salazarista, até maços de tabaco foram encontrados na argamaça das muralhas "henriquinas". E quanto à famosa casa do Infante, tinha falsos arcos ogivais e falsas chaminés decorativas. Portanto quanto ao património histórico de Sagres estamos conversados. Deve-se ainda à política de património do Estado Novo algum crédito, para considerar que as construções dos anos 50 existentes em Sagres são dignas de conservação intocável?

Mas para introduzir a questão do património de hoje, direi ainda que Salazar (em 1934, 36 e 54) por três vezes organizou concursos entre arquitectos, para criar em Sagres, um monumento ao Infante e por três vezes os insultou e menosprezou, ao ultrapassar decisões de júris (por si designados) com a sua própria prepotente retrógrada vontade. A coexistência com a cultura contemporânea sempre foi o calcanhar de Aquiles de Salazar. Os arquitectos não podiam deixar de também serem disso vítimas. O projecto de João Carreira é por isso uma vitória da cultura arquitectónica contemporânea, tanto mais que ele se distancia tanto das concepções conservadoras, quanto das concepções vanguardistas dos heróicos do modernismo, valorizando o sítio como condutor do processo criativo.

A opinião pública e a responsabilidade política

O Concurso de Sagres foi um excelente Concurso de Arquitectura organizado e julgado por pessoas competentes e representativas de todas as instituições que poderiam ter qualquer competência ou atribuições na matéria. Realizou-se, antes de se iniciar a construção, um debate público. Se a obra se tem arrastado demasiado, fragilizando-se inevitavelmente perante um público que naturalmente não a compreende, há que admitir que as formas de debate público da Arquitectura, têm de ser melhoradas. Sendo a intervenção em construções existentes um tema sensível para a cultura média existente, há muito a fazer para abrir as perspectivas da opinião pública.

Do ponto de vista político, não se percebe ainda o objectivo dos actuais responsáveis, mas estamos crenes de que a posição forte e coesa dos arquitectos, procurando aliados e falando a linguagem da cultura e da razão, será suficiente para repelir os fantasmas de Sagres. Há que salientar, para a história recente deste processo, a decisão de manter o projecto e iniciar a sua construção, tomada pelo então Presidente do IPPC, arquitecto Antero Ferreira, preservando no essencial as suas próprias competências e atribuições, perante os ataques ao projecto de quem as não tinha, embora obrigado a con-temporizar, suspendendo a execução de parte do projecto.

Têm certamente outra força, que não a da cultura, as forças que se opõem a este projecto. Porventura uma força afim àquela que, não existindo ainda na nossa Capital um símbolo do 25 de Abril, promoveu um colossal monumento à Guerra Colonial, em plena zona monumental de Belém, sem que se opusessem os preservacionistas dos descobrimentos.

É que em época de recuperação dos discursos patrioteiros, os símbolos bafientos do nacionalismo mais retrógrado não poderiam deixar de ser convocados. Sagres é, mais uma vez, politicamente instrumentalizada.

A Arquitectura hoje terá ainda de sofrer as mesmas humilhações que Salazar lhe infringiu? Aos arquitectos cabe aceitar o debate, para nele deixar bem claro que é com eles, e não contra eles, que a arquitectura tem futuro.⁷¹

Escrito num tom menos agressivo que o artigo de Novembro de 1990, que já vimos, este texto introduz pertinentes temas de reflexão, nomeadamente no que se refere à gestão da memória colectiva: aspecto particularmente sensível e eminentemente político, como Pedro Brandão observa, ao referir o caso do *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, inaugurado em 15 de Janeiro de 1994, em Belém, junto ao Forte do Bom Sucesso, pelo Presidente da República, junto à Torre de Belém, da autoria dos arquitectos João Antero Guedes de Carvalho, Sidónio Costa Pardal e Maria Helena Albuquerque.

Era uma tentativa derradeira de reabrir o debate. Derradeira, mas ineficaz, pois ao manterem-se divididas as opiniões entre arquitectos e



Fig. 49/XXI- Guedes de Carvalho, Sidónio Pardal e Helena Albuquerque *Monumento aos Combatentes do Ultramar*, 1994, Forte do Bom Sucesso, Lisboa.

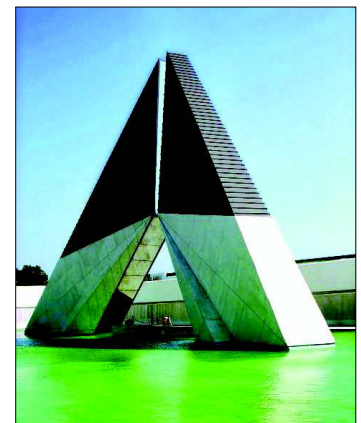


Fig. 50/XXI- Idem, *Elemento central*.

⁷¹ BRANDÃO, Pedro, *Defesa da Arquitectura em Sagres*, In, *Architècti*, n° 25, Setembro de 1994, pp. 26-28.

historiadores, mais reforçada ficava a solução de compromisso defendida pela SEC, para a gestão de uma política da memória, em Sagres. Mas as soluções de compromisso se são eficazes do ponto de vista político, porque inscrevem no campo sociológico a “bissetriz”, traçada pela gestão dos diferendos e dissensões, visando o instável equilíbrio das forças contrárias, do ponto de vista do sentido que as mesmas induzem na consciência colectiva, tais soluções acabam por constituir um verdadeiro e monumental “*non-sense*”.

E o “non-sense” é que o projecto de João Carreira, sem uma estrutura (ou textura) intencional capaz de inscrever um registo que transcenda o da mera funcionalização que os equipamentos asseguram, de resto, polemicamente, é um monumento ao vazio monumental.

É que, se tivesse sido edificado o anteprojecto de Carlos Guimarães, o qual, em 88, era o mais capaz, teria a questão de Sagres sido resolvida da forma mais simples e mais inteligente, na medida em que a dimensão e a tensão entre a memória e a contemporaneidade se expressavam correctamente pela arquitectura, não havendo, assim, a necessidade de recorrer a outras linguagens para a expressar.

Como isso não sucedeu, parece-nos óbvio aduzir que, conforme foi oficialmente inaugurado, em 12 de Julho de 1997, por Manuel Maria Carrilho, então, ministro da Cultura, Sagres é hoje um logro.

E é um logro, porque o resultado final é a expressão de um compromisso mal resolvido entre diferentes forças e distintas lógicas.

De resto, a assinalar a cerimónia oficial de reabertura da Fortaleza de Sagres, visando ilustrar o possível balanço das várias contradições que ali se manifestavam, foi inaugurada, no *Corpo A*, uma exposição que eloquentemente se denominava «Sagres, Mito e Realidade».

E no *site* do IPPAR, a intervenção arquitectónica, descreve-se assim:

A solução, recentemente tomada, foi a de terminar a obra nova, tendo em conta a clareza de todo o processo e procurando arrefecer as apreciações entretanto feitas. De toda a maneira, este problema instaurou uma nova discussão: [...] Nunca mais se poderá falar de património arquitectónico sem se referir o “síndrome de Sagres”⁷²

E assim se resume o resultado do concurso: a síndrome de Sagres!

⁷² URL: http://www.ippar.pt/sites_externos/sagres/Siteport/interv.htm (2-05-2006)

Síndrome paradoxal, essa.

Paradoxal, desde logo, porque a intervenção arquitectónica de João Carreira quer se queira, quer não, é uma intervenção monumental, e segue aliás as mesmas peugadas das construções não intencionais que têm vindo a instaurar a monumentalidade no Promontório.

Mas paradoxal, sobretudo, porque o projecto obedece a duas lógicas inconciliáveis: no *Promontório* propõe uma estrutura monumental evocativa, na *Correnteza* o mesmo apaga a dimensão da memória.

Assim sendo, que sentido poderá fazer, e que interesse poderá ter, re-examinar, hoje, o processo de Sagres?

No nosso ponto de vista, o sentido primeiro será o de promover uma mais cabal e racional consciencialização dos meandros daquele que é indiscutivelmente um dos mais significativos e enigmáticos processos da História da Arte em Portugal, no século XX.

E depois, o sentido também de perceber que o que está em causa em Sagres é único no País, e que para lá da utilização e da exploração que do Promontório se puder fazer no plano prático, o que mais interessa é promover continuamente a sondagem da sua memória.

Será que, por exemplo, a “Rosa-dos-Ventos” já foi objecto de um verdadeiro estudo em profundidade, uma vez que o último e mais desenvolvido data de 1960, e se circunscreve a uma comunicação de 22 páginas, aliás, de valor, apresentada no *Congresso Internacional de História dos Descobrimientos*, pelo geógrafo José António Madeira⁷³?

E será que foi estudada em profundidade a *Correnteza*, para tentar apurar a tipologia das construções da gravura de 1587, dita de Drake?

Será que as construções de piso térreo, divididas em módulos de uma porta e uma chaminé, eram destinadas a habitações unifamiliares?

Habitações sem janelas? Em vez de destinadas a habitação, não poderiam as construções destinar-se por exemplo, a fins “industriais”⁷⁴?

⁷³ MADEIRA, José António, *Estudo histórico-científico, sob o aspecto gnomónico, da figura radiada de pedra tosca suposta coeva do Infante D. Henrique, existente na antiga “Vila de Sagres”*, In, Congresso Internacional de História dos Descobrimientos, Volume II, Lisboa, 1960, pp. 451-473.

⁷⁴ Esta hipótese foi-nos sugerida pela nossa colega, arquitecta Susana Matos Abreu.



Fig. 51/XXI- Reverendi Francisci Maurolyci, *Da Sphæra Liber unus*, In, Diego Gonzalez de Medina Barba *Examen de Fortification*, 1599.

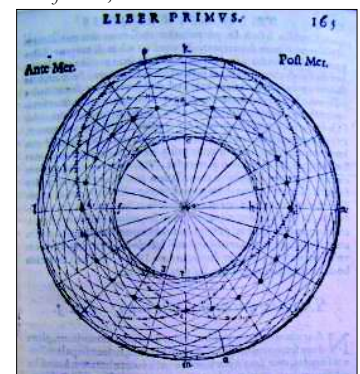


Fig. 52/XXI- Idem, Diagrama para calculo das Horas Solares.

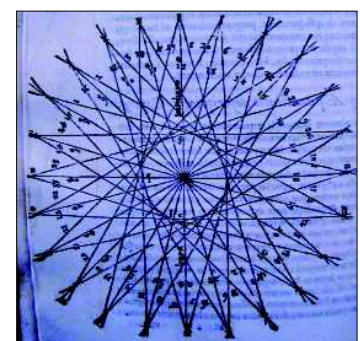


Fig. 53/XXI- Idem. Outro Diagrama.

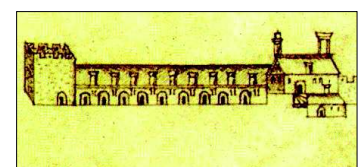


Fig. 54/XXI- Pormenor da *Correnteza* na Gravura de Drake (séc. XVI)

A pergunta é pertinente, pois acontece que depois de consultarmos alguma documentação, nomeadamente a que foi compilada por José Manuel Garcia, descobrimos que, em Sagres, no reinado de João II, à época em que Rodrigo Anes era ali Capitão, havia “*fornos de telha e tijolo no termo da Vila*”⁷⁵, e que no início do séc. XVI “*as principais actividades diziam respeito à pesca e indústria de cerâmica*”, sendo os seus habitantes, em 1499, oriundos “*das Canárias, que habitavam a Vila de Sagres e se dedicavam à agricultura e ao trabalho em fornos de cozer telha*”⁷⁶. Estes indícios mereciam decerto uma análise mais atenta, devendo ser cruzada a sua informação com outros indícios, nomeadamente com vestígios e descrições do processo da manufactura do tijolo e da telha.

E, *last but not least*, não se justificaria funcionar, em Sagres, um núcleo de estudo dos próprios concursos que aí vieram tendo lugar ao longo do século XX, sabendo-se que a definição de uma simbologia monumental, ou melhor, a monumentalização da sua simbologia, constituía, para o *Estado Novo*, um aspecto fulcral da sua manutenção política?

De resto, sem um núcleo de estudo e interpretação do território – não um *Museu dos Descobrimentos*, mas um *Museu da Terra, do Homem e do Tempo* – em Sagres reina hoje um vazio, do qual a presença da escultura acaba por ser, curiosamente, um dos exemplos mais eloquentes.

É que, a implantação de esculturas de ar livre no promontório é um facto, mas um triste facto, ficando por saber qual o critério usado para a implantação de peças, uma delas, sugestivamente, intitulada *Adamastor*, e a outra, embora não exibindo título, se observada com atenção, logo se percebe que, pelo esboço movimentado do chapéu habitual, se pretende captar, afinal, o fantasma do Infante!

Lamentável situação, a actual! Promovem-se concursos, são elaborados projectos por consagrados artistas e arquitectos nacionais e estrangeiros, para tudo ficar no papel. Mas eis senão quando, sem se saber muito bem como, de repente, a “escultura moderna”, irrompe, da pior forma, no Promontório Sacro!



Fig. 55/XXI- Manuel Miranda, *Adamastor*, s/d, Calcário, Fortaleza de Sagres



Fig. 56/XXI- Manuel Miranda, s/t, s/d, Calcário, Fortaleza de Sagres.



Fig. 57/XXI- Manuel Miranda, s/t, s/d, Calcário, Fortaleza de Sagres.

⁷⁵ GARCIA, José Manuel e CUNHA, Rui, *Sagres*, Câmara Municipal de Vila do Bispo, 2004, 2ª Edição, Vila do Bispo, p. 71.

⁷⁶ Idem, pp. 71-72

6º Tempo

Arte Pública e Monumentalidade

PROJECTOS INTEGRADOS

Como tornar moderna a cidade? Com grandes obras públicas, não necessariamente infraestruturais, grandes transformações fundiárias de tipo privado e com características especulativas e, de qualquer maneira, de exaltação do rendimento. Com a utilização para fins “avançados” dos espaços que permaneceram disponíveis, seja pela realocação industrial, seja pela obsolescência de algumas funções. [...] Estes espaços urbanos, com frequência chamados de vazios urbanos constituíram um dos terrenos mais utilizados para os processos de “capitalização” das cidades e para a sua modernização. Raramente estes espaços foram utilizados para enriquecer as cidades de funções de que as populações carenciavam, de equipamentos e de qualidade, mas serviram para traduzir em ferro, betão e tijolos a mitologia da exigência de espaço do “terciário avançado”, fulcro do imaterial.

Francesco Indovina, *Lisbon Expo 98 Projects*

Capítulo 22- O Prodígio da Expo'98

O tema Expo'98-Parque das Nações, por si só, justificaria uma dissertação sobre o tema arte pública e monumentalidade, e decerto que no futuro assistir-se-á à elaboração de trabalhos académicos sobre o assunto, tal como aconteceu com a *Exposição do Mundo Português*.

Aqui, porém, não será elaborado nenhum estudo de síntese, mas apenas esboçado um apontamento preliminar, pois de momento interessa-nos considerar este evento mais como ponto de chegada do que como ponto de partida, que também indubitavelmente é, funcionando o mesmo para efeitos do presente trabalho, como corolário e coroaamento de um percurso iniciado 50 anos antes com a exposição *15 Anos de Obras Públicas*. Percurso esse que assinala a atribulada transição do paradigma das *obras públicas* para o paradigma da *arte pública*.

Importa, porém, desde já observar, que apesar do novo horizonte de possibilidades aberto pelo projecto-processo da Expo'98-Parque das Nações, o entendimento de arte pública que ali se consagra não se define de forma sistemática a partir do seu correlato lógico – a metodologia interdisciplinar – não constituindo esta, pelo menos no seu entendimento mais puro, a regra de ouro do desenho dos espaços públicos do recinto, já que a integração de artistas plásticos, nomeadamente de escultores, se inseriu nos diferentes projectos apenas depois da configuração dos espaços de intervenção se encontrar já definida, constituindo o projecto da *Torre de TCC*, da autoria de Graça Dias, Egas Vieira e Pedro Calapez, como veremos, uma honrosa excepção.



Fig. 1/XXII- Torre de Cracking Catalítico, 1998, Parque das Nações, Lisboa

Mas apesar desta limitação, a Expo'98 representa uma notória mudança de paradigma, relativamente à “miscelânea babeliana” em que se atolara a arte pública, fragmentando-se e diferenciando-se em múltiplas linguagens artísticas, através da aplicação à escultura pública e à monumentalidade do *regime autográfico*, criando um efeito multiplicador de suportes, linguagens e poéticas pessoais, que pulverizara a fórmula da *conjugação das três artes*, a qual, perante o duplo assalto das vanguardas históricas e da estética totalitária, defensivamente, pugnara pela reabilitação de noções, divisões e hierarquias obsoletas, no seio das disciplinas artísticas, com a intenção meritória, mas estéril, de fornecer um formulário alternativo ao pesadelo da *monumentalidade monolítica*.

Caberá à *Parte III*, reflectir sobre esta transição, a fim de tentar elaborar a sua teoria. E, tal como nos capítulos precedentes, constitui objecto do actual, apresentar e analisar as linhas mestras factuais e processuais do paradigma emergente, a fim de fornecer a matéria-prima indispensável a ulteriores esforços compreensivos e explicativos.

Posto isto, historiando o processo, de acordo com a apresentação que é feita na página *web* do Parque das Nações, a ideia de “*organizar em Lisboa uma exposição internacional nasceu nos primeiros meses de 1989, para celebrar o quinto centenário das viagens dos navegadores portugueses dos séculos XV e XVI.*”¹

Como vimos no capítulo anterior, preparava-se por essa altura a participação de Portugal na Expo'92 em Sevilha, e, como vimos também, travava-se então o debate entre a ideia de comemorar com arquitectura ou sem arquitectura a efeméride dos Descobrimentos², tendo-se inclusive pronunciado a esse título, o então Presidente da República Mário Soares, em moldes críticos, ao afirmar que “*corremos o risco de fazer menos e pior do que na exposição do Estado Novo.*”³

A repreensão era grave, e será portanto no quadro de uma viragem da política de comemoração, viragem essa que, como já vimos, repercutiu alterações introduzidas na estrutura da CNCDP, que se formou a per-

¹ URL, http://www.parqueexpo.pt/site/parexpo_ctexto_01.asp?ctextolocalid=5

² Vide, *Jornal Arquitectos*, nº 77/78, Julho-Agosto de 1989, pp. 13-14

³ Idem, p. 13.

cepção da necessidade de organizar um grande evento internacional em Portugal, sendo a ideia de organizar a Expo'98 “*apresentada ao Governo e por este escolhida positivamente no Outono de 1989.*”⁴

Historiando sucintamente o processo, eis como a Revista *Oceanos*, em Março de 1990, anunciava o projecto:

Expo 98: Todo o mundo em Lisboa
Portugal formalizou em Dezembro de 1989, a sua candidatura à realização da Exposição Internacional de 1998.
Lisboa vai acolher durante três meses, em 1998, uma Exposição Internacional aberta a todos os países do mundo e reconhecida pelo *Bureau Internacional des Expositions*. O pedido de reserva da data para a Exposição de Lisboa foi apresentado na sede do BIE, em finais do ano passado, tendo sido comunicada às delegações presentes na Assembleia-Geral daquele organismo, que se realizou no dia 14 de Dezembro, em Paris⁵.

Por aquela data ainda não se estava definida a zona da cidade, onde a exposição viria a ter lugar, encontrando-se algumas hipóteses em discussão, como se refere:

Pelas suas características, a zona entre Alcântara e Belém parece particularmente indicada. Mas os problemas que se levantam são imensos, a começar pelo eixo rodoviário que corta longitudinalmente toda a área. Uma possibilidade seria a divisão da Expo-98 em dois núcleos, a exemplo do que tem acontecido noutras cidades, como Montreal [...]

Uma alternativa a esta localização ideal consistiria em deslocar o espaço de exposição para ocidente, em direcção ao mar, incorporando nele o vasto complexo recreativo e desportivo do Jamor, que deverá estar concluído em 1993. Um terceira solução actualmente a ser estudada afastaria a Expo-98 dos cursos de água, utilizando uma vasta área de construção no interior, ao longo da linha de Sintra.⁶

Para definir estes e outros aspectos prévios fundamentais, constituir-se-ia, por proposta da CNCDP, um Grupo de Trabalho formado por cinco elementos, e designado por Despacho publicado no Diário da República em Abril de 1990, emanado conjuntamente pelos ministros do Planeamento e da Administração do Território, Obras Públicas, Transporte e Comunicações, Adjunto da Juventude e Secretário de Estado da Cultura, repetindo-se, assim, a mesma estratégia organizacional já anteriormente usada para proceder ao estudo de *Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres*.

⁴ URL, http://www.parqueexpo.pt/site/parexpo_ctexto_01.asp?ctextolocalid=5

⁵ *Oceanos*, nº 3, Março de 1990, pp. 31-34.

⁶ Idem, ibidem.

De acordo com o despacho, o grupo era presidido por António Mega Ferreira na qualidade de membro do Executivo da CNCDP, sendo integrado por António Manuel Pinto, Fausto Lopo de Carvalho, Rui Pereira Correia e José Sarmiento de Matos, que entenderam a seguir convidar para se associarem aos trabalhos a desenvolver a Câmara Municipal de Lisboa e a Administração-Geral do Porto de Lisboa, que ficariam representados, respectivamente, por Crisóstomo Teixeira e Fernando Morgado.

Em Julho de 1990, novo artigo publicado na Revista *Oceanos*, dava uma ideia já mais clara da exposição, nomeadamente quanto à questão fundamental da sua localização:

O estudo a apresentar [pelo grupo de trabalho] ao Governo deve incluir uma proposta de localização “considerando a zona que se desenvolve junto ao rio Tejo”, sendo neste momento consideradas duas hipóteses: ou a divisão em dois núcleos, um na margem norte outro na margem sul, ou a construção da EXPO 98 num único núcleo, que poderia vir a ser localizado na zona oriental de Lisboa, dentro do vasto perímetro delimitado a ocidente por Xabregas e a Oriente pela doca dos Olivais.⁷

Ora será, justamente, ao integrar representantes da *Câmara Municipal de Lisboa* e da *Administração Portuária* no Grupo de Trabalho, que uma importante e decisiva linha técnica, se acrescentará às orientações de foro mais imediata e especificamente político-cultural, podendo assim serem incorporados como condicionantes do trabalho a realizar, estudos já previamente promovidos quer pela *Associação dos Arquitectos Portugueses*, quer pela *Câmara Municipal de Lisboa*, quer pela *Administração dos Portos de Lisboa*, que tinham como objecto devolver a frente de rio à cidade, e criar assim uma verdadeira *Waterfront* na Capital.

Do primeiro caso, importa referir o *Concurso de Ideias para a Zona Ribeirinha*,⁸ organizado, em 1988, pela AAP e patrocinado também por Mário Soares, tendo esse concurso, na opinião do arq. Luís Bruno Soares, desempenhado um papel importante, porque “*contribuiu para abrir o debate e reforçar o interesse da cidade sobre a sua fachada fluvial e marítima.*”⁹

⁷ *Oceanos*, nº 4, Julho de 1990, p. 7

⁸ Vide, BRANDÃO, Pedro, *Lisboa a Cidade e o Rio: Concurso de Ideias para a Renovação da Zona Ribeirinha de Lisboa*, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1988

⁹ SOARES, Luís Bruno, *Lisboa - Cidade Ribeirinha à Procura do Futuro*, In, AA.VV, *Lisbon Expo 98 Projects*, Blau, 1996 Lisboa, p. 19

Do segundo caso, importa referir os *Planos Estratégico e Director* para a Cidade de Lisboa, cuja elaboração foi estimulada, ainda segundo Bruno Soares, pelas “*eleições municipais de 1989 [nas quais] a frente ribeirinha foi um dos temas centrais dos debates e dos programas eleitorais.*”¹⁰

É por isso num entendimento alargado, que deve ser considerado o processo da Expo’98, pois o que está em causa é, justamente, a transição do paradigma da *cidade industrial*, para o paradigma da *cidade global*, processo esse em que o caso de Lisboa acaba por ser paradigmático, por coincidir essa transição com o desmantelamento de estruturas industriais obsoletas, como vinha acontecendo nas cidades portuárias das mais dinâmicas economias de mercado dos países ocidentais, da mesma forma como acontecia, aliás, bem perto de nós, no espaço e no tempo, com as transformações urbanas planeadas em Barcelona, desde a instauração da Democracia, que culminaram com a organização das Olimpíadas de 1992, devendo buscar-se aí o modelo adoptado para a Expo’98, de construção de estruturas permanentes, como por exemplo o *Palácio dos Desportos* de Arata Isozaki, e da regeneração de trechos urbanos, como por exemplo a *Villa Olímpica* de David Mackay, como reconhece, de resto, Michel Toussaint.¹¹

Mas o modelo de Barcelona tem uma origem anterior, e procede da fórmula norte-americana, operada na viragem dos anos 50 para 60 de reconversão de antigas estruturas portuárias em opulentas *Waterfronts*. Em 1990, a propósito da reconversão do *Port Vell* de Barcelona, Busquets e Alemany pronunciavam-se sobre as causas desse processo:

“The Transformation of the Urban Ports is, without a doubt, one of the big chapters of the urban renewal for the last 15 years and it can make sure it will be a crucial topic in next decades. The old central ports are entering in obsolescence fundamentally because of the changes in the system of port traffic and the growth of containerisation that demands other measures and another functional system”¹²

Por sua vez, João Pedro Costa descrevendo a propagação desse movimento nos países Ocidentais, refere:

¹⁰ Idem, p. 20

¹¹ *Os projectos da exposição internacional de Lisboa*, In, AA.VV, *Lisbon World Expo...* p. 68

¹² BUSQUETS, J., ALEMANY, Joan, *Strategic Plan of Old Port Timber*, Barcelona, Associate consultants, 1990, p. 5



Fig. 2/XXII- Molhes em degradação, Porto de Nova Iorque, anos 50.



Fig. 3/XXII- 2º Plano para Battery Park City, 1966, Mannhattan.

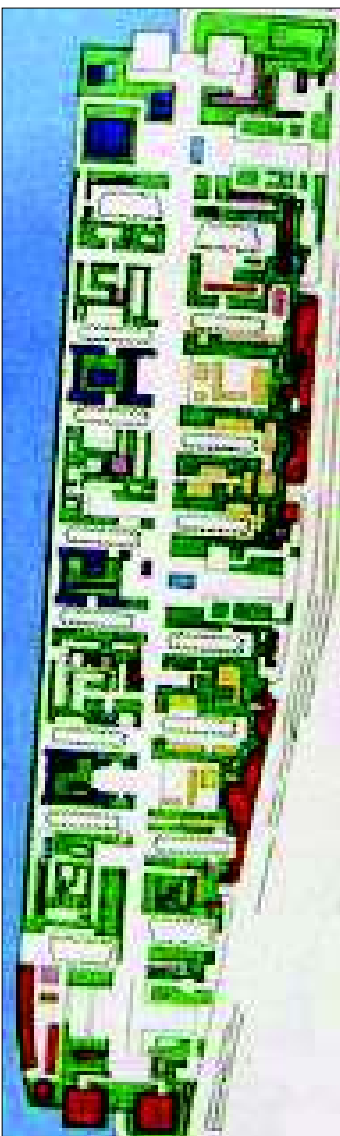


Fig. 4/XXII- 3º Plano para Battery Park City, 1969, Mannhattan.

The process of urban renovation of harbour zones has its origin in the 1960s, in North America, being the operations of the Inner Harbour, in Baltimore, and the Downtown Waterfront, in Boston, the more well-known. In the 1970s this process spread to Europe through some operations in the United Kingdom, being the renovation of Liverpool the pioneer and the operation of London Docklands Development Corporation (LDDC), already in the 1980s, a paradigm.

These operations serve as an example for the European realisations that followed; cities like Rotterdam, Barcelona, Geneva, Amsterdam, Antwerp, Oslo, Helsinki, Duisburg, Lisbon, among others, have developed their own programmes of waterfronts renovation, seeking a greater urban integration¹³

A fórmula é portanto norte-americana, constituindo Nova-Iorque pela dimensão das transformações estruturais, o caso que melhor repercute a evolução da relação da cidade com a sua frente marítima.

No centro desta transformação, que ainda hoje prossegue, está *Battery Park City*: uma Waterfront erguida no local onde antes se situavam as estruturas portuárias (cais e armazéns) da extremidade sudoeste de *Manhattan*, as quais nos finais da década de 50 se encontravam bastante degradadas, desfigurando aquela que era a zona onde se situava o centro financeiro de Nova Iorque, ele também em reformulação com a construção do *New York World Trade Center*, sonhado por Nelson Rockefeller.

Tornava-se então imperioso adequar e reformular aquele espaço, através da programação de um vasto empreendimento.¹⁴

Eis como em *Battery Park City Authority* website, é apresentado um breve historial deste empreendimento, aliás, ainda em curso:

The earliest ideas for *Battery Park City* were precipitated by the collapsing status of 20 piers in the Hudson River, which, through the 1950s, had handled produce for the Washington Market in the area now known as *Tribeca*. The *New York City Department of Marine and Aviation* wanted to rebuild them as a continuous, 100-acre truck dock and warehouse to coax shipping companies back to *Manhattan*.

Importa seguir este processo histórico, porque o mesmo reflecte as transformações que entretanto se foram produzindo na concepção da

¹³ COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *Harbour Zones Spatial Dynamic and Perspectives of Land Release to Urban Renovation*, In, REMESAR, (ed.), *Art For Social Facilitation. Waterfronts of Art I*, e-Polis, Universitat de Barcelona, 2005, p. 48

¹⁴ Sobre este empreendimento ver: GORDON, David L., *Battery Park City: Politics and Planning on the New York Waterfront*, Gordon and Breach Publishers, OPA, 1997, Amsterdam

frente marítima da metrópole contemporânea, evoluindo de uma solução inicial de continuidade, de acordo com o plano de 1962, que mantém a função portuária, para, em 1966, o mesmo surgir já como um espaço de expansão imobiliária, apresentado como se segue:

Rockefeller turned to the most successful architect of the day, Wallace K. Harrison, and asked him to design a model "comprehensive" community to be built in the area of the 20 Hudson piers, this time over a level of "light industry."

Rockefeller needed to house people coming out of slums, and Harrison's plan was a reaction against the appalling conditions of tenement housing.

Considerado demasiado corbusiano, o plano não se impôs, e em 1969 outro viria a ser delineado já sob os auspícios de *Battery Park City Authority*, criada em 1968, sob a presidência de Charles J. Urstadt, sendo o dito plano assim apresentado:

It was essentially a seven-story mall, containing urban functions and amenities – shops, restaurants, schools, parks, rapid transit, utilities, public and recreational facilities. This service spine ran the length of Battery Park City as a partly glassed-in, partly open "lifeline," to which all the buildings were plugged in.

Concebido em moldes futuristas, o plano foi bastante bem recebido, nomeadamente pela imprensa, mas o rebentar do embate petrolífero de 1973 tornou o mesmo rapidamente impraticável.

Uma perspectiva mais realista viria gradualmente a impor-se, e o plano até então pensado como operação unitária e global, foi dividido em distintas fases, ao mesmo tempo que era estabelecida uma maior articulação com a restante malha urbana da *Lower-Manhattan*, como acontece com os planos de 1975 e de 1979, sendo este último o que viria ser adoptado.

Eis como o mesmo é apresentado:

The new plan was a product of the hard-nosed, practical realism at the end of the 1970s. Streets and sidewalks were returned to grade level and made an extension of Manhattan's grid (as had been done in all earlier landfill expansions of lower Manhattan). This yielded conventional development blocks, which, in turn, yielded conventional building forms. Each block could be parceled out to different developers at different times, according to market demand. The commercial center was moved from the southern end of the site up to the middle, tying it to the World Trade Center.

Comparativamente, porém, à restante *Lower-Manhattan* a malha urbana de *Battery Park City* será mais fluida e aberta, permitindo assim criar



Fig. 5/XXII- Plano de Battery Park City, 1979, Manhattan.



Fig. 6/XXII- Battery Park City, Início da construção, c. 1980, Manhattan.



Fig. 7/XXII- Armajani, Burton, Pelli, Friedberg, *The Plaza*, 1986, BPC.



Fig. 8/XXII- Miss, Eckstut, Child, *South Cove*, 1988, Battery Park City.



Fig. 9/XXII- Louise Bourgeois, *Eyes*, 1995, Battery Park City.



Fig. 10/XXII- Brian Toole, *The Irish Hunger Memorial*, 2002, Battery Park City.



Fig. 11/XXII- Fritz Koenig, *The Sphere*, 2002, Battery Park City.



Fig. 12/XXII- Fritz Koenig, *The Sphere*, 1972, World Trade Center.

uma verdadeira *Waterfront*, emoldurada por espaços verdes e polvilhada de espaços públicos.

De resto, *Battery Park City*, para lá da imagem das arquitecturas de referência, como a das torres do *World Financial Center* e do seu envidraçado *Jardim de Inverno*, que se erguem como signos da opulência dos anos 80, que ficaram associados ao presidente republicano Ronald Reagan e ao economista neo-liberal Milton Friedmann, um ambicioso programa de arte pública contemporânea foi organizado, sendo o mesmo concebido não só como implantação de peças avulsas, mais ou menos *site-specific*, mas também como uma série de projectos interdisciplinares de tratamento do espaço público, onde o design, a escultura, o paisagismo e a arquitectura se complementam e mutuamente se condicionam, tornando-se por vezes difícil, senão mesmo impossível, discernir onde começa e onde acaba a intervenção de cada artista individualmente considerado, naquele que supomos constituir o primeiro passo para a definição de um regime de produção alternativo ao regime autográfico.

É o que sucede como os projectos *The Plaza*, de Siah Armajani, Scott Burton, Cesar Pelli, Paul Friedberg, para a *World Financial Center Plaza*, em 1986, e *South Cove* de Mary Miss, Stanton Eckstut, Susan Child, de 1988, para aquela antiga doca. Mas também obras, por assim dizer, avulsas, como *Eyes*, de Louise Bourgeois, de 1995 e *Ape & Cat (At the Dance)*, de Jim Dine, de 1993 e, inclusive numerosos memoriais, como *The Irish Hunger Memorial*, de Brian Tolle, de 2002, e reportando-se a um acontecimento mais recente, *The Sphere*, de Fritz Koenig que depois de ter estado durante cerca de trinta anos na Praça do *World Trade Center*, e tendo sido atingida pelos atentados de 11 de Setembro de 2001, foi deslocada para *Battery Park City*, tornando-se um memorial provisório dos acontecimentos daquela trágica efeméride.

É, pois, dentro desta lógica de *regeneração urbana* que se constituem as “*Waterfronts of Art*”, e que devemos situar e entender também a génese da *Villa Olímpica* de Barcelona e do Parque *Expo’98*, em Lisboa.

Não é de todo nada pacífico, de resto, a avaliação deste tipo de programas, já que na verdade as obras de arte contemporânea muitas ve-

zes se inserem nos espaços regenerados de forma idêntica àquela como se apresentam nos espaços museais ou nas galerias comerciais, não repercutindo as memórias, os significados e os usos colectivos desses mesmos espaços, coisa que compromete o carácter identitário da obra de arte pública.¹⁵

Daí que importe reconhecer que a implantação de obras de arte nos espaços públicos regenerados, assim como nos restantes espaços urbanos, tem visado, no plano geral mais imediato, objectivos claramente mercantis, na medida em que as mesmas valorizam os espaços em que se inserem, ou as próprias cidades no seu todo, constituindo um dos temas, e uma das problemáticas, mais complexas do estudo do recente *boom* da arte e da escultura públicas.

Boom esse que, a outro nível, se regista também no terreno da definição de uma reformulação da ideia e da estética monumental, fenómeno que os atentados de 11 de Setembro de 2001 contra as torres gémeas do *World Trade Center* acabou por catapultar, como o demonstra as repercussões mundiais do concurso internacional para o memorial a criar no “*Ground Zero*”, que foi organizado em 2003, e cujo número de entradas foi de 5.201 propostas, enviadas a partir de 63 países, entre os quais figura Portugal, com a assinalável cifra de 6 entradas, igualando a Índia e a Rússia¹⁶.

Organizado 50 anos após o do *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, o concurso para o *Ground Zero* ultrapassou as 3.241 entradas do seu predecessor, estabelecendo um paralelismo que importa assinalar. As problemáticas são complexas, mas os efeitos são claros. A inserção de obras de arte contemporânea nos espaços públicos e o desenvolvimento de programas de escultura pública nos espaços urbanos, culminam, necessariamente, na génese de uma monumentalidade *não-negativa*, que visa temas e valores, agora, globais, ou seja, universalistas.



Fig. 13/XXII- M. Arad e P. Walker, *Reflecting Absence*, 2003, *WTC International Memorial Competition*, 1º prémio.

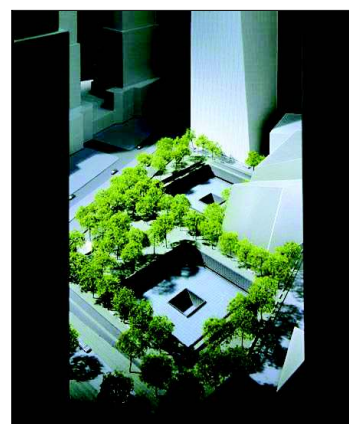


Fig. 14/XXII- Idem, Aspecto exterior.



Fig. 15/XXII- M. Arad e P. Walker, *Reflecting Absence*, 2003, 1º prémio, Aspecto interior.

¹⁵ Sobre esta problemática ver, VALERA, Sergi, *Public Space and Social Identity*, In, REMESAR, A. (dir.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona, pp. 77-84.

¹⁶ Ver *Concurso para um Memorial no Sítio do World Trade Center*, Anexos, Expo'98.

Nesta difícil passagem do Cabo das Tormentas de uma nova dimensão identitária, e sem se enunciar, agora, a partir de causas tão dramáticas, importa referir o exemplo de Barcelona.

A abundante literatura que se refere ao caso de Barcelona, ao tratar o tema da regeneração urbana dos espaços degradados da cidade, é unânime no reconhecimento do impacto da transição para a Democracia, verificado com as eleições municipais de 1979, que colocaram à frente da reorganização do planeamento urbano da cidade o arquitecto Oriol Bohigas, que logo haveria de definir um ambicioso programa de regeneração urbana que, em vez de se estruturar em torno de um Plano Director generalizado e idealizado, viria mais realisticamente a definir como vectores das operações a realizar, a dupla lógica das operações pontuais (metástases positivas) no centro urbano, e o programa de monumentalização da periferia, para as áreas limítrofes.

Com Bohigas e Martorell trabalhava desde finais dos anos sessenta o arquitecto escocês David Mackay, cuja integração no atelier MBM contribuiria para abrir este à lógica pragmática e operativa da arquitectura anglo-saxónica, visível na regeneração de Liverpool e Londres.

Será, portanto, a articulação e assimilação destes elementos, a saber, por um lado, a adopção da teoria russiana e, por outro, a incorporação da lógica anglo-saxónica que aproveitando a oportunidade política aberta pela transição democrática, criará as condições necessárias à definição e execução do chamado “modelo de Barcelona”.

Não cabe no programa deste estudo proceder à resenha do historial que conduziu à génese deste modelo, interessando-nos, unicamente, a esse título referenciar os aspectos que se prendem directamente com a concepção e a programação da Expo’98.

O paralelo mais imediato a estabelecer é com a *Villa Olímpica*.

Na verdade, grande parte do esquema estrutural do *Parque Expo’98* decorre desta operação exemplar. Quer pela criação de edifícios-porta, quer pelo desenho e traçado dos grandes eixos estruturais do recinto, que em ambos os casos se inspiram no traçado regular das malhas urbanas de ambas as cidades, quer ainda pelas preocupações ambientais e pela implantação de arquitecturas de referência, recorrendo



Fig. 16/XXII- Martorell, Bohigas, Mackay, Puigdomènech, *Maqueta da Villa Olímpica/Nova Icaria*, s/d, Barcelona.

a alguns dos nomes de autores mais importantes da arquitectura contemporânea, como por exemplo Foster, Calatrava, Siza ou Gehry, o modelo de Barcelona encontra-se omnipresente na concepção e orientação geral da operação Expo'98.

De resto, o historial da Expo'98 denota-o, na medida em que se assiste a um progressivo abandono da definição de planos de carácter geral, concebidos em larga escala (PROTAML, VALIS), preteridos por estudos concebidos numa escala mais reduzida, como seria o *Plano Director Preliminar* elaborado por Carlos Duarte e José Lamas, em 1991, para a localização da Expo'98, ao qual se seguiria, depois de fixado o corredor da nova travessia rodoviária do Tejo, em 1992, o *Estudo para um Modelo de Desenho Urbano na Zona Envolvente à Expo'98*, delineado por Graça Dias e Egas Vieira, que tinha por objectivo, “estabelecer uma ideia de desenho urbano e avaliar a edificabilidade do território.”¹⁷

De acordo com os seus autores, a metodologia adoptada partiu da “criação de uma primeira malha de nós estruturantes sobre a qual se pousou uma rede de suporte ao transporte e à mobilidade dos habitantes, completando os intervalos obtidos com sistemas secundários de tecidos ortogonais hierarquicamente organizados por comparação com pedaços suficientemente estabilizados da cidade: *Baixa Pombalina, Avenidas Novas, Lapa, Avenida da Liberdade.*”¹⁸

Quer dizer, em vez de desenhar um recinto, repercutindo uma lógica diferenciadora relativamente à estrutura urbana da cidade, a opção que após algumas hesitações viria a ser a adoptada, seria claramente a de integrar e articular a área urbana regenerada com a estrutura e a textura das zonas mais consolidadas da cidade, que para tanto serviam de padrão, repercutindo um realismo similar ao que orientou a operação de *Battery Park City*, em Manhattan, e ao da *Villa Olímpica*, em Barcelona, e materializando, enfim, a ideia russiana da “cidade como arquitectura.”

Entretanto, no ano seguinte, era publicado o *Decreto-lei nº 16/93 de 3 de Maio*, onde a *Zona de Intervenção* do Parque Expo'98 era declarada *Área*

¹⁷ DIAS, Manuel Graça e VIEIRA, Egas Manuel, *Estudo Para um Modelo de Desenho Urbano*, Apud, ROSA, Luís Vassalo, *EXPO'98. A Cidade Lisboa*, IN, AA.VV., *Lisbon World EXPO'98...* p. 44

¹⁸ Idem, *ibidem*

Crítica de Recuperação e Reconversão Urbanística, sendo a operação cometida à *Parque Expo'98, S.A.*, que para tanto era investida de competência para promover e programar as acções necessárias.

O passo seguinte será dado, em meados do mesmo ano de 1993, com a organização de um concurso de ideias para o recinto da Expo'98, ocupando este uma área de 25 hectares, do total dos 300 hectares que compreendia a *Zona de Intervenção (ZI)*. Um concurso que contará com a participação de equipas de arquitectos nacionais e estrangeiros¹⁹, e que era apresentado com o propósito de catalizar ideias para “*um lugar babélico, universal na sua estruturação e ecléctico na sua morfologia significativa [...] uma cidade impossível como cidade e, no entanto, necessariamente obediente a princípios e valores de organização de um espaço urbano*”²⁰

Não era este concurso, porém, vinculativo, como fora o de Sagres. Aliás, conforme refere Nuno Vassalo Rosa, “*a designação Concurso de Ideias não correspondeu ao objectivo da sua realização, que era o de seleccionar projectistas para a encomenda futura de projectos, e não o de seleccionar uma ideia a desenvolver para o Recinto.*”²¹

De resto, fazê-lo era desde logo impossível, visto que, como explica o mesmo autor, o Plano para o Recinto dependia do Plano para a Zona de Intervenção, e este ainda não se encontrava elaborado.

Caberá, então, a Nuno Portas orientar o *Estudo Preliminar de Urbanização*, estudo esse que abandona o traçado de Carlos Duarte/José Lamas e propõe uma Diagonal que cruza toda a ZI, segundo um desenho com notórias afinidades com o traçado de Barcelona, como estratégia para “*assegurar a legibilidade inteira da escala de intervenção.*”

¹⁹ Arq. Norman Foster, com Sua Kay; Arq. Manuel Vicente com Pedro Ravara; Arq. Câncio Martins com Armand Petroussiant; Arq. Jorge Ganhão, Niza Ribeiro, Pedro Matos e Pedro Rodrigues; Arq. Antº Cassiano Neves e José Cadaval de Sousa.

²⁰ FERREIRA, António Mega, *Ideias para um Lugar. Concurso de Ideias para o Recinto da EXPO'98*, Parque Expo'98, 1993.

²¹ ROSA, Luís Vassalo, *EXPO'98. A Cidade Lisboa*, IN, AA.VV., *Lisbon World EXPO'98...* p. 44

Dados estes e outros estudos e documentos²², em Novembro do mesmo ano, a parque Expo'98 estabelece as *Orientações Programáticas para os Estudos de Desenvolvimento Urbanístico da Zona de Intervenção*.

Vassalo Rosa, responsável pela orientação desses estudos, refere-se aos mesmos, como se segue:

O método adoptado foi o de conduzir o plano mais na perspectiva de um projecto de referência da matriz urbana – espaço público e espaço edificado – do que um documento de gestão urbana. Como vectores conceptuais, tomaram-se os que correspondendo às medidas de requalificação ambiental e urbana, concretizassem uma estrutura urbana singular, central e multifuncional, aberta à viabilização das oportunidades que se iriam projectar nesse território. Com esse objectivo, associou-se ao desenho da estrutura, segundo o modelo da quadrícula, o desenho do espaço público e o desenho das malhas urbanas e das suas singularidades – as designadas invariantes – reduzindo o essencial da variação e diversidade formal à das arquitecturas do espaço edificado²³

Nestas orientações encontra-se portanto vertida uma nova concepção de pensar e de desenhar a cidade, constituindo elementos de definição dessa concepção, em primeiro lugar, a valorização dos espaços públicos, que passam a ser considerados dados positivos da arquitectura da cidade, e não já o mero espaço residual definido pelos arruamentos e não ocupado pela arquitectura e, em segundo lugar, a correlativa ênfase dada à construção arquitectónica da própria cidade, com a arquitectura, em vez do traçado monumental, a fornecer as singularidades que a compõem, valorizando-se portanto a par dos valores estruturais malha urbana/espaços públicos, os valores de textura enfatizados pelas suas singularidades, sendo essas singularidades dadas pela textura das arquitecturas de referências e, já se vê, pelos monumentos, pois são eles que encarnam um outro tipo de textura que transcende a material: a textura da memória, como refere James Ernest Young.²⁴

Vejamos os elementos do Estudo que o seu responsável apresenta como arquitecturas de referência:

Torre de TCC (memória dos usos)
Estação do Oriente (árvores de metal e vidro)
Oceanário (tema da Expo'98 / navio ancorado)

²² Conclusão, em Abril de 1993, dos PDM's de Lisboa e de Loures.

²³ ROSA, Luís Vassalo, *EXPO'98. A Cidade Lisboa ...* p. 45.

²⁴ Vide, YOUNG, James E. Young, *The Texture of the Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, 1993, New York and London.

Pavilhão de Portugal (praça coberta / tenda)
Pavilhões do Centro de Exposições (cidade do imaginário)
Pavilhão Multiusos (hidroavião / nave espacial)
Videostádio (espaço imprevisível/ espaço efêmero de invenção)
Torre Panorâmica (Vela / caravela)

Para operacionalizar o plano de urbanização a ZI foi dividida em seis *Planos de Pormenor* (PP₁ ... PP₆), cujo desenho seria confiado a diferentes equipas, através da realização de concursos limitados, repercutindo o resultado final notórias afinidades com a *Villa Olímpica*.

Em ambas as operações, para além de outras similitudes de estrutura e de textura, importa realçar a importância que em ambas é dada aos espaços públicos, e nestes ao papel que neles desempenha a arte pública, com especial destaque para a escultura, que parece assim constituir a par das arquitecturas de referência – algumas das quais, aliás, de evidente desenho escultórico que citam um léxico de figurações ligadas ao tema da Exposição – um dos mais proeminentes elementos estéticos da textura simbólica da cidade, coisa que constitui uma nítida inversão relativamente aos conceitos funcionalistas de cidade moderna, repercutindo de resto a ideia de “*Espacio Raptado*”, defendida por Javier Maderuelo, segundo a qual a escultura pública contemporânea se impôs à arquitectura, raptando o espaço urbano, e sujeitando-o e convertendo-o à sua lógica e imagem espacial.

Comparando a esse título ambas as operações, o catálogo electrónico de arte pública de Barcelona²⁵, assinala só para a zona da *Villa Olímpica* e o seu prolongamento ao longo da faixa marginal de *Poble Nou*, a presença de 20 obras de arte pública, 17 das quais escultura, se esta for entendida em sentido alargado. Por sua vez, o catálogo *Arte Urbana/Urban Art*, editado pelo Parque Expo’98, assinala a presença de 24 obras de arte pública, 16 das quais são escultura, entendida esta também em sentido alargado.

No caso da Expo’98, o *Projecto de Arte Urbana* resultou dos trabalhos de uma equipa interdisciplinar que se constituída como se segue:

Comissários:

António Manuel Pinto

António Mega Ferreira

²⁵ Vide, URL: <http://www.bcn.es/artpublic>

Direcção do Projecto:

António de Campos Rosado
Luís Vassalo Rosa
Manuel Salgado

Coordenação Executiva:

Francisco Vaz Fernandes
Maria Manuel Teixeira da Cruz

Apoio Logístico:

Amarilys De Smet
Tomás Salgado

Secretariado

Maria José Felício
Teresa Vasconcelos e Sá

Reencontramos, portanto, nomes como o do engenheiro António Manuel Pinto que havia presidido, como vimos, ao *Grupo de Trabalho Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres*, e o escultor António de Campos Rosado que, juntamente com Manuel Rosa e Sérgio Taborda, havia sido indicado por João Carreira para “esculpir” os muros da *Via dos Descobridores*, coisa que demonstra como se verifica uma tendência real para se formarem nexos, muitas vezes de discrepância, entre os diferentes processos.

Analisando a estrutura da equipa, percebe-se que o Comissariado é atribuído a figuras de proveniência institucional como António Manuel Pinto e de projecção cultural como António Mega Ferreira, enquanto que a Direcção do Projecto é confiada a figuras de natureza técnico-artística, como Luís Vassalo Rosa e Manuel Salgado que, como vimos, se encontram ligados ao planeamento e desenho da ZI, acrescentando-se àqueles técnicos o nome de António de Campos Rosado: um escultor da nova geração que já tinha, então, algumas obras implantadas no espaço público, em resultado da sua participação em Simpósios de Escultura, como o *II Simpósio Internacional de Escultura em Pedra*, realizado em 1985, no Porto, onde apresentou a instalação *Sem título*, e no *I Simpósio Internacional Escultura de Santo Tirso*, realizado em 1991, onde apresentou a escultura, *Natureza, amor e tosse*. Um escultor, portanto, cuja produção desde o início se demarcara da lógica da encomenda pública.

Não se assemelhará, por isso, o trabalho realizado por aquela equipa, a nada até então realizado em Portugal, já que ao nível do planeamen-



Fig. 17/XXII- António C. Rosado, *Sem Título*, 1985, Mármore e Ardósia, Jardins do Palácio de Cristal, Porto



Fig. 18/XXII- António C. Rosado, *Natureza, Amor e Tosse*, 1993, Ferro pintado e granito, Pç. 25 de Abril, Stº Tirso.

to e da concepção, o *Projecto Arte Urbana* não se confundia com o da organização de uma exposição temporária, nem com o da encomenda de obras avulsas, cuja intenção e, quantas vezes, a tipologia, são previamente definidas pelo encomendatário.

Mas não se assemelhará, também, ao resultado, por vezes caótico ao nível da inserção das peças no espaço público, às experiências algo confusas e fragmentárias dos já referidos Simpósios de Escultura, que de lés a lés têm nos últimos anos sido realizados, com resultados extremamente desiguais, no País.

Importa então perceber quais as intenções do projecto Arte Urbana.

Eis, como os seus responsáveis, as formulavam e apresentavam:

Figuras Livres

Que surgiu primeiro? A ideia de erguer um espaço habitável, aqui onde só existia, sob forma residual, um conjunto de memórias de usos tocados, ainda que indirectamente, pela mão do Homem? Ou os elementos, Terra, Gestos, Coisas, que deveriam tornar esse espaço habitável, um lugar para o Homem? Talvez a possibilidade de pensar um vasto espaço urbanizável, não como uma colagem de elementos díspares, historicamente referenciáveis, mas como o lugar utópico onde se concretiza uma qualquer ideia de cidade tenha criado o terreno novo onde foi possível, *ir pensando* a cidade e os seus jardins, o espaço urbano e os edifícios, a secreta relação com o Rio – a que agora se descobre, com o deslumbramento de quem só se apercebe do já feito, a íntima relação com a cidade.

É inegável que a existência prévia de um conceito temático constituiu, neste como noutros domínios, uma espécie de manual de instruções, que foi peça essencial para pesquisar e definir que linguagem multiforme se deveria empregar para comunicar o essencial: uma nova forma de conceber o espaço urbano, uma nova maneira de identificar a cidade pelo diálogo com o seu rio, um novo gesto instituidor de limites visuais, a criação de uma nova paisagem urbana encastrada no tecido de uma cidade antiquíssima.

Por isso, o programa de Arte Urbana representa a soma de partes que se foram afigurando elementos indispensáveis à construção da paisagem. Não como figurações decorativas, como *topoi* de uma estratégia de desconstrução e reconstrução do espaço urbano que culmina no recinto da EXPO'98, mas se prolonga, inevitavelmente, para toda a Zona de Intervenção. Por isso ele é menos um programa que uma lista de intervenções que encontram a sua razão de ser numa estratégia sectorial específica destinada às artes visuais, mas na sua muito concreta inserção no espaço e nos discursos que haveriam de dar corpo ao recinto da EXPO'98. [...]

São vinte e quatro artistas e obras repertoriados neste catálogo, o primeiro instrumento susceptível de dar uma ideia, pálida que seja, do conjunto de intervenções de Arte Urbana, na EXPO'98. É um roteiro para percursos ideais que permitam construir um outro itinerário da exposição. Cada uma destas peças está agora a viver a sua primeira infância, como elementos de um percurso que não fará sentido se for deixado à criminosa incúria do tempo ou ao abando-

no irresponsável dos homens. Cada uma delas faz parte de uma respiração mais vasta. A que se vive em todo o recinto, à qual são sensíveis os olhos e as mãos, o corpo e a inteligência. Da forma como vivem, dir-se-ia que sempre ali estiveram. Mas isso é ilusão de quem quer acreditar à viva força que tudo o que aqui está fica tão justamente aqui, que é como se sempre cá devesse ter estado. E há-de haver um tempo em que a simples remoção de uma parte deste todo chocará pela amputação do conjunto. É quando se der pela falta do ruído que estas peças fazem, que elas viverão inteiramente: neste lugar, naquele sítio, na nossa memória do que elas foram e de como serviram para dizer todas as coisas que este espaço quer dizer.

António Mega Ferreira

Apresentado como componente utópico da construção de uma nova paisagem citadina, o programa *Arte Urbana*, define-se assim na sua adequação ao conteúdo temático da Expo'98 – *os Oceanos* – tema esse que impregna o programa de um significado omnipresente, funcionando como um verdadeiro *leit-motiv* do projecto, espécie de refrão ao qual invariavelmente se regressa.

Por isso, talvez a preferência dos responsáveis pela expressão “Arte Urbana” em vez de “Arte Pública”. Na verdade, aquela expressão coaduna-se melhor com a filosofia do programa então definido (a de um programa clássico de regeneração urbana de *Waterfronts*), do que a expressão “arte pública”, a qual na sua pureza conceptual pressupõe outras exigências de repercussão dos aspectos e facetas que constituem a “esfera pública”, acabando o programa por repercutir mais o paradigma da “arte nos espaços públicos”, do que o da “arte pública”.

É óbvio, assim, que o programa de Arte Urbana da EXPO'98, é um aspecto vital do seu conceito, e razão tem Mega Ferreira quando afirma que aquelas 24 obras “serviram para dizer todas as coisas que este espaço quer dizer.”

Confrontemos agora estas declarações com as de António Pinto:

Arte Urbana: Entre o Espaço Público e o Espaço Humano

Num período em que o valor do espaço público nos grandes centros urbanos é cada vez mais questionado e confrontado com a opinião geral de se tratar de um território pouco vivido, qualquer incursão nesse domínio torna-se um verdadeiro desafio. No caso da EXPO'98, este desafio prendia-se com as possibilidades quase ilimitadas que uma área aberta de 330 hectares oferecia às mais inovadoras experiências urbanas, partindo do desejo de se concretizar novas filosofias de ocupação do espaço. Para além da problemática do espaço público urbano e da sua vivência, colocava-se também o problema da introdução e validade de projectos de Arte Contemporânea a que genericamente chamamos de “Arte Urbana” – no espaço públi-

co. Desejava-se a introdução de projectos artísticos que influíssem nas práticas vivenciais do território que se criava. Com eles entendia-se ser possível vencer preconceitos gerais que prevalecessem no entendimento de um projecto de Arte Pública, alimentado em grande parte pelos agentes envolvidos, entre os quais os arquitectos e os artistas plásticos. Para alguns deles, a arte urbana resumir-se-ia ao modelo da estatuária no centro da praça pública.

Contrariamente à inércia do objecto escultural que herdámos da nossa cultura citadina, entendeu-se, relativamente ao novo espaço urbano que resultou do projecto de reconversão da zona oriental de Lisboa, que este deveria ser mais dinâmico. Era premente relançar a imagem do espaço público, conferindo-lhe uma imagem positiva, de território aberto e de partilha. Desta forma, procurou-se que as novas intervenções de Arte Urbana desenvolvidas para a Zona de Intervenção da Parque EXPO'98 ultrapassassem o processo de anonimato pelo qual passa o espaço público, tornando-o acima de tudo um espaço de estada.

Tendo em conta a problemática que envolve o espaço público, os projectos para a Zona de Intervenção assumem assim um vertente clara de humanização da paisagem urbana da nova cidade que resulta da reconversão da Zona Oriental de Lisboa. Cumpre aos artistas, entre outros agentes, contornar o monolitismo característico da cidade. Cada artista considerou na idealização e integração da sua obra no espaço público, tornar o lugar onde esta se implanta num lugar de referência para o cidadão. Nesse sentido, as suas propostas assumem um carácter de reacção contra a indiferença generalizada, sugerindo ao indivíduo um objecto paradoxal e de descontinuidade dentro da malha urbana. [...]

... [as] propostas situadas no interior do recinto da Exposição, procuram solidificar a malha urbana enquanto território heterogéneo, fragmentado e multicultural, tal como é genericamente caracterizado o espaço contemporâneo.

António Manuel Pinto

Escrito numa linguagem menos literária do que a do texto de Mega Ferreira, o texto de António Manuel Pinto introduz aspectos concretos que importa destacar, e que demonstram que os técnicos haviam compreendido e assimilado com correcção e lucidez aqueles que eram os conceitos fundamentais de uma operação de Regeneração Urbana, que tinha como finalidade a criação de uma Waterfront na Capital.

Quer pelo relevo dado ao espaço público que deveria passar a ser encarado (e lido) como valor positivo, quer pela consciência do valor da inserção de obras de arte contemporânea nesse mesmo espaço, como estratégia para influenciar a formação de novos usos e de novas leituras, assim como de novas práticas conducentes à sua humanização e vivência, quer ainda pelo papel da “arte urbana” na superação do monolitismo urbano, funcionando como catalisadora de novas referências urbanas para o cidadão, quer finalmente pelo reconhecimento do

carácter multicultural da cidade hodierna, percebe-se que se encontra formada com clareza e rigor no espírito de António Pinto, a ideia de que o novo modelo urbano a criar na Zona de Intervenção deveria repercutir e resolver todos aqueles pressupostos.

Para a afirmação da Arte Pública em Portugal, esta consciência e esta lucidez foi, e é, de grande valor, mesmo se o programa delineado para o Parque das Nações, em absoluto rigor, não possa ser considerado um genuíno programa de arte pública.

Falta, desde logo, àquele programa, para constituir-se adequadamente como programa de arte pública, desenvolver, por um lado, esquemas e mecanismos de participação cidadã, e por outro, repercutir nas intervenções artísticas propostas as memórias e os aspectos identitários dos lugares em que as obras se inserem, buscando na interacção com os seus utentes o estabelecimento de nexos que ultrapassem o plano formal, funcional, lúdico ou ornamental.

Como é evidente, a celeridade e a eficácia exigidas por uma operação como a da EXPO'98, não estimulam o desenvolvimento de processos que, do ponto de vista técnico, não são fáceis de accionar e operacionalizar, e o seu êxito passível de ser assegurado.

Mas, ainda assim, mesmo constituindo-se como processos algo paradoxais, as operações de regeneração urbana de waterfronts, permitem reconhecer as possibilidades de regeneração do espaço público, fazendo-o aparecer como laboratório de verdadeiras reconfigurações e reconversões sócio-culturais.

Sem espaço público não há, portanto, arte pública, e esta verdade “*Lapalisse*” constitui a condição de partida de qualquer modelo de intervenção artística, nos lugares da interacção colectiva dos cidadãos.

Surge assim o espaço público como o pedestal metafórico de uma nova monumentalidade não-retórica e não-monolítica.

É nesta perspectiva, que, de seguida, iremos analisar um conjunto de quatro intervenções artísticas presentes no Parque das Nações.

As quatro obras escolhidas representam uma selecção não fortuita, e obedecem a um critério onde avultam os aspectos relacionados, por um lado, com a memória dos lugares e com a interdisciplinaridade ou

pluridisciplinaridade das intervenções artísticas desenvolvidas para esses lugares, e por outro, como os valores simbólicos e evocativos que das mesmas se desprendem, sondando os meios e as possibilidades do que poderá designar-se por uma renovada lógica monumental.

Do primeiro grupo, seleccionámos a reconversão da *Torre de TCC* e a intervenção plástica nos *Jardins da Água*. No primeiro caso, por se tratar de um projecto interdisciplinar dos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira e do artista plástico Pedro Calapez, que reconverte a antiga *Torre de Cracking da Sacor-Galp*, em memória do uso industrial anterior do recinto do *Parque das Nações*. No segundo, por se tratar de um projecto simultaneamente interdisciplinar e pluridisciplinar, no qual Fernanda Fragateiro, usando diferentes suportes artísticos, dá um tratamento plástico a um espaço previamente definido, que culmina em *Jardim das Ondas*, numa intervenção interdisciplinar com o arquitecto paisagista João Comes da Silva.

Do segundo grupo, seleccionámos *Horas de Chumbo* e *Escultura-Monumento a D. João II*. No primeiro caso, porque se trata de uma peça isolada que se relaciona intimamente com a temática das Viagens de Descobrimento, afluindo assim aspectos evocativos. No segundo caso, porque se trata na verdade da única obra que apresenta no seu título a palavra monumento, correspondendo de resto a uma encomenda institucional, por sinal, brilhantemente resolvida.

Fora desta selecção figuram peças obviamente interessantes e de valor, mas que por não reflectirem as preocupações que mais interessam ao presente estudo, decidimos não incluir.

Referimo-nos a peças de autores portugueses como *Homem-Sol*, de Jorge Vieira, *Sem título*, de José Pedro Croft, *Sem título* de Pedro Cabrita Reis ou *Casa com vista*, de Rui Sanches.

Torre de TCC da Petrogal

Concebida pelos arquitectos Manuel Graça Dias e Egas José Vieira como elemento marcante destinado a sinalizar a Porta Sul da Expo'98, esta obra assinala um momento importante para a formação de uma arte pública interdisciplinar de expressão portuguesa.

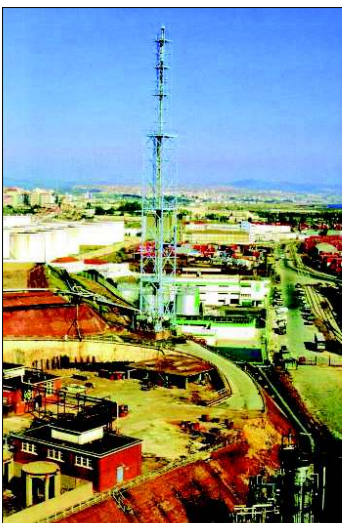


Fig. 19/XXII- Recinto da Expo'98, com Torre de Cracking da Sacor-Petrogalp.

Funcionando, inicialmente, como dispositivo industrial destinado à refinação do crude, esta estrutura industrial constitui hoje um dos componentes semânticos, quando não simbólicos, por assim dizer, mais “veristas”, do *Parque das Nações*, depois de ter passado por uma verdadeira transfiguração: a transformação de uma obsoleta estrutura industrial num autêntico e inesperado “lugar de memória.”

Lugar de memória, mas não de uma memória arqueológica. A Torre de TCC, isto é, a torre de *Thermic Catalytic Cracking*,²⁶ não se limitou a ser conservada e apresentada enquanto exemplar de um uso e de um funcionamento anterior, recuperando-o e interpretando-o segundo os critérios da arqueologia industrial.²⁷

A esse título, as intenções dos autores eram claramente distintas, como de resto os próprios explicam:

A Porta Sul da Expo’98 alia a vontade de representação e simbolismo que é desejada para os elementos de entrada no recinto, com a permanência de uma estrutura industrial de grande impacto (antiga torre de cracking da Petrogal) que funciona como memória afectiva da zona.

Arquitectonicamente, o objecto a integrar para novos usos e significados (bar e miradouro na cobertura) tem na sua forma de quase “obelisco” uma engenharia da beleza útil, à beira do abandono, que se torna excitante em qualquer ensaio que vise a sua recuperação e reciclagem urbana.

Deslocada do contexto inicial (toda a série de volumes apostos e tubagens que a circundavam), aparece-nos hoje, no cenário pré-Expo, como um objecto excessivamente isolado.

A nossa aposta prevê um enrolamento à torre com uma rampa de acesso de peões à varanda circular (topo do catalizador) que a meio se desenfia e parte por sobre a Alameda Central, em curvatura doce, procurando a outra margem.

A ponte de peões, em vidro opalino, que à noite irradiará luz branca fluorescente, desenha assim, através da sua utilização, prática (sobretudo pós-Expo, quando a travessia da Alameda significar uma dificuldade), um momento duplamente simbólico: arco, porta, entrada, passagem para dentro do recinto, mas também um embasamento à torre, de movimento brilhante e transparente, recolocando-a, significativa, no nosso olhar contemporâneo.

²⁶ Catalytic Cracking ou Craqueamento catalítico: chama-se craqueamento à transformação por ruptura (*cracking*, quebra) de moléculas grandes em moléculas menores. Utilizado para transformar óleos pesados, de pequeno valor, em derivados de petróleo mais leves, como GLP e nafta, produtos de maior valor. Craqueamento catalítico é então o craqueamento realizado com a presença de catalisadores, a saber, Al₂O₃ e SiO₂, respectivamente óxido de alumínio e óxido de silício. Vide, Anexos, Torre TCC.

²⁷ Vide, CUSTÓDIO, Jorge; SANTOS, Luísa e RIBEIRO, Isabel, *Museologia e Arqueologia Industrial*, Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial, 1991, Lisboa

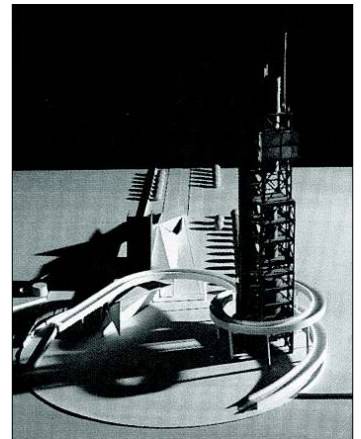


Fig. 20/XXII- M Graça Dias e E José Vieira, *Porta Sul*, maqueta do projecto, Expo’98.

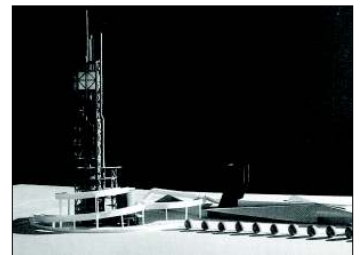


Fig. 21/XXII- Idem, Outra perspectiva.

A esta laçada de luz branca, juntámos o enorme perfil salmão de um grande “barco” (edifício dos serviços de porta). Paquete, cargueiro, ou cruzador, espalha a água (a sombra) em arriscados planos de persianado de madeira, como a espuma que afastasse ao atravessar um maravilhoso novo oceano.

Pelo exposto, parece-nos lógico aduzir que a ideia que norteou a recuperação da antiga *Torre de TCC* foi a da sua monumentalização.

Eis os factores que tornavam a *Torre de TCC* um monumento:

1. O valor de memória
2. A dimensão simbólica
3. A des-funcionalização
4. A composição híbrida

Analisar esta obra, implica então explorar e abrir estas quatro facetas.

Relativamente à dimensão da memória, importa referir que a *Torre de TCC* foi uma das estruturas fundamentais da então refinaria de *Cabo Ruivo*, cuja entrada em funcionamento remonta aos anos cinquenta, tendo sido visitada pelo *Presidente da República* em 24 de Janeiro de 1952, conforme notícia do jornal *O Século*.

Mas será no ano de 1954, que após as obras de ampliação iniciadas no ano anterior, a refinaria de Cabo Ruivo passará a dispor de uma “*unidade de cracking catalítico, que incrementa a qualidade e a quantidade da gasolina produzida.*”²⁸

Importa no entanto observar, que a dimensão da memória que na perspectiva dos autores se pretende representar, é uma “memória afectiva” e não uma memória arqueológica, ligada aos processos de funcionamento e produção daquele dispositivo industrial.

Memória afectiva, portanto, que advém da circunstância da *Torre do TCC*, juntamente com a *Doca dos Olivais*, constituir, presentemente, o único testemunho da antiga refinaria e das restantes estruturas industriais do complexo de Cabo Ruivo.

A “reciclagem” visada pelos autores, não é a de uma reutilização didáctica, com o objectivo de documentar e ilustrar processos industriais caídos em desuso, tal como se pretende na arqueologia industrial.

Mais que um registo documental, é um registo simbólico aquele que a presença da *Torre de TCC* inscreve do recinto da Expo’98, e por isso

²⁸ *O Século*, 10 de Julho de 1954

foi a mesma escolhida para ser tratada como arquitectura de referência, enquadrando uma das entradas solenes do Parque Expo'98.

Daí poder dizer-se, que a Torre de TCC constitui um símbolo. Um símbolo, claramente, da substituição da imagem da indústria pesada, poluente, mecânica e produtiva da *era taylorista*, pela imagem leveira, limpa, robótica e lúdica da *era informacional*.

Para poder cumprir essa dupla intenção, tornava-se necessário programar uma desfuncionalização do uso, e adaptar aquela velha estrutura industrial a outras funções, como sejam a de poder constituir-se como elemento marcante do lugar, e de abrir o seu acesso ao público, convertendo o topo em bar e miradouro, a fim de permitir a sua exploração comercial e turística.

Para cumprir estas intenções e ser apelativa, como referem os autores, deveria a torre de TCC deixar de aparecer como um objecto demasiadamente isolado. Em vez disso, importava conectá-la ao espaço circundante, e articulá-la visual e semanticamente com o recinto que, também ele, se reconveria.

Esse será o papel da arte pública. Através de uma composição híbrida que terá como origem a metodologia de projecto interdisciplinar, objecto, espaço, imagem e significado(s) serão chamados a integrar uma composição extraordinariamente densa e poderosa, agregando diferentes disciplinas, linguagens, lógicas e poéticas, que ali aparecem fundidas numa totalidade pluridimensional e polissémica.

Por outras palavras, a *Torre de TCC* convertia-se num monumento, acabando a sua transformação por visar a aquisição de uma nova natureza ou, se se preferir, por visar a obtenção de um novo estatuto²⁹, constituindo-se juntamente com a *Torre Panorâmica*, o *Oceanário* e o *Pavilhão de Portugal*, como um dos mais eloquentes *ex-libris* da Expo'98.

Enumeremos, então, e analisemos à luz desta lógica, os elementos compositivos que a constituíam como estrutura monumental.

²⁹ Sobre a problemática da mudança de estatuto de um “não-monumento” em “monumento”, vide, ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, comunicação apresentada nos *IV Encontros LX-BCN*, realizados no Centro Português de Design, em Lisboa, de 10 a 12 de Março de 2005, e publicada na *Revista do DCTP*, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, n° 4, pp. 215-234.



Fig. 22/XXII- Desenho de Pavimento, Pedro Calapez, Sem Título,



Fig. 23/XXII- Graça Dias, Egas Vieira, Pedro Calapez, 1998, *Porta Sul*, Expo'98

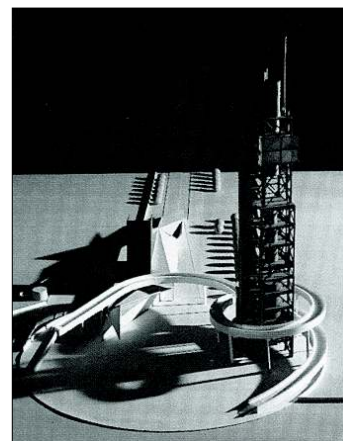


Fig. 24/XXII- Idem, Maqueta.



Fig. 25/XXII- Pedro Calapez, *Sem Título*, 1998, Desenho em negativo.

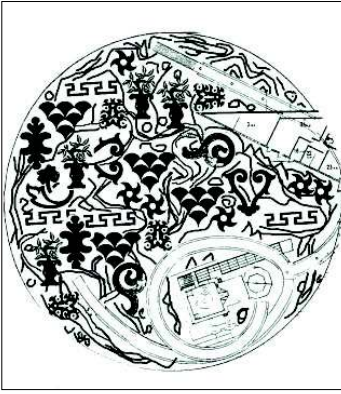


Fig. 26/XXII- Pedro Calapez, *Sem Título*, 1998, Desenho em negativo, 1ª fase.

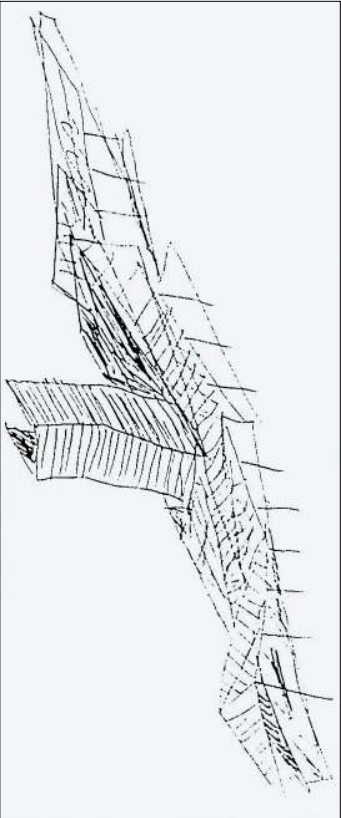


Fig. 27/XXII- M G Dias e E J Vieira, *Edifício-barco*, 1998, Esquisso.

Em primeiro lugar, a “torre-obelisco” que, pela sua dimensão e verticalidade, funciona como elemento marcante do lugar.

Em segundo lugar, os enrolamentos, revestimentos e dispositivos que a reconfiguram como estrutura visitável e fruível.

Em terceiro lugar, o desenho “*Sem Título*”: um desenho de pavimento, em “calçada à portuguesa”, com 6200 m² de área.

Da autoria do artista plástico Pedro Calapez e desenhado em negativo, “*Sem título*” é uma interessante composição que alude directamente ao tema “porta”, representando um espaço organizado segundo uma sequência de perspectivas múltiplas, onde se encaixam figurações de elementos arquitectónicos (portas, escadas, janelas, edifícios), coabitando com um traçado plano de figuras geométricas e ornamentais de traçado irregular e orgânico.

Concebido para ser “lido” a partir do miradouro do topo da *Torre de TCC*, o desenho de Calapez, funcionava como uma espécie de pedestal metafórico que recusa a elevação, conferindo ao conjunto, pelo contrario, uma profundidade que o desenho em negativo intensifica.

Conheceu este trabalho uma evolução que importa assinalar, pois, como refere María de Jesús Ávila, o autor viria a optar pela “*eliminação dos padrões tradicionais que reinterpretados sobre uma trama vegetal chegaram a fazer parte do projecto inicial.*”³⁰

Mas além da *Torre de TCC* e do “*desenho gigantesco*”³¹ do pavimento, a estratégia de monumentalização contava ainda com o concurso de um quarto elemento: o “*edifício-barco*”, que introduzia a presença de uma arquitectura de matriz claramente escultórica.

Destinado a instalar os serviços administrativos relacionados com a *Porta Sul*, o edifício constituía um contraponto horizontal, parcialmente “submerso”, em oposição à verticalidade do “obelisco-torre”.

Sintetizando, a linguagem monumental instaurada pelo projecto interdisciplinar, constituía-se por meio de uma composição híbrida que articulava elementos simultaneamente autónomos e interdependentes,

³⁰ ÁVILA, Maria de Jesus, *Jogos Perceptivos*, In, AA.VV., *Arte Urbana. Urban Art, Expo'98*, sd, Lisboa, p.37

³¹ Idem, *ibidem*.

jogando uns com os outros de acordo não com uma sintaxe narrativa, mas segundo uma espécie de morfologia gramatical.

Uma verdadeira gramática monumental, em que os valores de escala, de memória, de simbologia e de agenciamento de linguagens e de lógicas se agregam coerentemente, constituindo esta obra um caso, por assim dizer, exemplar. Exemplar, desde logo, da vocação do espaço público para acolher e significar uma nova presença monumental.

De resto, a experiência não era única nem isolada. Em Barcelona, e em zona próxima da Vila Olímpica, figuram duas “peças” que se relacionam de perto com esta, e que a precedem.

São elas a “*Estructura del Gasòmetre*”: uma memória industrial do reservatório de gás de iluminação da cidade de Barcelona, que remonta ao terceiro quartel do século XIX.

Contrariamente à *Torre de TCC*, contudo, o *Gasómetro de Barcelona* é uma memória arqueológica, e é como tal na sua pureza de testemunho industrial que a mesma é apresentada, não tendo sido, por isso, nem objecto de tratamento plástico, nem de refuncionalização.

O mesmo sucede com a outra “peça” que com o projecto da *Torre de TCC* se relaciona: o *Asbraf II*, uma embarcação de pavilhão liberiano que foi detida por comércio ilegal, e que ficara entretanto abandonada no porto, tendo sido partes suas recuperadas e aproveitadas como memória escultórica e, também, “afectiva”, vindo a incorporar-se no projecto de ajardinamento e de arquitectura paisagística do Parque de *Poble Nou*, que confina a leste com a *Villa Olímpica*.³²

Comparando estes dois casos com o projecto de Graça Dias, de Egas Vieira e de Pedro Calapez, verificava-se neste último a presença de uma mais clara lógica de monumentalização, mais sensível aos valores de contemporaneidade e menos aos valores de antiguidade, evidenciando uma fórmula de regeneração urbana mais asséptica e, mais nitidamente afectada pela imagem das *Waterfronts* anglo-saxónicas.

Propositadamente, temos vindo a designar a *Torre de TCC*, escrevendo num tempo verbal passado, e referindo-nos à mesma apenas como projecto, opção intencional e, de resto, necessária, já que a *Torre de*



Fig. 28/XXII- Claudi Gil, *Estructura del Gasòmetre*, 1868, aço, Barcelona.



Fig. 29/XXII- Ruisánchez e Vendrell, *Asbraf II*, 1992, Poble Nou, Barcelona



Fig. 30/XXII- Idem, *Park del Poble Nou*

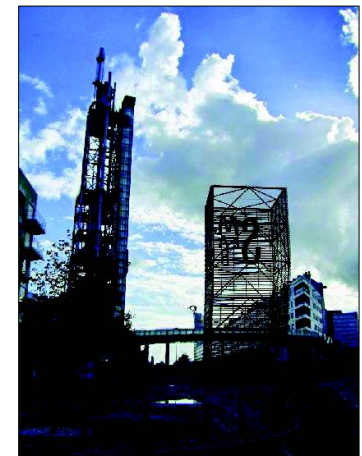


Fig. 31/XXII- M G Dias, E J Vieira, e P Calapez, *Torre de TCC*, Expo'98, Lisboa

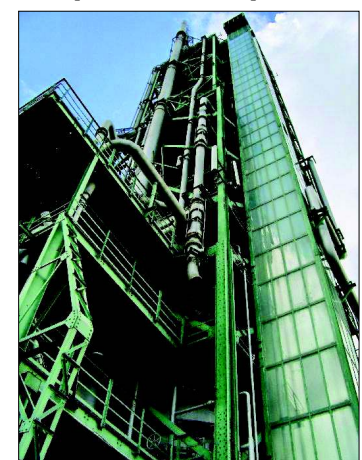


Fig. 32/XXII- Idem. *Corpo vertical*.

³² Ver website da arte pública de Barcelona. URL: www.bcn.es/artpublic



Fig. 33/XXII- Idem. Aspecto do topo

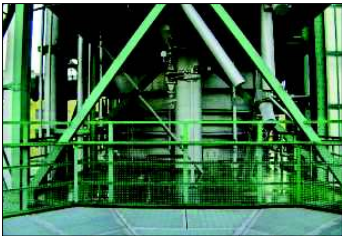


Fig. 34/XXII- Idem. Gradeamento que impede o acesso ao topo.



Fig. 35/XXII- Idem. Invasão de imóvel sobre o desenho de Pedro Calapez.

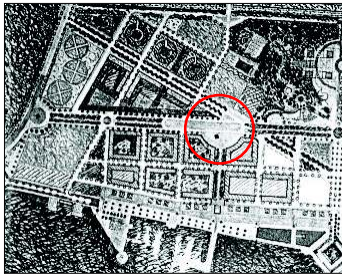


Fig. 36/XXII- Projectos de arquitectura previstos para a Zona.

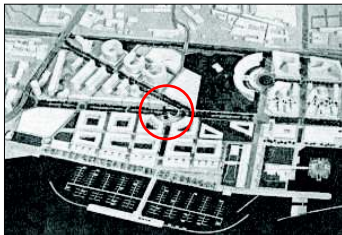


Fig. 37/XXII- Projectos de arquitectura previstos para a Zona, Maqueta da volumetria da edificação.



Fig. 38/XXII- Fernanda Fragateiro, Líno Ramos e Nelson Ramos, *Cortina*, Painel de vidro colorido, 34 x 7 m, Expo'98, Lisboa.

TCC que se ergue, presentemente, no *Parque das Nações* é uma pálida e distorcida imagem do que inicialmente foi projectado.

Desde logo, no topo da torre não chegou a funcionar nenhum bar, nem o acesso ao mesmo se tornou público.

A escada em espiral que a rodeia não conduz a lugar algum, detendo-se numa plataforma que repousa sobre o corpo do catalisador, tornando-se aquela o único miradouro utilizável, situado apenas a menos de um terço da altura total da torre, e com a sua localização, porque orientada para a periferia do círculo delineado por Calapez, a não permitir fazer a leitura correcta do desenho do pavimento.

Mas pior do que a restrição de acesso ao topo, foi a destruição do “*edifício-barco*” que funcionava como contraponto horizontal da isolada verticalidade da torre, e que agora se reduz ao volume da “*chaminé*”

E enfim, verdadeiramente, inqualificável e até incompreensível foi a decisão de fazer avançar sobre o desenho de pavimento o tráfego automóvel e, ainda mais, permitir que um longo edifício “em banda” invadisse, e ocultasse uma área considerável do desenho de Pedro Calapez, apagando-a assim para sempre.

Tão incompreensível, quanto o *Plano de Pormenor nº 2 (PP₂)* elaborado por Troufa Real, já previa uma invasão do desenho de Calapez pelo espaço de circulação automóvel e a sobreposição daquele pelo longo edifício em banda, condenando assim a facto episódico aquilo que pretendia constituir-se como um projecto de monumentalização afectiva e metafórica de uma estrutura industrial obsoleta.

Não nos compete analisar aqui esta circunstância absolutamente espantosa, sendo certo que por ela se percebe bem o carácter artificial e ludibriante de muitas das grandes operações de regeneração urbana.

Jardins das Águas

A segunda obra a que nos referimos é também um projecto interdisciplinar, concebido como um “*diálogo entre duas disciplinas: a arquitectura (paisagística) e as artes plásticas.*”³³

³³ FREITAS, Maria Helena de, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, In, AA.VV, *Arte Urbana. Urban Art, ...* p. 109

Importa desde já salientar o plural da expressão “artes plásticas”, já que apesar do projecto artístico ser da responsabilidade de Fernanda Fragateiro, o trabalho desenvolvido pela artista é um trabalho pluri-disciplinar, na medida em que contrariamente ao projecto da *Torre de TCC* que acabámos de analisar, *Jardim das Águas* constitui-se a partir do recurso a várias disciplinas artísticas, como sejam o mosaico, a escultura, o azulejo, o desenho de calçada, a *land art* e a arte dos jardins. Mas para lá dos aspectos que decorrem da diversidade de “suportes” usados, o projecto possui uma unidade e coerência que importa assinalar, desde logo porque as mesmas não são acidentais, mas contrariamente se impõem pela presença de uma sequência metafórica de matriz conceptual, que se inspira no livro “*As Ondas*,” de Virgínia Woolf, “*que pode ser considerado uma referência fundamental para o desenvolvimento destas metáforas*”, uma vez que Fernanda Fragateiro “*partiu objectivamente da leitura e citação desta obra para reinterpretar os valores plásticos do mar ou dos seus universos equivalentes.*”³⁴

Por isso, o presente projecto coloca-nos perante a linearidade narrativa do discurso. Linearidade essa que é assumida, em termos espaciais, pelo curso da água que, por meio de diferentes jogos, atravessa longitudinalmente o espaço, em direcção ao Tejo.

Compõe-se o projecto, portanto, de um conjunto de elementos, cada qual remetendo para uma disciplina artística diferente.

Importa, por isso, descreve-los e analisá-los.

Funcionando como um pórtico de entrada no recinto, figura o painel “*Cortina*”: um duplo mosaico de 34 x 7 metros de vidro colorido, cuja variação cromática resulta de um estudo computadorizado, realizado com a colaboração técnica de Lino Ramos e Nelson Ramos.

Eis como o descreve Maria Helena de Freitas:

Trata-se do muro de entrada para os Jardins da Água, uma superfície de grande extensão, aparentemente suspensa sobre um lago artificial. A artista revestiu as duas faces deste muro a pastilhas de vidro (mosaico bizantino) em 20 tons de azuis, verdes, castanhos cinzentos, brancos, e rasgou, em sítios inesperados, e fora de qualquer expectativa de simetria, pequenas aberturas (janelas para espreitar) de modo a integrar os espectadores no próprio cenário.



Fig. 39/XXII- Idem, Perspectiva oposta



Fig. 40/XXII- Fernanda Fragateiro, Bancos da Água, Mosaico policromado, 15 x 0,5 m



Fig. 41/XXII- Fernanda Fragateiro, Jardins da Água, Mosaico policromado, Bronze pintado.



Fig. 42/XXII- Idem. Outra perspectiva

³⁴ Idem, *ibidem*.

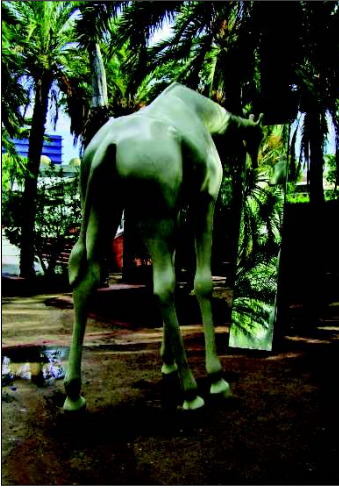


Fig. 43/XXII- Fernanda Fragateiro, *Espelhos*, Bronze pintado, vidro e aço inox, 3x3x1m.



Fig. 44/XXII- Fernanda Fragateiro, *Penélope*, Desenho de calçada, 3x3x1m.



Fig. 45/XXII- Idem, Desenho de calçada à portuguesa



Fig. 46/XXII- Idem, Jardim de Ulisses.



Fig. 47/XXII- Idem, Lago de Ulisses

Quebrando a espessura do muro, criou a ilusão de uma cortina em movimento, que ao jogar simultaneamente com as possibilidades de reflexão das águas se agita em barras de luz e de sombra e anula qualquer fixidez cromática ou mesmo matéria.³⁵

Formando uma suave concavidade, o painel-pórtico atrai e encaminha o visitante, propondo dois eixos de circulação pedonal, à esquerda e à direita do lago central, de secção quadrangular e ligeiramente elevado, donde ao longo do seu perímetro escorre uma cortina de água para uma taça inferior de secção também quadrangular, que se prolonga por um canal de água rectilíneo, ao longo de um rectângulo rebaixado, onde se erguem numerosas palmeiras alinhadas.

E é precisamente neste espaço ajardinado atravessado longitudinalmente pelo curso de água, que se encontra o elemento seguinte, *Bancos*: dois longos assentos de 15 x 0.5 metros, que ladeiam o curso de água e se encontram revestidos na parte superior com mosaico de vidro colorido, onde figuram grafadas a azul escuro, em linhas onduladas, duas passagens de *As Ondas* de Virgínia Woolf.

Mas a peça mais interessante e inesperada é “*Espelhos*”: uma “instalação” de 3 x 3 x 1 metros, que agrega materiais sintéticos como a fibra de vidro e o poliuretano expandido³⁶, bem como aço inoxidável, ferro e espelho, e que é constituída por uma escultura representando uma girafa que se debruça sobre um espelho de vidro emoldurado em aço, que se encosta a uma palmeira.

Elemento de grande graciosidade e alguma vanidade, eis como Maria Helena de Freitas lê aquela instalação:

Não terá sido por acaso a escolha deste animal, frágil com o seu pescoço excessivo, e de feminina nomeação. À escala natural, pintada de uma cor neutra, quase branca³⁶, a girafa é a presença deste lugar, será mesmo a marca da sua identidade, ou até do seu segredo. O alongamento das formas poderá evocar a própria estrutura da intervenção da artista, concebida em extensão, por outro lado, a presença do espelho, materializa o seu sentido metafórico global. Objecto de culto e de fascínio dos visitantes, a girafa (ao espelho) corporiza de modo surpreendente o sentido de todo o trabalho.³⁷

³⁵ Idem, *Ibidem*

³⁶ Presentemente a escultura apresenta-se em bronze pintado de cor branca.

³⁷ Idem, p. 110

A presença enigmática da girafa ao espelho, introduz um elemento onírico que possibilita leituras muito livres, e serve para compensar alguma rigidez formal da geometria ortogonal do *Jardim das Águas*, cortada pelos dois bancos revestidos a mosaico, grafados com frases do já referido livro de Virgínia Woolf.

A seguir ao escavado *Jardim das Águas*, sucede *Penélope*: um espaço à cota do terreno circundante, revestido em calçada à portuguesa em vidro preto e branco de 20 x 30 metros, que funciona como elemento de transição para o *Jardim de Ulisses*, que é um espaço plantado com árvores de floração bastante colorida e sensivelmente elevado, em contraponto lógico com o *Jardim das Águas* e o espaço *Penélope*.

A sequência prossegue com o *Lago de Ulisses*: um recinto delimitado lateralmente por paredes revestidas de azulejos ornamentados com figuras vegetalistas e orgânicas em negativo, que se acede por detrás de uma cortina de jorros de água que alimentam um lago de pequena profundidade através do qual se pode circular, seguindo um percurso de pedras de ardósia negra, cuja forma repete, em negativo, a configuração das malhas do desenho *Penélope*, já referenciado.

Desembocando o trajecto que temos vindo a seguir num jardim tropical verdadeiramente luxuriante, que termina já no passeio marginal que bordeja o Tejo, esta “metáfora monumental” de Fernanda Fragateiro prossegue e detém-se, lateralmente, no *Jardim das Ondas*: um espaço amplo e absolutamente aberto com 500 x 100 metros de superfície, formado por terra, relva, aço e água, que transgride o itinerário linear, com um exercício interdisciplinar de *Land Art* com o arq. João Gomes da Silva, onde o trabalho se torna luminoso e solar, agregando os elementos naturais – terra, água, sol e árvores – e oferecendo-se a uma fruição pública, destituída de intenções narrativas ou alusões metafóricas que, talvez por isso, é particularmente apelativa para as crianças que ali descobrem um espaço ondulado de diversão e gozo.

Pela descrição que fizemos, facilmente se percebe que o trabalho de Fernanda Fragateiro é um exercício exemplar de arte pública, inédito entre nós, pela extensão e diversidade de suportes, de linguagens e de poéticas artísticas e pessoais.



Fig. 48/XXII- Idem, Lago de Ulisses



Fig. 49/XXII- Idem, Lago de Ulisses



Fig. 50/XXII- Idem, Lago de Ulisses



Fig. 51/XXII- F Fragateiro e J. Gomes da Silva, *Jardim das Ondas*, 1998, Expo'98



Fig. 52/XXII- Idem, *Jardim das Ondas*.



Fig. 53/XXII- Idem, *Jardim das Ondas*.

Como Maria Helena de Freitas refere, a autora foi “*convidada a intervir num vasto e diversificado espaço de jardins, já previamente definido nas suas opções gerais*”³⁸, pela equipa de arquitectos do *Gabinete Risco*,³⁹ dirigida pelo arquitecto Manuel Salgado.

De acordo com o desenho de espaço público previamente realizado por aquele *Gabinete*, os jardins já se encontravam desenhados e os espaços compartimentados de acordo com aquela que viria a ser a estrutura final.

Permite esta circunstância limitadora, por outro lado, destriçar o papel que coube na definição do resultado final à arte pública, e por aí perceber e determinar o contributo desta para a conformação desse mesmo resultado.

E esse papel foi o de estabelecer um “fio” integrador capaz de articular e de conjugar as partes discretas e soltas que formavam os *Jardins da Água*, propondo um itinerário de descoberta pontuado por imagens, formas e alusões, onde o visitante é convidado a entrar e a embrenhar-se, ao longo de um contrastado percurso.

Na nossa opinião, a intervenção de Fernanda Fragateiro empresta aos espaços e recintos uma unidade na diversidade, e cria o clima sensorial e emocional necessário a uma percepção metafórica da própria ideia de descoberta, não sendo por acaso que o itinerário que propõe se encontre povoado de títulos que nos remetem para a mitologia grega: *Penélope*, *Jardim de Ulisses*, *Passeio de Ulisses* e *Lago de Ulisses*.

Pontuado de referências à odisseia homérica, *Jardins da Água* não é contudo uma alusão histórico-mitológica, pois como já referimos o olhar que a atravessa não é o da nostalgia da *Idade do Ouro* da herança helénica, mas o da modernidade da escrita de Virgínia Woolf.

³⁸ FREITAS, Maria Helena de, *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, In, AA.VV, *Arte Urbana. Urban Art*, ... p. 109

³⁹ *Risco / Projectistas de Design* é um gabinete interdisciplinar formado pelos arqs. Manuel Salgado, Marino Fei e Perluigi Cerri, que contou com a colaboração dos arqs. Alexandra Fock, Alessandro Colombo, Carlos Cruz, João Almeida, João Góis, Jorge Estriga, Nuno Lourenço, Paulo Albuquerque, Rita Amado, Sílvio Fassi, Tomás Salgado, José Carlos Monteiro, Lino Ramos, Luís Serrão, Nelson Ramos, Vladimiro Ferreira e pelo designer Henrique Cayate.

Pela articulação e tensão entre os diferentes aspectos que o projecto cose (ou tece), consideramos que a metáfora que a intervenção apresenta é uma metáfora monumental.

Metáfora monumental, desde logo, pela sua extensão, mas monumental também pelas referências históricas, mitológicas, literárias e ecológicas que a mesma convoca, já que um dos atributos ontológicos da monumentalidade é essa capacidade de aglutinar numa unidade coerente uma multiplicidade de suportes, de sentidos e de linguagens.

Monumentalidade metafórica, mas sobretudo fenomenológica, uma vez que o sentido que a habita e a mensagem que dela se desprende é, antes de mais, o sentido da descoberta e, em simultâneo, a descoberta desse sentido, pelo percorrer que constitui o espaço como espaço, habitando-o e desocultando-o.

Vejamos a este título como discorre sobre o tema do espaço Martin Heidegger, na sua obra consagrada à ontologia da escultura:

Una vez admitido que el arte es el poner-en-obra la verdad, y que la verdad designa el des-ocultamiento del ser, no debe entonces ser determinante también en la obra de arte plástico el verdadero espacio, lo que des-vela lo suyo propio?

O próprio da arte plástica (a escultura) é a desocultação do sentido do espaço, enquanto desvelamento do ser que o conforma.

Vejamos como isso se processa, em Heidegger:

Cómo podemos, pues, encontrar lo propio del espacio? Hay una vía de salida, estrecha sin duda, y movediza. Intentemos prestar atención a la lengua. De que habla ella en la palabra «espacio»? Habla del espaciar. Esto es, desbrozar, limpiar el bosque.

El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un establecerse y un morar del hombre.

Espaciar pensado en su sentido propio, es la creación de lugares libres, en los que los destinos del hombre habitante se vuelven hacia lo sagrado de su patria o hacia lo no-sagrado de su apatridad o hacia la indiferencia de ambos.

Espaciar es dejar libres los lugares, en los que un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares, en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo.

Espaciar aporta la localización que prepara cada vez un morar. Espacios profanos son siempre la privación de espacios sagrados que datan de antes. Espaciar es la creación de lugares libres.

En el espaciar habla y se oculta a la vez un suceder. Este carácter del espaciar se pasa por alto muy fácilmente. Y cuando se le tiene en cuenta, siempre permanece todavía difícil de determinar, sobre todo, mientras el espacio físico-técnico valga como espacio en el cual deba estar contenido como condición previa cada rasgo de lo espacial.



Fig. 54/XXII- Beverly Pepper, *Sun & Shade*, 1985-91, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona

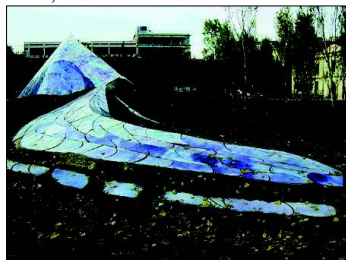


Fig. 55/XXII- Idem, *Fallen Sky*, 1988, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona



Fig. 56/XXII- Idem, *Wooded Spiral*, 1988, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona.



Fig. 57/XXII- Idem, Outra perspectiva



Fig. 58/XXII- Idem, *Park Lightning Elements*, 1988, Parc de l'Estació del Nord, Barcelona.

Parece-nos claro que a intervenção de Fernanda Fragateiro transformou (desbravou?) aqueles espaços, preparando-os para um habitar livre, porque o próprio do espaço revela-se não pelo jogo das configurações, mas pela abertura a um morar humano, que instaura o espaço como espaço, já que espaciar pressupõe um suceder, isto é, pressupõe a criação de uma progressão de sentidos, celebrando o livre.

Sendo o espaciar a criação de lugares livres, por outro lado os lugares não se reduzem à sua localização, e a obra de arte à sua colocação:

Tenemos que aprender a reconhecer que las cosas mismas son los lugares y que no pertenecen a un lugar.

En el otro caso estaríamos obligados durante largo tiempo a aceptar un estado real de cosas extraño: el lugar no se encuentra en un espacio pre-dado según el modelo del espacio físico-técnico. Este se revela sobre todo a partir del disponer de lugares de un entorno.

La mutua implicación de arte y espacio tiene que ser pensada a través de la experiencia de lugar y de entorno. El arte como escultura: no es una conquista del espacio. La escultura no sería una confrontación con el espacio.

La escultura sería una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanencia a cada cosa, y a los hombres un habitar en medio de las cosas.

Por isso, a intervenção de Fernando Fragateiro é uma escultura, não porque no *Jardim das Águas* figura uma escultórica girafa, mas porque todo aquele espaço foi por ela “esculpido” em sentido metafórico, instaurando-o como uma materialização de lugares que apresentam o livre congregado em si, conferindo perenidade às coisas e aos homens que no meio e no seio das mesmas habitam.

Por o que foi referido, e pela presença de um sentido ontológico de instauração espacial para os visitantes descobrirem (desocultarem), parece-nos legítimo aduzir que esta é uma intervenção monumental não-negativa, que abre um leque promissor de possibilidades a uma monumentalidade positiva de matriz fenomenológica, que se define simultaneamente na recusa do enunciado de retóricas histórico-mundanas, e na abertura de sentidos livres (metafóricos).

Preocupações idênticas descobrem-se na intervenção *Sun and Shadow* realizada pela escultora norte-americana Beverly Pepper, no *Parc de l'Estació del Nord*, em Barcelona: uma obra também pluri-disciplinar, realizada entre 1985 e 1991, que se reparte por três intervenções distintas, designadas *Fallen Sky*, *Wooded Spiral* e *Lightning Elements*.

Horas de Chumbo

Horas de chumbo é um duplo tronco de cone construído em ferro pintado de densa e profunda cor negra, disposto na horizontal, que indica as duas direcções fundamentais das viagens de descoberta da expansão portuguesa: o Sul e o Oriente.

Explicitamente relacionada com a comemoração do 5º centenário da viagem de Vasco da Gama, a escultura da autoria de Rui Chafes, que se encontra implantada nas imediações do *Pavilhão de Portugal*, voltada sobre a *Doca dos Olivais*, é uma peça que impressiona pelo carácter enigmático e hermético da sua presença.

Forma abstracta, cuja configuração não deixa de sugerir o objecto telescópio, representado em acentuada perspectiva de *trompe-l'œil*, a escultura *Horas de Chumbo* é uma peça eloquentemente silenciosa e depurada, que mau grado a sua radical e essencial simplicidade nada deve, nem nada tem a ver com a escultura ou com a estética minimalista. Não sendo uma escultura minimalista, *Horas de Chumbo* afirma-se claramente como obra escultórica, e recupera uma das premissas formais e espaciais mais marcantes da escultura modernista: a exploração das possibilidades plásticas das formas vazadas e dos espaços vazios.

Com oito metros e meio de extensão, e erguendo-se à altura do corpo humano, a escultura de Chafes, apesar de se relacionar com a temática dos Descobrimentos, subverte a lógica monumental, ao recusar a verticalidade glorificadora e ao permanecer fiel a uma não-narratividade absoluta, devendo buscar-se a sua origem, do ponto de vista puramente formal, na série de cones que o autor produz com regularidade, desde 1995, como refere Aurora Garcia:

Encontramos na sua obra outros exemplos semelhantes, como as esculturas *Ossos de Vidro*, *Ossos de Cristal* e *Ossos*, todas elas executadas em 1995. Em *Ossos*, a maior das três, com cinco metros de altura e colocada no cimo de um monte fronteiro a Sintra, de onde se desfruta um panorama soberbo, a sua completa permeabilidade ao ambiente confere-lhe subtilidade sem contudo lhe roubar o sentido sígnico, aqui disposto na verticalidade, orientado para o céu.⁴⁰

A série iniciada com “*Ossos*”, prossegue, em 1996, com a escultura “*Sem o teu nome*” que figura no *Museu Internacional de Escultura Contem-*

⁴⁰ GARCIA, Aurora, *Horas de Chumbo*, In, AA.VV, *Arte Urbana/Urban Art...* p. 63.

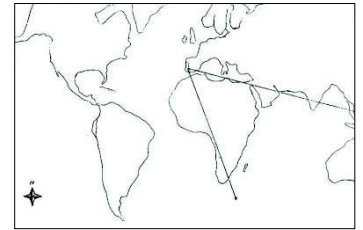


Fig. 59/XXII- Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, 1998, estudo preparatório, Doca dos Olivais, Parque das Nações, Lisboa

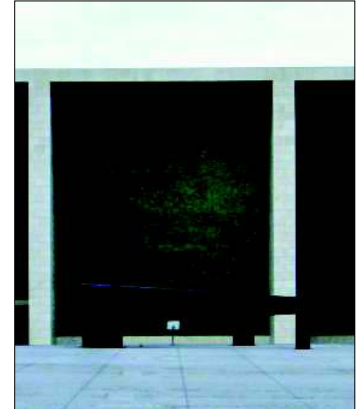


Fig. 60/XXII- Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, 1998, Ferro Pintado, 8,5 x 2,5 x 1,2 m, Parque das Nações, Lisboa



Fig. 61/XXII- Idem, Outra perspectiva

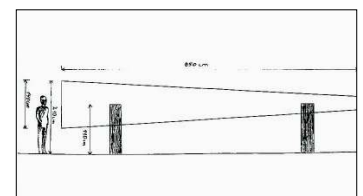


Fig. 62/XXII- Idem, Medidas e estudo de escala humana.

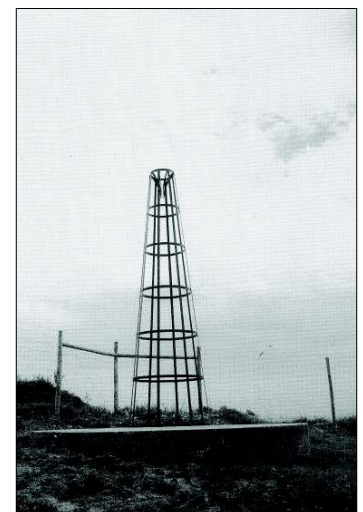


Fig. 63/XXII- Rui Chafes, *Ossos*, 1995, ferro pintado, 5 m. altura, colecção particular, Sintra.



Fig. 64/XXII- Rui Chafes, *Sem o teu Nome*, 1996, ferro pintado, 4,5x1,5, Stº Tirso



Fig. 65/XXII- Rui Chafes, *Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)*, 2000, Parque da Pena, Sintra



Fig. 66/XXII- Rui Chafes, *Revelação*, 2005, Exposição “Fora!”, Museu de Arte Contemporânea de Serralves.



Fig. 67/XXII- Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, 1998, Doca dos Olivais, Parque das nações, Lisboa.

porânea de Santo Tirso: um cone de 4,5 metros de altura formado por lâminas longitudinais de ferro pintado de negro.

Em *Sem o teu Nome*, parece anunciar-se já a transição da permeabilidade de *Ossos* para o encerramento de *Horas de Chumbo*, encerramento que se confirma com *Espessa camada de silêncio (ao entrar no mundo)*, que fez parte do conjunto de esculturas que o artista “instalou” no Parque da Pena, no contexto da exposição “Durante o Fim”, realizada entre 15 de Outubro de 2000 e 15 de Janeiro de 2001.

Não resultando *Horas de Chumbo*, portanto, de uma criação isolada, mas inserindo-se numa série cujo desenvolvimento ainda hoje prossegue com *Revelação*, apresentada na exposição “Fora!”, patente ao público entre 21 de Outubro de 2005 e 15 de Janeiro de 2006, no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a escultura da Expo’98 distingue-se das restantes pelos aspectos que decorrem da sua manifesta intenção alusiva, senão mesmo alegórica, relativamente à temática dos Descobrimentos.

É que, *Horas de Chumbo* refere-se àquelas viagens de forma absolutamente abstracta, quando não metafísica, podendo por isso dizer-se que a escultura de Chafes desmaterializa radicalmente aquela comemoração, já que o que a mesma dela dá, mais não é do que uma direcção dupla, que contrariamente à *Via dos Descobridores* de João Carreira ou ao *Axe Majeur de Cergy-Pontoise* de Dani Karavan, não se destina a ser percorrida, mas apenas habitada e meditada, constituindo-se, de forma adequada, como sentido, unicamente no plano transcendental, na medida em que o que se “vê” no plano da percepção, para lá dos efeitos de gradação da luz, quando se observa o interior dos cones (como quem espreita pelo buraco de uma fechadura), são dois aspectos, sem outro interesse, da *Doca dos Olivais*.

É então aquela escultura um objecto verdadeiramente paradoxal⁴¹: refere-se aos Descobrimentos admitindo-os enquanto tema evocativo,

⁴¹ A esse título o autor diz: “*Construo objectos de ferro sem acreditar em objectos nem em materiais. Por esse motivo, todos esses objectos têm de ter um estatuto de ideia. A dificuldade, o eterno paradoxo, está nesta criação de objectos destinada a provar que eles não existem. Não acredito em objectos, mas sei que só através de objectos posso demonstrar a sua ideia*”. Apud, GABNER, Hubertus, *The Unknown Masterpiece*, In, *Rui Chafes. Harmonia*, Canvas & Companhia, 1999, Porto, p. 8.

mas ao mesmo tempo nega-se a apresentar deles ou a construir a partir deles qualquer imagem, reduzindo-os à sua expressão mais simples e ao seu aspecto essencial: a dupla direcção geográfica (o *rumo*).

Parece-nos por isso claro, que *Horas de Chumbo* se apresenta como exemplo particularmente conseguido de monumento de “*extração fenomenológica*”⁴², constituindo-se não como apologia ou denegação da realidade ou da ficção da “*Gesta dos Descobrimentos*”, reduzindo-as a uma pura descrição eidética (a ideia de *rumo*) e a um mero direccionamento intencional (o sentido de descobrir).

Uma tal operação mental, designava-a Husserl pela expressão “*redução eidética*”. Por ela, segundo o filósofo, a consciência intencional logra “*destilar*” a essência comum à análise dos diferentes pontos de vista e das distintas significações pelas quais um objecto (ou assunto) se apresenta à consciência (método das variações eidéticas).

De resto, na prosa poética que o autor escreve como preâmbulo à apresentação dos trabalhos realizado para a exposição *Durante o Fim*, ele refere-se, metaforicamente, à importância da ideia de redução na conformação da sua obra, como se segue:

Não tens de te perder nesta floresta. Tenta cortar tudo isto a direito com uma lâmina, a terrível lâmina da redução. Mais importante do que conseguir acreditar em todas as imagens que por mim passam é fazer os outros acreditar nelas. Negras figuras, fugidias e obscuras, a atravessarem a gelada e cinzenta manhã da Europa.⁴³

Perante a floresta (de imagens) em que a consciência facilmente se perde, impõe-se usar a lâmina da redução, porque é mais importante fazer crer na irrealidade sublime, do que acreditar em imagens reais.

Os cones de *Horas de Chumbo* não são, portanto, meras formas geométricas. Em vez disso, aqueles cones são formas eidéticas. Formas eidéticas que apresentam não só a ideia de *rumo* e o sentido intencional de descobrir, mas mais do que isso descrevem e consagram uma perspectiva original e contemporânea sobre o sentido que poderá possuir a própria intenção de comemorar, perspectiva essa que se manifesta

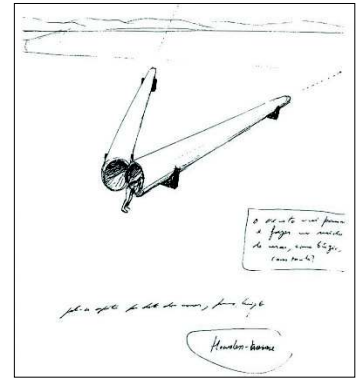


Fig. 68/XXII- Rui Chafes, *Horas de Chumbo*, 1998, Estudo preparatório.

⁴² ABREU, José Guilherme, *Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público*, In, *Margens e Confluências*, nº 3, Dezembro de 2001, Escola Superior Artística do Porto – Extensão de Guimarães, Guimarães, p. 110.

⁴³ CHAFES, Rui, *Durante o Fim*, Assírio e Alvim, 2000, Lisboa, p. 13

pelo acentuado afunilamento que patenteiam, pela carregada tonalidade negra que as reveste e, já agora, pelo título que as designa.

E essa perspectiva original, no nosso ponto de vista, mais não é do que a ideia da impossibilidade – o logro – da própria rememoração.

Eis como Chafes se refere à mesma:

Depois do que aconteceu. «Aconteceu alguma coisa?», perguntou ela. Estou triste por ter aprendido a mentir. Não sei por que me fazes essas perguntas, se tens medo das respostas. Realmente, não quero falar muito sobre isso... Prefiro perder essas palavras. Eu não estava certo. Por outro lado, estava certo, teria de acontecer. Olhando para trás, não consigo explicar por que o fiz. É difícil falar destas coisas, quando já se tornaram factos.⁴⁴

A ideia metafísica (ou romântica) de *Descoberta*, não é denegada como ideia, mas a sua verdade perde-se ou degrada-se, irremediavelmente, ao ser convertida no seu registo ou representação, apresentando-se *Horas de Chumbo*, simultaneamente, como o enunciado paradoxal de uma tese (as descobertas) associado à sua antítese (a ocultação).

Na passagem que se segue, a ocultação e o negro são apresentadas como entradas para a realidade profunda da terra e do corpo:

Escuridão, ocultação, intimidade que não se pode devassar, fendas, frinchas estreitas, prisões vazias. Entradas muito estreitas para penetrar na escuridão da Terra, na escuridão do corpo.⁴⁵

Estes aspectos levam-nos a supor, que a escultura *Horas de Chumbo* constitui um “meta-monumento”. Um *meta-monumento*, na medida em que a evocação que nele se promove é a sua própria ocultação, já que, na verdade, sendo o mesmo absolutamente transparente e totalmente negro, ao mesmo tempo, tudo e nada, através dele, se dá e se vê.

Daí que, o afunilamento horizontal e negro do duplo cone de *Horas de Chumbo*, nos apareça como o contraponto lógico e fenomenológico da abertura vertical e branca da espiral do projecto *Mar Novo*.

No nosso ponto de vista, então, *Horas de Chumbo* radicaliza e supera, ao mesmo tempo, o postulado da monumentalidade negativa.

Ao contrário do *contra-monumento* que inverte aquele postulado sem o superar, o *meta-monumento* supera-o sem o inverter.

⁴⁴ Idem, p. 15.

⁴⁵ Idem, p. 13.

Ou seja, enquanto o *contra-monumento* se insurge contra um determinado tema que repudia, em forma de exaltação, o *meta-monumento* desmaterializa-o e anula-o, devolvendo-o enquanto pura ocultação.

Como veremos na Parte III, a monumentalidade negativa inscreve-se, paulatinamente, no centro da problemática da comemoração, ao longo do século XX, numa primeira fase ao abrir-se à abstracção – ao vazio – e numa segunda fase ao manifestar a discórdia – o repúdio.

Horas de Chumbo inscreve-se numa lógica distinta das anteriores, porque a escultura não se limita a abster-se de reiterar imagens e factos da “Gesta dos Descobrimentos”, nem tampouco visa repudiá-los através da denúncia exaltada dos seus erros ou logros.

Pelo contrário, *Horas de Chumbo* vai mais além, e apresenta-se como uma “forma” de ocultação quer da sua verdade, quer da sua mentira, rebelando-se por meio de um “silêncio hermético” e eficaz, contra toda e qualquer exaltação de formas, imagens ou retóricas monumentais que a seu respeito pudessem conceber-se ou ser erguidas, quer na apologia, quer na denegação, quer na indiferença de ambas.

Tal é a nossa hipótese interpretativa da presente obra, resultando a mesma não só da análise formal e intencional de *Horas de Chumbo*, mas fundamentando-se ainda nas declarações do próprio escultor, como acontece na seguinte passagem, onde este se refere às preocupações da sua obra, ainda que sob o manto de uma escrita metafórica:

O meu trabalho é de resistência, de intensificação, de densificação. É, desta forma, contra a massificação grotesca que nos querem fazer crer que é inevitável. É essa a sua diferença no mundo. A melancolia de um lugar perdido. A Beleza é um estado de luto, a incapacidade de ultrapassar a perda e a separação. Uma beleza sem as marcas da morte não existe. Por isso amo a eufórica melancolia deste lugar, tão próximo da minha infância e da minha oficina.⁴⁶

Resistência, intensificação e densificação: ideias-motor de um trabalho implosivo, que passando pela ocultação de *ideias-forma* no seio da matéria dura e negra do metal, através de um enigmático jogo de redução (corte) e de colagem (soldadura) por vezes algo tardo-dadaísta, desemboca num mundo de configurações absolutamente inéditas, que por vezes assumem aspectos herméticos, quase alienígenas.

⁴⁶ Idem, p. 17.

Resistência, intensificação e densificação, portanto, não já contra este ou aquele aspecto do mundo ou da sua circunstância, mas, importa observar, contra os aspectos que tecem e que distorcem a própria imagem e a própria narratividade do mundo.

Horas de Chumbo é então um instrumento de esvaziamento e de anulação, mais do que denegação, do mundo, como o autor eloquentemente refere a partir da ideia de telescópio, que a escultura, no plano metafísico, na nossa opinião, essencialmente, é:

Vi ali um telescópio que, quando se espreita por ele, nos oferece a visão da mais absoluta escuridão. É um ponto negro na paisagem, um instrumento para a visão que é a única maneira de não ver o luminoso Palácio. Não é a desilusão, é o conforto. Sabes que a luz dá conforto ao corpo e a escuridão dá conforto ao espírito?⁴⁷

Não poderia ser esta, com todo o rigor, uma descrição de *Horas de Chumbo*? Um telescópio apontado à absoluta escuridão?

Vejamos ainda, como os analistas da obra de Chafes a entendem, tomando por exemplo o texto “*The Unknown Masterpiece*”, escrito, em 1998, por Hubertus Gäßner:

As esculturas soldadas ou forjadas de Rui Chafes - quer lembrem máscaras, coletes, elmos e viseiras, couraças, ligaduras, peças de vestuário, meias, cestos e jaulas, ou invólucros de origem orgânica, como larvas, casulos, caroços, botões, vagens, ou carapaças de escaravelhos e répteis, ninhos de vespas ou colmeias - sempre evocam a ideia de resguardos de onde aquilo que cobriam e encobriam se evadiu, como a serpente que larga a antiga pele.⁴⁸

E, mais adiante, o autor conclui:

Chafes pretende construir a obra de arte como objecto imaterial, justamente no sentido desta estrutura paradoxal, que só pela reflexão de quem a contempla se enquadra num processo em que os opostos se conciliam numa unidade dinâmica e tensiva.⁴⁹

Admitindo que assim é, importa enfim perguntar: como pode conceber-se e resolver-se o paradoxo do “objecto-imaterial”?

Para nós, a solução mais plausível é encarar o mesmo através de uma mudança de estatuto: em vez do paradoxo de um *objecto-imaterial*, nós propomos a ideia de “monumentalidade imaterial”, ou seja, o *meta-monumento* que coroa o postulado da monumentalidade negativa.

⁴⁷ Idem, ibidem.

⁴⁸ GABNER, Hubertus, *The Unknown Masterpiece*, In, CHAFES, Rui, *Harmonia*, Canvas & Companhia, 1998, Porto, p. 6.

⁴⁹ Idem, p. 8.

Escultura-Monumento a D. João II

Última peça do Parque das Nações que seleccionámos para estudo e análise, a escultura-monumento a D. João II resultou de uma iniciativa da *Sociedade Histórica para a Independência de Portugal*, que como refere Nuno Faria, “*congregou apoios e a propôs à Expo’98.*”⁵⁰

Um concurso por convites foi, então, realizado, a após ter sido aprovado o projecto de Manuel Rosa, a obra foi integrada no programa de arte pública da Expo’98.

Serve esta circunstância para assinalar o carácter excêntrico, quando não alienígena, da presente iniciativa, relativamente ao programa dirigido por Campos Rosado, Vassalo Rosa e Manuel Salgado.

De resto, referindo-se à obra, António Manuel Pinto assinala aspectos que a distinguem das intervenções dos restantes artistas, comentando-a nos seguintes termos:

Operando com outros valores, entre eles o do monumento, Manuel Rosa, diferentemente dos outros artistas, teve a imposição de um programa preestabelecido pela *Sociedade Histórica para a Independência de Portugal*, que pretendia homenagear a figura de D. João II. Procurando uma contextualização contemporânea do objecto comemorativo, e partindo de uma abordagem formal abstratizante, Manuel Rosa criou uma escultura em bronze dourado, que é susceptível de uma leitura aberta a diferentes interpretações.⁵¹

Importa analisar este comentário, pois o mesmo reflecte a voz institucional do programa, tal como é proferido por um dos Comissários.

E nesse âmbito, António Manuel Pinto é muito claro: os valores visados pelo autor naquela obra são distintos dos restantes autores. E são distintos, porquê? Porque são valores monumentais.

É interessante assinalar os aspectos que na opinião de António Pinto conformavam aquela intervenção como monumental.

São eles:

- O programa pré-estabelecido
- A homenagem histórica
- O objecto comemorativo

⁵⁰ FARIA, Nuno, *Escultura-Monumento a D. João II*, In, AA.VV., *Arte Urbana/Urban Art...*, p. 157

⁵¹ PINTO, António Manuel, *Arte Urbana: Entre O Espaço Público e o Espaço Humano*, In AA.VV., *Arte Urbana/Urban Art...* p. 15.

E a presença daqueles aspectos deveria ser cumulativa, não representando cada um deles *per si* condição bastante para fundar um monumento, como o prova a circunstância da obra *Kanimambo*, de Ângela Ferreira, não ser considerada um monumento, apesar da artista pretender com a sua instalação “*prestar homenagem a todos os que trabalharam na construção da Expo’98*”, como aliás António Pinto, no mesmo texto, refere.

Uma vez mais, debatemo-nos com o problema da confusão monumental. O padrão de monumentalidade, a sua bitola, continua a ser, o padrão da monumentalidade oitocentista.

É então porque resulta de uma “encomenda”, porque homenageia uma figura histórica, e porque se ergue como objecto de comemoração, que aquela peça é um monumento.

Em rigor, porém, embora considerados *não-monumentos*, as restantes peças também resultam de um processo de encomenda (o convite), erguem-se como homenagem histórica (à arte plástica contemporânea) e visam constituir-se como um objecto comemorativo (do artista e do espaço contemporâneos).

De novo, confrontamos-nos com a circunstância de que o problema de definir e de distinguir o que é e o que não é um monumento, acaba, no fim, por se resumir a uma decisão de atribuição de estatuto.

E uma atribuição de estatuto, pressupõe necessariamente estabelecer uma distinção hierárquica, devendo então correspondendo ao monumento a posição cimeira na escala de valores, de acordo com a lógica oitocentista donde decorre o critério adoptado de definição.

Ora sucede, precisamente, o contrário. Do comentário de António Pinto, desprende-se um discurso depreciador desses mesmos valores, pois como refere, verifica-se ali “*a imposição de um programa preestabelecido*”, programa esse corrigido por “*uma contextualização contemporânea do objecto comemorativo*”, que no fim disponibiliza “*uma leitura aberta a diferentes perspectivas*”, ou seja, que não se restringe apenas a uma leitura monumental.

Por outras palavras, as intenções prévias daquela encomenda eram limitadoras, tendo sido essa nefasta circunstância atenuada graças à es-

tética contemporânea, que logrou transcender a sua leitura como objecto comemorativo, através do recurso à forma abstratizante.

Estes aspectos, parecem-nos determinantes para configurar o enquadramento prévio em que esta obra deve ser inserido.

Não constitui esta, como vimos, a única peça monumental do Parque das Nações, não se tratando, aqui, portanto, de discutir ou denegar os parâmetros de uma definição do que é ou não é um monumento.

Trata-se apenas de detectar, as linhas de força que à partida, de forma aparentemente consensual, conformavam, na perspectiva dos organizadores do programa de arte pública, a atribuição dessa categoria, para a seguir detectar os efeitos práticos e as implicações que essa mesma atribuição determinava.

E relativamente a ambos, os efeitos e as implicações são curiosos: apesar da peça veicular valores monumentais, em vez de tal lhe conferir um estatuto de primazia sobre todas as outras, retira-lho.

Um aspecto que prova essa circunstância, prende-se com a sua implantação, já que, como refere Nuno Faria, a peça foi “*inicialmente projectada para ser colocada no largo em frente à Estação do Oriente*”, tendo sido posteriormente implantada no local onde hoje se encontra: a *Rotunda do Príncipe Perfeito*, ao fundo da *Avenida de D. João II*.

Comparando as duas localizações, facilmente se percebe que a localização inicialmente prevista era bastante mais central, e mais importante do que isso, bastante mais propiciadora do contacto directo com o público, já que a que viria a ser escolhida a situa numa rotunda que constitui uma espécie de beco sem saída, limitado a Poente pelo morro do Parque das Rolas, onde o fluxo do trânsito automóvel é rápido e incessante, tornando aventurosas as tentativas de chegar à placa central, pois como em todas as rotundas que se destinam exclusivamente a distribuir o trânsito automóvel, não existem “zebras” que possibilitem o acesso dos peões, ao centro.

Seria efectivamente inconcebível para aquele programa, por exemplo, trocar a implantação da escultura *Homem-Sol* com a *escultura-monumento a D. João II*, apesar desta ser, inclusive de um ponto de vista mera-

mente estético, na nossa opinião, bastante mais interessante do que aquela.

Mas não se circunscreve apenas à atribuição de uma localização menos privilegiada àquela obra, a única limitação imposta. Também na execução da sua base, foi desrespeitada a concepção inicial de Manuel Rosa, ficando a base, como refere Nuno Faria, “*à espera de melhor ocasião para ser reconvertida em função do projecto inicial*”⁵².

E esse aspecto não pode ser considerado de somenos, já que o mesmo decorria da inteligente opção do autor de desvincular a forma escultórica de conotações, formas ou figurações evocativas, e deslocar para a base, os sinais identificadores da homenagem, a saber, as armas reais de D. João II, nas quais avultava um pelicano, simbolizando o amor e o sacrifício pessoal.

A base que agora a obra apresenta – uma calote esférica revestida de um pavimento uniforme em calçada à portuguesa de tonalidade branca – constitui uma simplificação que empobrece a concepção do próprio monumento, justamente, importa notar, privando-o dos signos que se relacionavam com a gramática simbólica da própria homenagem, e dos valores éticos com que a mesma pretendia veicular.

Em síntese, os termos depreciativos como que António Manuel Pinto se referem à encomenda do “monumento”, a deslocação do mesmo para uma zona marginal pouco propiciadora do contacto directo com o público e a não execução da base tal como o escultor a havia projectado, mostram, sem margem para grandes dúvidas, que a circunstância de uma determinada obra visar valores monumentais, induz sobre a mesma um indelével, mas detectável, ónus depreciador.

Uma vez mais, confrontamo-nos com a presença, e os inequívocos efeitos, do postulado da monumentalidade negativa.

Assumir-se como monumento, designar-se como tal e colocar-se na senda da manifestação de outros valores que não os estritamente estéticos (formais, conceptuais ou actuais) implica, imediatamente, e de

⁵² FARIA, Nuno, *Escultura-Monumento a D. João II*, In, AA.VV, *Arte Urbana/Urban Art*, ... p. 159

forma quase automática, recair sobre a obra que o fizer uma espécie de silenciosa mas eloquente rejeição: uma espécie de subtil Sha'ria.

É o que sucede neste caso, e que se traduziu pela supressão dos signos que o identificavam, justamente, como monumento.

De resto, a obra constitui uma criação verdadeiramente notável. Uma criação que consegue ser fiel, simultaneamente, à “encomenda” e às pesquisas plásticas que Manuel Rosa se vem dedicando ao nível da sua produção de atelier, pois como Nuno Faria refere, o escultor retoma “*um vocabulário de formas já anteriormente agenciado*”, e resolve com inteligência e critério as dificuldades induzidos pela mudança de escala e “*pela adequação ao espaço físico urbano.*”

Obra de valor, a *Escultura-monumento a D. João II* é formada por uma espiral de bronze, inicialmente dourada e levemente ascendente, que se apoia em três elegantes suportes do mesmo material e aspecto, e que com a mesma formam um conjunto orgânico e dinâmico, definindo o seu ponto de origem, sem limitar o seu crescimento, o qual prossegue no espaço, até ser subitamente interrompido, recusando qualquer remate.

Trata-se de uma forma simultaneamente abstracta nas linhas e orgânica nas formas: uma forma eidética definida e dinamizada, ao mesmo tempo, pela ideia de torção, pela ideia de elevação e pela ideia de projecção e abertura, na medida em que a espiral que propõe se desenrola e se eleva suavemente, projectando-se indefinidamente e descrevendo, ao mesmo tempo, um crescendo em altura, em extensão e em secção. Opõe-se, portanto, em absoluto, esta figuração abstracta aos cones de Rui Chafes, que materializam pelo afunilamento, a finitude, pelo vazio, a ausência, e pela pesada negritude, a negação.

Revestido por um dourado aurífero (que hoje se perdeu) e apresentando uma configuração orgânica e expansiva, o monumento de Rosa é um hino à prevalência ascensional e luminosa do vivo.

Escultura-monumento contemporâneo, esta obra de Manuel Rosa insere-se na linha de desenvolvimento da própria pesquisa e poética pessoal do escultor, como, por exemplo, em *Sem título*, de 1992: uma peça de calcário branco, onde, como observa Nuno Faria, avultam

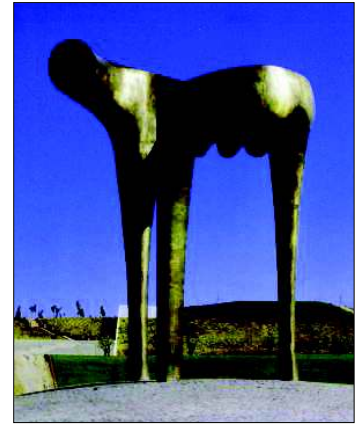


Fig. 69/XXII- Manuel Rosa, *Escultura-Monumento a D. João II*, 1998, Rotunda do Príncipe Perfeito, Parque das Nações, Lisboa. Imagem obtida após inauguração



Fig. 70/XXII- Idem, Outra perspectiva.



Fig. 71/XXII- Idem, Nova perspectiva.

ressonâncias de formas ambigualmente a-funcionais, juntamente com referências icónicas e simbólicas ancestrais, “*não se sabendo muito bem se se trata de uma simples pega, de um cão sem cabeça, ou se constitui uma referência à célebre Loba etrusca que aleitou Rómulo e Remo.*”⁵³

Mas além de uma pesquisa e de uma poética estritamente pessoal, o monumento-escultura a D. João II, insere-se numa genealogia que no nosso estudo consideramos que cruza todos estes anos: a genealogia fundada pelo projecto *Mar Novo*, a qual se reconhece por meio do recurso à forma espiral, definindo rotação, elevação e abertura.

Uma genealogia que prossegue com o *Monumento aos Calafates*, que reaparece no desenho do projecto de João Andresen para o *Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, que de novo encontramos no projecto da equipa “*Cidade Aberta*” para o *Monumento ao 25 de Abril*, em Algés, que volta a aparecer no *Monumento aos Mortos do Tarrafal*, e que agora se inscreve, poderosamente, no Parque das Nações, ao ser adoptada para signo identificador da demanda de João II.

Embora traçada com contenção e parcimónia, a espiral adapta-se muito bem a uma representação abstracta da figura de João II, na medida em que pode ser lida como a expressão plástica de uma redução eidética da sua política de descoberta: a ideia de torção, como metáfora da demanda do Oriente e das terras do Prestes João, através da descoberta do caminho marítimo para a Índia, pelo contorno do *Cabo das Tormentas*.

De acordo com esta perspectiva e com este entendimento, a *Escultura-Monumento a D. João II*, aparece, por um lado, tal como *Horas de Chumbo*, de Rui Chafes, como um monumento de extracção fenomenológica, na medida em que se constitui como expressão plástica da lógica da redução eidética. Por outro lado, contrariamente a *Horas de Chumbo*, a *Escultura-monumento a D. João II*, não denega a positividade das descobertas, e visa traduzir-se como expressão luminosa e aberta da ideia de torção que possibilitou o contacto directo do Ocidente com o Oriente, aparecendo como paradigma de uma monumentalidade positiva.



Fig. 72/XXII- Idem, Perspectiva da espiral.



Fig. 73/XXII- Idem, Outra perspectiva da espiral.

⁵³ FARIA, Nuno, *Escultura-Monumento a D. João II*, In, AA.VV, *Arte Urbana/Urban Art*, ... p. 158

PARTE III

Modelo

Capítulo 23 – Exposição e estruturação do problema

Partindo de uma reflexão crítica em torno da teoria do monumento e da monumentalidade no âmbito da escultura pública, ponderados, discutidos e seleccionados os pressupostos e os métodos mais adequados à condução de uma investigação sobre os aspectos que o problema assume, em Portugal, no período do após guerra, desde a *Era Colonial* até ao embate da *Globalização* e passando pelas metamorfoses induzidas pela *Instauração da Democracia* e pelo processo de *Integração Europeia*, concluído o estudo histórico da factologia e da fenomenologia do itinerário evolutivo registado durante o mesmo período, importa agora processar os resultados obtidos, a fim de os pensar e teorizar, tendo em vista a definição de um modelo compreensivo e evolutivo.

Constitui este escopo o corolário da presente investigação, e fundamenta-se o mesmo na percepção que nos é cara (e que nos parece clara) de que o itinerário estudado repercute e denota os traços de um sentido inteligível – o da sua história – cuja elucidação poderá resolver alguns dos principais problemas que se encontram em litígio no campo da escultura pública e da monumentalidade, esclarecendo-os.

A hipótese interpretativa que avançamos, é a de que o trajecto traçado pelos concursos públicos, pelas grandes encomendas, pelos projectos integrados e por determinadas obras de referência, estabelecem e definem distintos ciclos e horizontes de concepção e de produção artística que se confrontam e se sucedem segundo uma lógica constante que lhes prevalece, e que simultaneamente desencadeia crises e anuncia géneses.

Mas esses ciclos distintos não constituem segmentos estanques, já que ao mesmo tempo que o estudo põe em evidência tópicos de diferenciação, também nele se detectam elos de continuidade.

Na história da arte em Portugal, sob a designação algo ambígua de “*Gerações*” (*Gerações do Romantismo*, *Gerações do Naturalismo*, *Gerações do Modernismo*), embora sem igual grau de confinamento, tem sido proposta e estabelecida, de forma assaz consensual, a definição de segmentos evolutivos que se concebem a partir da noção de “*Geração Artística*”, estruturando, com base em critérios objectivos e amplos, dis-

tintos horizontes de produção artística, que servem de pano de fundo comum a diferentes contextos históricos, linguagens plásticas e tendências estéticas, sistematizando os seus contrastes.

Na nossa perspectiva, paralelamente à definição de segmentos ou séries de produção diferenciada, como são os que são induzidos por sucessivos contextos geracionais, por idênticos recursos tecnológicos, por similares afinidades estéticas e ideológicas ou por equivalentes linguagens e investigações plásticas, deve ser sondado e identificado o papel de genealogias formais que subsistem para lá das rupturas, veiculando (e actualizando) aspectos e problemas constantes, presentes na definição de paradigmas conceptuais e de cânones formais.

Desde logo, parece-nos legítimo afirmar que o reconhecimento e a sondagem dessas genealogias revela aspectos que se formam no interior do próprio fenómeno artístico, denotando inerências intrínsecas à esfera da arte, ao mesmo tempo que repercutem, pela forma como as mesmas se vão actualizando, condicionalismos que as transcendem, e que a partir do exterior interferem na sua própria (re)configuração.

Considerar as genealogias formais, equivale assim a seguir os caminhos do sentido dialéctico da criação artística, procurando detectar as suas mutações e as suas constâncias, e a partir daí apurar modelos.

A hipótese de integração teórica que a seguir expomos e defendemos, pressupõe e postula, pois, claramente, a recuperação da ideia de linhas e de lógicas genealógicas na produção artística.

Já Aloïs Riegl (1858-1905) o havia perspectivado para o estudo do ornamento nas artes decorativas¹, assim como Henri Focillon (1881-1943) igualmente o perspectivara para o estudo das formas artísticas². A obra de ambos representa um esforço bastante fecundo e meritório, que levou particularmente longe o esclarecimento de muitos aspectos e problemas da compreensão dos fenómenos artísticos.

Os nossos pressupostos e finalidades não podem, contudo, confundir-se com o daqueles.

¹ RIEGL, Aloïs, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1891, Wien

² FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, 1934, Paris

Riegl, Focillon e de forma distinta, também, Arnold Hauser (1892-1978), concentraram os seus esforços na definição de linhas de evolução histórica que pudessem iluminar a viagem das formas e a deriva dos modelos, encontrando leis e invariâncias que lhes prevalecessem, a fim de dar sentido à sucessão, submetendo-se a criação artística a uma causalidade determinista, a comandar, a partir de dentro, nos dois primeiros, o processo e, no segundo, a partir de fora, à semelhança dos processos de produção socioeconómica e sócio-cultural.

Nos seus respectivos sistemas, o exacerbamento da organicidade ou da historicidade, ou o decalque das linhagens e das tensões que a partir do exterior se exercem sobre os fenómenos artísticos, caminha a par com a minimização das tensões dialécticas que se abrigam (e ocultam) no seu interior, e que se plasmam na própria obra de arte, coisa que, no nosso ponto de vista, prejudica de forma particularmente grave a compreensão dos processos que ocorrem nos momentos de ruptura e nas fases de transição de uns ciclos para os outros, confundindo, por um lado, ciclo ou regime de produção com cronologia, e por outro, colocando os fenómenos artísticos a reboque da história e da sociedade, quando por vezes, como sabemos, é o inverso que sucede, como já agudamente observara José-Augusto França, na seguinte passagem:

A arte (as artes, visuais ou sonoras ou literárias ou espectaculares) é assim relegada ao papel de produto, ou de reflexo, dum dada situação histórica, esquecendo-se que ela pode ser também um elemento criador dessa situação; e que só na verdade é válida como arte, isto é, como criação, se assim agir. Isso determina todo um processo de abordagem do fenómeno artístico, e igualmente um processo de relação com outros domínios ou séries culturais aos quais ele se encontra intimamente ligado – numa dialéctica de interesse global que ao mesmo tempo integra e desintegra o contexto histórico em questão. E que o historiador deve ultrapassar, relacionando-se com outras séries históricas.³

Repercutindo a perspectiva gurvitchiana da sociologia como estudo dos “*fenómenos sociais totais*”⁴, estas palavras são sibilinas, e consideramos que ainda não foram retiradas todas as ilações que nas mesmas se

³ FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal no Século XIX*, 1º Volume, Bertrand, 1966, Lisboa, p. 9

⁴ Vide, GURVITCH, Georges, *Dialéctica e Sociologia*, Universidade Moderna, 1973, Lisboa, p. 19.

encontram implicadas, pois para além da defesa implícita da metodologia interdisciplinar para abordagem dos fenómenos artísticos, relacionando-os com outras séries históricas e culturais, aspecto então inovador cuja validade científica se encontra hoje universalmente consagrada, aquelas palavras lançam ao mesmo tempo um alerta contra a aplicação de modelos deterministas, defendendo uma dialéctica de interesse global, a modelar o contexto histórico.

Esta dialéctica global que ao mesmo tempo integra e desintegra o enquadramento histórico, reivindicada por França, parece-nos que se em cada ciclo histórico e em cada cenário sociológico, através do cruzamento da História com a Ontologia, uma vez que, afinal, a fenomenologia dos factos artísticos nos mostra que estes nunca obedecem a uma cronologia única, mas a cronologias múltiplas, contendo, em si mesmos, ainda que apenas em *gérmen*, diferentes *idades*.

As genealogias artísticas (formais e intencionais) são então a expressão e o traço da confluência e da intercessão da temporalidade dos fenómenos, com a sondagem e a projecção das origens que os instauraram enquanto tal.

As genealogias que propomos não são portanto as genealogias dos processos lineares que evoluem pouco a pouco, no tempo, por meio de desvios graduais e sucessivos, à maneira da hereditariedade.

Em vez disso, o que propomos são genealogias dinâmicas e dialécticas que conhecem intermitências e metamorfoses, e que se confrontam e reciprocamente se esclarecem, emergindo como “lógicas de produção”, no cruzamento de novas premissas formais, estruturais, sociológicas ou iconológicas, com aspectos, traços, intenções e afloramentos, absolutamente primordiais.

As genealogias que propomos são, por isso, simultaneamente, enraizadas e autónomas face à diacronia e à sincronia, manifestando-se e iluminando-se pelo seu particular enlace histórico-ontológico na definição problemática e instável (dialéctica) de um dado quadro sociológico, necessariamente complexo, constituído pelo jogo das polaridades de compreensão disciplinar, na mira do estabelecimento de uma integração verdadeiramente transdisciplinar.

Por esta via, parece-nos que poderá encarar-se com optimismo a possibilidade de lograr compreender os fenómenos artísticos na sua especificidade, libertando-os de um estrito e restrito confinamento histórico, por descrevê-los e analisá-los como expressão e resultado de um litígio e de uma reinvenção permanentes, ou seja, ao inscrevê-los no seio de uma dialéctica de alcance efectivamente global.

Os métodos dessa dialéctica de interesse global, julgámos tê-los encontrado na fenomenologia genética, tal como a concebeu, explicitou e fundou Raymond Abellio na sua obra capital, *La Structure Absolue*, a cuja descrição e análise sucintamente procedemos na Parte I.

Esta passagem é obviamente controversa, e não é nosso propósito escamotear a questão. Apresentamo-la aqui como lance e hipótese em aberto, destinando-se o modelo que a partir daí intentaremos operar não a promover a sua aplicação, mas apenas a testar o seu alcance.

Como vimos, a partir da descrição do episódio imaginário da “queda na montanha”, apesar das rupturas e das descontinuidades manifestadas, cada um dos sucessivos ciclos e, no seu conjunto, todos eles, são etapas para a construção de um “sentido esférico”, que simultaneamente os funde e funda, sintetizando um conhecimento que busca nas causas e efeitos a desocultação de um *determinismo bi-direccional*.

Os sucessivos ciclos são assim comandados por um determinismo transcendental, que a cada momento se faz, se desfaz e se refaz, tomando como motor a estrutura da “inversão intensificadora de inversão” que anima a “lógica da dupla contradição cruzada”.

Cada ciclo encerra assim um sentido parcial que o esclarece, ao mesmo tempo que se resolve e se supera, virtualmente, num novo ciclo que lhe sucede, ciclo esse cujo sentido se constitui por meio de uma dupla inversão que o devolve a um estado originário, mas que o dota de uma maior magnitude relativamente ao precedente, num encadeamento de ciclos que descreve uma tendência evolutiva ou involutiva, em modo de extensão ou em modo de intensificação.

Cada novo sentido, constituído a partir das determinações induzidas pelos pólos de oposições que cruzam e comandam o campo de forças que integra e mantém íntegra a estrutura, é de âmbito eminentemente

transcendental, aparecendo como um horizonte de sentido que se constitui como objecto da (e na) consciência.

Na base destas concepções, encontra-se portanto o primado da *epoché* fenomenológica: a suspensão de juízo sobre a possibilidade do conhecimento dos factos e dos fenómenos do mundo, que tem o dom de instaurar o estudo e a indagação dos factos e dos fenómenos, como estudo e indagação dos factos e dos fenómenos na (e da) consciência que os visa, constituindo-se, como tal, em resultado do acto intencional desta visar o mundo e de lhe atribuir um sentido, pois, como observa Husserl, “o conhecimento é, em todas as suas configurações, uma vivência psíquica: é conhecimento do sujeito que conhece.”⁵

Tais são os fundamentos filosóficos e os instrumentos conceptuais que convocamos para operar uma metodologia, que julgamos capaz de reconhecer e elucidar cabalmente o nosso campo de estudos.

Firmados neles, desenvolveremos uma hipótese explicativa da factologia e da fenomenologia que o estudo histórico põs em evidência.

Importa de imediato referir que a mesma hipótese, não visa constituir-se como a única interpretação ou explicação válidas, mas apenas como aquela que mais validamente se pode conceber, esperamos nós, a partir das premissas referidas, premissas essas que na nossa opinião se apresentam como as mais adequadas ao tipo de estudo que a nossa investigação persegue e promove, e que é, como já referimos, a elucidação do seu sentido histórico, coisa que logicamente pressupõe como dada, a ideia de que a história contém e constrói um sentido (que se designará de sentido histórico), e que no fim é sempre aquele que se forma no interior do confronto dos factos com a temporalidade.

Assim sendo, importa esquematizar agora as genealogias que se manifestam ao longo do período em estudo.

Segundo a nossa perspectiva, são duas as genealogias que ali logramos detectar. Por um lado, encontrámos a genealogia dos sucessivos pressupostos e modelos da pesquisa de um *paradigma monumental*. Por outro, encontrámos a genealogia das sucessivas configurações e aspectos de um *cânone estatutário*.

⁵ HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, 1989, Lisboa, p. 49.

Parece-nos, por isso, necessário considerar esta primeira distinção.

Primeira distinção, porque dividida a cada instante por este litígio permanente entre estas duas polaridades ontológicas a *escultura*, enquanto arte, tentará, também permanentemente, promover uma terceira deriva, instaurando assim a problemática do *ornamento*.

Não nos parece por isso correcto opor *escultura* a *estatuária*, ignorando assim o problema capital do *monumento*. Ao contrário, consideramos que para se compreender o fenómeno da *escultura*, importa não só considerar o monumento, mas inclusive começar por resolver e esclarecer o lugar e o papel que o monumento ocupa e desempenha no quadro do “*complexo topo-fenomenológico*”⁶ da *escultura pública*, coisa que supomos que se esclarece ao distinguir *monumento*, *estatuária* e *ornamento*, perspectivando a *escultura pública* como expressão deste triplo litígio, coisa que implica abrir nela uma ferida e a instaurar uma crise.

Como referimos na Parte I, a *estatuária* pertence a uma série (ou família) tipológica da *escultura*, enquanto que o monumento pertence a uma classe (ou plano) hierárquico da *escultura*. Quer dizer, o monumento concebe-se como uma classe hierárquica (um nível), enquanto que a *estatuária* se define como uma família tipológica (uma série).

Pela definição do *complexo topo-fenomenológico* percebe-se que entre *estatuária* e *monumento*, antes doutras distinções importa aí reconhecer uma distinção de estatuto: um estatuto, perde-se a tautologia, de valor.

Valor, antes de mais, eminentemente ético.

Mas além de uma distinção de estatuto, há uma distinção de carácter.

O monumento porque intenta trazer o passado ao presente e prevenir o futuro, visa, por isso, intencionalmente, o eterno, caracterizando-se por ser, ou dever ser, um marco duradouro e um pólo universal e intemporal. Ou seja, apresenta-se como um ponto de fuga visando fundir-se num ideal inatingível, e fundar-se como *cosmos* ou como *eixo do mundo*, encontrando-se, desse modo, necessariamente inscrita na ideia

⁶ Vide, ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, *Revista da Faculdade de Letras. Departamento de Ciências e Técnicas do Património*, FLUP, 2003, Porto, pp. 395-398



Fig. 1/XXIII- João Cutileiro, *Monumento ao 25 de Abril*, 1997 Mármore, Parque Eduardo VII, Lisboa



Fig. 2/XXIII- Pedro Cabrita Reis, *Vieira de Carvalho*, 2003, Bronze, Praça do Município, Maia.

de monumento uma síntese cósmica e/ou cosmogónica, como sucede no magnífico *Monumento ao 25 de Abril*, de João Cutileiro.

Já a estatuária, se não transfigurada pela lógica monumental, reporta-se unicamente a uma dimensão mundana e temporal, dado que a mesma pressupõe necessariamente uma personificação: um rosto, estilizado, ou não, de um indivíduo. Um retrato que exhibe a sua indumentária ou a sua nudez, que proclama um nome e se refere a um tempo, como sucede na bela estátua de Vieira de Carvalho, de Cabrita Reis.

A escultura configura-se no centro deste litígio. Um litígio entre os píncaros de uma valorização ética e a arte de um registo temporal. Mas a escultura, por si só, não se reduz, obviamente, à representação estatuária. A escultura, antes de mais, é uma arte, e como tal tudo aquilo que produz, possui e veicula uma dimensão estética, isto é, veicula uma expressão poética que encerra em si mesma um valor. Valor esse que se constitui, também ele, como ponto de fuga, apurando-se e intensificando-se tanto mais, quanto mais a mesma se liberta da influência daqueles pólos contrários, sondando a sua natureza metafórica de objecto estético, isto é, convertendo-se em ornamento.

O quadro que se segue, esquematiza esta primeira estruturação:

Classes \ Ordens	Estatuto	Carácter
Monumento	<i>Paradigma Ético</i>	<i>Demanda Universal</i>
Estatuária	<i>Cânon Tipológico</i>	<i>Retrato Temporal</i>
Ornamento	<i>Dimensão Estética</i>	<i>Demanda Formal</i>

Importa desde já esclarecer que as classes acima indicadas não visam designar nem descrever categorias classificatórias, mas antes pretendem traduzir entidades eidéticas (identidades). Um monumento pode ser uma estátua ou uma forma tridimensional, se axiologicamente transfigurada. Enquanto a estatuária, tanto pode ser uma estátua como um busto, ou apenas um relevo, desde que a sua figuração vise representar uma pessoa concreta e não uma mera forma. Por sua vez, o ornamento, pode conceber-se tanto como uma figuração escultórica do corpo humano, como uma mera forma tridimensional.

A interacção destes três planos está bem presente ao longo do nosso estudo, importando por isso perceber que o valor de um monumento não pode ser bem avaliado apenas pela sua dimensão estética, já que o valor preponderante que ali se pretende apresentar é de natureza axiológica, assim como o valor de uma estátua não pode ser avaliado pela sua dimensão estética, já que não é a perfeição formal da mesma que ali se pretende apresentar, mas a adequação ao seu cânone.

Monumento e *ornamento* são assim os pólos extremos, e opostos, entre os quais existe e varia a *estatuária*. Enquanto o *monumento* visa a tradução de uma ideia/forma sublime – o *paradigma* – por meio de concreções que visam o universal, o *ornamento*, inversamente, visa a representação de uma série de possibilidades formais, moduladas por poéticas que variam entre o grotesco e o mundano, ficando a *estatuária*, por assim dizer, entalada entre os píncaros da deriva monumental, e as tentações da invenção formal, na mira de fixar as suas figurações a partir de um dado código – o *cânone*.

E é no espaço trinitário formado por estas polaridades directoras, que existe e subsiste o vasto leque de possibilidades éticas, convencionais e estéticas, onde se define e abre o território específico da escultura.

Exemplificando, o cânone estatuário de referência para a escultura do Estado Novo é, obviamente, o *cânone zarquiano*. A ele se convertem todas as representações de heróis e de figuras da história nacional, podendo, portanto, com toda a propriedade falar-se de um cânone estatuário como o caracterizou, primeiro, do ponto de vista formal José-Augusto França, o estudou, depois, do ponto de vista conceptual Margarida Acciaiuoli de Brito e o designou, enfim, do ponto de vista classificatório Artur Portela, com a expressão nacional-historicismo.

Por sua vez, o paradigma monumental de referência para a mesma escultura é o *Padrão*, mas contrariamente ao cânone estatuário, aquele paradigma nunca foi plenamente assumido ou aceite, sendo essa a principal ilação que deve ser tirada dos sucessivos fracassos dos concursos de Sagres durante o Estado Novo, pois ao contrário do cânone estatuário que gozava de uma definição clara e concreta, o paradigma monumental sempre se buscou no cruzamento de diferentes lógicas e

premissas, visando invariavelmente a criação/invenção de um híbrido – uma síntese – como bem o atesta o propósito/promessa de o criar a partir da combinação do *Padrão* e da *Capela*.

Quanto à escultura, o seu horizonte de possibilidade restringe-se, então, a um difícil e estreito espaço remanescente, que ela preenche fuzadamente, como se lhe fugisse, exibindo aí a herança confusa e difusa da panóplia do academismo que os escultores modernistas mais conscientes superavam cada vez com maior dificuldade, dada a indiferença, a marginalização e a censura praticada durante o *Estado Novo* aos modelos alternativos e às pesquisas independentes.

Até agora, empenhámo-nos em estabelecer distinções estáticas, de acordo com as premissas iniciais do complexo topo-fenomenológico, premissas essas que posteriormente teremos de desenvolver mais, esmiuçando novas distinções que outros aspectos revelados pelo estudo empírico nos levarão a introduzir.

Para já, porém, a fim de concluir o primeiro nível de estruturação das diferentes classes e ordens escultóricas, importa perspectivar como as mesmas se comportam e evoluem ao longo do tempo.

Para o fazer, importa convocar um outro instrumento teórico. Um procedimento vocacionado para “*introduzir a dimensão temporal na estrutura, e a partir daí projectar os processos de transformação*”⁷

Designámos esse procedimento de “complexo genético-temporal.”

Como defendemos no artigo que temos vindo a seguir, a forma de introduzir a temporalidade na estrutura, passa pelos monumentos, pois, como ali explicamos “*só os monumentos denotam a capacidade de constituírem, como refere Aldo Rossi, os elementos permanentes da arquitectura da cidade e de, simultaneamente, serem os pivots da sua transformação, pois, diga-se o que se disser, são eles que constituem o paradigma mais elevado e disseminado da obra arquitectónica e escultórica, em determinado período.*”⁸

A demonstração desta passagem é de teor eminentemente lógico. Na impossibilidade de ponderar todos os exemplos e aspectos da evolução da produção escultórica num determinado intervalo de tempo, e

⁷ ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico ...*, p. 400.

⁸ Idem, *ibidem*.

importando, portanto, reflectir e analisar aquelas que de facto constituem os momentos de maior importância desse mesmo período, deve então recair a análise sobre aqueles que se apresentam como monumentos, visando estudar o comportamento e a variação das diferentes genealogias, relativamente ao centro de gravidade da querela e da pesquisa monumental.

Durante todo o período do Estado Novo assistiu-se a um combate surdo travado em torno da controvérsia do monumento e da ideia de monumentalidade, constituindo um dos únicos aspectos onde as directivas e normas oficiais não eram automaticamente e pacificamente adoptadas, podendo, portanto, a esse respeito, falar-se de um campo de forças marcado por batalhas campais, por resistências surdas, por vitórias heróicas e por muitas amargas derrotas.

Os momentos destes combates e os resultados destes afrontamentos monumentais, encontram-se descritos e analisados no Estudo Histórico, aparecendo os concursos públicos, as grandes encomendas os projectos integrados e certas obras de referência, como pólos de um trânsito que se estrutura geneticamente, isto é, que dá origem a diferentes regimes e concepções de produção escultórica: os ciclos.

Explicitando-os, desde 1948 a 1998 verifica-se a existência de quatro ciclos fundamentais.

São eles:

1. Estatuária sublime
2. Conjugação das três artes
3. Autonomia disciplinar
4. Monumentalidade fenomenológica

Observando cada uma das designações, imediatamente se percebe que o trânsito de umas para as outras representa o trânsito de uma tese para uma antítese, ou melhor, de um verso para um reverso, como se percebe pela análise do *complexo topo-fenomenológico* que é instaurado.

Começando pela análise do *locus*, verificamos que durante o ciclo da *estatuária sublime* é instaurado um *locus* unitário, quando não totalitário, que se impõe de fora para dentro, condicionando, *a priori*, de forma unidimensional, a produção monumental. Exemplo: *Monumento a Duarte Pacheco*.

Já durante o ciclo da *conjugação das três artes*, o espaço arquitectónico é instaurado como *locus* de integração artística, condicionando, de dentro para fora, a formação de uma estética pluridimensional, que se define somente *a posteriori*. Exemplo: *Projecto Mar Novo*.

Por sua vez, no ciclo *Autonomia disciplinar* recusam-se as limitações impostas pelos programas arquitectónicos, e elege-se como *locus* o espaço urbano, condicionando, *a priori*, de fora para dentro, a produção monumental. Exemplo: *Macizo de Amarração da Ponte sobre o Tejo*.

Por último, no ciclo *Monumentalidade fenomenológica* é instaurado um espaço de interacção com o público e um regime de interferências entre diferentes disciplinas artísticas, na definição de um espaço de convivialidade que elege como *locus* o espaço público, questionando-o, problematizando-o ou transfigurando-o, por meio de projectos integrados de arte pública que o reconfiguram, *a posteriori*, de dentro para fora. Exemplo: *Jardins da Água*, Parque das Nações.

Mas não é só em relação à definição do seu lugar intencional (*locus*) que se manifesta um encadeamento de inversões (verso e reverso).

Também em relação à evolução do *eidós*⁹ e do *kern*¹⁰ que juntamente com o *locus* constituem os instrumentos de análise do *complexo topo-fenomenológico*, a introdução do *cronos* que impulsiona o *complexo genético-temporal* permite detectar curiosas relações de inversão entre os sucessivos ciclos.

Assim sendo, relativamente à vertente do carácter da visão intencional das obras – *eidós* –, ao longo do período, o mesmo conhece mutações importantes, denotando um jogo eloquente de inversões.

Começando pelo ciclo da *estatuária sublime*, verificamos que o carácter morfológico do paradigma monumental que inicialmente se pretende instituir, é o de plasmar uma verticalidade a um tempo colossal e

⁹ De acordo com a nossa perspectiva de análise, o *eidós* traduz os aspectos relacionados com a presença material das obras, variando em natureza objectual e natureza conceptual. Vide, ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, Op. Cit., pp. 397-398

¹⁰ De acordo com a mesma perspectiva, o *kern* traduz os aspectos relacionados com o sentido intencional das obras, opondo a ordem da narratividade à ordem da objectualidade. Vide, ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, Op. Cit., pp. 396-397.

dinâmica, enquanto expressão de uma “síntese equilibrada” do Passado Histórico com os Tempos Modernos, como acontece com os sucessivos *Padrões* dos Rebello de Andrade, para Sagres, com o *Padrão dos Descobrimentos*, de Cottinelli Telmo, com o *Monumento aos Heróis da Ocupação do Ultramar Português*, de Cristino da Silva, bem como com o *Monumento a Duarte Pacheco*, cuja coluna partida assinala a interrupção da dinâmica de construção dessa mesma sublimidade vertical.

Relativamente a este, verificamos que o carácter morfológico do paradigma que se pretende instaurar com o ciclo *Conjugação das Artes*, forma-se já não a partir, ou à volta, de um único elemento vertical e dinâmico, mas de uma “constelação de elementos dispersos”, uns verticais outros não, que se espriam na horizontalidade de um espaço definido arquitectonicamente, como sucede com o projecto *Mar Novo* e com o projecto do *Monumento aos Calafates*, na definição integrada de uma espacialidade pluridimensional que não pretende sobrepor-se ao local de implantação, mas ligar-se a ele, respeitando o seu carácter.

Por seu turno, quanto à *Autonomia Disciplinar*, o *eidós* do novo paradigma monumental, retoma o propósito de se organizar em torno de uma presença vertical, mas esta já não se define como colossal ou dinâmica, nem tão pouco aceita confundir-se com qualquer elemento arquitectónico monumentalizado, como sendo colunas, arcos ou pilones, afirmando sem ambiguidade a sua natureza de objecto escultural, como sucede com o projecto de Jorge Vieira para o *Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, assim como acontece com o projecto de José Aurélio, António Aurélio e Querubim Lapa, para o mesmo concurso, e com a *Mão*, de José Aurélio, para Óbidos, e já se vê, com o *D. Sebastião*, de João Cutileiro, para Lagos.

Por último, quanto ao ciclo *Monumentalidade Fenomenológica*, o *eidós* morfológico do novo paradigma monumental organiza-se e entende-se como uma forma aberta à utilização e à convivialidade dos cidadãos, concebendo-se simultaneamente como um “espaço de paragem e de circulação”, em que os diferentes elementos que agregam diversas disciplinas artísticas se colam ou colocam horizontalmente sobre o solo, esculpindo-o, ornamentando-o e significando-o, tal como acon-

tece nos *Jardins da Água*, no Parque das Nações, que resultou de uma parceria entre o atelier Risco de Manuel Salgado e da colaboração da escultora Fernanda Fragateiro e do arquitecto paisagista João Gomes da Silva, ou na *Torre de TCC* de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira, e que contou com a colaboração do artista plástico Pedro Calapez, assim como no *Monumento ao 25 de Abril*, de João Cutileiro.

Igualmente sucede assim, em relação ao sentido intencional das obras – *kern* – verificado ao longo do período.

Começando pelo ciclo da *estatuária sublime*, o mesmo define uma narratividade de feição devocional, submetendo o culto da rememoração à lógica da devoção, como bem exprimem os projectos para os monumentos de Sagres, *Espalhando a Fé*, *o Império*, dos Rebello de Andrade e Rui Gameiro (substituído entretanto por Álvaro de Brée), que projecta uma Cruz de Cristo no espaço, e o projecto *Nau*, de Filipe Nobre de Figueiredo e António Duarte, onde o elemento “capela mortuária” ocupa o centro do recinto monumental. Enquanto que em relação à ordem da imageabilidade, a sublimidade se traduz pela imposição de uma imagem portentosa, que pontua o espaço com poderosas marcações, como sucede com os projectos para Sagres, acima referidos, assim como com o *Padrão dos Descobrimentos*, o *Monumento a Duarte Pacheco*, o *Cristo-Rei*, etc.

Quanto ao ciclo *Conjugação das Três Artes*, sucede o oposto, na medida em que em relação à ordem da narratividade, em vez de uma história sacralizada, apresenta-se uma ideia neutralizada, transcendental, de história, que não implica ou exige render-lhe culto devocional, como sucede com o projecto *Mar Novo* e com o projecto para o *Monumento aos Calafates*. Por seu turno, em relação à ordem da imageabilidade, no mesmo ciclo predomina a lógica da animação sobre a lógica da pontuação, na medida em que o espaço onde o monumento se integra é todo ele convertido em espaço monumental, agregando diferentes elementos que o animam, procurando ligar-se ao sítio e integrar os seus aspectos para com eles compor uma linguagem monumental, em vez de lhe impor uma imagem retórica que se sobrepõe ao próprio sítio, como sucede nos exemplos já referidos.

Em relação ao ciclo *Autonomia Disciplinar*, os ditames que configuram a *ordem da narratividade* são minimizados, quando não superados, com as obras a denegar ou a subverter ironicamente a homenagem devocional, como o seu propósito intencional convencionalmente pretenderia, sem lhe contrapor registos da história ou da memória. Por sua vez, em relação à *ordem da imageabilidade*, as obras deste ciclo valorizam-na, marcando poderosamente o espaço em que se implantam, pontuando-o com a sua imagem, como sucede com a *Mão* de Óbidos, com o *D. Sebastião* de Lagos e sucederia com o projecto do *Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, se este tivesse sido executado.

Por último, quanto ao ciclo da *Monumentalidade Fenomenológica*, as premissas da ordem da narratividade são recuperadas, com as obras a convocar, agora metaforicamente, ressonâncias rememorativas, sem lhes imprimir um cunho devocional, apesar do carácter velado ou evanescente das homenagens à memória, que veiculam. Por seu turno, em relação à ordem da imageabilidade, as obras ligam-se organicamente ao espaço envolvente, animando-o, na busca de uma identidade que passa pela ligação à percepção, ao corpo e à paisagem.

Ou seja, nos diferentes planos de análise da evolução do *complexo topofenomenológico*, durante o período em causa verificamos que o encadeamento das lógicas que regem a definição sucessiva de modelos compreensivos, traça um itinerário marcado por sucessivas inversões de sentido, repercutindo uma regra passível de se entender, a partir dos trânsitos assinalados pelo *complexo genético-temporal*, como veremos.

Antes, porém, de o fazer, importa fixar sinteticamente os aspectos até agora enunciados, estruturando-os numa tabela compreensiva sem precisar a dialéctica desses mesmos “trânsitos”, induzidos pelas sucessivas inversões de sentido que neles se encontram implicadas.

Importa a propósito lembrar, que do ponto de vista metodológico, a designação das entidades *locus*, *eidos* e *kern*, bem como a análise que a partir delas se faz, como se desenvolverá no capítulo seguinte, é realizada de acordo com o processo husserliano da *redução eidética*, o qual visa apurar, a partir do *método das variações*, as essências (eidos) que re-

presentam os aspectos invariantes que se abrigam no interior dos factos, antes dos mesmos serem reduzidos.

A *redução eidética* pressupõe, assim, a *redução fenomenológica*, pois é o sujeito transcendental, entendido como resíduo transcendental da consciência, que opera a *redução eidética*, e atribui sentido aos *factos reduzidos*. Eis como, do ponto de vista da fenomenologia transcendental, entendida como fenomenologia estática, o mesmo se apresenta:

Ciclos \ Ordens	<i>Locus</i>	<i>Eidos</i>	<i>Kern</i>
Estatuária Sublime	<i>Espaço unidimensional definido, a priori, de dentro para fora, condiciona as disciplinas artísticas</i>	<i>Verticalidade colossal e dinâmica; "síntese equilibrada" do Passado Histórico e do Tempo Moderno</i>	<i>Narratividade devocional impõe-se à rememoração; Imageabilidade forte pontua o espaço, iconografando-o</i>
Conjugação das Três Artes	<i>Espaço pluridimensional de integração arquitectónica definido de fora para dentro, a posteriori, condiciona as disciplinas artísticas</i>	<i>Constelação de elementos dispersos, que se espraiam na horizontalidade do espaço arquitectónico, sem o dominar, ilustrando o seu carácter</i>	<i>Narratividade rememorativa construída no plano transcendental; Imageabilidade reflecte o sítio, animando o espaço com marcações e ornamentações subteis</i>
Autonomia Disciplinar	<i>Espaço específico definido de dentro para fora, a priori, rejeita a integração arquitectónica das disciplinas artísticas</i>	<i>Retorno a uma presença vertical, mas já não colossal nem dinâmica, afirmando a sua especificidade de objecto escultórico</i>	<i>Narratividade minimizada e imageabilidade reforçada, pontuando iconoclasticamente o espaço em que as obras se implantam</i>
Monumentalidade Fenomenológica	<i>Espaço público definido de fora para dentro, a posteriori, como lugar de interacção cidadã e de interferência entre as disciplinas artísticas</i>	<i>Formas abertas ao uso dos cidadãos, com elementos colados ou colocados horizontalmente no solo, agregando diversas disciplinas artísticas</i>	<i>Narratividade metafórica com ressonâncias rememorativas; Imageabilidade busca uma identidade animada pela percepção, pelo corpo e pela paisagem</i>

Tal é o quadro segundo o qual perspectivamos os aspectos diferenciadores dos sucessivos ciclos monumentais que se manifestam ao longo do período do presente estudo. Trata-se de uma grelha esquemática, que, obviamente, não esgota todos os itens de diferenciação entre cada ciclo, e que pretende unicamente apresentar os aspectos essenciais das discrepâncias entre eles.

De resto, para além dos elementos de diferenciação, cada ciclo manifesta e integra, igualmente, aspectos que se mantêm imutáveis, e que

condicionam de forma permanente a definição e a produção de paradigmas monumentais, desafiando a história.

Referimo-nos à sobrevivência de traços e componentes verdadeiramente ancestrais que continuam a condicionar a definição dos sucessivos paradigmas monumentais, constituindo o substrato arquetípico permanente a partir do qual toda a definição monumental se processa. Na verdade, os modelos monumentais e estatuários do Ocidente prolongam os do Império Romano (coluna, estátua equestre, arco de triunfo), que por sua vez foram criados a partir dos modelos da estatuária helénica (coluna votiva, grupo equestre, altar votivo, estátuas de vulto) a qual tem origem nos cânones egípcios (obelisco, pilone, estátua) os quais por sua vez remontam aos modelos das estruturas megalíticas, convertendo o menir em obelisco, o dólmen em mastaba (e depois pirâmide), o alinhamento de menires em grandes eixos processionais e os cromeleques em templos, perdendo-se na noite dos tempos a origem primordial destes modelos, devendo, no fim, a sua definição nos seus aspectos mais grosseiros ter sido traçada logo na aurora do nascimento da própria arte, já que segundo cronologias bem estabelecidas, as mais antigas manifestações artísticas são as chamadas *Vénus do Paleolítico Superior*: estatuetas votivas de pequena dimensão, destinadas, provavelmente, a servir de objectos de culto para a realização de ritos de fecundidade, supostamente animando altares primitivos, com a configuração pontiaguda da sua base a permitir espetar as figuras no solo, decerto com uma intencionalidade simbólica.

Quando se fala de monumento, deve portanto manter-se presente essa dimensão ancestral e arquetípica, aspecto que a crítica da arte de cunho modernista tende a ignorar, quando não a sonegar.

Assim, encontramos-nos face a face com a questão das genealogias. Trata-se, obviamente, de uma questão importante, apesar da historiografia da arte contemporânea as ter banido, na medida em que introduzindo, por definição, o modernismo, uma ruptura relativamente aos historicismos, seguindo uma lógica linear cartesiana, não faz efectivamente sentido procurar continuidades onde se abriram fracturas.

A nós, contudo, parece-nos útil reabilitar as genealogias. De resto, não vemos que haja incompatibilidade ou inadequação entre seguir uma abordagem genealógica e permanecer no território do estudo e da compreensão da contemporaneidade, que é decididamente o nosso. Pelo contrário, parece-nos claro que as linhas genealógicas cruzam de lés a lés o século XX, e que determinam o devir da arte contemporânea, como facilmente se comprova pelas analogias estéticas entre as *vanguardas históricas* e as *neo-vanguardas*, coisa que sugere a presença de continuidades e consonâncias, para lá das rupturas e dissonâncias. Desde logo, importa recordar que etimologicamente as genealogias referem-se a linhas de parentesco que remontam inversamente o tempo, de descendente para ascendente, à busca das origens, de acordo com o modelo da árvore, o qual, por sua vez, expressa uma concepção naturalista de genealogia, donde resulta a convicção de que a passagem do tempo constrói um itinerário de dispersão.

Mas isso só é válido para o parentesco, já que, biologicamente, a transmissão da hereditariedade não se reduz à recombinação da cadeia do ADN nuclear dos progenitores, pois o ADN não se reduz apenas àquele celeberrima cadeia dupla, uma vez para perceber as origens longínquas da hereditariedade há que considerar também o ADN mitocondrial, que sendo unicamente transmitido pela cadeia feminina, não se recombina na gestação, permanecendo inalterável ao longo dos tempos, coisa que tem permitido desenvolver investigações de ponta, fornecendo dados bastante seguros e esclarecedores para o estudo da origem da espécie humana.

Para nós, portanto, numa perspectiva transdisciplinar, as genealogias artísticas que pretendemos estabelecer, definem-se a partir do litígio entre os *arquétipos* que estão na origem da ontologia do monumento, e os *paradigmas* que se constituem e manifestam por meio das sucessivas actualizações desses mesmos arquétipos, no tempo, da mesma forma como o ADN nuclear e o ADN mitocondrial, paralelamente, asseguram e determinam a concepção e a hereditariedade.

Numa palavra, uma genealogia monumental constrói-se no tempo, a partir do cruzamento entre um arquétipo fixo e permanente e o com-

plexo de determinações e configurações variáveis que condicionam a sua síntese, num dado momento histórico.

Eis porquê, para elucidar a factologia e a fenomenologia do monumento é forçoso cruzar a Ontologia com a História. A primeira, ocupa-se da meditação sobre o sentido do que é “ser monumento”¹¹. A segunda, ocupa-se do estudo dos sucessivos avatares da sua entidade, no tempo, analisando a sua factologia e fenomenologia.

Clarificadas assim as nossas premissas, importa agora tentar ver como se processa o confronto e o cruzamento dos arquétipos com a temporalidade, a fim de compreender o processo de formação dos paradigmas monumentais e precisar o trânsito dos modelos de uns ciclos para os outros, servindo-nos para tanto do instrumento operativo que é a lógica da dupla contradição cruzada: o único que no nosso entender possibilita este tipo de cruzamentos dialécticos.

Os arquétipos convocados e sondados pelo nosso estudo são dois: o *monumento* e a *estátua*. O primeiro, define-se pela ideia universal de monumentalidade. O segundo, pela ideia convencional de estatuária.

A ideia pura de monumentalidade será, por redução eidética, a ideia de algo que o homem cria para transcender a temporalidade do mundo, ou visar a eternidade divina. A ideia pura de estatuária, por redução eidética, é a ideia de um duplo de si mesmo que o homem faz para fixar a sua imagem, inscrevendo-a no tempo do mundo.

Vários trabalhos de pendor fenomenológico sobre monumentalidade e estatuária avançam alguns aspectos que nos permitem a partir deles sustentar as nossas teses, como sucede com os estudos de Henri Maldiney sobre a arquitectura e a estatuária do Alejadinho¹², ou com os textos de Martin Heidegger sobre arquitectura e sobre escultura.

Firmados nestas fundamentações, importa agora equacionar o problema e a tarefa que se nos depara, centrando-nos na análise do *paradigma monumental*, e afastando, para já, o *cânone estatuário*.

¹¹ Vide, ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, nº 1, *Arte e Espaço Público*, p. 11, URL: www.apha.pt/boletim

¹² MALDINEY, Henri, *Ouvrir le Rien. L'Art Nu*, Encre Marine, 2000, Paris.

O problema é então o de saber, como se constitui o paradigma monumental, a partir da dialéctica da integração/desintegração de uma ideia pura de monumentalidade, no tempo.

Numa primeira fase, parece-nos importante caracterizar as condições de partida que conformaram a formação e definição do paradigma da monumentalidade sublime.

Historicamente, esta formação acompanha a par e passo a formação do complexo político-cultural do Estado Novo, sendo-lhe inerente.

Nunca é demais afirmar que para o Estado Novo se poder legitimar no plano transcendental, carecia em absoluto de monumentalizar a sua simbologia, a fim de transcender a transitoriedade do tempo e constituir-se como absoluto, ascendendo aos píncaros da eternidade.

A verdade é que não logrou realiza-lo, apesar dos repetidos esforços e das surdas querelas travadas a esse propósito.

Referimo-nos, portanto, obviamente, aos concursos de Sagres.

Os concursos de 1933-35 e de 1936-38 constituíram o momento de não definição dessa “síntese” monumental, apesar da mesma se ter inequivocamente constituído, de forma particularmente adequada para os fins visados, em torno do projecto “*Espalhar a Fé, o Império*”, dos Rebello de Andrade, que propunha um *pilone* que tridimensionalizava a *Cruz de Cristo*, garantido assim a concatenação de uma ideia de monumentalidade – uma síntese – capaz de transcender o tempo.¹³

É de facto extraordinário como esse paradigma de monumentalidade não se tornou efectivo, e não foi sancionado pelo seu tempo.

De momento, não nos interessa deter-nos nessa problemática, pois antes disso importa desde já aduzir que para ser definido um paradigma monumental não basta “sintetizar” a forma arquetípica ou a ideia pura – *o modelo* – que deverá integrar o paradigma. Além disso, é imperioso que aquele obtenha a sanção social do seu próprio tempo.

¹³ Está fora do âmbito cronológico deste estudo estudar em detalhe o processo dos concursos de 1933-35 e 1936-38. Pelas consultas que fizemos, porém, parece-nos claro que se verificou um boicote destinado a travar a monumentalização da simbologia do *Estado Novo*, pois outro não pode ser o sentido da *Representação 35*, como se depreende pela tentativa de propor símbolos alternativos de pendor arqueológico (o *padrão* e a *capela*) que à partida não garantiam com êxito essa mesma monumentalização, ao contrário da *Cruz de Cristo*, que além do mais aparecia como símbolo de impacte e poder de galvanização das massas equiparável à *Suástica* nazi.

Foi isso que falhou. Sem podermos muito bem saber como, um dado sector da sociedade, decerto consciente da importância do que estava em causa, opôs-se de forma radical, e com inesperado êxito, a essa operação, coisa que não pode deixar de ser surpreendente, já que essa difícil missão coincidia com a fase de maior popularidade e prestígio do Estado Novo.¹⁴

A ser assim, o paradigma monumental que à partida se apresentava como dado, em 1948, é, como já referimos, o da *monumentalidade sublime*, embora esse paradigma se tenha definido, apenas, virtualmente, a partir de um modelo não sancionado pelo tempo da sua enunciação, degradando-se por isso em mera *estatuária sublime*.

O paradigma monumental terá assim uma existência meramente virtual, circunscrevendo-se a uma mera “iconografia do regime” – a *Situação* – por não obter a universalidade que requer uma *síntese* monumental, coisa que tingem o modelo com o estigma de uma pesada negatividade, a mesma que se manifestará como síndrome de *monumentalidade negativa*, tal como apurámos e enunciámos no estudo histórico.

Importa agora estruturar geneticamente a “não-formação” desse mesmo paradigma, usando a dialéctica da *inversão intensificadora de inversão*.

A condição de partida, anterior à consagração, em 40, do paradigma da monumentalidade sublime, é a da monumentalidade académica, simultaneamente historicista, naturalista e convencional, visando a glorificação dos grandes homens e dos nobres feitos, apresentados como exemplo de grandeza e de conduta moral, com intuídos de promoção da instrução pública. Uma mescla, portanto, de elementos tipológicos, de recursos narrativos e de intenções pedagógicas e filantrópicas.

Até à *Grande Guerra* o Ocidente acreditou e praticou essa crença, sancionando um paradigma de monumentalidade, a vários títulos compósito, que congregava uma amálgama de signos e de sentidos, agrega-

¹⁴ Apesar de se situar fora da nossa cronologia, tentámos apurar alguns aspectos sobre este processo, nomeadamente o de explorar eventuais ligações de subscritores da Representação 35 à Maçonaria, hipótese que nos parece lógica, mas que não pudemos de facto apurar, nem encontramos indícios que o pudessem sugerir.

dos pelo poder mediador das convenções¹⁵, espelhando e espalhando, em modo de extensão, essa mesma crença.

A *Grande Guerra*, primeiro, e a *Grande Depressão*, depois, alteraram radicalmente aquele quadro conceptual, e o rebuscado e retórico paradigma monumental académico deixou de ter razão de ser.

O novo paradigma deveria ser actual, directo, simples e forte.

Para tanto, o novo paradigma tinha desde logo de se opor ao academismo, descrevendo-se por meio desse trânsito a primeira inversão.

Essa primeira inversão não levantava problemas. Quer o Poder, quer os Artistas, quer o Público quer os Críticos, estavam preparados para aceitar aquele passo, como o demonstra o êxito unânime das primeiras exposições do Estado Novo, realizadas ao longo da década de 30, e estudadas por Margarida Acciaiuoli de Brito.

Mas o novo paradigma não se constituía unicamente a partir dali. Além de promover o novo, o paradigma monumental tinha forçosamente de promover também o primordial, a fim de lograr projectar uma imagem de eternidade.

Uma nova inversão de sentido importava, portanto, imprimir, para que o modelo pudesse ser completo. Uma inversão de sentido que abrisse o monumento ao diálogo meta-histórico, já não, é claro, a partir das premissas da erudição académica que se sabia esgotada, mas a partir de uma outra erudição, que a superasse, intensificando o poder de inculcação da imagem e da presença monumental.

Não bastava, portanto, recusar o academismo como linguagem plástica e como formulário de composição formal. Era preciso ir mais fundo, e encontrar uma alternativa para a erudição historicista.

Em vez da História – falamos é claro da História Positivista que nos finais do século XIX se apresentava profundamente marcada pela rejeição da metafísica, e que segundo a teoria das três idades de Auguste Comte deveria culminar no *Estado Positivo*, enquanto realização do triunfo absoluto da Razão – era absolutamente imprescindível encontrar

¹⁵ Referimo-nos à aparelhagem simbólica das alegorias, às narrativas da mitologia greco-romana, aos baixo-relevos descritivos, à estatuária e aos recursos de composição beauxartiana.

outros absolutos que rompessem com a deriva agnóstica do positivismo, e que redefiniram o paradigma monumental a partir de pressupostos contrários aos do racionalismo positivista.

Esses pressupostos só poderiam ser os de uma crença metafísica. Isto é, os que constituem o substrato ontológico dos enunciados de uma doutrina teológica. Uma doutrina teológica aplicada, já se vê, à construção de um discurso ideológico passível de se traduzir monumentalmente, e capaz de veicular uma representação unidimensional da *Nação Portuguesa*, a partir de uma imagem (um *ícone*) de sublimidade.

A mesma doutrina, afinal, que Oliveira Salazar proclamara no célebre discurso de Braga, proferido nas comemorações do *X Ano da Revolução Nacional*. Uma doutrina que definia a dogmática social da Igreja Católica como ideologia legitimadora do Estado, proclamando, a partir do exemplo de fidelidade e devoção à Igreja de Roma, a mensagem e a imagem da fidelidade e devoção à Nação Portuguesa, como eloquentemente ficaria plasmado no *Monumento a António José de Almeida*, através da imagem – o *ícone* – da *Alegoria da Nação* que tutela e supera, com impassibilidade e indiferença seráficas, a acção e a oratória do estimado republicano e tribuno que chegaria a *Presidente da República*.

Eis como se explica o trânsito da monumentalidade positivista, do historicismo academizado para a monumentalidade sublime do nacional-historicismo, a partir da dialéctica, afinal, singela, da *inversão intensificadora de inversão*. Por ela, nós logramos cruzar duas lógicas opostas, formadas por polaridades contrárias, dando origem a uma realidade mais vasta ou de uma condição mais intensa.

É isso que sucede, mas com um senão: a intensificação obtida – o sublime – não logrou inscrever-se integralmente no mundo.

O trânsito lógico e ontológico parecem perfeitos, mas não se efectivaram. Ou antes, só se efectivaram parcialmente, pela adopção do *cánone estatutário*, ficando a definição do *paradigma monumental* confinada a uma existência virtual, apesar das tentativas de o impor em 33-35, 36-38 e 54-57, através do projecto dos *Rebellos* de Andrade.

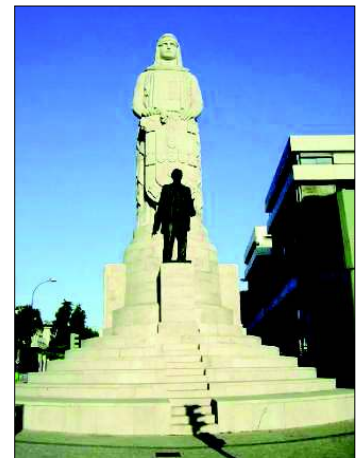


Fig. 3/XXIII- Pardal Monteiro e Leopoldo de Almeida, *Monumento a António José de Almeida*, 1933-37, Calcário e bronze, Lisboa.

Mas essas tentativas falham, e em vez da almejada monumentalidade sublime, o que unicamente foi sancionado foi a repetição até à exaustão do cânon estatuário, fornecido, em 28, pelo *Zarco*, de Franco.

Daí, nós designarmos de *estatuária sublime*, e não de monumentalidade sublime, o primeiro momento deste trânsito.

Vejamos agora como se processa o trânsito do paradigma da estatuária sublime para o formulário da conjugação das três artes.

Em primeiro lugar, importa compreender que a conjugação das três artes não se pode considerar, *de jure*, um paradigma monumental, como tentaremos mostrar, mas apenas uma gramática (um formulário) de monumentalização, coisa que o constitui como oponente lógico (do modelo) da monumentalidade sublime

As condições de partida do trânsito da estatuária sublime para a conjugação das três artes, é o confinamento da monumentalidade do primeiro ciclo a uma existência virtual, coisa que faz com que o segundo se oponha a uma realidade, por assim dizer, fantasmática.

A sublimidade pairava sobre o monumento do Estado Novo como um fantasma, encontrando sempre obstáculos à sua materialização positiva, como bem o mostra a exceção que é o *Monumento a Duarte Pacheco*, o qual mais não é do que um monumento à sua própria negatividade, acabando, por isso, na nossa opinião, por ser o monumento mais eloquente do período: aquele que esclarece os enigmas da monumentalidade sublime, pelas suas eventuais conotações maçónicas.

Assim sendo, a conjugação das três artes define-se contra os propósitos de sublimidade, que instauram retoricamente, isto é, virtualmente, um espaço unidimensional, propondo em alternativa um espaço pluridimensional, através da mediação da arquitectura moderna.

Constitui esta a primeira inversão do trânsito a realizar. Uma inversão particularmente difícil de realizar, não só porque se confrontava com uma conjuntura política desfavorável – a *Situação* – que mantinha firme o propósito de impor o seu próprio “modelo”, e que não escondia a sua desconfiança relativamente ao “formulário” da conjugação das artes, cuja origem considerava estranha à tradição nacional, e

a encontrava tingida pelo modernismo racionalista e funcionalista do, então, chamado estilo internacional.

Por isso, a primeira inversão teve grande dificuldade em ser reconhecida e aceite como “modelo” oficial, e constituía-se também virtualmente, manifestando uma condição paralela e equivalente à não-sanção social da “ideologia teológica”, a partir da qual Oliveira Salazar pretendia definir a monumentalização da imagem do *Estado Novo*, na mira de uma viragem que, no fim, afluía registos teocráticos.

Daí que aquela primeira inversão, se tenha definido e formado unicamente no plano transcendental, ficando sistematicamente em suspenso a sua concretização, por falta do apoio institucional imprescindível à aplicação e execução do formulário da conjugação das artes.

Mas já a segunda inversão, aquela que traduzia a sanção social, por capacidade de mobilizar adeptos à sua concepção, contrariamente, não tinha dificuldades em exercer-se, dado o cometimento de muitos e, seguramente, dos melhores, arquitectos à arquitectura moderna, como o mesmo se repercutia nas organizações de classe (*S.N.A., O.D.A.M., I.C.A.T.*) e durante o *I Congresso Nacional da Arquitectura*.

E se o Regime precisava da *monumentalidade sublime* para inscrever e impor a sua simbologia, também os Arquitectos precisavam da *conjugação das artes* para popularizar, e consagrar, monumentalmente, a arquitectura moderna.

Facilmente se percebe que quer a natureza dos programas monumentais quer a composição das forças sociais que os sustentavam se posicionavam em rota de colisão, e que mutuamente se encontravam destinadas a chocar violentamente.

A arena dessa luta titânica e desse embate violento, será, justamente, os concursos públicos, os quais, depois da apresentação a Oliveira Salazar da *Representação 35*, na prática, se saldarão invariavelmente por um empate.

As forças em litígio irão bloquear-se, e o resultado é elucidativo, já que perante o impasse, o Regime ensaiará uma manobra extremamente perspicaz, ao redefinir as obras públicas, *tout court*, como espaço de sublimidade, recuperando a imagética de Duarte Pacheco, coisa que

implicava prescindir da sublimidade ideal (ontológica) da *Política do Espírito* que abria uma janela simbólica para a eternidade, degradando-a na sublimidade literal (ôntica) da *Política da Pedra*, como veladamente fora encenado e proclamado na *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*.

Perante essa manobra que claramente consagrava o impasse, na medida em que colocava os engenheiros no centro nevrálgico daquela operação, os arquitectos modernos, sabendo-se doravante preteridos, reagiram com o endurecimento das suas posições, rejeitando colaborar com o Regime na definição de uma arquitectura moderna nacionalista que integrasse historicismos estilísticos da arquitectura portuguesa do passado, e denunciando e repudiando, em pleno *I Congresso Nacional da Arquitectura* – que sintomaticamente decorria em paralelo com a *Exposição 15 Anos de Obras Públicas* – a imposição de um estilo às obras de arquitectura, praticada pela Câmara de Lisboa, ao mesmo tempo que aclamava as técnicas e as linguagens da arquitectura moderna internacional, iniciando a viragem para a encomenda particular.

Compreende-se assim, claramente, o sentido histórico do fracasso dos sucessivos concursos públicos de Sagres: a partir do consenso possível obtido com a *Exposição do Mundo Português* que deu à luz, o *Padrão dos Descobrimentos* como expressão de um oportuno, mas problemático¹⁶ e de resto fugaz, consenso, não mais se verificaria o contexto sociológico necessário à realização de qualquer síntese, quer fosse a da monumentalidade sublime que submergia como modelo artístico e emergia como realidade das obras públicas, quer fosse a da conjugação das artes que emergia utopicamente como formulário artístico, mas submergia enquanto possibilidade real.

Deste embate titânico entre as duas forças, que paralisou a aprovação do modelo oficial e a execução do formulário alternativo, resultou, contudo, a consagração de dois eloquentes híbridos: o *Padrão dos Descobrimentos* e o *Monumento à Grei*, erguendo-se ambos, de forma defini-

¹⁶ Como explica Pedro Vieira de Almeida, na sua tese de doutoramento, a partir de registos documentais (vide, Almeida, 1998, p. 370), importa não esquecer que a reacção azeda de Carlos Ramos por não ter sido confiada a responsabilidade de erguer o Padrão de Belém, após a vitória do seu projecto no 2º concurso de Sagres, circunstância que o leva a demitir-se dos compromissos com a *Exposição do Mundo Português*, por carta datada de 22 de Maio de 1939.

tiva, respectivamente, em Lisboa e no Porto, como consequência da censura ao projecto *Mar Novo* e ao projecto do *Monumento aos Calafates*, os últimos concebidos a partir da sintaxe da conjugação das artes.

O *Padrão dos Descobrimentos* representa o “casamento” excepcional e inverosímil do modelo virtual da *monumentalidade sublime* com o *cânone estatuário*, casamento esse que daria origem a um híbrido fadado à esterilidade, e que constituía, afinal, a possibilidade simultaneamente prodigiosa e real de plasmar a sublimidade no plano da temporalidade histórica, e assim superar a dupla blocagem que paralisava a gestação monumental, unindo duas genealogias que, por norma, só excepcionalmente se combinam, coisa que implicava uma depreciação da componente extra-mundana da monumentalidade, ao mescla-la com a mundaneidade da estatuária.

O *Monumento à Grei*, por sua vez, representa o “casamento”, também excepcional, do *cânone estatuário* com a *poética ornamental*, dando origem a um outro híbrido que, inversamente, como veremos, não ficaria condenado à esterilidade, representando, afinal, a possibilidade prodigiosa de elevar a estatuária ao plano da escultura, recobrando-a com o “manto diáfano” de uma poética formal, e assim abrir um caminho de realização possível à conjugação das artes, superando a dupla blocagem que paralisava a consagração da arquitectura moderna, como mediação capaz de assegurar o desenvolvimento de uma linguagem e de uma presença monumental, unindo duas genealogias que, por norma, se encontram unicamente de forma ocasional.

Em síntese, o ciclo conjugação das artes impediu a consagração e a generalização da monumentalidade sublime e a monumentalidade sublime travou a aceitação da conjugação das artes, tendo resultado deste embate a formação do síndrome da monumentalidade negativa, que deu origem a uma situação excepcional, que foi responsável pela gestação de dois híbridos, um deles regressivo, nostálgico e estéril – o *Padrão dos Descobrimentos* – o outro progressivo, visionário e fecundo – o *Monumento à Grei*, deixando como legado a promessa de uma monumentalidade escultórica, libertando a cansada “eskultura” do modelo

hierático da estatuária sublime, intensificando, assim, o papel da escultura na definição de uma linguagem monumental, autonomizando-a. O ciclo da autonomia disciplinar define-se, então, a partir da superação dos pressupostos do quadro traçado pela conjugação das artes, denegando a função mediadora da arquitectura na concepção da espacialidade monumental, e gizando um programa alternativo, a partir da desconstrução ornamental do cânone estatuário, visando a criação de uma monumentalidade puramente escultórica.

Por uma primeira inversão, o monumento perde o carácter compósito que caracterizava a monumentalidade transcendental a que havia confinado o formulário da conjugação das artes, dispersando-se e submergindo na pluridimensionalidade do espaço arquitectónico, emergindo agora como elemento autónomo, concebido como pontuação escultórica destinada a qualificar esteticamente o seu próprio *locus*.

Em seguida, por uma segunda rotação, o monumento liberta-se da intencionalidade narrativa dentro da qual submergira, para emergir como pura linguagem formal e imagética, monumentalizando, por vezes, paradoxalmente, um inequívoco sentido anti-monumental.

É portanto, duplamente, contra a monumentalidade transcendental e contra a mediação arquitectónica que se rebela a escultura, com o propósito de desbloquear o impasse em que caíra a definição de um paradigma monumental, concebendo-o, agora, sob a égide do ornamento. Obviamente ingratos, um trânsito e o outro exigiam uma astúcia particularmente sábia para poder impor-se.

Astúcia essa que residia em rejeitar os híbridos, recusando-se a servir de adorno a programas ou formulários definidos fora do quadro disciplinar da escultura.

Um desses excepcionais híbridos, foi o que resultou do concurso para a *Valorização Estética do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*. Híbrido, porque apesar da escultura de Jorge Vieira assumir plenamente a sua condição de objecto autónomo relativamente à estrutura da ponte, e tendo inclusive esse mesmo concurso servido para “separar as águas” entre os projectos que se colavam às estruturas da ponte, e aqueles que dela se desligavam, face às outras “peças” que integravam

o mesmo projecto, verifica-se que o nexos por elas formado reitera o formulário da conjugação das artes, como se percebe pela preocupação de num espaço reduzido – o espaço arquitectónico – figurar um espelho de água revestido a azulejos policromados e uma grelha horizontal de betão, destinada a estabelecer a relação com os maciços de amarração e a ponte, coisa que sugere uma sintaxe de animação, e não uma lógica de pontuação.

Por isso, porque era independente em relação ao conjunto, a peça de Jorge Vieira pôde, já nos anos 90, ser erguida numa rotunda em Beja, onde hoje se encontra, sem prejuízo para a sua leitura formal.

Serão, portanto, não-híbridos as peças que, assumindo plenamente o primado da autonomia disciplinar, lograrão poder ser erguidas.

Tal acontecerá, é certo fora do território mais “policiado” de Lisboa, em Óbidos e em Lagos, para onde, respectivamente, José Aurélio e João Cutileiro se haviam retirado, à procura de mais livres possibilidades de acção, logrando promover aí diversas iniciativas e programas artísticos, também eles, autónomos, já não abrigando-se sob guarda-chuva da instituição escolar, como Carlos Ramos ou Barata Feyo, pelo seu ingresso na *Escola de Belas Artes do Porto*, mas promovendo as suas próprias iniciativas, nomeadamente Aurélio, com a criação da *Galeria Ogiva*, tirando partido do recente *boom* do mercado da arte, verificado nos anos sessenta.

Aliás, logo em 1961, Arlindo Rocha tinha implantado junto ao edifício da *Alfândega de Valença do Minho* uma escultura abstracta, intitulada *Ritmos da Primavera*, que, apresentando-se embora fora de um registo monumental, enunciava o primado da autonomia da escultura face à arquitectura, como o demonstrava a circunstância da mesma não ter resultado de uma encomenda destinada àquela instalação, uma vez que a mesma nascera de uma iniciativa do próprio artista, como o indica a circunstância de uma maqueta daquela escultura ter figurado numa exposição em 1959, conforme refere Lúcia Almeida-Matos na sua tese de doutoramento.

De resto, a Norte tal não era uma prática inédita, acontecendo o mesmo com as esculturas *A Menina e a Foca*, 1960, de Dário Boaven-

tura e *Maturidade*, 1965, de Charters de Almeida, as quais, como assinalámos na nossa tese de mestrado, constituíam as teses de licenciatura do curso de escultura dos seus autores, e foram implantadas no espaço público portuense, depois de terem sido expostas na ESBAP e adquiridas para esse efeito pela Câmara Municipal do Porto. Fazia portanto todo o sentido que a mesma tendência se propagasse ao registo monumental: aquele que visa elevar os factos humanos até à transcendência suprema do ser que é para lá da temporalidade.

É o que sucede, magistralmente, com a *Mão*, de Óbidos. É o que sucede, magistralmente, também, com o *D. Sebastião*, de Lagos.

Em ambos, é inequivocamente a forma escultórica que, respectivamente, desconstrói, de forma definitiva, a genealogia do *paradigma da monumentalidade sublime* e a genealogia do *cânone estatuário*.

Desconstrução dupla, portanto.

Em Aurélio, a desconstrução do paradigma monumental processa-se através da transfiguração da simbologia da mão, ligada à simbologia da vontade e da acção, transformando-a em simbologia da paz e da quietude, ao reconfigurá-la em pomba branca, monumentalizando o universalizado *ícone* de Picasso, e erguendo-a, assim, cripticamente, como símbolo de um monumento que à partida se concebia como bélico, por se destinar a homenagear, oficialmente, os mortos de Angola, com isso conquistando um lugar à parte na série dos *Monumentos aos Combatentes do Ultramar*, que então começavam a ser implantados no País, os quais, por norma, monumentalizavam simbologias bélicas e trágicas, absolutamente negativas, como sucedia em Évora, com o regresso, em 1966, ao tema da coluna partida, como, sucedia em Farnalhão, em 1968, com a utilização da mão como símbolo bélico, de um modo oposto ao de Aurélio.

Já em Cutileiro, a desconstrução do cânone estatuário processava-se através da subversão da iconografia do mito sebastianista, apresentando o *Desejado* já não como o *Rei-Soldado* que sonhava com a formação de um Império instaurado e mantido pela força das armas, a partir da derrota do poder muçulmano e turco, mas sim como *Rei-Menino*, a partir de uma fisionomia andrógina e ingénua, que entrava em con-



Fig. 4/XXIII- S/a, *Monumento aos Heróis do Ultramar*, 1966, Calcário e granito, Comando da Região Militar Sul, Évora

traste paradoxal com a brutalidade absolutamente ruptural da figuração de um “boneco” formado por peças articuladas, à maneira de um Pinóquio construído de pedra, com o elmo de guerreiro deitado a seus pés, como signo de derrota, grafando assim, cripticamente, a derrota do próprio mito sebastianista, coisa que equivalia, no fim, a transfigurar o cânone estatuário, em paradigma monumental, já que na nossa opinião, o *D. Sebastião* de Lagos, constitui uma eloquente metáfora da irrealidade da manutenção do Império, demarcando-se assim de uma outra figuração do jovem Rei, de resto escultoricamente também assaz interessante, da autoria de Lagoa Henriques, e por sinal erigida no mesmo ano de 1973, em Esposende, por encomenda oficial, onde o mesmo é apresentado sob a dupla figuração da escultura e da estatuária, aparecendo assim como um curioso híbrido.

A importância, portanto, da *Mão*, de Óbidos, e do *D. Sebastião*, de Lagos, é de acordo com o nosso ponto de vista, correlativa. Ambas as obras traçam um paralelismo de desconstrução da dupla genealogia formada pelo paradigma monumental e pelo cânone estatuário, que regia a problemática da escultura pública em Portugal durante o Estado Novo, tornando-se óbvio que um e o outro são os primeiros contra-monumentos da escultura pública em Portugal, dando origem a uma nova genealogia monumental que culmina na sublime peça *Ad Ephemeram Gloriam*, de Sam, que constitui o mais conseguido e puro contra-monumento da escultura pública em Portugal.

Em síntese, a *Mão* de Óbidos e o *D. Sebastião* de Lagos constituíram rupturas iconoclásticas premonitórias de um novo complexo político-cultural, fundado no valor da liberdade de expressão artística que por elas se consagrava, *avant la lettre*, desenhando um horizonte intencional novo, onde toda a escultura, simultaneamente, se pudesse, à partida, conceber e constituir como monumento ou como estatuária, submergindo uma na outra, e emergindo como arte pública, na definição de um renovado *locus* de convivialidade.

Este passo, coloca-nos perante o limiar do processo e do momento crí(p)tico da formação – a *síntese* – de um novo paradigma monumental, que se anuncia, problemáticamente, como emergência de uma



Fig. 5/XXIII- Lagoa Henriques, *D. Sebastião*, 1973, Bronze, Av. Eduardo Arantes de Oliveira, Esposende

“marca intencional” submersa entre a panóplia de formas, de processos e de conceitos que constituem a complexa condição e o difuso quadro da presente situação da escultura pública.

Daí que, como já sustentámos noutros lugares, o novo paradigma monumental seja de extracção fenomenológica, constituindo-se, antes de mais, como monumentalização *do* próprio sentido monumental, em vez de se constituir como monumentalização de *um* determinado sentido extra-monumental.

Por meio deste trânsito, processa-se, de resto, a primeira inversão de sentido. Em vez de definir-se, *a priori*, a partir do interior do processo de criação – o da escultura – o novo paradigma monumental define-se *a posteriori*, a partir do exterior, pelo acto de atribuição de um estatuto monumental, por parte da consciência intencional do público que com ele se identifica, investindo-o de um valor axiológico que nele logra identificar e reconhecer.

Mas esta não constitui a única denegação estrutural do ciclo anterior. Por uma segunda inversão de sentido, que constitui, de resto, um corolário da primeira, o monumento ao intensificar a sua condição, potencialmente, universalizando-a e generalizando-se, perde, contudo, a sua autonomia, submergindo na infinidade de determinações que integram e diferenciam o domínio público, emergindo, enfim, como resultante e lugar comum dessas mesmas determinações, ou seja, emergindo como sintaxe magistral de uma dupla criação, a um tempo, radicalmente livre e absolutamente condicionada.

O monumento torna-se assim uma criação simultaneamente livre e condicionada, onde ambos os termos deixam de se perceber como contraditórios, definindo essa circunstância, desde logo, um valor genuinamente monumental, na medida em que abre uma dimensão que transcende a temporalidade (e até a racionalidade), ao mesmo tempo que garante de forma fidedigna a sanção social, constituindo-se unicamente enquanto tal, quando essa mesma sanção se verifica.

Assim entendido, para verdadeiramente se constituir, o monumento requer e preconiza a génese de uma consciência peculiar que se define como antítese da consciência alienada, exibindo assim o novo paradig-



Fig. 6/XXIII- João Cutileiro, *Monumento ao 25 de Abril*, 1997, Mármore, Parque de Eduardo VII, Lisboa

gma monumental a sua natureza de “contra-poder”, ou melhor, de “não poder”, afirmando-se como superação última do paradigma da monumentalidade sublime, e cumprindo assim o desiderato – a *missão* – enunciada por João Cutileiro, de desfascizar a escultura, que no monumento ao 25 de Abril, se consagra, pela desconstrução do plinto.

E serve, também por isso, este monumento como símbolo e corolário de uma monumentalidade plena que assume a sua condição escultórica, cívica e simbólica, ao mesmo que bane em absoluto o cânone estatutuário da sintaxe monumental.

Em certa medida, também aqui podemos falar de uma lógica contra-monumental, não só porque o monumento desconstrói o plinto que era destinado à estátua equestre do Condestável, mas também porque se opõe, pela escala, mas sobretudo pela linguagem, à “monumentalidade fascista” veiculada pelas altas colunas que deveriam enquadrar o Palácio da Cidade desenhado por Keil do Amaral.

E não deixa de ser curioso que, no fim, no cimo do Parque Eduardo VII, um projecto de compromisso da arquitectura moderna com a imagética do Estado Novo seja superado por uma monumentalidade que denega com subtileza, mas eficácia, o cânone estatutuários e o paradigma monumental, inconcluso, do Estado Novo, terminando assim, João Cutileiro, em 97, a tarefa iniciada em 73, com a superação do cânone estatutuário, por meio do D. Sebastião de Lagos.

E na nossa opinião, com vantagem relativamente ao primeiro, já que agora é de um monumento que claramente se trata. Um monumento que integra um conjunto de elementos, eloquentemente conjugados.

Nele conjugam-se harmoniosamente os elementos masculino (o pilar) e feminino (as calhas por onde escorre a água), assim como os elementos simbólicos (o cravo e as colunas) e os arquitectónicos (o plinto e as escadas) escadas essas que são um convite ao banho refrescante, nos dias de calor.

Melhor imagem da ideia de uma monumentalidade fenomenológica, não poderá dar-se. E com ela se encerra e coroa o trânsito dialéctico, da *estatuária sublime* à *monumentalidade fenomenológica*.



Fig. 7/XXIII- Keil do Amaral, *Projecto para o Palácio da Cidade*, s/d, Sobreposição fotográfica. Fonte: Espólio Mário Novais, FCG.



Fig. 8/XXIII- Idem, s/d, Fotografia da maquete. Fonte: Espólio Mário Novais, FCG.

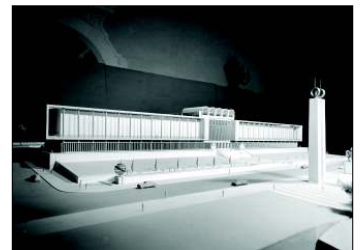


Fig. 9/XXIII- Outro Projecto, s/d, Fotografia da maquete. Fonte: Espólio Mário Novais, FCG.

Eis como estruturamos, tomando como base os instrumentos e procedimentos da fenomenologia genética, o comportamento das genealogias escultóricas durante o período do nosso estudo.

Importa referir que a estruturação proposta é susceptível de inúmeras verificações, consoante considerarmos diferentes tipos de induções e mediações.

A estruturação e explicitação a que acabámos de proceder, consagra as próprias obras como elemento central de análise e mediação, porque consideramos que elas se constituem como precipitado de todos os condicionalismos que nelas se cruzam e se condensam, na fundamentação da sua própria especificidade.

Porque assim é, a partir da *chave* que “mora” no interior da estruturação proposta, poder-se-á, teoricamente, proceder a diferentes tipos de indagações e verificações, sem ser alterada a mesma estruturação, e cada uma dessas indagações e verificações mais não faria do que esclarecer e iluminar, sob novos pontos de vista, o(s) sentido(s) já assinalado(s), confirmando-o(s) sem cessar, na sua universalidade.

Outra não é a ambição e a vocação, como sabemos, da própria estrutura absoluta, tal como a concebeu e explicitou Raymond Abellio, ao apresentá-la como um “*poder universal que conduz a um modo inteiramente novo de conhecimento, quer dizer, de comunicação com o mundo, e por consequência um modo inteiramente novo de existência.*”¹⁷

Quer isto, enfim, dizer que a estruturação que propomos não é essa chave, mas unicamente que a mesma existe em função, ou como função, dessa dita chave.

Importa, então, num último esforço de síntese, extrair da realidade do sentido histórico essa mesma *chave*, a fim por meio de uma síntese ontológica desocultar o modelo eidético que o mesmo encerra.

Disso ocupar-se-á o próximo capítulo.

¹⁷ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Un Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris, p. 33.

O fenómeno denominado “arte em espaços públicos” é muito provavelmente, aquele que melhor caracteriza as manifestações artísticas do último terço do século XX, e na verdade nem os ensaios históricos nem os artigos críticos publicados em livros e revistas parecem fazer caso desta importância. Isto deve-se ao facto da arte que se realiza nos espaços públicos escapar ao reducionismo estilístico ou temático que lhe é atribuído pelos historiadores e críticos e “transbordar” insustentavelmente com formas e aparências muito diversificadas.

Javier Maderuelo, *O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos*

Capítulo 24- Constituição e formalização de um modelo

Admitimos que a decisão de incorporar este capítulo na presente dissertação possa ser considerada polémica.

Não fazê-lo, porém, equivalia a privar a mesma da sua pedra de fecho, pois ainda que a construção de um modelo possa não se apresentar como resultado necessário da elucidação do seu objecto, nenhum projecto de conhecimento se realiza, enquanto tal, se o mesmo não desembocar num plano de constituição universal.

Importa assim referir que a formulação que se segue é uma elaboração experimental, e por isso a mesma não é nem exclusiva nem muito menos prescritiva, até porque dado o seu carácter experimental, a ela será necessário, por vezes, afastar-se do terreno consolidado por onde se espraia, confiantemente, uma “*narrativa dissertada*”.

Mas a necessidade de um experimentalismo, decorre do atraso que se verifica relativamente ao estudo da arte pública e/ou da arte nos espaços públicos, pois, como salienta Javier Maderuelo, o hiato entre o fenómeno da arte nos espaços públicos e o estudo que do mesmo se faz, é realmente enorme, coisa que sucede não só (ou não tanto) por falta de estudos empíricos, pois estudos de casos não faltam, mas antes decorre das dificuldades que a sua elucidação apresenta, em virtude daquele fenómeno transgredir e complicar as metodologias de classificação museográfica, assim como os processos de análise estética e de interpretação histórica da restante arte contemporânea.

Para sair deste imbróglio é necessário, portanto, estabelecer e estabilizar metodologias de abordagem, e o primeiro passo para lograr fazê-lo, passa, como refere Maderuelo, por “*recorreremos às tentativas de classificação [...] atendendo a características fenomenológicas tais como a monumentalidade*”.

*dade, o significado, a comemoração, a utilidade, a qualidade ambiental, e a capacidade participativa, sejam as obras permanentes, efémeras, virtuais ou utópicas.”*¹

Esta recomendação parece-nos incontornável. É que, visando a arte pública (e/ou a arte nos espaços públicos) estabelecer uma interação indiferenciada com o público, ao conceber-se como arte para todos e ao não visar já dirigir-se ao público específico que intencionalmente a procura nos museus, galerias ou restantes instituições culturais, torna-se imperioso construir terminologias, metodologias e modelos que visem estudar o fenómeno, a partir da especificidade intencional com que as mesmas são criadas pelos autores e acolhidas pelo público.

Daí a necessidade de considerar a sua fenomenologia, constituindo este um aspecto do problema que importa reter.

Com base nestas premissas, Javier Maderuelo constrói uma proposta de classificação da arte nos espaços públicos, definindo seis categorias que tipificam a fenomenologia das obras de arte que se vêm implantando nos espaços públicos urbanos, a partir dos anos sessenta.

Sintetizando-as, as mesmas enunciam-se como se segue²:

1. Recuperação da grande escala monumental
2. Recuperação da função comemorativa
3. Crítica do monumento tradicional
4. Afirmção da função social e utilitária
5. Promoção da integração ambiental
6. Promoção da participação cidadã

Bastante abrangente e compreensiva, esta proposta apresenta aspectos que importa salientar:

Em primeiro lugar, na mesma coabitam duas tendências opostas, a saber, uma tendência iconoclasta (pontos 3, 4 e 6) e uma tendência renovadora (pontos 1, 2, 5).

Este ponto é bastante significativo e, por ele, nós consideramos que se manifesta um aspecto que igualmente importa reter, pois, na verdade, não nos parece que se possa conceber um modelo ou uma terminologia de classificação que não inclua, ainda que seja reactivamente,

¹ MADERUELO, Javier, *O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos/Fenomenologia del Arte en los Espacios Públicos*, In, BRANDÃO, Pedro e REMESAR, Antoni, (coord.) *Espacio Público e a Interdisciplinaridade/Espacio Público y la Interdisciplinaridad*, Centro Português de Design, 2000, Lisboa, p. 242.

² Idem, pp. 243-248.

as referências históricas, quando não ontológicas, tanto da monumentalidade pré-modernista, como da pós-modernista.

Por outro lado, a proposta de Maderuelo, que, claramente, assinala as tendências preponderantes que se repercutem e manifestam na concepção de obras de arte pública, na nossa opinião, a mesma denota algumas complicações lógicas, já que o autor não estabelece categorias que se excluam umas às outras, pois é perfeitamente possível conceber obras que apresentem cumulativamente mais do que uma das qualidades enumeradas, funcionando assim mais como parâmetros de análise e de descrição de um conjunto indistinto de obras, do que serve, efectivamente, de critério de classificação.

Mas perguntar-se-á, que interesse real existe em classificar?

Por um lado, classificar em termos taxonómicos, de facto, não tem grande interesse. Mas, por outro lado, estruturar em moldes fenomenológicos, já tem, na medida em que estruturar é não só enumerar os aspectos que permitem apurar e distinguir o sentido das obras, e por essa via ordenar o fenómeno da arte pública, mas sobretudo fazê-lo implica organizar um conjunto de relações lógicas e funcionais, logrando, enfim, intentar esclarecer a confusão monumental.

Como temos vindo a expor, no nosso ponto de vista, esse desiderato poderá realizar-se, adequadamente, se o modelo se constituir a partir do método fenomenológico da redução eidética, logrando apurar as essências opostas e mutuamente exclusivas que estruturam e dinamizam, diferencialmente, o universo da escultura pública.

Não é outro o escopo da fenomenologia genética, que aliás nela se baseia, e cujo método de estruturação senária, desenvolvido por Raymond Abellio, pretendemos agora abrir e operar.

Passemos, de imediato, a enumerar os pré-requisitos que tal estruturação, segundo aquele autor, exige, e verifiquemos se o nosso objecto de estudo respeita essas mesmas exigências.

São eles:

1. Reconhecimento de um *campo pertinente*
2. Estruturação desse mesmo campo a partir de “*quatro pólos repartidos por dois pares antagonistas, que imprimem o movimento dialéctico por meio de duas rotações de sentido inverso.*”

3. Reconhecimento de “*um eixo de rotação, também ele bipolar, que assinale a ‘evolução’, ou melhor a abertura do sistema, nos dois sentidos opostos da diferenciação e da integração, igualmente cruzados, do campo.*”³

Relativamente à primeira exigência, parece-nos claro que o domínio da *escultura pública* constitui um campo pertinente, na medida em que, enquanto escultura, o seu âmbito se particulariza em relação às restantes artes pela criação de formas tridimensionais, e enquanto produção pública o mesmo se define como variante da *arte pública*, desenvolvendo um universo específico de possibilidades óticas e ontológicas, que se distingue da restante produção histórico-cultural.

Quanto à segunda exigência, como já vimos, a escultura pública é passível de se compreender, a partir da redução eidética, como já referimos, a partir do jogo de quatro polaridades óticas – *Animação, Pontuação, Rememoração e Sacralização* – as quais se agrupam, justamente, em dois pares de oposições, “rodando”, eideticamente, em sentido inverso, segundo as lógicas opostas da imageabilidade – *sentido da ornamentação* – e a da narratividade – *sentido da monumentalização*.

Quanto à segunda exigência, como também já vimos, o plano destas quatro polaridades horizontais – *óticas* – é consolidado e dinamizado por duas polaridades verticais – *ontológicas* – que, por assim dizer, co-roam o universo da produção cultural, definindo um eixo vertical, polarizado pelas tendências contrárias da diferenciação e da integração.

Pode assim dar-se como assegurada a adequação da escultura pública às regras da estruturação senária.

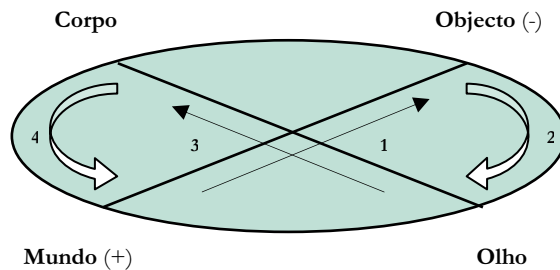
Relativamente à terceira exigência, a mesma comprovar-se-á, por retroacção, através da sua própria operatividade, como iremos mostrar.

Vejamos, numa primeira fase, a partir de exemplos apresentados por Raymond Abellio, como se opera a estruturação senária.

Um primeiro passo, é esquematizar a estrutura da percepção sensorial. No caso, a estruturação do fenómeno *percepção de um objecto – um livro – que se distingue, apreende, compreende e utiliza enquanto tal*.

Abellio esquematiza o fenómeno como se segue:

³ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, p. 28. Vide, excerto inserido na Parte I – *Método* – da presente dissertação, Capítulo 3, pp. 80-83 e pp. 85-96.



Eis como o autor explicita a mesma estruturação:

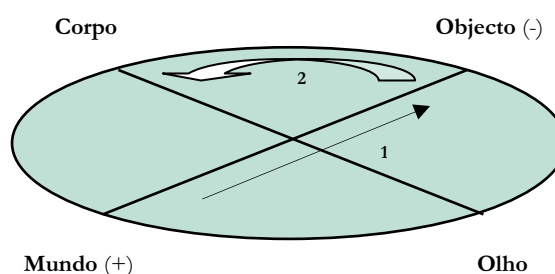
Dans la vision naturelle ou empirique, je me vois, c'est un fait, en état de dualité simple avec le monde. Il y a face à face le monde et moi. Je vois tel objet, un livre par exemple, tel qu'il est rangé sur les rayons de ma bibliothèque, et que le sens commun s'arrête à ce rapport simple : un livre et moi, le couple d'un objet regardé et d'un sujet regardant. Examinons cependant cette perception de plus près, et procédons, dirait Husserl, à la perception de cette perception même. Ce livre est un objet qui appartient au monde, et, pour qu'il soit visible, il faut déjà qu'il s'enlève en quelque manière sur un fond plus ou moins distinct, qui est lui-même le monde en tant que support unitaire et global des objets, car le monde n'est nullement la somme des objets mais au contraire la condition *a priori* de leur apparition en tant que tels. Ce fond, cet horizon d'objectivité ne peut être thématisé, il ne tombe pas sous une vision effective, c'est au contraire lui qui rende possible toute vision. Pour tomber sous mes sens, pour *prendre un sens*, ce livre qui appartient au monde rejette donc dans une certaine grisaille, une certaine indistinction, le reste du monde, et établit par conséquent avec lui un premier rapport, celui d'un objet destiné à être perçu par rapport à un reste du monde non destiné à l'être. Disons, pour simplifier, qu'un tel objet devient actif (+) par rapport au reste du monde considéré comme passif (-). Il y a donc – et il y aura toujours – une dualité du côté du perçu, mais il y en a également une du côté du percevant, car il faut bien aussi que l'œil, qui perçoit le livre en s'intéressant spécialement à lui, s'ouvre et devienne lui aussi actif sur le fond mis en repos de mon corps devenant passif, et qui ne spécifie ou n'isole plus rien d'autre. Ici encore nous dirons que l'œil devient actif (+), par rapport au reste de mon corps considéré comme passif. Ce livre et mon œil ne sont en d'autres termes que des émergences *locales* d'une réalité *globale*, dans laquelle il convient de les ré-enraciner : toute autre mode de vision est aliénant. Finalement, c'est à deux couples actif-passif et non à un seul que nous avons affaire, et la perception globale s'établit sous la forme d'une proportion : livre/monde = œil/corps ; ou encore : objet/monde = organe de sens/corps, le signe intermédiaire « égale » ayant ici une signification conventionnelle mais symbolique sur laquelle nous reviendrons tôt longuement. [...] Tout se passe comme si, dans une première *ek-stase*, le monde par essence actif (+) activait pour moi un objet jusque-là passif (-), en sorte qu'un courant (→) s'établit entre le monde et l'objet qui s'enlève sur lui (fig. 1). Nous disons que, par cette première *ek-stase*, le fond du monde devient passif (-) et disparaît pour moi sous l'objet devenant actif (+). C'est alors au cours d'une deuxième *ek-stase* que l'objet s'impose à mon œil : mon œil qui était passif devient à son tour actif. Ici, eux cas sont possibles : ou bien mon œil « reconnaît » l'objet ou ne le « reconnaît » pas. Restons dans le premier cas, qui est celui

d'une perception « réussie », et réservons pour plus tard le cas de l'« échec ». Sur notre schéma, une rotation (↘) a lieu, de l'objet à l'œil : un sens est créé. L'œil devenu actif accueille l'objet, mais le fait capital est celui-ci : sous l'excitation du sens, un courant s'établit aussi de l'œil à mon corps tout entier (→). C'est une troisième *ek-stase* : mon corps, que l'ouverture de mon œil avait rendu passif, redevient actif, mais à une stase d'activité plus haute qu'avant le début de ma perception. Mon œil lui a donné l'objet et mon corps tout entier se l'approprie, il s'en fait un outil, ce qui intensifie l'objet lui-même. En d'autres termes, mes sens, par leur pouvoir séparateur, ont pour mission de distinguer, de réduire les objets du monde, mais mon corps tout entier a pour mission, par son pouvoir intégrateur de réintégrer en lui sous forme d'outils ces objets séparés et de s'en ouvrir ainsi à un nouveau mode du monde. Quatrième et dernière *ek-stase* : en effet, par une seconde rotation (↙) en sens inverse de la première, mon corps devenu actif ferme le cercle en se retournant vers le monde devenu passif et, grâce à ses nouveaux pouvoirs dus à l'outil maintenant incorporé, va animer à nouveau le monde redevenant actif et en tirer de nouvelles émergences d'objets. Le cycle est bouclé, mais le monde a été intensifié à son tour.⁴

Importa de imediato salientar a relevância desta descrição. Por ela, torna-se possível abrir a “genética” da percepção, e perceber a complexidade e a riqueza dos momentos (*stases*) e dos trânsitos (*ek-stases*), pelos quais a mesma se realiza.

Desde logo, percebe-se, claramente, que a percepção é doadora de sentido, e como a mesma pode ser bem sucedida ou fracassar.

Porque a compreensão da percepção fracassada é bastante importante para o nosso estudo e, por maioria de razão, para o estudo da escultura (e da arte) contemporânea, representamos igualmente a estruturação e explicitação que o autor faz da mesma.



Eis como Raymond Abellio a descreve, e explicita:

On se rappelle que nous avons réservé, lors de la troisième *ek-stase*, le cas où l'œil ne « reconnaît » pas l'objet : il y a des perceptions « réussies », il en a d'autres qui « échouent ». Par exemple, la mère du nourrisson agite devant lui son hochet, une poupée ou un grelot, il s'en saisit mais c'est pour le sucer et le rejeter aussitôt : le hochet

⁴ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, pp. 43-45.

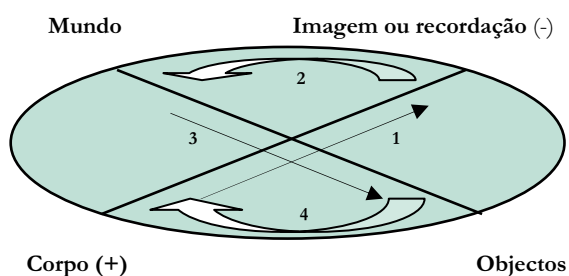
n'a pas « réellement » trouvé son sens. Dans ce cas, l'œil ou l'organe des sens « intéressé » n'a pas « réellement » accueilli l'objet « à jouer » en tant que tel, et la rotation de la deuxième *ek-stase*, au lieu de s'effectuer entre l'objet et l'œil, se fait en sens inverse : l'objet est renvoyé à l'ensemble indistinct du corps comme « objet à sucer », mais cette « utilité » n'est pas incorporable, car cet objet ne présente, sous cet aspect, aucun intérêt. Faut-il en conclure que la perception a échoué ? Ce serait isoler arbitrairement un moment de notre vie et bloquer de façon abstraite le flux du vécu. En fait, même les échecs sont pédagogiques, mais *dans un autre champ*. Nous verrons plus tard à quel point la notion de champ est capitale : la structure absolue ne vaut que si je sais reconnaître le champ où elle s'enferme, et c'est seulement dans ce champ que les faits son pertinents.⁵

Esta observação é de uma lucidez extraordinária. Por ela, percebe-se com nitidez a relatividade da noção de fracasso, já que o fracasso só surge como fracasso, mediante a não obtenção de determinados resultados esperados, podendo suceder o oposto, no caso de serem distintos dos anunciados os objetivos “reais”, ou se estes se definirem de forma diferente da antecipadamente enunciada.

Eis uma leitura possível para se interpretar, positivamente, o sentido do próprio fracasso, no caso deste ser entendido à luz de uma lógica negativa ou, se se preferir, invertida.

Prosseguindo na explanação, importa acrescentar que não é só a experiência da percepção sensorial que é passível de ser assim estruturada e explicitada. Também o é a estrutura da intuição eidética.

Vejam os como Abellio o faz, a partir de concepções husserlianas:



Eis como o autor explicita esta nova situação:

Plaçons-nous dès lors dans un cas d'un Moi actif en train d'imaginer ou de se souvenir. L'image ou le souvenir proviennent d'un certain mode d'activité de mon corps que j'appelle l'imagination ou la mémoire, lié à une connaissance innée ou acquise, mais qui n'en met pas moins en jeu la totalité de mon corps. Au cours de la première *ek-stase*, un premier courant va donc de mon corps actif (+) à l'image ou au souvenir encore passifs (-) et les rend actifs. Cela signifie

⁵ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, pp. 48-49.

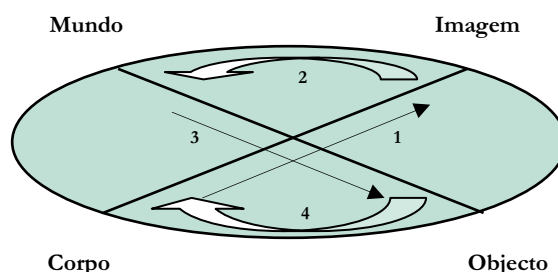
qu'a l'intérieur de mon corps un *outil* déjà incorporé redevient distinct en tant qu'outil, l'image et le souvenir se faisant explorateurs et se tournant immédiatement, par une deuxième *ek-stase* et une première rotation, vers le monde et les situation et les objets dont le champ leur est adéquat. Ils choisissent ces objets et les activent à leur tour, ce qui, dans une troisième *ek-stase*, fait passer un deuxième courant mais cette fois du monde ainsi exploré vers les objets choisis. Ce courant est donateur de sens puisqu'il éclaire et spécifie, dans le monde, des situations et des objets qui y étaient jusque-là enfouis. La quatrième *ek-stase* et la deuxième rotation, en sens inverse de la première, vont alors des objets du monde à mon corps pour proposer à celui-ci ces nouveaux objets devenant des nouveaux outils. Le cycle est bouclé. Par rapport à notre schéma n° 1, le processus est inversé, mais les produits sont les mêmes : constitution d'outils et donation de sens.⁶

Processa-se, assim, a estruturação genética quer de percepções sensoriais, quer de intuições eidéticas. As primeiras, são desencadeadas pelo *mundo*, que activa os objectos que nele se abrigam, originando-se o sentido do lado do *percebido*. As segundas, são desencadeadas pelo *corpo* que activa as imagens que nele se encontram depositadas, originando-se o sentido do lado da *consciência que percebe*.

Importa no entanto observar, que esse sentido originário só se constitui como sentido integral (noema), após ser modelado, no primeiro caso, pela visão interior (noese), sucedendo o inverso, no segundo, após a sua inserção na realidade exterior, como objecto.

Para esquematizar e explicitar, a estrutura de um dado campo sucessivo, é necessário estruturar o fenómeno genético, segundo o princípio da “*sucessão integrante das senárias*”, pois como o autor refere, “*Le 'faire' s'enlève sur le 'voir' comme l'intensité sur l'ampleur. La 'façon de faire' s'enlève sur le 'faire', comme l'intensité d'intensité s'enlève sur l'intensité.*”⁷

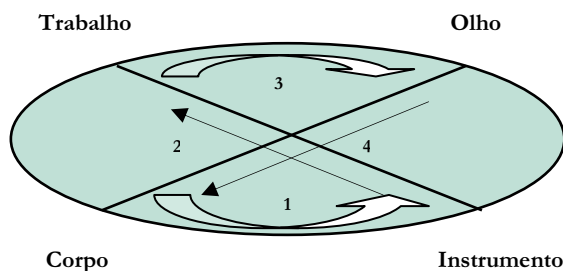
O primeiro plano – *visão* – repete a estrutura da intuição eidética:



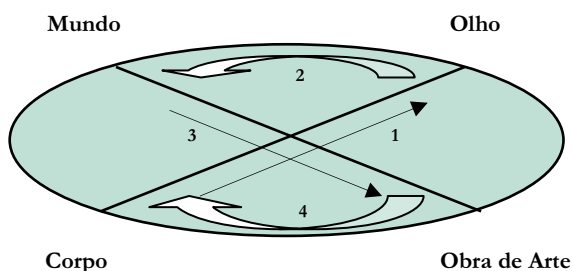
⁶ Idem, pp. 86-87

⁷ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, p. 127.

O segundo plano – *acto* – inverte, por sua vez, a estrutura anterior:



O terceiro plano – *arte* – inverte a inversão anterior, restabelecendo, a outro nível, o plano da visão:



Vejamos como Abellio, explicita os três planos e os dois intervalos:

Il est dans le caractère de toute vision (perception sensorielle ou intuition eidétique) d'être elle-même spontanée et, en tant qu'ek-stase, de se faire perception immédiate de son objet, que celui-ci soit ou non « proche » de nous. Nous savons que cette perception est en réalité fondée sur toute une gnose ou un pouvoir sous-jacents déjà rassemblés et qu'elle n'est jamais première au sens absolu du mot, mais l'art, à son tour, qui est le couronnement de la vision et de l'activité, apparaît aussi comme l'aliment de cette gnose ou de se pouvoir, il saisit la vision par en dessous et se ferme sphériquement sur elle pour en faire une vision « plus savante ». Cette parenté des extrêmes qui organise la totalité en deux intervalles et trois niveaux sphériquement associés est d'ailleurs mise en évidence par un fait essentiel : si l'activité, au sens étroit, utilise des outils, la vision naturelle et l'art ne se servent l'un et l'autre que des organes du corps ou plutôt du corps tout entier qui est à la fois le porteur originel et l'intégrateur final des outils. Reprenons mon exemple, à supposer que je veuille peindre un tableau, la sphère de la vision (sénair n° 1) [...] met en structure l'image que je me fais de ce tableau ; la sphère de l'acte (sénair n° 2) invertit la sphère de la vision et, dégageant l'outil, le met au travail, mais la sphère de l'art (sénair n° 3), invertissant à son tour la sphère de l'acte, s'établit par inversion d'inversion comme sphère d'une vision plus haute. Dans les trois stades, s'est le corps qui est originaire : en premier lieu il émet l'image ; en second lieu il se saisit l'outil, en troisième lieu il commande à l'œil la vision de l'œuvre et la réalise.⁸

⁸ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, pp. 129-130.

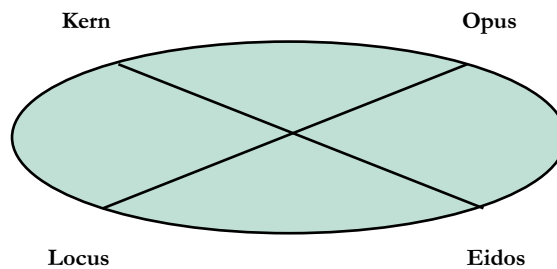
Importa reconhecer aqui, para lá do permanente substrato husserliano, a presença implícita das concepções merleau-pontyanas de “*corpo próprio*” e de “*carné*”, como lugar originário onde se processa a “*sedimentação/assimilação/expressão*”, enquanto motor da criação artística.⁹

Com base nestas premissas e nestes fundamentos iremos proceder à estruturação do complexo da escultura pública, de acordo com a tríade *visão*→*acto*→*arte*, procedendo por fases:

Começamos, numa primeira fase, por representar, através de uma elipse, o *campo pertinente da escultura pública*.



Em seguida, reconhecemos os pólos da sua percepção sensorial:



Explicitando este passo, importa referir que, nesta fase, trata-se de adaptar o esquema da percepção sensorial à percepção de um objecto estético – uma escultura – restringindo assim a percepção sensorial a uma experiência que ocorre num campo mais especializado.

Assim, em vez da designação genérica *Mundo*, optámos por usar a designação *Locus*, já que este é, como já vimos, o horizonte genérico e global onde se encontra imersa a escultura pública.

Da mesma forma, em vez de *Objecto*, designamos de *Opus* o que desse horizonte emerge, já que não é uma mera coisa que se trata, mas de uma obra de arte, completando-se assim o domínio do *percebido*.

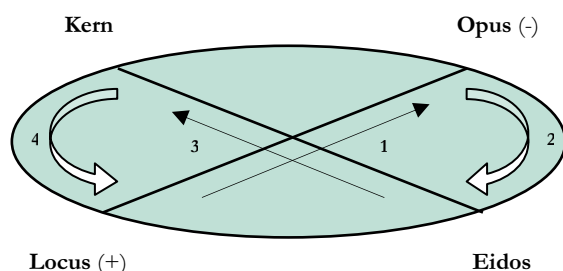
De igual modo, em vez da designação mínima *Olho*, preferimos designar como *Eidos* o “órgão de sentido” que permite acolher a obra, já

⁹ Vide, MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito, Signes e Visible et Invisible*

que a percepção da arte é uma experiência que se define a partir do visível, mas que se constitui, enquanto essência, para lá do visível.

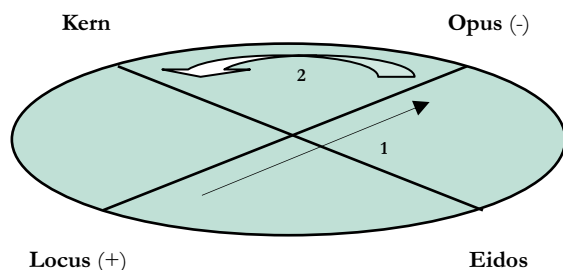
Por fim, em vez de *Corpo*, designamos como *Kern* o “complexo” onde se acomodam e assimilam os traços de uma identidade cultural, que não é senão um *corpus* intencional intersubjectivamente construído..

Em seguida, reconhecemos os sentidos e as rotações da dinâmica da sua percepção, esquematizando o regime clássico da recepção pública.



Trata-se da estruturação, portanto, de uma percepção bem sucedida. Num primeiro trânsito – 1 –, o *Locus* enquanto horizonte das entidades comuns, activa uma dada *Opus*, por exemplo, uma estátua que, por meio de uma primeira rotação – 2 –, é captada como objecto intencional pela visão interna, *Eidos*, coisa que representa uma alteração do sentido da *Opus*, de ser *em-si*, para ser *para-si*. Então, a *visão eidética* (noese) reconhecendo a obra como objecto intencional (noema), envia o sentido captado por meio de uma corrente – 3 –, inscrevendo-o no *Kern*, entendido como núcleo intencional da intersubjectividade. Finalmente, por uma segunda rotação, o novo sentido (noema) inscrito no *Kern*, é re-orientado para o *Locus*, que dessa forma se intensifica, significando qualitativamente de lugar, e fechando assim o ciclo.

No caso de uma percepção falhada, a estruturação processa-se assim:

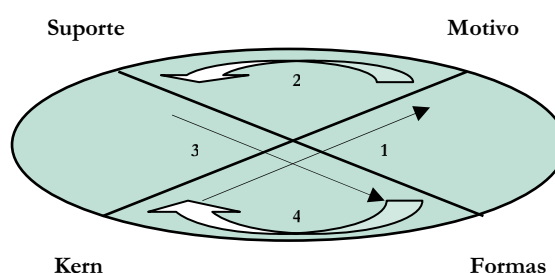


Como se percebe, o *Locus* activa numa primeira fase – 1 – a *Opus*, mas esta em vez de ser captada pela nossa visão interna, *Eidos*, é enviada, directamente, por meio de uma primeira rotação – 2 –, para o corpo

intersubjectivo, *Kern*, sem inscrição de um novo sentido, existindo aí, de forma incógnita, como existia no *Locus* que a acolhe, coisa que em última análise quer dizer que o *Eidos* é um requisito para que a percepção fenomenológica da *Obra* possa produzir sentido.

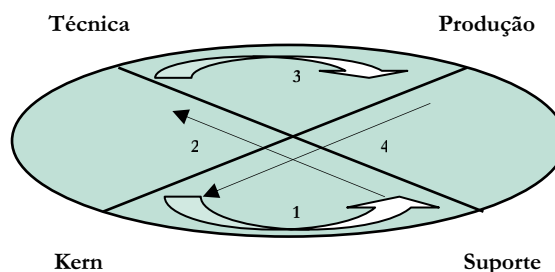
Assim perspectivada a percepção da *Escultura Pública*, importa agora definir os planos e trânsitos através dos quais a mesma se constitui, de acordo com a tríade *Visão*→*Acto*→*Arte*.

Começando pela *visão*, entendida como pura ideação formal:



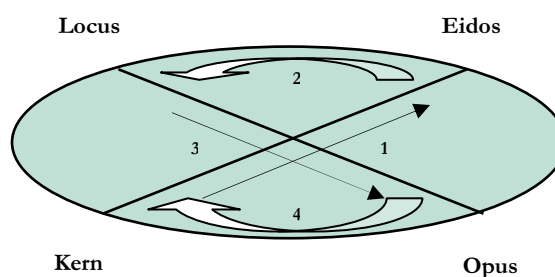
Neste plano de consideração, a escultura pública é acedida pela intuição formal, e apresenta-se como uma transformação de objectos intencionais – *motivos* – em configurações plásticas – *formas*.

A seguir, estruturamos a escultura pública entendida como *actividade*.



Neste plano de consideração, inversamente, a escultura pública é potenciada como processo produtivo, originado pelo corpo intencional, *Kern*, que pretende transformar *Suporte* por meio de uma *Técnica* nele implicada, gerando uma *Produção* que, por fim, re-alimenta o *Kern*.

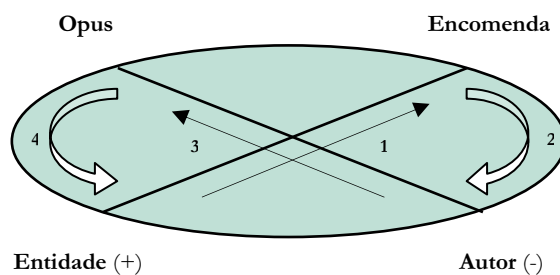
Em seguida, estruturamos a escultura pública entendida como *arte*:



Neste plano de consideração, a escultura pública é visada como instauração de um sentido formal, que inverte a inversão anteriormente operada pela actividade, intensificando o plano inicial da visão, e elevando-o à condição ontológica da *Opus*, como obra de arte pública.

Por sua vez, o produto destas esquematizações, a saber, as *formas*, a *produção* e a *opus* podem ser, também, por sua vez, estruturados.

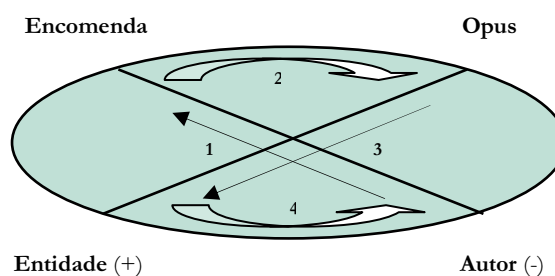
A título de exemplo, e porque este aspecto assume particular relevância para o estudo da escultura pública, estruturamos, em seguida, o plano da escultura pública como *acto*, reconhecendo os sentidos e as rotações das modalidades que a mesma pode apresentar:



De acordo com este processo, por iniciativa de uma **Entidade** (*Estado, Igreja, Instituições, Cidadãos*), por meio de um primeiro movimento – **1** – é formalizada uma **Encomenda** (*Concurso, Convite, Simpósio, Programa*), a qual através de uma 1ª rotação – **2** – é dirigida a um **Autor** (*Escultor, Artista Plástico, Equipa*) que por sua vez, por meio de um segundo movimento – **3** – produz uma **Obra**, a qual, por uma segunda rotação – **4** – é, enfim, apresentada à **Entidade**, fechando-se o ciclo.

De imediato verifica-se que se trata de um regime clássico, no qual cabe à *Entidade* um papel activo (+), e ao *Autor* um papel passivo (-), com a primeira a definir a *Encomenda* (*programa e intenções*) da *Obra*, e o segundo a cingir-se à sua produção (*concepção e execução*).

Se modificarmos o sentido dos movimentos e rotações, pode o processo conceber-se de uma forma ainda clássica, mas menos frequente no universo da escultura pública, estruturando-se de acordo com o modelo da iniciativa autoral, estruturando como se segue:



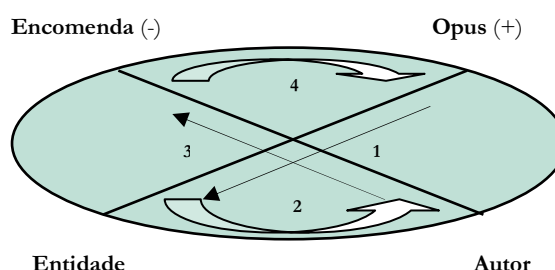
Nesta segunda modalidade, num primeiro movimento – 1 – o *Autor* define a *Encomenda*, e por meio de uma primeira rotação de sentido – 2 – esta é apresentada à *Entidade* que, por meio de um segundo movimento – 3 – aprova a *Obra*, a qual através de uma segunda rotação de sentido, – 4 – contrata a sua execução ao *Autor*.

Como é bom de ver, inversamente, nesta modalidade ao *Autor* cabe um papel activo (+) e à *Entidade*, cabe um papel passivo.

Seja como for, tanto esta como a anterior reproduzem processos clássicos, na medida em que ambas seguem uma sequência na qual a obra aparece apenas no fim do processo.

Ora, isso não tem de ser assim, podendo acontecer, como por vezes sucede, que seja a *Obra* a desencadear o processo.

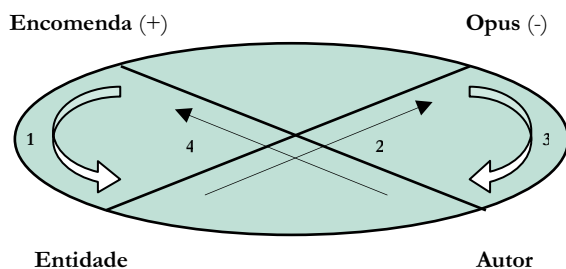
Nesse caso, a esquematização seria como se segue:



Nesta modalidade, a iniciativa cabe a uma *Obra* que, por meio de uma primeira rotação – 1 – se impõe a uma *Entidade*, a qual num primeiro movimento – 2 – formula uma proposta de compra que, por sua vez, sob a forma de uma *Encomenda* invertida, através de uma segunda rotação – 3 – é formalizada perante o *Autor*, o qual, aceitando-a, por meio de um segundo movimento – 4 – aliena a propriedade da *Obra*.

Como se depreende, nesta modalidade a *Obra* desempenha o papel activo (+), e a *Encomenda* desempenha o papel passivo (-).

Mas uma derradeira esquematização é possível, cabendo o papel activo à encomenda, como sucede a seguir:



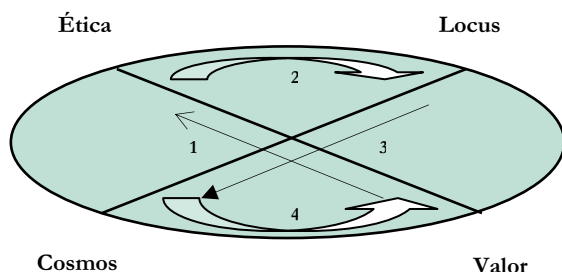
Nesta modalidade, igualmente não clássica, por meio de um primeiro movimento – **1** – um programa de *Encomenda(s)* é apresentado a uma *Entidade*, que através de uma primeira rotação – **2** – dirige um convite a um ou mais *Autores*, os quais, por via de um segundo movimento – **3** – realizam *Obras*, que por seu turno, através de uma segunda rotação, – **4** – dão resposta à *Encomenda*.

Eis as quatro modalidades possíveis do regime de encomenda.

Mas a esquematização do regime de encomenda não esgota os processos genéticos da escultura pública, apenas se confinando à estruturação do jogo das polaridades sociológicas.

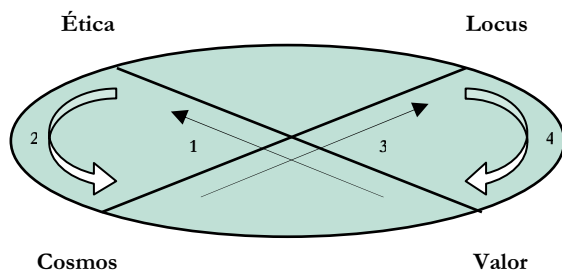
Importa, por isso, estruturar o plano da escultura como arte, intensificando o sentido da visão das formas escultóricas.

Uma primeira possibilidade é:



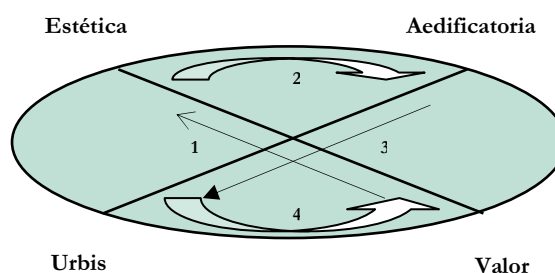
Neste caso, a obra escultórica é concebida como lugar de fixação de mensagens, registando memórias.

Uma segunda possibilidade é:



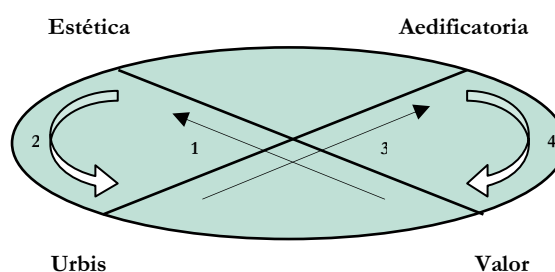
Neste caso, a obra escultórica é concebida como lugar de sacralização, instaurando a dimensão cósmica como qualidade do espaço.

Uma terceira hipótese, é:



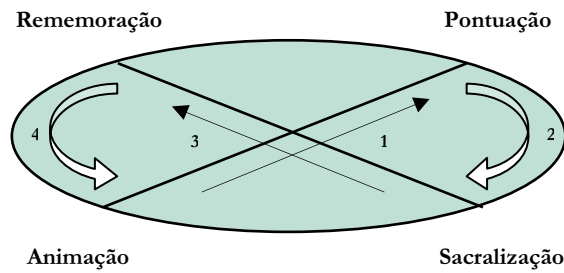
Neste caso, a obra escultórica é concebida como ornamento, inserido na obra arquitectónica.

Uma quarta possibilidade é:



Neste caso, a obra escultórica é concebida como ornamento urbano. Esgota-se assim a primeira fase da estruturação senária da escultura: aquela que se ocupa do reconhecimento das polaridades, e do estabelecimento dos seus momentos e rotações, no plano equatorial das suas interações óticas, importando unicamente acrescentar que cada uma das quatro modalidades, geradas pelos sucessivos planos da *visão*, do *acto* e da *arte* por que se desdobram os distintos registos e resultados operados pela escultura pública, coexistem no espaço público, importando, por isso, estruturar senariamente, por sua vez, as relações que se estabelecem entre si.

Fazemo-lo em relação ao último plano, cruzando e relacionando entre si as quatro polaridades *topo-fenomenológicas* que se referem à escultura pública como *arte*:

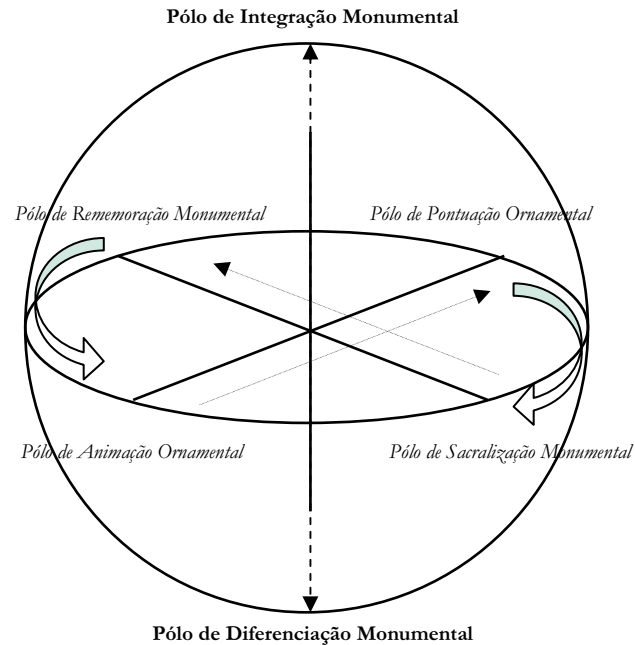


Tudo se passa como do fundo indistinto das formas escultóricas, imersas, como ornamentos tridimensionais, em singularidades arquitectónicas – *elemento de animação* –, emergisse, activada por uma corrente de intensificação (1) a forma tridimensional, entendida já não como uma pluralidade de ornamentações submetidas à lógica arquitectónica, mas como uma singularidade ornamental – *elemento de pontuação* – que se individualiza perante um conjunto arquitectónico (praça, eixo urbano, jardim, passeio público ou waterfront), o qual, por uma primeira rotação (2) sofre uma mudança de sentido, visando agora “modelar” já não um mundo de puras formas materiais, mas sim de ilustrar formalmente um universo de registos imateriais, instaurando o registo monumental como hierofania, que se distingue do mundo e inaugura um outro mundo – lugar de devoção –, donde, por meio de um terceiro movimento de intensificação, (3) o mesmo emerge, activando já não o registo de crenças, mas o da memória, terminando o ciclo com uma segunda rotação (4) que opera nova mudança de sentido, inscrevendo a lógica monumental no plano factual, activando a “modelação” de motivos e registos histórico-sociais, no “corpo” da memória e da identidade colectivas, regressando assim ao plano ôntico de animação ornamental, mas iluminado e intensificado este pela ontologia do valor monumental, coisa que representa a superação fenomenológica da dicotomia entre ornamento e monumento.

Terminada a estruturação das polaridades do campo pertinente da escultura pública, considerado como campo fenomenológico, para concluir a estruturação senária desse mesmo campo, falta definir o seu modelo integral, introduzindo as polaridades ontológicas últimas, elevando-se ao plano ideal da integração e da convergência absoluta, e afundando-se no plano material da absoluta diferenciação e dispersão.

Importa de imediato explicitar a constituição destes dois últimos pólos, que “fecham” os diagramas que temos vindo a usar, e fazem com que os mesmos se constituam de acordo com as regras da estruturação senária, aparecendo como modelo universal e invariante.

O resultado final é o seguinte:



Em primeiro lugar, ambos constituem-se como pontos de fuga, isto é, como puros pólos intencionais, cuja constituição plena se realiza apenas enquanto ideia, coroando a visão da escultura pública como arte.

Em segundo lugar, ambos repercutem intencionalidades distintas. Por integração monumental, compreende-se a intenção do monumento se apresentar como pólo de congregação de uma comunidade, entendida como uma dinâmica de integração de grupos. Por diferenciação monumental, compreende-se a intenção do monumento se apresentar como pólo de distinção de grupos, considerados como vectores de desagregação de uma dada comunidade.

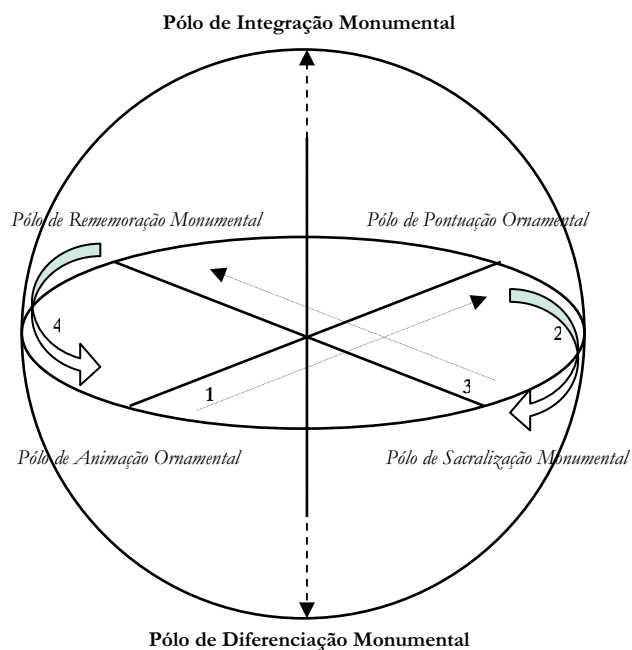
Em terceiro lugar, importa referir que consoante a relação de intensidades, em determinado momento, de um e de outro pólo, assim se concebe de forma oposta o jogo das interações e dos movimentos que pode apresentar a constituição do modelo.

No caso de se verificar uma preponderância do hemisfério superior, regido pela lógica da integração, relativamente ao inferior, regido pela lógica da desintegração, o modelo descreve uma evolução.

No caso inverso, quando se verifica uma preponderância do hemisfério inferior, regido pela lógica da desagregação, o modelo descreve uma involução.

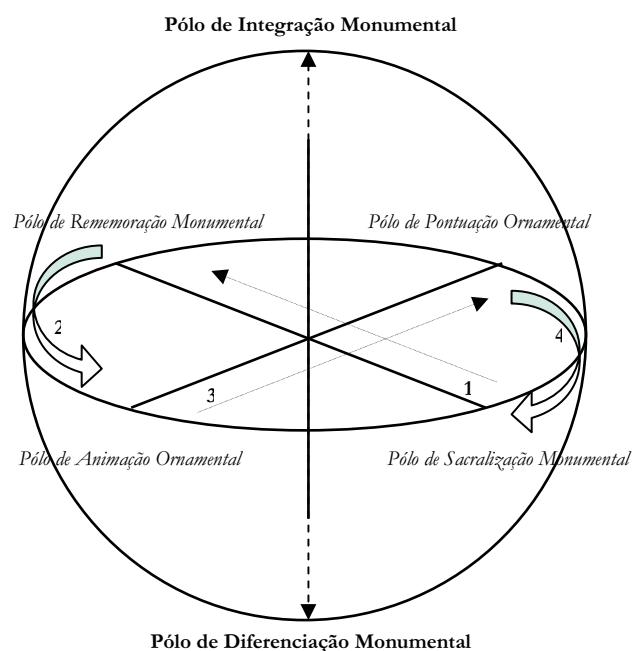
Assim, no caso de uma dinâmica evolutiva, o ponto de partida está no hemisfério inferior, e o trânsito operado descreve um movimento de elevação, emergindo da diferenciação ornamental da animação arquitectónica, para a integração da memória na arquitectura monumental, e culmina na monumentalização do espaço arquitectónico.

No caso de uma dinâmica involutiva, o modelo opera uma lógica e repercute uma dinâmica que se apresenta e se define de acordo com a noção de monumentalidade positiva, constitui-se o mesmo como se segue:



No caso inverso de uma dinâmica involutiva, ponto de partida está no hemisfério superior, e o trânsito operado descreve um movimento de descida da monumentalização integral do espaço sacralizado para a pontuação ornamental do espaço urbano, culminando na pontuação ornamental do espaço sacralizado.

No caso de uma dinâmica involutiva, o modelo opera uma lógica e repercute uma dinâmica que se apresenta e se define de acordo com a noção de monumentalidade negativa, constitui-se o mesmo como se segue:



Completa-se, assim, com a definição de um modelo eidético, a estruturação genética do fenómeno e da dialéctica da escultura pública.

Em síntese, o modelo final concebe-se como uma esfera onde se dá o cruzamento de uma dialéctica quaternária que se manifesta no plano equatorial – *animação, pontuação, sacralização, rememoração* – com uma hierarquia ternária – *integração, centro (ou nó), diferenciação* – e que funciona no tempo de acordo com duas tendências contrárias – *evolução* ou *involução*.

Trata-se o mesmo, portanto, de uma autêntica “*máquina do mundo*”, que a constituir-se validamente, ou seja, universalmente, permite estruturar um número indefinido (*n*) de situações e processos.

2. Abertura e operacionalização do modelo

Invertendo a lógica que temos vindo a seguir, em vez de visarmos explicitar a formação e a constituição de um modelo, doravante, esforçar-nos-emos por o “abrir”, a fim de testar a sua operatividade, esquematizando, por seu intermédio, os quatro ciclos em que dividimos, cronologicamente, a passagem do paradigma da monumentalidade sublime para o paradigma da monumentalidade fenomenológica, “modelando” essa mesma passagem por meio da estruturação senária.

Implica este lance introduzir e fazer repercutir a vertente da dimensão temporal no modelo, coisa que passa pela definição de momentos (stases) e de intervalos (ex-stases), como explica Raymond Abellio:

On peut dire aussi réciproquement que le moment présent est composé de deux ek-stases enfermant une stase. Ce qui importe surtout, c'est d'y bien voir les facteurs d'équilibre et de déséquilibre conjoints, et pas seulement les uns *ou* les autres. [...] Aussi la structure du triple sénaire que le dé-compose est-elle perpétuellement itérative, et la dernière stase d'un moment n'est-elle que la première ek-stase de celui qui suit, cependant que cette inversion de la stase appelle elle-même l'inversion d'inversion qui refera de cette ek-stase une stase.¹⁰

Compreende-se assim cada momento como a inversão de um momento anterior, e o momento seguinte como a inversão da inversão daquele que o precedeu, coisa que no fim leva a estabelecer a sequência resultante, segundo a lógica de uma *inversão intensificadora de inversão*. Intensificadora, porque o resultado final, ao inverter a inversão operada pelo momento intermédio, restabelece o estado inicial, mas intensifica o resultado final, em relação ao estado inicial, explicitando-se e realizando-se, deste modo, a gênese de um “sentido esférico”.

O que é válido para cada momento, também é para cada ciclo, pois sendo cada momento instaurado por um instante que rompe o momento anterior, agregando um aglomerado de instantes afins, também cada ciclo é instaurado por um processo ou trânsito, que rompe um ciclo anterior, agregando um aglomerado de trânsitos afins.

Enuncia-se assim pelo encadeamento quaternário da proporção, e não pelo dialógico da relação, a extrapolação que fizemos:

Instante / Momento = Trânsito / Ciclo

Sobre a diferença entre instante e momento, remetemos para a descrição do episódio imaginário da “queda na montanha”. O instante é ali representado pelo grito, e cada momento é representado por cada uma das quatro fases em que a mesma queda se pode dividir.

De resto, em física, o conceito de momento estabelece-se como uma *grandeza vectorial*, cujo valor é igual ao produto da intensidade da força pelo seu braço em relação ao ponto ou ao eixo, coisa que torna esta noção particularmente adequada para a usarmos no nosso estudo.

Cada ciclo histórico encerra, também, a sua natureza vectorial de momento instável, entalado entre duas intensidades diferentes: uma anterior que visa neutralizar a acção do tempo, opondo-se-lhe, pela perpe-

¹⁰ ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue...*, p. 150

tuação de leis, normas ou convenções, a outra, desestabilizando-o, por visar romper com as leis, normas e convenções previamente estabelecidas, a fim de estabelecer outras novas, de diferente alcance.

Será de maior alcance, isto é, de mais elevada “grandeza vectorial”, se, como vimos, o resultado final do *braço-de-ferro* entre o equilíbrio e o desequilíbrio que descreve a duração dos “momentos estáveis” – *stases* – é justamente quebrado pela irrupção triunfal de uma acção que logra quebrar o equilíbrio anterior, fazendo avançar a dinâmica dos momentos instáveis – *ek-stases* – até se estabelecer novo equilíbrio de forças, e constituir-se um novo “momento estável, de nível superior.

Será de menor alcance, se inversamente, o equilíbrio for quebrado pela diminuição ou inibição das acções que fazem avançar a dinâmica dos momentos instáveis, ou pela activação ou intensificação das acções que visam a regredir para anteriores “momentos estáveis”.

Como vimos no capítulo anterior, o período sobre o qual incide o nosso estudo, segundo este ponto de vista, apresenta-se como uma sucessão de quatro momentos estáveis – *stases* – e três momentos instáveis, ou intervalos – *ek-stases*.

Para simplificar a linguagem, doravante designaremos os momentos estáveis como momentos, e os momentos instáveis como trânsitos, como de resto já havíamos procedido no capítulo anterior.

Assim sendo, a sequência constitui-se como se segue:

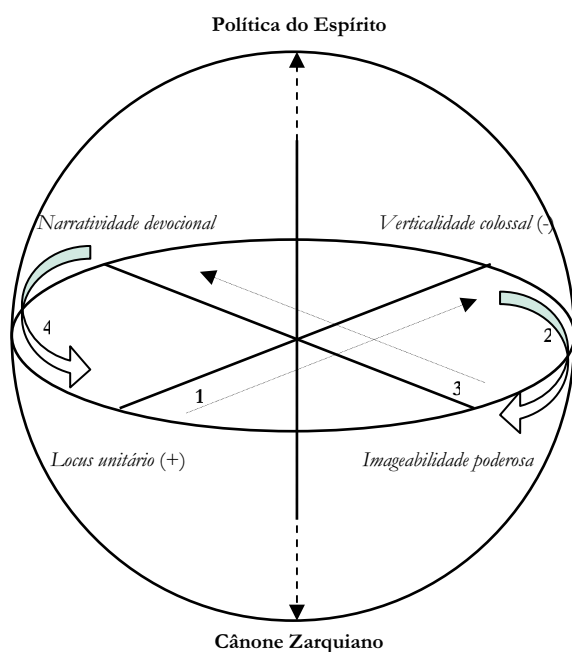
Momentos e Trânsitos do Paradigma Monumental Português (1948-1998)						
1º momento	1º trânsito	2º momento	2º trânsito	3º momento	3º trânsito	4º momento
<i>Estatuária Sublime</i>	<i>Obras Públicas</i>	<i>Conjugação das Artes</i>	<i>Boicote Oficial</i>	<i>Autonomia Disciplinar</i>	<i>Regime Alojgerado</i>	<i>Monumentalidade Fenomenológica</i>
<i>Monumentalidade Nacionalista</i>	<i>Monumentalidade Negativa</i>				<i>Monumentalidade Democrática</i>	

Assim constituídos os momentos e os trânsitos, importa agora estruturá-los de acordo com a lógica da tripla senária, segundo a qual entre dois momentos estáveis, figura uma acção desestabilizadora que inverte a visão positiva que o estabilizava, instaurando uma nova configuração que restabelece a visão anterior, aumentando, positiva ou negativamente, o seu âmbito.

Tal como havíamos caracterizado a partir do estudo empírico, capítulo anterior, o primeiro momento apresenta-se-nos, tal como a seguir o esquematizamos:

Ciclos \ Ordens	<i>Locus</i>	<i>Eidos</i>	<i>Kern</i>
Estatuária Sublime	<i>Espaço unidimensional definido, a priori, de dentro para fora, condiciona as disciplinas artísticas</i>	<i>Verticalidade colossal e dinâmica; “síntese equilibrada” do Passado Histórico e do Tempo Moderno</i>	<i>Narratividade devocional impõe-se à rememoração; Imageabilidade forte pontua o espaço, iconografando-o</i>

Transpondo para configuração senária, num primeiro tempo, a *Monumentalidade Sublime*, donde sairá, por involução, a *Estatuária Sublime*, esquematiza-se como se segue:



Explicitando, verifica-se que a monumentalidade que se visa (visão) define-se objectualmente – Opus – como *verticalidade colossal* que emerge de um *espaço unitário*, – Locus – captada como objecto intencional – Eidos – sendo recebida como uma *imagem poderosa*, que se inscreve no *corpus intersubjectivo* – Kern – como uma *narrativa devocional*.

Como se sabe, a monumentalidade sublime que integrou a lógica desta configuração, conheceu o seu momento glorificador durante a *Exposição do Mundo Português*, e atingiu o apogeu com o *Padrão dos Descobrimentos*, ao lograr associar o *Paradigma Monumental* com o *Cânone Estatuário*, forjando uma singularidade que, como referimos, constitui

um híbrido, e que se encontrava condenada à esterilidade, como evidência, retroactivamente, o trânsito para o momento seguinte.

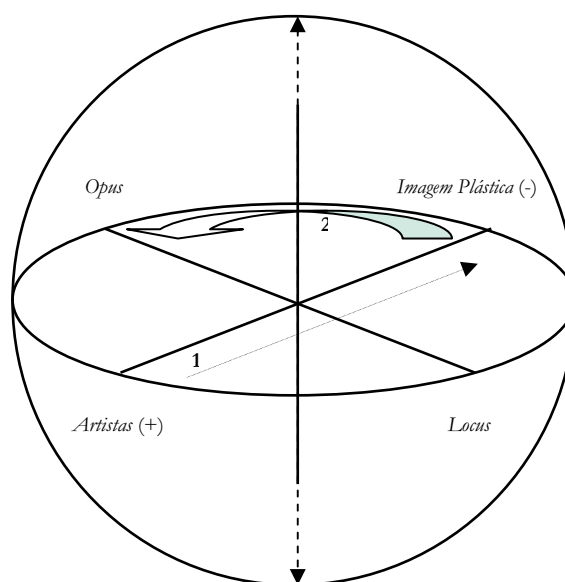
Ou seja, enquanto o SPN funcionou sob a batuta única, mas toda poderosa, de Ferro, o Regime tinha ao seu serviço um eficaz agente de produção que funcionava como pólo agregador e catalisador.

Contudo, após a queda de António Ferro e rompida a unanimidade aparente¹¹ da *Política do Espírito*, o SPN perdeu notoriedade, e deixou de desempenhar uma função agregadora e catalisadora, deixando o Regime desmembrado do seu braço operativo e destituído do imprescindível sistema reprodutivo.

O que é que determinou esta circunstância, indutora do 1º Trânsito?

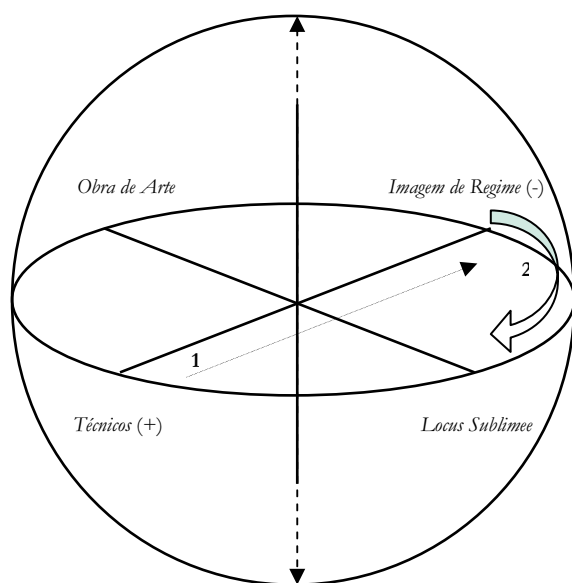
A história é conhecida: foram os artistas, ao abandonarem as *Exposições de Arte Moderna* oficiais, e ao organizarem as *Exposições Gerais de Artes Plásticas*, associando-se entre si, independentemente das mediações estabelecidas pelo SPN.

Vejamos como se esquematiza este “gesto”, quer da parte dos Artistas a quem cabe a iniciativa, quer da parte do Poder, que num primeiro momento a trava, para depois promover uma resposta alternativa.



¹¹ De facto a unanimidade da *Política do Espírito* era apenas aparente (e por isso frágil) como bem o demonstra a circunstância de ainda antes da *Exposição do Mundo Português*, Mário Saa ter levantado um libelo contra os artistas modernistas, que eram afinal aqueles que se abrigavam sob a batuta de Ferro.

Como se vê, a acção dos *artistas* (+) logrou promover uma nova *imagem plástica* e constituir uma obra, mas a sua inscrição no mundo foi travada por uma força contrária, que impediu que a mesma encontrasse o seu lugar, proibindo a sua exposição pública, ao encerrar a *II Exposição Geral de Artes Plásticas*, e ao obrigar que as seguintes fossem previamente censuradas



Mas a resposta do Poder não ficou por aqui, já que o Regime resolveu prescindir da *imagem plástica*, que só os artistas lhe poderiam fornecer, e deixou cair a *Política do Espírito*, entretanto tornada ineficaz, ensaiando um regresso à *Política da Pedra*.

Como se percebe, além de bloquear a acção dos artistas, o Poder procurou definir e programar uma resposta alternativa, passando, ou melhor simulando passar, a iniciativa aos técnicos, aos quais foi pedida a criação de uma nova imagem do Regime, manobra que só parcialmente será realizada, em virtude da sua constituição como locus sublime não ser mediada pela obra de arte, a qual, no fim, se afigura imprescindível para a constituição adequada do sublime.

O paradigma ensaiado é então um sucedâneo do sublime, pois o mesmo mais não é do que um retrocesso à *Política da Pedra* de Duarte Pacheco, buscando ansiosamente o seu fetiche nas *Obras Públicas*.

Este novo enunciado do sublime é eloquentemente apresentado e promovido pela *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, que surge assim

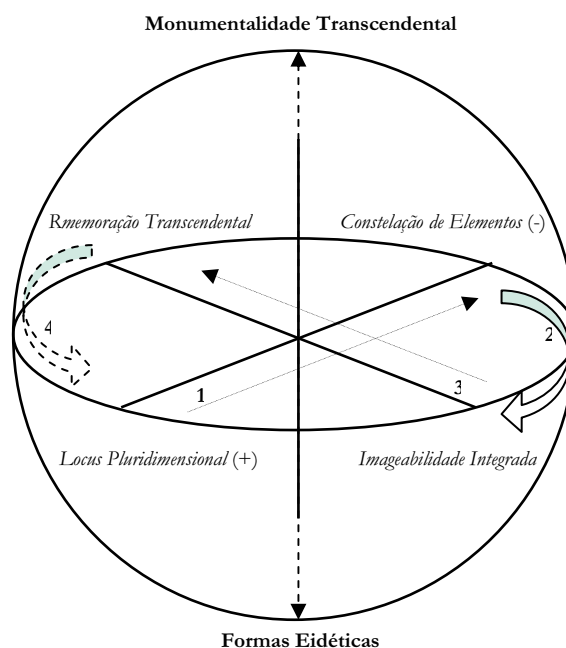
como o alto-lugar de uma falsa *Monumentalidade Sublime*: um enunciado que apesar das laudas oficiais e das obras realizadas, na verdade é um redondo fracasso, porque movido por uma impossível regressão.

Deste fracasso não imediatamente perceptível, emergirá um enunciado alternativo, o qual, apesar de aparentemente fracassado, contudo se afigurará bastante mais coerente e capaz na sua definição.

Falamos do Modelo de Conjugação das Três Artes, o qual, como referimos no capítulo anterior, se enuncia da seguinte forma:

Ciclos \ Ordens	<i>Locus</i>	<i>Eidos</i>	<i>Kern</i>
2º Momento Conjugação das Três Artes	<i>Espaço pluridimensional de integração arquitectónica definido de fora para dentro, a posteriori, condiciona as disciplinas artísticas</i>	<i>Constelação de elementos dispersos, que se espriam na horizontalidade do espaço arquitectónico, sem o dominar, ilustrando o seu carácter</i>	<i>Narratividade rememorativa construída no plano transcendental; Imageabilidade de reflecte o sítio, animando o espaço com marcações subtis</i>

Transpondo para a sua configuração senária, a Conjugação das Artes, esquematiza-se como se segue:



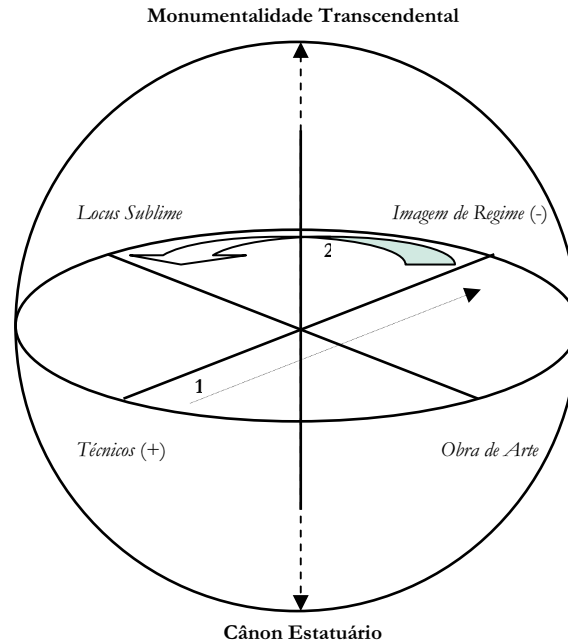
Esta nova configuração, apesar de adequadamente formulada no plano intencional, não logra inverter a lógica do momento anterior, como resultado do boicote oficial imposto aos artistas plásticos, e pela desobediência dos artistas plásticos aos cânones oficiais.

Tocamos aqui o cerne da ideia de monumentalidade negativa. Dora-vante o sonho (ou projecto) de forjar uma monumentalidade moderna deixa de ter cabimento. Por um lado o Regime pretende impor, anacronicamente, um paradigma monumental sublime, pois outro não pode ser o sentido da apresentação, em 55, do velho projecto dos Re-bellos de Andrade. Por outro lado, os Artistas Plásticos pretendem promover uma monumentalidade transcendental, forjada a partir do modelo da *Conjugação das Três Artes*, pois outro não é o sentido da apresentação do projecto *Mar Novo*.

As forças em presença bloqueiam-se reciprocamente, mas a vantagem cabe à Situação, que tem o monopólio da decisão final.

Perante o impasse, e face ao desenvolvimento abissal de uma monu-mentalidade negativa, o Poder prescinde da ideia de forjar uma *Monu-mentalidade Sublime*, e decide-se pelo retorno, e pela repetição exausti-va, do *Cânon Estatuário*, decretando a transposição para bronze ou pe-dra da estatuária em estafe da *Exposição do Mundo Português*, naquele que constitui um evidente e inequívoco trânsito regressivo, cujo facto mais eloquente é, claramente, a decisão de transpor para pedra o *Pa-drão dos Descobrimentos*, de 40, aparecendo este como imagem paradi-gmática da decisão oficial de monumentalizar o cânone estatuário.

Verifica-se portanto um trânsito involutivo. Em vez de adoptar o pa-radigma de uma *Monumentalidade Transcendental*, e fazer assim avançar a evolução dos paradigmas de monumentalidade, é o contrário que sucede, como no diagrama a seguir se esquematiza.



Analisando, porém, sob outro ponto de vista, o trânsito regressivo decretado pelo Poder, teve como resultado colocar na mão dos escultores, a resolução do problema monumental português e, no fim, resgatar a monumentalidade do impasse e do abismo da sua condição negativa.

Como é bom de ver, no momento em que os escultores deixassem de obedecer ao cânone estatuário, o Regime iria perder a iconografia a partir da qual construía ainda, para consumo da plebe, uma imagem de si mesmo, fechando-se no nacionalismo narcísico de Salazar, ficando assim à mercê de uma febre iconoclasta latente.

Neste trânsito para a afirmação ou libertação dos escultores relativamente ao Cânone Estatuário dominante, que se definirá em torno da ideia da Autonomia Disciplinar da escultura, duas obras assinalam com particular brilho a desconstrução ou superação do estigma da monumentalidade negativa e da prescrição do cânone estatuário.

Em primeiro lugar, importa considerar nesse trânsito, como já referimos, o *Monumento à Grei* de Lagoa Henriques, já que por ele se define a libertação da escultura relativamente ao cânone estatuário, embora sem definir uma linguagem ou uma presença autónoma, mas abrindo na retórica da estatuária monumental a primeira brecha, ao recusar iconografar ou retratar heróis ou narrativas históricas, para, em vez disso, narrar episódios lendários, como seja, a lenda que narra a cena

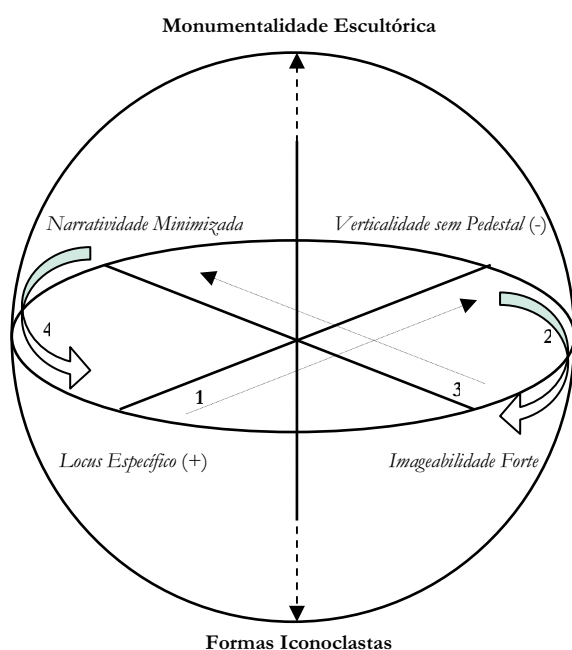
da cedência da carne para a provisão das caravelas, e o correlativo aproveitamento das “tripas”, pelas populações do Porto, não sendo por acaso que o nome popular do *Monumento à Grei* seja de *Monumento aos Tripeiros*.

Em segundo lugar, importa considerar neste trânsito o papel assumido pelo projecto com que Jorge Vieira venceu o *Concurso para a Valorização Plástica do Maciço de Amarração da Ponte sobre o Tejo*, já que por ele a escultura demarca-se claramente da função de ornamentar a arquitectura, emprestando-lhe valor plástico, para se conceber e encarar como obra de arte pública, destinada a pontuar o espaço urbano.

Ora este duplo trânsito, que denega a iconografia e a narratividade estatutária, e simultaneamente promove uma nova imagem escultórica e uma nova espacialidade urbana, abre um vasto e fecundo campo de possibilidades formais e estéticas, que se enunciam como se segue:

Ciclos	Ordens	<i>Locus</i>	<i>Eidos</i>	<i>Kern</i>
Autonomia Disciplinar		<i>Espaço específico definido de dentro para fora, a priori, rejeita a integração arquitectónica das disciplinas artísticas</i>	<i>Retorno a uma presença vertical, mas já não colossal nem dinâmica, afirmando a sua especificidade de objecto escultórico</i>	<i>Narratividade minimizada e imageabilidade reforçada, pontuando iconoclasticamente o espaço em que as obras se implantam</i>

Transpondo para a sua configuração senária, a *Autonomia Disciplinar*, esquematiza-se como se segue:



Pelo diagrama delineado, percebe-se com clareza o resultado do trânsito de uma monumentalidade estatuária, para uma monumentalidade escultórica, possibilitado pela mediação de formas iconoclastas.

Ou seja, a *Autonomia Disciplinar*, através de um duplo movimento síncrono, libertou a escultura das peias da estatuária, e logrou resgatar a monumentalidade da sua condição negativa, monumentalizando a sua própria negatividade, pela criação de formas iconoclastas, e pela instauração de uma nova tipologia monumental: o *contra-monumento*.

São, portanto, contra-monumentos a *Mão de Óbidos* e o *D. Sebastião de Lagos*. Contra-monumentos, porque a narratividade que ambos expressam em vez de promover a celebração ou a comemoração dos factos a que aludem, promovem a leitura crítica dos mesmos.

Veiculando uma intencionalidade essencialmente crítica, que de resto se intensificava por meio do emprego de formas iconoclásticas, que para lá de todos os discursos e narrativas, rompiam como os cânones formais, e que despiam de inocência as formas ornamentais, a *Autonomia Disciplinar*, representou a afirmação das possibilidades monumentais da própria escultura, por si só, independentemente das mediações convencionais da estatuária, da imposição das narrativas da história ou do confinamento à espacialidade arquitectónica.

Por outro lado, porém, a *Autonomia Disciplinar* impunha também as suas próprias limitações. Limitações impostas, desde logo, pela definição da sua própria área disciplinar. Definição essa que se afigurava, já então por demais problemática, senão mesmo arbitrária, numa altura em que se verificava um *boom* de novas possibilidades tecnológicas que ameaçavam transpor e romper as fronteiras entre as disciplinas artísticas, e da introdução de novas linguagens plásticas e de novos recursos materiais, com a superfície da terra e a utilização do corpo, a representarem planos de intensificação e de ampliação do campo de intervenção da performance artística, que retiravam a escultura, a pintura e a arquitectura, definitivamente, do império das Belas Artes.

Assim, perspectivava-se a activação um novo trânsito, numa altura que em Portugal se verificava um movimento revolucionário, ou melhor dizendo, utópico, representando esta sincronicidade um dos da-

dos do problema que importa considerar, já que, no nosso ponto de vista, a mesma serviu para intensificar e materializar, *avant-la-lettre*, uma tendência que teve como efeito antecipar novos dados do problema, ainda não equacionados, supomos nós, noutros países.

Como pólo isolado desse trânsito, ergue-se o *Monumento ao General Sem Medo*: um movimento que transcreve para a linguagem monumental uma abertura e uma instauração inéditas, até então, no panorama monumental da escultura pública. Essa abertura e essa instauração, enunciam-se como uma expansão e uma intensificação, simultâneas e síncronas, do campo de possibilidades formais, semânticas e processuais da monumentalidade. Expansão formal pela simbiose das formas eidéticas com as formas orgânicas para “dar corpo” a uma nova linguagem de simbolização. Uma simbolização que já não é nem convencional nem factual, mas, afinal, eidética, na medida em que visa transmitir uma imagem nem factual nem convencional, mas essencial, isto é reduzida, e transposta para uma imagética plástica.

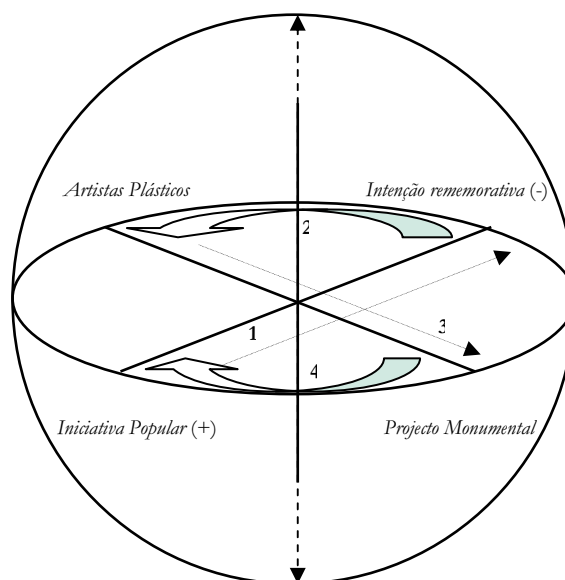
Simbiose que não é um híbrido, na medida em que não se limita a sobrepor uma coisa a outra, mas porque resulta de uma assimilação e acomodação recíprocas de uma na outra, como o denota o carácter orgânico das formas do monumento.

Mas tampouco é apenas de formas que se trata. O *Monumento ao General sem Medo* monumentaliza-se não só através das suas formas, mas sobretudo e mais, radicalmente, através da participação da população em todos os momentos da sua existência, desde a iniciativa da sua erecção, até à celebração anualmente repetida da *Revolução dos Cravos* – de que o mesmo se constitui como meio privilegiado, e note-se, solitário, contrastando com o carácter institucional das celebrações oficiais – passando pela sua construção, inauguração e manutenção, como salientámos no Estudo Histórico.

Mas não só, já que o *Monumento ao General sem Medo*, mais ainda, introduz uma nova espacialidade, como diria Rosalind Kraus, de tipo mental, já que o mesmo se decompõe em dois núcleos, o mais importante, na encosta da serra de Cela Velha, e o da Praça General Humberto Delgado, onde se ergue o elemento metaforicamente deflagra-

do, espacialidade essa que assim se concebe para satisfazer a vontade da população de ter na praça principal da localidade uma memória ao intrépido General, coisa que representa um saudável exercício de participação cidadã, até porque, de resto, transcende a mera entreatada e acompanhamento da construção ou participação nos rituais de celebração, mas antes interfere na sua própria concepção.

Por tudo isto, que não é pouco, o *Monumento ao General sem Medo* desestabiliza a lógica da *Autonomia Disciplinar* em que se baseia o regime de produção autogerado, e instaura um novo regime de produção alojado, a partir de um trânsito que se processa por iniciativa popular, tal se representa como no diagrama que se segue:



Parece-nos claro que este trânsito, pela primeira vez, logra inaugurar um campo de possibilidades adequadamente constituído, embora o mesmo se apresente como uma obra isolada e excepcional, que, por si só, não dá as necessárias garantias de viabilidade e continuidade, para poder enunciar-se como um paradigma monumental.

Para que isso suceda é necessário que se defina consciencialmente e se operacionalize um regime sistemático de entendimento e produção da escultura pública.

Por outro lado, para a definição ser categórica, tornava-se necessário que não só fosse enunciado convenientemente um novo paradigma

monumental positivo, como, também, que o paradigma monumental negativo fosse rejeitado.

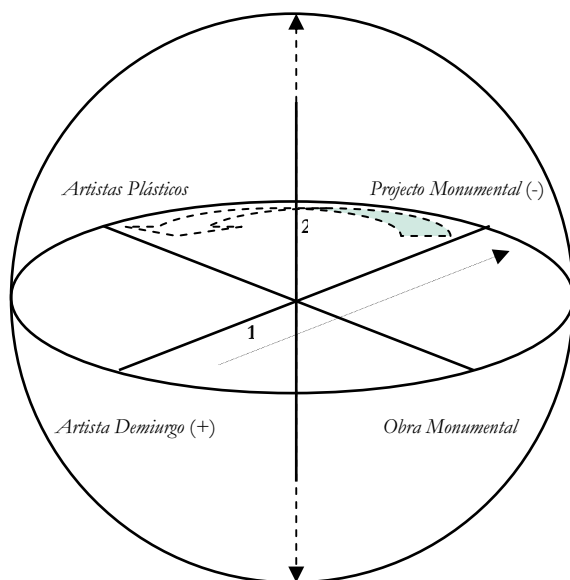
Esse passo será dado, com enorme repercussão pública, por meio do último concurso para Sagres.

Através do historial apurado e das controvérsias registadas e analisadas, parece-nos clara a ideia de que o “monumento” proposto pelo projecto de João Carreira não era, de facto, nem um “monumento” nem um “contra-monumento”, mas antes um “não-monumento”.

Quer dizer, o “monumento” do projecto de Carreira mais não era do que uma forma arquitectónica – uma pele – destinada a receber uma ornamentação escultórica, intencionalmente evocando uma mitologia relativamente à qual, à partida, já ninguém acreditava ou estimava.

Tratava-se, portanto, aquele, de um “monumento paradoxal” que se concebia dentro do regime de recíproca autonomia disciplinar quer da arquitectura, quer da escultura, que ali se apresentavam de costas voltadas uma para a outra.

A rejeição da monumentalidade não-positiva, esquematiza-se, então, de acordo com o diagrama que se segue:



Como se constata facilmente, o projecto monumental criado pelo arquitecto demiurgo, não consegue encontrar os artistas plásticos de

que o mesmo depende para se efectivar, e o movimento bloqueia-se, frustrando-se a sua realização.

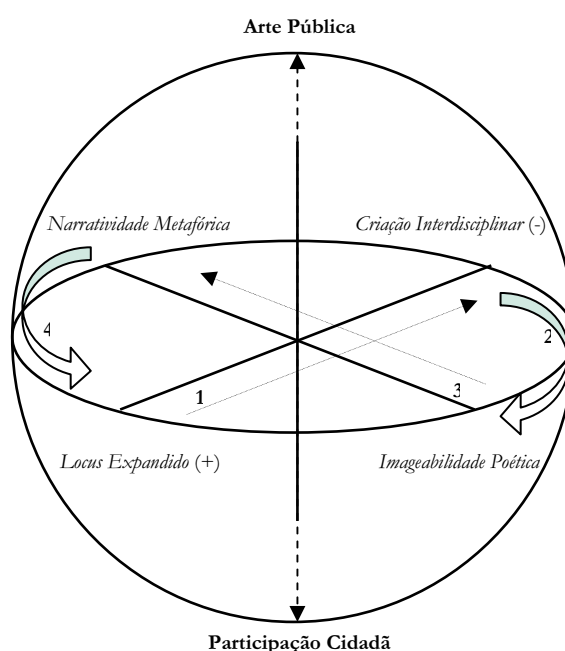
Com este passo que, duplamente, neutraliza o estigma da monumentalidade negativa e, ao mesmo tempo, bloqueia o regime de Autonomia Disciplinar, criam-se as condições para se conceber e se operar a definição de um novo paradigma monumental.

É isso que sucede, conforme já referimos e de novo transcrevemos:

Ciclos \ Ordens	<i>Locus</i>	<i>Eidos</i>	<i>Kern</i>
Monumentalidade Fenomenológica	<i>Espaço público definido de fora para dentro, a posteriori, como lugar de interação cidadã e de interferência entre as disciplinas artísticas</i>	<i>Formas abertas ao uso dos cidadãos, com elementos colados ou colocados horizontalmente no solo, agregando diversas disciplinas artísticas</i>	<i>Narratividade metafórica com ressonâncias rememorativas; Imageabilidade busca uma identidade animada pela percepção, pelo corpo e paisagem</i>

Por meio desta “última” configuração, define-se um novo paradigma monumental. Uma monumentalidade que designamos de fenomenológica, por consideramos que a mesma, para se constituir adequadamente, requer que o Ego (ou o Nós) transcendental a reconheça como tal, pela visão eidética, instaurando-a e inscrevendo-a, no *corpus* da intersubjectividade transcendental, como sentido monumental.

Transpondo para configuração senária, a *Monumentalidade Fenomenológica*, esquematiza-se como se segue:



Como é bom de ver, o ciclo encontra-se adequadamente constituído, mas o seu exercício está ainda em curso, e supomos que ainda numa fase algo preliminar, pois longe está ainda o tempo em que o mesmo poderá generalizar-se ou, pelo menos, tornar-se dominante, nada nos garantindo, inclusive, que a adequação da sua definição intencional, não possa ser acompanhada de boicote, tal como sucedeu durante a blocagem da concretização da monumentalidade transcendental, no após guerra, gizada no âmbito da Conjugação das 3 Artes.

De resto, olhando para a paisagem escultórica do País, à excepção dos programas escultóricos mais lúcidos, como sejam o da *Expo'98*, *Metro*, *Brisa*, *Prémio Tabaqueira*, *Associação Rei Afonso Henrique* e algumas obras resultantes de iniciativas da *Associação 25 de Abril* e de alguns Simpósios de escultura, como os de Évora, Porto, Santo Tirso, Abrantes, Alfândega da Fé, etc., de um modo geral, a iniciativa camarária tem-se saldado por um balanço pouco animador.

De resto, mesmo ao nível dos programas mais lúcidos, é preciso não esquecer que nestes a escultura pública produzida, raramente denota intenções rememorativas ou visa expressar valores éticos ou simbólicos, definindo-se como programas genericamente ornamentais.

E quando não é assim, o resultado pode tornar-se verdadeiramente desconcertante, como sucede no *Parque dos Poetas*, em Oeiras, onde se constrói uma neo-retórica absolutamente prosaica, de rememoração e de homenagem a alguns dos mais destacados poetas portugueses, (contra a vontade, de resto, de alguns dos homenageados ainda vivos, como sucede com Mário Cesariny e Herberto Helder), através de um registo estranhamente uniformizador, pelo menos a avaliar pelo resultado da primeira fase, concluída em 2004, quer ao nível do desenho dos espaços, concebidos rigidamente a partir de uma retórica paisagística de jardim público, ao isolar e sujeitar os espaços de consagração de cada poeta a uma norma absolutamente arbitrária e redundante – jardins em forma de folha – que se apresenta quer metaforicamente quer esteticamente destituída de sentido, sem respeitar minimamente o *genius loci*, podendo por isso dizer-se que o programa estético do *Parque dos Poetas* se concebe nos antípodas do do *Parque das Nações*.

Por tudo isto, não é possível definir com segurança plena o último ciclo. Parece-nos claro que os programas escultóricos que se têm desenvolvido, se concebem dentro da lógica da procura e da exploração de um relação fenomenológica com o público, situando a escultura pública, claramente, dentro do âmbito da *Arte Pública*, e procurando inserir elementos de valorização estética e/ou criar lugares de rememoração ou celebração ética, nos espaços de convivialidade pública.

Nesse sentido, julgamos que se manifesta uma consonância senão mesmo uma sintonia bastante perfeitas. Em tudo o mais, porém, os resultados são bastante desiguais, quer ao nível dos parâmetros estéticos que os definem, quer ao nível da concepção global de cada conjunto, registando-se discrepâncias absolutamente díspares, como o atesta o reconhecimento da “*Paisagem Escultórica*” do país, que figura nos CD-Rom’s que acompanham a presente dissertação: uma base de dados iconográfica da produção, repartida em três núcleos principais, a saber, Lisboa, Porto e Resto do País.

Sobre esse trabalho, figura no Volume II, um relatório, assim como figuram estudos sobre os principais Simpósios de escultura pública desenvolvidos em Portugal entre 1948 e 1998.

Não se trata a base de dados de um estudo documental, uma vez que contabilizada toda a produção, a mesma ronda perto de dois milhares de entradas, coisa que, por um lado, impossibilita o estudo individual de cada uma das obras – à excepção da produção do Porto, que havíamos realizado com a preparação da nossa dissertação de mestrado – e por outro, nos afastaria daquele que constituía o escopo da nossa investigação, o qual, como temos vindo a referir, se centra e se concebe como uma indagação do sentido histórico da enunciação e da implementação de paradigmas de monumentalidade (ou de não-monumentalidade), por considerarmos esta problema o aspecto mais relevante para definição ou indefinição de um conceito e de uma prática, que possam traduzir e perspectivar as possibilidades da *Escultura Pública*.

Sem poder ser documentalmente exaustiva, a base de dados iconográfica que organizámos, constitui a primeira tentativa para mostrar a adequação do nosso modelo de classificação ao universo da produ-

ção, concebida como o conjunto de obras implantadas em lugares – *Praças, Eixos Urbanos, Zonas Residenciais*, etc., ou em sistemas de lugares – *Parques Temáticos, Redes de Transportes, Waterfronts*, etc.

Constitui aquele o contributo possível para a definição de um instrumento de inventariação especificamente concebido para a escultura pública: um instrumento que aguarda agora a sua verificação e homologação científica, e que obviamente fica à espera de ulteriores desenvolvimentos e de necessários aperfeiçoamentos, uns e outros unicamente possíveis, e credíveis, se gizados no quadro de uma metodologia interdisciplinar e integrando uma convergência de esforços, que somente um plano, e uma instância, supra-individual, poderão com garantias de êxito assegurar.

Definido um conjunto de enunciados teóricos tendencialmente universalizantes, poderá, agora, perspectivar-se de forma mais promissora e fecunda, a elaboração de estudos sobre a temática da escultura pública concebidos já não em profundidade, mas em extensão, tendo como objecto de estudo não uma apertada selecção de obras paradigmáticas, a fim de a partir delas poder deduzir os modelos, mas a partir do conjunto universal de toda a produção, a fim de detectar se de que forma os modelos se adaptam a elas, (ou se é que eles se adaptam mesmo), e apurar quais as variações e modulações que os modelos sofrem na prática.

E os resultados, decerto, que serão eloquentes, tanto quanto eventualmente poderão ser, também, desconcertantes.

Mas a incerteza desse desafio de fundo, traduz a saga de todos os que decidiram, e decidirem, dedicar-se ao estudo!

PARTE IV

Considerações Finais

Considerações Finais

Perspectivado e estudado o tema, explicitada e fundamentada a interpretação do mesmo, importa agora destacar as principais constatações que o presente estudo permitiu apurar, assim como enunciar as ilações e as implicações que as mesmas logicamente induzem quer no que diz respeito à elaboração de um conhecimento mais aprofundado da matéria, quer no que diz respeito aos reflexos que as mesmas poderão trazer para o prosseguimento de estudos específicos nesta área, e inclusive poderão levantar para o domínio mais genérico da História da Arte em Portugal.

O presente estudo permite evidenciar a riqueza de problemas e questões que a temática da escultura pública e da monumentalidade suscitam e levantam. Problemas e questões que se intensificam por acção do enlace de intenções e de concepções que se cruzam e se confrontam no seu respectivo campo, intenções e concepções essas cuja correlação de forças vai variando, por sua vez, ao longo do período em estudo, resultando dessa variação, e do efeito de campo provocado pela mesma, a abertura e a génese de novas possibilidades formais e de novas formulações intencionais, cuja consideração dinâmica permite postular a sucessão de distintos modelos e de diferenciados regimes de produção.

A investigação realizada parece assim habilitar as possibilidades de compreensão que a sondagem do devir histórico permite obter, quando a mesma é encarada como indagação de sentido, pois a História só se realiza como História, na medida em que promove a inscrição, a cada passo, do sentido da Cultura, no tempo.

Pensamos, por isso, que a presente investigação constrói um itinerário que denota uma direcção coerente e inequívoca, ainda que construída a partir de hesitações, avanços e recuos, coisa que permite definir distintos períodos.

À partida, em 1948, até à inauguração da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, a definição do paradigma monumental português configurava-se de forma pacífica, sob a égide do “cânone zarquiano”, forjado por Franco para retratar, a partir da iconografia dos painéis de Nuno Gonçalves, o descobridor da sua Terra Natal, dando origem a um modelo positivo – o cânone estatuário – destinado a grafar, como mostrou Margarida Acciaiuoli, a mística heroificada do Passado como *meio* para promover a Celebração do Presente pela Restauração do Passado.

Mas retratar heróis não é o mesmo que monumentalizar o heroísmo, e aquela iconografia se por um lado se adaptava de forma particularmente adequada ao programa de simbolização do Estado Novo de promover a glorificação dos heróis de antanho, por outro não fornecia fórmulas capazes de celebrar a própria Situação, como provavam as tentativas frustradas, logo nos anos 30, de

monumentalizar a *Revolução Nacional*, em 35, e depois em 36, condenando a Nação à temática única de celebrar heroicidades e grandezas Passadas, como vimos.

Mas essa não era a sua única limitação. Além do cânone zarquiano não permitir iconografar a sublimidade do “Império”, mas apenas a dos seus “Heróis”, tão pouco o mesmo servia os propósitos de promoção internacional de um Regime, afinal, autoritário. Promoção essa que a conjuntura política do após-guerra tornava, por sinal, cada vez mais premente, como estratégia para legitimar o “Império”, embora na verdade a sua possibilidade já tivesse caducado, como bem o demonstrava a sua conversão em meras “Províncias Ultramarinas” de uma Nação pluri-continental.

Numa primeira fase, para conter o descontentamento interno, a manobra do Regime foi tentar deslocar para as *Obras Públicas* a imagem coetânea de sublimidade que o cânone estatutário não podia propiciar, como o demonstra o cerimonial da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*, de 48.

Mas perante a crise desencadeada pelas pretensões de Nerhu de integração dos territórios do *Estado Português da Índia* na recém criada *União Indiana*, o Regime não podia apenas cuidar do descontentamento interno, e tinha de aparecer perante o Mundo com uma legitimidade reforçada, acrescentando à retórica tradicional e já gasta (oitocentista) da primazia dos direitos históricos, uma argumentação mais convincente e consistente.

E essa nova argumentação constituir-se-ia, paradoxalmente, em torno de um proclamado *universalismo português*, sob a égide de um providencial *Meridiano de Fátima* que, como vimos, sucedia, aparentemente, sem maior eficácia a um já então malogrado *Meridiano de Lisboa*, tendo a consagração de Portugal ao *Sagrado Coração de Jesus* e ao *Imaculado Coração de Maria* representado o seu momento de glória, constituindo-se como cerne de uma cerimónia oficial, para a qual a inauguração do monumento a Cristo-Rei forneceu apropriado enquadramento. Universalismo esse que se definia, politicamente, de forma equívoca, em moldes César-papistas, sob a fórmula de *Estado Pluricontinental* e *Nação Pluri-racial*, agregando províncias continentais e ultramarinas, e pretendendo desse modo impor-se no concerto da nova ordem internacional emergente após a II Guerra Mundial, mas denegando, ao mesmo tempo, o primado nacionalista que ajudara a configurar a neutralidade do Estado Novo, durante a dita Guerra.

Universalismo equívoco, pois. No fundo, tratava-se de um universalismo eminentemente retórico, que habilmente se servia do contexto da divisão Leste-Oeste, para se firmar no quadro da geo-política do Atlântico Norte, apressando-se a ingressar na Nato, e oferecendo-se como aliado na luta contra a “Cortina de Ferro”, à procura de indispensáveis apoios a Ocidente.

Que iconografia, então, poderia o Regime apresentar ao Mundo, para renovar e universalizar a sua imagem? Outra vez, a iconografia medieval dos Painéis? Outra vez, o desfilar dos heróis da

gesta dos descobrimentos, numa época em que a energia atómica, e logo a conquista do espaço, apareciam como símbolos de um salto tecnológico verdadeiramente inédito?

Não nos parece que esse modelo – o estatuário – realmente, servisse.

O que fazia falta, era uma simbologia que se pudesse adequar ao quadro da Guerra-Fria emergente. Um modelo que pudesse servir de duplo contraponto aos desmandos de Liberdade que sobreviviam do Ocidente e ao ateísmo materialista que Salazar via expandir-se a Leste.

Uma simbologia que, simultaneamente, pudesse servir de refundação da imagem de Portugal e de legitimação para a manutenção das colónias.

A simbologia, portanto, da *Fé e do Império*, materializada na *Espada* e na *Cruz*, coisa que nos suscita de imediato uma **primeira ilação**: a importância estratégica do 3º Concurso de Sagres, que proporcionava ao *Regime* uma oportunidade derradeira para se monumentalizar a si mesmo.

Daí os esforços titânicos de propaganda e de internacionalização do mesmo, que como vimos mobilizaram as embaixadas de Portugal espalhadas pelo mundo, no apreciável afã de traduzir em dezenas de línguas o programa do Concurso, inclusive em sírio, como oportunamente referimos.

A ideia de Salazar era decerto recuperar o projecto dos Rebello de Andrade, como Leitão de Barros dá a entender no artigo que escreve no Diário de Lisboa, que analisámos.

E tudo o mais se perspectiva nesse sentido, desde o reforço orçamental, à inclusão de Edgar Cardoso na equipa, a fim de assegurar tecnicamente a viabilidade do projecto, passando por dactilografar e traduzir dezenas de exemplares do dossier do Projecto, a fim de distribuir individualmente por cada membro do júri, prática que unicamente aquela equipa utilizou.

Na verdade, não era a “estátua de um Príncipe” que o Regime pretendia, como então se referia, lembrando o desiderato estabelecido pelo programa do 1º Concurso.

O que era preciso era de uma síntese.

Tem-se discutido pouco este aspecto: o que era, ou que poderia ser, afinal, essa síntese?

Uma primeira dedução leva-nos a supor que seria algo que necessariamente transcendesse o cânone estatuário, instaurando uma outra lógica e uma outra presença monumental, coisa que faz pensar que essa síntese devesse conceber-se e concretizar-se enquanto criação arquitectónica, o que por sua vez sugeriria que essa síntese se enunciasse como síntese formal, definindo um estilo.

Parece ser esse o entendimento de Pedro Vieira de Almeida, que nesse particular subscreve, grosso modo, como vimos, a argumentação dos subscritores da *Representação 35*, ao considerar como

condição de uma monumentalidade possível, em 55, a criação de uma proposta de sublimidade traduzida em estilo.

O problema, porém, afigura-se-nos bastante mais complexo. A almejada síntese, na verdade, ninguém vislumbrava bem o que a mesma pudesse ser. Poderia ser uma conjugação de formas (*padrão + capela*), poderia ser uma sobreposição de estilos (*histórico + moderno*). Poderia ser a monumentalização de uma forma simbólica (espada ou cruz). Poderia também, é claro, ser tudo isso.

Na verdade, porém, aquela síntese mais não era do que uma ideia. Uma intenção.

Uma intenção de transcender, universalizando e eternizando-o, o cânon estatuário. Coisa que poderia explicar o recurso a elementos arquitectónicos arcaicos e ancestrais, como os *pilones*, os *obeliscos*, os *padrões* ou as *colunas*.

Mas, em 55, o *Padrão-pilone* dos Rebello de Andrade foi de novo rejeitado, e Sagres não consagrou a desejada síntese. Síntese essa, cujo perfeito enunciado era, afinal, aquele mesmo *Padrão-pilone*.

E por aqui chegamos à **segunda ilação**: a não consagração de um monumento em Sagres deixou o Regime amputado da definição de um novo paradigma monumental: aquele que permitiria agora iconografar o requerido *Universalismo* e não já a retórica cansada dos *Grandes de Portugal*.

Como contraprova, importa referir que a monumentalidade oitocentista possuía essa componente de simbolização universal que transcendia a temporalidade e o naturalismo estatuário, e que se manifestava através do repertório académico das alegorias (*Pátrias, Vitórias, Repúblicas, Famas, Glórias, Prudências, Temperanças*, etc.) e seus respectivos atributos intemporais e universais.

Ora a estatuária novecentista, e mais ainda a nacionalista, varreram essas figuras do léxico monumental, reduzindo-as basicamente a uma – a Nação – e de resto, mistificando-a, pois a Nação dificilmente se pode considerar uma alegoria universal e intemporal, na medida em que, por si só, não encarna, afinal, nenhuma virtude específica.

Daí que no início do século XX, não tenha sido difícil encontrar, à primeira, a solução monumental para o *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*, quer em Lisboa, quer no Porto.

Ou no século XIX, para erguer outro, aos *Restauradores*, em Lisboa.

Daqui se deduz uma **terceira ilação**: o *Zarco* é de facto (e *de jure*) o modelo da estatuária do Estado Novo, mas o *Padrão dos Descobrimentos* não é o seu paradigma da monumentalidade, pela simples razão de que o mesmo não encarna a ideia de uma síntese universal e intemporal, mas apenas monumentaliza uma epopeia nacional e temporal, configurando-se como um híbrido. Um híbrido que resulta da associação do *modelo estatuário* a uma incongruente *mescla arquitectónico-escultórica*.

Daí avançarmos com uma **quarta ilação**: o paradigma monumental do Estado Novo é, em última instância, a síndrome da monumentalidade negativa que se manifesta veladamente pela impossibilidade da sua própria realização, e se concretiza, metaforicamente, por meio do *Monumento a Duarte Pacheco em Loulé*, o qual através do tema da coluna partida acaba por monumentalizar a denegação, confirmando assim a inviabilidade daquele tempo erigir um Padrão.

Da manifesta impossibilidade do Regime se auto-representar positivamente, e da impossibilidade correlativa dos arquitectos e dos artistas modernos lograrem consagrar uma gramática monumental alternativa, resultou a blocagem da definição de um paradigma monumental em Portugal, durante a década de cinquenta, circunstância que implicou repetir-se até à exaustão a fórmula do cânone estatuário definido por Francisco Franco, até bem dentro da década de setenta, reproduzido com discretos e supérfluos toques maneiristas, como sucede em Irene Vilar.

Importa no entanto observar, que isto não implica afirmar que o que acontecia em Portugal fosse muito distinto do que ocorria noutros países, relativamente à definição de um paradigma de monumentalidade. Se tomarmos em consideração o número de escultores activos no País e o número dos que, por exemplo actuavam em Espanha ou em França, o *rácio* dos profissionais empenhados em fazer avançar, no País, uma monumentalidade e uma estatuária entendidas doravante como arte para a cidadania não deixa de ser apreciável, assim como interessantes e significativas são algumas das suas produções, como sucede com Jorge Vieira, Arlindo Rocha, Fernando Fernandes, Lagoa Henriques e até Barata Feyo.

Contrariamente, consideramos que o estudo empreendido revela com consistência suficiente a situação inversa, pois logo no tenso e conturbado contexto da década de cinquenta – que tem aqui uma importância primacial, somente comparável à da década de noventa, – primeiro, em 52-53, através do concurso para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, depois, em 55-57, através do concurso para o *Monumento ao Infante D. Henrique em Sagres*, e finalmente, em 59, com o concurso para o *Monumento aos Calafates*, a consideração dos prémios obtidos demonstra que os artistas portugueses (pelo menos alguns) se encontravam perfeitamente sintonizados com a lógica e a estética das mais avançadas pesquisas que nesse âmbito se verificavam a nível internacional, circunstância de resto confirmada pela participação portuguesa nos CIAM's, e pela divulgação que dos mesmos se fazia, a partir de 48, na revista *Arquitectura*, bem como pelos debates aí realizados em torno do ideário da *Conjugação das Três Artes*.

Destes factos, parece-nos legítimo retirar uma **quinta ilação**: a não consagração de um paradigma monumental alternativo ao da Monumentalidade/Estatuária Sublime não se deveu à não existência de um modelo alternativo, mas deveu-se essencialmente ao não reconhecimento con-

sensual do modelo de conjugação das artes, proposto internacionalmente por um sector dos arquitectos modernos, nomeadamente o sector mais europeísta polarizado pelos subscritores do manifesto *Nine Points On Monumentality*, a que se opôs o sector americano, reunido à volta de Walter Gropius, que a esse manifesto contrapôs o texto *On Monumentality*, como vimos.

Destituídos de antecedentes históricos que se pudessem equiparar aos europeus, e possuindo por outro lado iconografias e recursos mais espectaculares de monumentalização, como sejam os arranha-céus de Manhattan e o cinema de Hollywood, ao sector norte-americano pouco interessava sancionar uma demanda que introduzia difíceis consensos, como de resto o próprio programa de conjugação das artes parecia dar a entender, pelas dificuldades e impasses, logo, evidenciados nos CIAM's de Bridgewater e de Bergamo, como oportunamente referimos.

Por isso, não é somente em Portugal que se decide não executar projectos de monumentos que sem dúvida constituíam criações notáveis, como sucedeu com o projecto de Isamu Noguchi para o *Memorial to the Atomic Dead*, de 52, para Hiroshima. Ou o *Monumento da Mão Aberta* desenhado por Le Corbusier, também em 52, para Chandigarh, mas que somente seria erguido, em 1986.

Uma **sexta ilação**, portanto, impõe-se: o formulário de conjugação das artes fracassou, não tendo sido possível aos arquitectos modernos chamar a si a tarefa de prescrever, como no passado, uma nova linguagem monumental, constituindo-se o espaço arquitectónico como alternativa ao pedestal que a escultura perdera, com o advento da modernidade.

A síndrome da monumentalidade negativa é pois uma condição internacional e, mais do que isso, histórica, que se manifesta nos países ocidentais, com especial clareza nos países anglo-saxónicos, registando-se algumas excepções que confirmam a regra, por exemplo, em França, onde seria erguido, em Paris, o *Monumento aos Mortos da Deportação*, mas somente em 62, e portanto já na década seguinte, repercutindo no entanto ainda o ideal de conjugação das artes, e configurando-se, como vimos, como construção enterrada, à maneira do memorial de Noguchi.

A resolução do impasse e da blocagem que impediu a consagração de uma nova linguagem monumental, viria a ocorrer, portanto, somente na década de sessenta, e seria protagonizada pela escultura, que se libertava da mediação fornecida pelo espaço e pela edificação arquitectónica, sendo o espaço de implantação – *locus* – fornecido já não pela arquitectura, mas contra a arquitectura, como observou com agudeza, em 1990, Javier Maderuelo, em *El Espacio Raptado*.

A escultura liberta-se da mediação arquitectónica e instala-se directamente no tecido e no corpo da cidade, frente a monótonas e insípidas construções arquitectónicas, claramente zombando da programática racionalização e funcionalização das suas formas, como sucede em Portugal com a obra de Fernando Conduto, como referimos.

Daqui emerge uma **sétima ilação**: durante a década de sessenta a escultura encontra no espaço urbano o perdido pedestal, e nesse movimento constitui-se como disciplina autónoma, senão mesmo como disciplina directora do retorno ao ideário do movimento da *Arte Pública*, que se constituiu, como vimos, nos finais do século XIX, interrompendo-se com as Guerras Mundiais e as tensões políticas e diferendos ideológicos registados no século XX.

Inicialmente catapultado nos EUA, pela reformulação dos programas estatais de implantação de obras de arte em espaços urbanos das principais cidades norte-americanas frente a edifícios da administração pública, com intuito de os valorizar esteticamente, como estudou Blanca Fernández na sua tese de doutoramento, referindo-se aos programas *Art in Architecture*, criado em 1963 pelo GSA (*General Services Administration*) e *Art in Public Places*, criado em 1967 pelo NEA (*National Endowment for the Arts*), de que as peças de Picasso, em Chicago, de Noguchi, em Manhattan e de Calder, em Grand Rapids, são os melhores exemplos.

Embora destituídas de carácter narrativo ou evocativo e fortemente auto-referenciais, a implantação de esculturas que se afirmam autonomamente em relação à arquitectura, concebendo-se como distintas e mesmo opostas (e já não apostas) a ela, constitui um lance de particular importância para a definição daquilo que poderá entender-se como o ponto de partida para a definição de um novo paradigma monumental.

E daí resulta uma **oitava ilação**, por assim dizer, última: a partir de meados dos anos oitenta, a implantação de contra-monumentos urbanos na Europa, representa o assumir do estigma da monumentalidade negativa por parte da linguagem monumental, e traz consigo necessariamente o anúncio de uma intencionalidade de proclamação crítica, que sugere a correlativa exaltação dos valores positivos que logicamente se encontram implicados na defesa do que lhes é oposto.

E relativamente à investigação realizada, verificamos que cada um destes períodos é ilustrado por obras de excelente nível estético e de lúcida definição conceptual.

É o que sucede com o *Monumento a Duarte Pacheco*, com os projectos *Mar Novo* e *Monumento aos Calafates*, com a *Mão de Óbidos* e o *D. Sebastião* de Lagos, com a *Cadeira do Poder*, *Horas de Chumbo*, *Jardins da Água* e *Monumento-escultura a D. João II*, respectivamente relacionados com os ciclos “estatutuária sublime”, “conjugação das três artes”, “autonomia disciplinar” e “monumentalidade fenomenológica.”

Último ciclo este que necessariamente teremos de deixar em aberto, já que o mesmo se encontra em desenvolvimento, correspondendo historicamente os seus prenúncios iniciais, à superação da lógica bipolar em havia assentado a confrontação Leste/Oeste, que viria a despoletar as dinâmicas geo-económico-culturais emergentes que se têm designado pela expressão “*Globalização*”.

Em síntese, o itinerário histórico descrito e estudado denota a sucessão de quatro ciclos que evidenciam uma relação peculiar com a História, de tal forma que as suas dinâmicas e a sua lógica, se concebem de acordo com pressupostos e vectores opostos aos que marcaram a época e o regime político-cultural que mais de perto constituíam o seu *background*, como sucede com o *Monumento a Duarte Pacheco* que veicula uma negatividade que se adequava mal com o regime apologético e retórico da monumentalidade oficial do Estado Novo, tal como ocorre com a *Mão* de Óbidos e o *D. Sebastião* de Lagos que se inscreviam de forma absolutamente dissonante no panorama dos cânones estatuários e da estética da monumentalidade vigente no País, denotando em contrapartida amplas afinidades com lógicas e estéticas exógenas.

Serve este aspecto para problematizar a convicção tradicional de que o monumento representa necessariamente uma obra evocativa que exalta o Poder estabelecido. Muitas vezes – a maior parte das vezes – será isso que sucede, mas outras vezes, e cada vez mais, é o oposto que se verifica.

Contrariamente a essa concepção, o monumento não é exclusivamente uma forma de exaltação de valores positivos que comemoram o passado, ou se destinam a fixar o presente para comemoração futura. Por vezes o monumento volta-se resolutamente para o futuro, relativamente ao qual em permanência dirige mensagens de advertência, como sucede com os contra-monumentos, que assim assumem na íntegra a lógica da monumentalidade negativa, ou inversamente com os memoriais que se erguem com a finalidade de perpetuar, no presente, memórias negativas, concebendo-se como instrumentos de percepção e superação colectiva de erros históricos passados.

Constitui esse o pano de fundo, a partir do qual se equaciona o problema da monumentalidade após a II Guerra Mundial, definindo-se, assim, durante a década de cinquenta, um quadro comum aos países do Atlântico Norte, quadro esse cujo aspecto unificador é a presença da síndrome da monumentalidade negativa, uma presença também ela negativa, que não impede que se desenvolvam e manifestem de diferente forma tendências e problemáticas comuns, monumentalidade negativa que se relaciona, veladamente, com a ideia de *Dialéctica Negativa*, teorizada por Adorno, na década seguinte, e na qual culmina, monumentalmente, a sua obra filosófica.

Daí que a década de 50 possua para o nosso estudo uma importância extraordinária, na medida em que nela se materializam projectos e se definem ideias independentemente de qualquer emigração artística, tendo-se operado com Jorge Vieira uma ruptura de extraordinário alcance, em torno de um abstraccionismo surrealizante, cuja originalidade e acerto internacional é um desafio para a crítica da arte contemporânea, da mesma forma como paralelamente ocorria, com outros pressupostos estéticos, com o abstraccionismo de pendor geométrico, marcado por uma notória

formatividade, e da mesma forma ainda como sucedia com os projectos *Mar Novo* e, sobretudo, *Calafates*, cuja contemporaneidade é ainda hoje notável.

Em vez de um contacto directamente proporcionado pela emigração artística, o que verificamos é a importância de certos gabinetes de arquitectura na Capital, que agiam como autênticos centros de difusão de uma estética e de uma gramática alternativas, relativamente à da arte oficial.

Gabinetes como o de Frederico George, de Francisco Conceição Silva e de Nuno Teotónio Pereira, onde costumavam trabalhar artistas plásticos como Rolando Sá Nogueira, Jorge Vieira, Eduardo Nery, Maria Keil e Manuel Cargaleiro, além de muitos outros.

De resto, logo em 1949, projectada por Nuno Teotónio Pereira, e inaugurada, em 1957, a *Igreja das Águas*, em Penamacor, contou com a participação de Jorge Vieira que para ela modelou um belíssimo Cristo crucificado, a par de António Paiva que pintou os painéis da Via-Sacra.

Também no edifício paradigmático do *Bloco das Águas Livres*, projectado, em 1953, conjuntamente por Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral, e inaugurado em 1956, intervieram alguns dos melhores artistas plásticos e escultores como Jorge Vieira, Almada Negreiros, Frederico George, José Escada e Manuel Cargaleiro.

Já no edifício *Franjinhas*, projectado por Nuno Teotónio Pereira e João Braula Reis, em 1965, e inaugurado em 1969, deve salientar-se a intervenção de Eduardo Nery.

Ou nos *Edifícios em Banda* projectados, em 1957, por Nuno Teotónio Pereira e António Pinto de Freitas, para os Olivais, e concluídos em 1961, onde se deve destacar a participação de artistas plásticos como João Lopes Segurado, José Lima de Freitas, Rogério Ribeiro, António Lino, Fernando Conduto e Maria Keil.

E por aí fora.

Autorizam-nos estes factos, a enunciar a tese de que paralelamente à repetição cansada de uma estatuária canónica e retórica, logo no início da década, embora agindo na sombra, é possível apercebemo-nos da formação e da definição de um entendimento peculiar, que definem o horizonte de uma escultura pública de expressão portuguesa, como sucede com as primeiras obras de Jorge Vieira que se presentifica, com propósitos ornamentais, integrada na encomenda arquitectónica, em alternativa à encomenda oficial, mas que nem por isso deixará de concorrer a concursos públicos nacionais e internacionais, visando já a universalidade e a escala monumental.

Descreve este confronto entre estas duas lógicas e estas duas estéticas – a oficial, do Regime, e a marginal, dos Gabinetes de arquitectura – a ideia que nos é cara, de uma blocagem paralisante do desenvolvimento de um efectivo paradigma monumental moderno.

Como resultado de tudo isto, a nossa tese é que coube à escultura, considerada como disciplina autónoma, a superação da blocagem que se mantinha, e que se perpetuava.

Daí que artistas como João Cutileiro, Fernando Conduto, José Aurélio, Alberto Carneiro, Clara Meneres ou José Rodrigues se tenham afirmado autonomamente como escultores, e, como observa Lúcia Almeida Matos, a sua obra se concebia claramente como escultura.

Mas para além das discrepâncias e descontinuidades geracionais, uma continuidade, porém, subsiste. Uma continuidade que emana da presença de linhas e de lógicas constantes que cruzam todo o período, e que se ligam a origens que podem ser bastante antigas, senão ancestrais, que curiosamente se manifesta na produção pública dalguns dos escultores mais recentes.

Referimo-nos a elementos e formas que funcionam como arquétipos ou recorrências que compõem uma linguagem monumental, que no fim acaba por exhibir uma feição portuguesa.

Um desses elementos é a linha espiral. É espantoso como artistas que utilizam linguagens e estéticas tão diferenciadas, a incluam nos seus modelos e obras. De João Andresen a Álvaro Siza, de António Duarte a Manuel Rosa, de João Fragoso a Jorge Vieira, e culminando em Cabrita Reis, a espiral é um elemento recorrente, que parece materializar um registo de pendor transcendental, senão metafísico, como metáfora da demanda do absoluto da arte, pelo monumental.

A História deste período cruza-se assim magistralmente com a Ontologia, na medida em que a contemporaneidade, por tudo haver posto em causa, acaba por conduzir a uma interrogação, por assim dizer, última, sobre a razão de ser de tudo aquilo que é, ou que poderá ser.

O mesmo sucede com o monumento e a monumentalidade.

Ora, este regresso à sede de uma ideia original. Esta sondagem da *fons vitæ* primordial, servem para mostrar a necessidade de considerar a construção do sentido da História, como construção de um “sentido esférico”, tal como o entende e defende Raymond Abellio.

Julgamos por isso que o presente estudo serviu também para testar a viabilidade e validade da operacionalização da fenomenologia genética, teorizada e promovida por este pensador, como metodologia auxiliar da investigação, e na nossa opinião o resultado foi positivo, mostrando que a mesma se adequou ao presente objecto de estudo, tendo-nos levado a formular hipóteses e a propor chaves, que esperamos que possam ajudar a perspectivar e a compreender com renovado vigor e necessário rigor os principais problemas que a temática estudada coloca.

Não se trata, é certo, de uma resolução cabal do problema da monumentalidade inicialmente formulado, o que o presente estudo traz. Mas essa também não era a nossa intenção primeira. Apenas procurámos reequacionar algumas questões, à luz de novos pontos de vista.

Bibliografia

Fontes Manuscritas/Documentais:

Arquivo Histórico Municipal do Porto

Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950)

Actas do Conselho de Estética Urbana (9/2/1946 a 9/1/1951)

Boletim da Câmara Municipal do Porto, N° 681, 30 de Abril de 1949

Boletim da Câmara Municipal do Porto, N° 730, 8 de Abril de 1950

Boletim da Câmara Municipal do Porto, N° 954, 24 de Junho 1954

Boletim da Câmara Municipal do Porto; N° 962; 18 de Setembro de 1954.

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967)

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1968 a 1972)

Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas e Comunicações

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 103

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 104

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 105

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 106

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 107

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 108

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 109

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 110

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 111

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 112

Documentação Histórica n° 3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 113

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 114

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 115

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 116

Documentação Histórica n°3, *Monumento ao Infante D. Henrique*, Caixa n° 117

Arquivo Histórico do Instituto Português do Património Arquitectónico

Relatório do Grupo Interministerial para o Aproveitamento Monumental, Museológico e Turístico de Sagres, Janeiro de 1988

Regulamento do Concurso de Ideias para a Valorização da Fortaleza de Sagres

Dossier Projecto de João Carreira

Relatório do Júri

Despacho do Comissário-Geral da CNCDP, de 14 de Março de 1990

Ofício n° 1319, de 21 de Março de 1990

Parecer do Dr. Elísio Summavielle, de 17 de Abril de 1990

Arquivo Histórico do Instituto das Estradas de Portugal

Dossier 1- Ancoragem norte. Estudos do Arq. [João] Andersen [*Andresen*]; pasta. Conjunto de peças desenhadas, com datas de Maio e Junho de 1961;

Dossier 2- Ministério das Obras Públicas. Gabinete da Ponte sobre o Tejo. Concurso de estudos da valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo: Pasta. Contém elementos do lançamento do concurso: peças desenhadas, fotografias da maquete, e folhas dactilografadas com a Portaria, Despacho de nomeação do júri, e anúncio. Datas limites: Dezembro de 1963, Janeiro de 1964;

Dossier 3- Valorização plástica do maciço de amarração norte. Concurso. J. Canto Moniz, engenheiro civil: Contém elementos relativos ao concurso: regulamento do concurso de projectos para o monumento ao Infante D. Henrique; notas manuscritas relativas à formação do júri; apontamentos sobre elaboração do concurso, folhas dactilografadas com a Portaria, Despacho de nomeação do júri, e anúncio, transcrição das 1.ª e 2.ª palestras, realizadas no âmbito do artigo 5.º do Regulamento de Concurso, classificação dos trabalhos apresentados, acta geral de avaliação dos concorrentes. Datas limites: Dezembro de 1963, Janeiro de 1964.;

Dossier 4: Concurso de valorização da amarração norte. Cartas endereçadas de resposta a questões colocadas quanto ao concurso. Datas limites: Janeiro de 1964.;

Dossier 5: Ministério das Obras Públicas. Gabinete da Ponte sobre o Tejo. Concurso de estudos da valorização plástica do maciço de amarração norte da ponte sobre o Tejo. Elementos da classificação dos concorrentes (actas, pontuação, notas do júri); artigos de jornais relativos ao concurso; fotografias de cada uma das maquetes apresentadas, num total de 25. Datas limites: Janeiro - Março de 1964

Centro Multimédia da Fundação Calouste Gulbenkian

CS 53.1- *Recortes de Imprensa;*

CS 53.2- *Cadernos de Encargos;*

CS 53.3- *Memória Descritiva;*

CS 53.4- *Correspondência;*

CS 53.5 e CS 53.6- *Orçamentos;*

CS 53.7- *Relação dos Trabalhos de Escultura;*

CS 53.8- *Discurso de Salazar na Assembleia Nacional, após a morte do Engº Duarte Pacheco*

Espólios/Ateliers/Museus

Comissão Promotora do Monumento ao General Sem Medo, D^a Iva de Carvalho Vieira

Centro de Artes / Museu-Atelier de António Duarte, Caldas da Rainha

Museu da FBAUP

Escultor Lagoa Henriques

Escultor José Aurélio

Obras Impressas

Formato Livro:

- AA.VV., *Premier Congrès International de l'Art Public tenu a Bruxelles du 24 au 29 septembre 1898*, s/l, s/d,
- AA.VV., *IIIe Congrès International de l'Art Public tenu à Liège 12-21 Septembre 1905*, s/l, s/d.
- AA.VV., *A Praça D. João I e o seu Palácio Atlântico*, s/e, Porto, 1951
- AA.VV., *Estrada Larga 2*, Porto Editora, Porto, s/d
- AA.VV., *The Unknown Political Prisoner. International Exhibition of Grand Prize Winner and Other Prize-Winners Enters and Runners-Up*, Tate Gallery, 14 March to 30 April, 1953, London
- AA.VV., *Arquitectura Popular em Portugal*, 1961, Lisboa
- AA.VV., *As Paredes em Liberdade*, Teorema, 1974, Lisboa.
- AA.VV., *A Nova História*, Edições 70, Lisboa, 1978
- AA.VV., *Os Anos 40 na Arte Portuguesa*, Vol. I, II, III, IV, V, VI, FCG, Lisboa, 1982
- AA.VV., *O Mar e a Arte Minimal de João Fragoso*, IPPC, 1985.
- AA.VV., *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, 13 e 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1986
- AA.VV., *O Estado Novo – das origens ao fim da autarcia*, 1986, FCG. Lisboa
- AA.VV., *Sir Owen Williams*, Architectural Association Publications, 1986, London
- AA.VV., *Sculpture*, I, II, III e IV, Taschen, 1996, Köln
- AA.VV., *Lisbon Expo 98 Projects*, Blau, 1996 Lisboa
- AA.VV., *Arte Urbana. Urban Art*, Expo'98, sd, Lisboa
- AA.VV., *Atelier-Museu de António Duarte*, Câmara das Caldas da Rainha, 1997, Caldas da Rainha.
- AA.VV., *Actas do Congresso Internacional da Transdisciplinaridade*, Hugin, 1999, Lisboa
- AA.VV., *Panorama. Arte Portuguesa do Século XX*, Porto, Campo das Letras/Fundação de Serralves, 1999
- AA.VV., *José Aurélio. Gestos e Sinais*, Fundação Mário Soares, 2001, Cortes
- AA.VV., *Colloque de Cérisy. Raymond Abellio*, Éditions Dervy, 2004, Paris
- AA.VV., *Olhares de Pedra*, Diário de Notícias, 2005, Lisboa
- ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris
- ABELLIO, Raymond, *Manifeste de La Nouvelle Gnose*, Gallimard, Paris, 1989
- ABREU, José Guilherme, *A Fenomenologia da Escultura no Espaço Público. Percepção e Teoria da Escultura Pública Contemporânea*, In, *Actas do II Congresso da Associação Portuguesa dos Historiadores de Arte*, 2004, Porto, pp. 533-549.
- ABREU, José Guilherme, *A Estatuária Novecentista entre dois Paradigmas de Monumentalidade*, In, *Encontros de Escultura*, FBAUP, 2005, Porto, pp. 129-160
- ABREU, José Guilherme, *Les Enjeux de la Fascination et de la Communion et l'Avènement du Je Transcendantal chez Abellio*, II Rencontre de Seix, 2005, Seix.
- ACCIAIUOLI, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração*, Vol. I e II, UNL, Tese de Doutoramento, Policopiada, 1991, Lisboa
- ACCIAIUOLI, Margarida, *Exposições do Estado Novo 1932-1940*, Livros Horizonte, 1998, Lisboa
- ADAM, Peter, *The Arts of the Third Reich*, Thames and Hudson, 1992, London
- ADES, Dawn e BURTON, Tim, *Art and Power*, Thames and Hudson, 1992, London

- ADORNO, Theodor, *Dialéctica Negativa*, Akal, 2005, (1966), Madrid
- ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *O Plano da Imagem*, Assírio & Alvim, 1996, Lisboa
- ALMEIDA, João Miguel Furtado Ferreira d', *A Oposição Católica ao Estado Novo (1958-1974)*, Dissertação, FCSH, 2000, Lisboa
- ALMEIDA, Pedro César Vieira de, *Os Concursos de Sagres – A 'Representação 35'. Condicionantes e Consequências*, Dissertação de Doutoramento em Arquitectura, Universidade de Valladolid, 1998, Valladolid
- ALMEIDA, Pedro Vieira de, *A Arquitectura do Estado Novo. Uma Leitura Crítica*, Livros Horizonte, 2002, Lisboa.
- ALTSHULLER, Bruce, *Noguchi*, Abbeville Press, 1994, New York
- ANDRADE, Sérgio Guimarães de, *Escultura Portuguesa*, CTT, 1997, Lisboa
- AR.CO, *Simpósio Internacional da Escultura em Pedra*, 1985, Porto
- AREIAS, Mário, *O Porto e os seus Artistas*, 1960, Porto
- ARGAN, Giulio Carlos, *El Arte Moderno*, Fernando Torres, 1984, Valencia
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Estampa, 1988, Lisboa
- ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, *Guia de História de Arte*, Estampa, 1992, Lisboa
- ARCAN Giulio Carlo, *História da Arte como História da Cidade*, Martins Fontes, 2005, São Paulo
- AUGÉ, Marc, *Não-Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Bertrand, 1998, Lisboa
- BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, 1974, Paris
- BARAÑANO, Kosme María de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, Bilbao
- BARR Jr, Alfred H., *Is Modern Art Communist?*, In, HARRISON, Charles e WOOD, Paul, ed., *Art in Theory. 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishers Ltd, 1993, London
- BEARDSLEY, John: *Art in Public Places. A survey of community-sponsored projects supported by the National Endowment for the Arts*. Andy Leon Harney (ed.). Partners for Livable Press: Washington D.C., 1981
- BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, 1980, 4ª Ed, Barcelona
- BIADI-IMHOF, Anne, *La Question du Sens en Sciences Humaines. Structure Absolue et relation thérapeutique*, In, AA.VV., *Colloque de Cérisy. Raymond Abellio*, Éditions Dervy, 2004, Paris
- BOURDIEU, Pierre, *Questions de Sociologie*, Éditions du Minuit, 1984, Paris
- BOURDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une Anthropologie Réflexive*, Seuil, 1992, Paris
- BRANDÃO, Pedro, *Lisboa a Cidade e o Rio: Concurso de Ideias para a Renovação da Zona Ribeirinha de Lisboa*, Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988s, Lisboa
- BROSSES, Marie-Thérèse de, *De la Politique à la Gnose. Entretiens avec Raymond Abellio*, Pierre Bel-fond, 1987, Paris.
- BUCHLOH, Benjamin H. D., *Construire (l'histoire de) la sculpture*, In, AA.VV, *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne ?*, Centre Georges Pompidou, 1986, Paris
- BÜRGER, Peter, *Teoria da Vanguarda*, Vega, 1993, Lisboa
- BUSIGNANI, Alberto, *Marino-Marini*, Sadea Sansoni, 1968, Firenze
- BUSQUETS, J., ALEMANY, Joan, *Strategic Plan of Old Port Timber*, Associate consultants, 1990, Barcelona
- CAETANO, Marcelo, *Depoimento*, Record, 1974, Rio de Janeiro
- CANTISTA, Maria José Pinto, *Racionalismo em Crise*, Livraria Civilização, 1984, Porto

- CARVALHO, António Cardoso Pinheiro, *O Arquitecto Marques da Silva e a Arquitectura do Norte de Portugal*, FLP, Tese de Doutoramento, Policopiada, Porto, 1992
- CASTELLS, Manoel, *La Question Urbaine*, Maspero, Paris, 1972
- CHAFES, Rui, *Durante o Fim*, Assírio e Alvim, 2000, Lisboa
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain, *Dicionário de Símbolos*, Teorema, s/d, Lisboa, (1982)
- CHICÓ, Sílvia, *João Cutileiro*, INCM, 1981, Lisboa
- CHOAY, Françoise, *L'Alégorie du Patrimoine*, Seuil, 1996, Paris
- COCKCROFT, Eva, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, In, FRASCINA, Francis e HARRIS, Jonathan, *Art In Modern Culture*, Phaidon Press, 1992, London
- COIMBRA, Prudência Maria Fernandes Antão, *Jorge Vieira. Ofício: Escultor*, Dissertação de Mestrado em História da Arte em Portugal, Faculdade de Letras do Porto, edição policopiada, 1999, Porto
- Comissão Executiva das Comemorações, V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. *Programa Geral das Comemorações*, s/d, (1959) Lisboa
- Comissão Executiva das Comemorações do, V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. *O V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, II Volume, Lisboa, 1960
- Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas. Livro de Ouro*, Lisboa, 1948
- Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas*, Volume II Lisboa, 1948
- CONSIGLIERI, Victor, *A Morfologia da Arquitectura (1920-1970)*, I e II, Editorial Estampa, Lisboa, 1994
- CORREIA, Victor Manuel dos Santos, *Arte Pública. Sua Identidade e Função*. Tese de Mestrado, FLUL, 2002, Texto Policopiado
- CORREIA, Victor, e BRACONS, António, *Estatuária Urbana Conimbricense*, Universitária Editora, 2001, Coimbra
- COSTA, João Pedro Teixeira de Abreu, *Harbour Zones Spatial Dynamic and Perspectives of Land Release to Urban Renovation*, In, REMESAR, (ed.), *Art For Social Facilitation. Waterfronts of Art I*, e-Polis, Universitat de Barcelona, 2005, Barcelona
- COULON, Eric, *Rendez-vous avec la Connaissance. La Pensée de Raymond Abellio*, Le Manuscrit, 2004, Paris
- CUSTÓDIO, Jorge; SANTOS, Luísa e RIBEIRO, Isabel, *Museologia e Arqueologia Industrial*, Associação Portuguesa de Arqueologia Industrial, 1991, Lisboa
- Diário do Governo nº 142, I Série, *Decreto-Lei nº 39.713* de 01/07/1954
- Diário do Governo nº 242, II série, de 18 de Outubro de 1955
- Diário do Governo nº 297, II série, de 19 de Dezembro de 1963
- DIAS, Manuel Graça e VIEIRA, Egas Manuel, *Estudo Para um Modelo de Desenho Urbano*, Apud, ROSA, Luís Vassalo, *EXPO'98. A Cidade Lisboa*, IN, AA.VV., *Lisbon World EXPO'98 Projects*, Blau, 1996 Lisboa
- DIONÍSIO, Sant'Anna, *Guia de Portugal - Entre-Douro e Minho - Douro Litoral*, IV, FCG, Porto, 1965
- DREXLER, Arthur (dir.), *The Architecture of the École des Beaux-Arts*, Secker & Warburg, 1977, Londres
- DUARTE, M C e FERREIRA, B, *Cristo-Rei abençoará Lisboa*, in, *Século Ilustrado*, nº 1055, 22.3.1958, Lisboa.

- DUFRENNE, Mikel, *La Phénoménologie de l'Expérience Esthétique*, I e II, Presses Universitaires de France, 1967, Paris
- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, I e II, Bertrand, Lisboa, 1982
- ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Edições Cosmos, Lisboa, 1970
- FAIVRE, Antoine, *Accès de l'Esotérisme Occidental*, V. II, Gallimard, 1996, Paris
- FERNANDES, José Manuel, *Português Suave. Arquiteturas do Estado Novo*, IPPAR, 2003, Lisboa
- FERREIRA, António Mega, *Ideias para um Lugar. Concurso de Ideias para o Recinto da EXPO'98*, Parque Expo'98, 1993
- FERREIRA, R. Laborde e VIEIRA, V. M. Lopes, *A Estatuária de Lisboa*, Amigos do Livro, Lisboa, 1985
- FERREIRA, Vergílio, *Espaço do Invisível*, Portugália, 1965, Lisboa
- FERREIRA, Vergílio, *Invocação ao meu Corpo*, Portugália, 1969, Lisboa
- FERREIRA, Vergílio, *Arte Tempo*, Rolim, Lisboa, s/d
- FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito*, 1933-43, SPN, Lisboa, 1944
- FOCILLON, Henri, *Vie des Formes*, Presses Universitaires de France, 1934, Paris
- FOSTER, Hal, (org.) *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Seattle, 1983
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, Edições 70, Lisboa, 1991 (1966)
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, s/d, Lisboa
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, I e II, Bertrand, Lisboa, 1966
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand, Lisboa, 1991, (1974)
- FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua, Portuguesa, Lisboa, 1979
- FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte Ocidental (1780-1980)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1987,
- Gabinete de Urbanização da CMP, *Plano Director da Cidade do Porto*, I, II e III, CMP, Porto, 1962
- GARCIA, José Manuel e CUNHA, Rui, *Sagres*, RCL, Câmara Municipal de Vila do Bispo, Sagres, 1994
- GANSHOF, F. L., *O Que é o Feudalismo?*, Europa-América, Lisboa, 1976
- GARRETT, Antão de Almeida, *Plano Regulador da Cidade do Porto*, VIII, CMP, Porto, 1952
- GARRETT, Antão de Almeida, *História da Evolução dos Planos Gerais de Urbanização da Cidade do Porto*, Faculdade de Engenharia, Porto, 1974
- GIEDION, Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge, 1967, 5th ed
- GIEDION-WELCKER, Carole, *Modern Plastic Art*, Girsberger, Zurich, 1937
- GIL, José, *Metamorfoses do Corpo*, A Regra do Jogo, 1980, Lisboa
- GIL, José, *Corpo, Espaço e Poder*, Litoral Edições, 1988, Lisboa
- GIL, José, *Salazar: A Retórica da Invisibilidade*, Relógio de Água, 1995, Lisboa
- GIL, José, *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*, Relógio de Água, 1996, Lisboa
- GODINHO, Vitorino Magalhães, *Ensaios II*, Sá da Costa, 2^a edição, 1978, (1968) Lisboa
- GOMES, D. António Ferreira, *Carta ao Cardeal Patriarca de Lisboa, D. Manuel Gonçalves Cerejeira*, 1968
- GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura Portuguesa 1940-1980*, Biblioteca Breve, Lisboa, 1980,

- GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte Em Portugal. De 1945 à Actualidade*, Vol. 13, Publicações Alfa, 1986, Lisboa
- GORDON, David L., *Battery Park City: Politics and Planning on the New York Waterfront*, Gordon and Breach Publishers, OPA, 1997, Amsterdam
- GUIMARÃES, Bertino Daciano, *O Escultor António Fernandes de Sá*, Maranus, Porto, 1949
- GURVITCH, Georges, *Dialéctica e Sociologia*, Universidade Moderna, 1973, Lisboa
- HABERMAS, Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Space. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*, MIT Press, Massachusetts, 1991, (1962)
- HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, D. Quixote, Lisboa, 1990
- HALL, Edward T., *A Dimensão Oculta*, Relógio de Água, Lisboa, 1986
- HAUSER, Arnold, *Arte e a Sociedade*, Presença, Lisboa, 1984
- HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, s/d, Lisboa
- HEIDEGGER, Martin, *El Arte y el Espacio*, In, BARAÑANO, Kosme María de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, Bilbo
- HEINICH, Natalie, *L'Art Contemporain Exposé aux Rejets. Études de Cas*, Éditions Jacqueline Chambon, 1998, Nîmes
- HEINICH, Natalie, *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain*, Éditions du Minuit, 1998, Paris
- HENNION, Antoine, *La Passion Musicale. Une Sociologie de la Médiation*, Édition Métailié, 1993, Paris
- HENRIQUES, Lagoa, *O Caderno de Desenho*, Porto, s/d
- HUBER, Carlo, *Alberto Giacometti, Rencontre*, Lausanne, 1970
- HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1989
- HUSSERL, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie I*, Gallimard, 1950, Paris, Trad. Paul Ricoeur, 2ème Edition, 1985, Collection Tel
- HUSSERL, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie II*, PUF, 1982, Paris
- HUSSERL, Edmund, *La Crise des Sciences Européennes et la Phénoménologie Transcendantale*, Gallimard, Collection Tel, 1976, Paris
- HUSSERL, Edmund, *Meditações Cartesianas*, Rés Editora, s/d, Porto,
- Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, de Madrid, *Relatório*, Madrid, 1997
- KAHN, Claude, *Vingt Lieux de Mémoire a Nantes - Histoire des Statues Figuratives des Places et Jardins Publiques de Nantes*, Ouest Éditions, Nantes, 1989
- KANT, Emmanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1992, Lisboa
- KELKEL, Arion L. e SCHÉRER, René, *Husserl*, Edições 70, Lisboa, 1982
- KLOMAN, Anthony J. T., *The Unknown Political Prisoner, International Sculpture Competition*, Tate Gallery, 1953, London
- KRAUSS, Rosalind E, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1981
- LAGNIER, Sylvie, *Sculpture et Espace Urbain en France. Histoire de l'Instauration d'un Dialogue 1951-1992*, L'Harmattan, 2001, Paris
- LAMAS, José Ressano Garcia, *Morfologia Urbana e Desenho da Cidade*, FCG-JNIC, Lisboa, 1989
- LAMBERT, Maria de Fátima, *Acerca das Tendências da Escultura Portuguesa Actual*, C. M Vila da Feira, 1996
- LE CORBUSIER, *La Charte d'Athènes, Suivi Entretien avec les Étudiants des Écoles d'Architecture*, Éditions du Minuit, 1957, Paris.

- LE CORBUSIER, *Maneira de Pensar o Urbanismo*, Europa-América, Lisboa, s/d
- LE CORBUSIER, *El Modulor Y Modulor 2*, Poseidon, 1976, Barcelona.
- LE GOFF, Jacques, *Reflexões sobre a História*, Edições 70, Lisboa, s/d
- LE GOFF, Jacques et NORA, Pierre (dir), *Faire l'Histoire II*, Gallimard, Paris, 1974
- LEAL, Miguel Teixeira da Silva, *Desmembramento, Desmaterialização, Reconstrução*, Dissertação de Mestrado, FLUP, 1999, Porto, Texto policopiado.
- LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la Ville* suivi de *Espace et Politique*, Éditions Anthropos, Paris, 1968
- LEFEBVRE, Henri, *La Révolution Urbaine*, Gallimard, Paris, 1970
- LÓBO, Margarida Sousa, *Planos de Urbanização. A Época de Duarte Pacheco*, FAUP, 1995
- LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988
- LYNCH, Kelvin, *A Imagem da Cidade*, Edições 70, Lisboa, s/d
- LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1986
- LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, Gradiva, Lisboa, 1989, 2ª Ed.
- MACEDO, Diogo, *Francisco Franco, Artis*, s/d, [1956] s/l.
- MADEIRA, José António, *Estudo histórico-científico, sob o aspecto gnomónico, da figura radiada de pedra tosca suposta coeva do Infante D. Henrique, existente na antiga "Vila de Sagres"*, In, *Congresso Internacional de História dos Descobrimentos*, Volume II, Lisboa, 1960, pp. 451-473
- MADERUELO, Javier, *El Espacio Raptado. Interferencias de la Escultura en la Arquitectura*, Mondadori, Madrid, 1990
- MADERUELO, Javier, *La Pérdida del Pedestal. Cuadernos del Círculo de Bellas Artes*, nº3. Círculo de Bellas Artes, 1994, Madrid
- MADERUELO, Javier, *O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos/Fenomenologia del Arte en los Espacios Públicos*, In, BRANDÃO, Pedro e REMESAR, Antoni, (coord.) *Espaço Público e a Interdisciplinaridade/Espaço Público y la Interdisciplinaridad*, Centro Português de Design, 2000, Lisboa
- MALDINEY, Henri, *Art et Existence*, Klincksieck, 1985, Paris
- MALDINEY, Henri, *Ouvrir le Rien. L'Art Nu*, Encre Marine, 2000, Paris
- MANZANARES, María Luisa Sobrino, *Escultura contemporánea en el espacio urbano. Transformaciones, ubicaciones y recepción pública*, Electa, 1999, Madrid
- MARCHÁN FIZ, Simón: *Del Arte Objetual al Arte de Concepto. 1960-1974. Epílogo sobre la sensibilidad postmoderna*. Akal: Torrejón de Ardoz, Madrid, 1998
- MAR NOVO, *Concurso de Projectos para o Monumento ao Infante D. Henrique, 2ª Fase. Memória Descritiva e Justificativa*, s/d, Porto
- MARCUSE, Herbert, *A Ideologia da Sociedade Industrial. O Homem Unidimensional*, Zahar Editores, 5ª edição, 1979 (1964), Rio de Janeiro
- MARCUSE, Herbert, *O Fim da Utopia*, Editora Paz e Terra, 1969, Rio de Janeiro
- MATOS, Lúcia Gualdina Almeida, *Escultura em Portugal no Século XX (1910-1969). Academismos, Modernismos Vanguardas*, Dissertação de Doutoramento, Vol. I, Policopiado, FBAUP, 2003, Porto
- MATTOSO, José, (dir.) *História de Portugal*, Volume VII, *O Estado Novo (1926-1974)*, Círculo de Leitores, 1994, Lisboa
- MAUSBACH, Hans, *Urbanismo Contemporâneo*, Presença, Lisboa, 1977, 2ª ed.
- MEILACH, Dona e SEIDEN, Don, *Direct Metal Sculpture*, Georges Allen and Unwin, London, 1966
- MEIRELES, Miguel, *Ribeira-Barredo, Operação de Renovação Urbana*, Porto, 1985

- MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Phénoménologie de la Perception*, Gallimard, Paris, 1948
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Gallimard, 1960, Paris
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'Invisible*, Gallimard, Paris, 1996, (1964)
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 1992
- MILES, Malcolm, *Art, Space and the City*, Routledge, London and New York, 1995.
- Ministère de la Culture et de la Communication, *Principes d'Analyse Scientifique. La Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, MCC, Paris, 1978
- MARQUES, A. H. de Oliveira, *A Maçonaria Portuguesa e o Estado Novo*, D. Quixote, 1995, Lisboa
- MOREIRA, Isabel Martins, *Museus e Monumentos em Portugal (1772-1974)*, Universidade Aberta, Lisboa, 1989
- MOUSTAKAS, Clark, *Phenomenological Research Methods*, Sage Publications, 1994, London.
- MUNFORD, Lewis, *A Cidade na História*, Martins Fontes, Brasília, 1982
- NETO, Maria João Baptista, *Memória, Propaganda e Poder. O Restauro dos Monumentos Nacionais (1926-1960)*, FAUP, 2001, Porto
- NICOLESCU, Basarab, *Manifesto de Transdisciplinaridade*, Hugin, 2000, Lisboa
- NICOLESCU, Basarab e CAMUS, Michel, *Les Racines e la Liberté*, Accarias/Originel, 2001, Paris
- NORA, Pierre (org.), *Les Lieux de Mémoire. La République* (vol. I), Paris, Gallimard, 1984.
- NORA, Pierre (org.), *Les Lieux de Mémoire. La Nation* (vol. II), Paris, Gallimard, 1986
- NORBERG-SHULZ, Christian, *Genius Loci*, Rizzoli, Nova Iorque, 1979
- OLIVEIRA, Maria Gabriela Gomes de, *Diogo de Macedo Subsídios para uma Biografia Crítica*, BPM de V.N. de Gaia, Vila Nova de Gaia, 1974
- ORNELAS, Cilísia Mónica D, *Prova Final para Licenciatura em Arquitectura*, Ano lectivo de 2001/2002, FAUP, p. 72, (trabalho orientado pelo arq. Luís Viegas)
- PADRÃO, Maria da Glória, *Irene Vilar*, Edições Asa, 1991, Porto
- PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira, *A Arquitectura Artes Déco no Porto*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, 1996, Porto
- PAES, Sellés, *Barata Feyer*, ENP, Lisboa, s/d
- PAES, Sellés, *Da Arte Moderna em Portugal. Elementos para a sua História*, Edições Panorama, SNI, 1962, Lisboa
- PAISANA, João, *Husserl e a Ideia da Europa*, Contraponto, 1997, Porto
- PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal*, 1987, Porto.
- PERNIOLA, Mario, *A Estética do Século XX*, Estampa, 1998, Lisboa
- PEREIRA, João Castel-Branco, *Arte Pública no Metropolitano de Lisboa*, Metropolitano de Lisboa, 2000, Lisboa
- PEREIRA, José Fernandes (dir.), *Dicionário de Escultura Portuguesa*, Editorial Caminho, 2005, Lisboa
- PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa, III*, Círculo de Leitores, 1995, Lisboa
- PESSANHA, Matilde, *Siza: Lugares Sagrados – Monumentos*, Campo das Letras, 2003, Porto
- PITA, António Pedro, *A Experiência Estética Como Experiência do Mundo*, Campo das Letras, 1999, Porto
- POL, Enric, *Symbolism a priori. Symbolism a posteriori*, In, REMESAR, A. (dir), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona

- PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, ICLP, 1982, Lisboa
- PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o Zarquismo*, INCM, 1997, Lisboa
- RAMOS, Luís A. de Oliveira (dir), *História do Porto*, Porto Editora, 1994, 2ª Ed, Porto
- RAMSDEM, E.H., *Sculpture: Theme and Variations*, Percy Lund, 1953, London
- RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença*, 1977, Brasília
- REMESAR, Antoni, *Public Art: Towards a Theoretical Framework*, In, REMESAR, Antoni (dir.), *Urban Regeneration: A Challenge for Public Art*, Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona
- RIBEIRO, Ana Isabel de Melo, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa 1863-1953*, FAUP, 2002, Porto
- RICHIR, Luc, *Dieu, le corps, le volume. Essai sur la sculpture*. Éditions La Part de l'Œil, 2003, Bruxelles
- RIEGL, Aloïs, *Stilfragen: Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, 1891, Wien
- RIEGL, Aloïs, *El Culto Moderno a los Monumentos. Caracteres y Origen*, Visor, Madrid, 1987
- ROCHA, Arlindo, *Esculturas de Arlindo*, Porto, 1950
- RODOLFO, João de Sousa, *Luís Cristino da Silva e a Arquitectura Moderna em Portugal*, Publicações D. Quixote, 2002, Lisboa
- RODRIGUES, António Augusto Simões (dir), *História Comparada - Portugal, Europa e o Mundo*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1996
- ROSAS, Fernando e BRITO, J. M. Brandão de, *Dicionário do Estado Novo*, Bertrand Editora, Vol. I, 1996, Venda Nova,
- ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977 (1966)
- ROWE, Colin, SLUTSKY, Robert, *Transparence réelle et virtuelle*, Paris, Éditions du Demi-Cercle, 1992
- ROWELL, Margit, *Brancusi contre les Etats-Unis. Un Procès Historique 1928*, Adam Biro, 2003, Paris.
- SAAVEDRA, Alberto, *O Escultor António de Azevedo*, Araújo e Sobrinho, Sucrs, 1965, Porto
- SAIAL, Joaquim, *A Estatuária Portuguesa dos Anos Trinta*, Bertrand, 1991, Lisboa
- SALAZAR, Oliveira, *Discursos e Notas Políticas IV 1943-1950*, Coimbra Editora Lda, 1951, Coimbra
- SALEMA, Isabel e LIMA, Luís Leiria de, *Lisboa de Pedra e Bronze*, Difel, 1990, Lisboa
- SANTOS, José Pedro Rangel dos, *A Arte Pública e os Novos Desafios das Intervenções nos Espaços Urbanos*, Tese de Mestrado, FBAUL, 2003, Texto Policopiado.
- SARAIVA, José António e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto Editora, 1989, 15ª ed., Porto
- SECRETARIADO Nacional do Monumento, *A Devoção ao Sagrado Coração de Jesus, Mensageiro do Coração de Jesus*, 1959, Braga
- SECRETARIADO Nacional do Monumento, *Monumento Nacional a Cristo Rei. Memória Histórica*, 1965, Lisboa
- SENNET, Richard, *La Conscience de l'Œil. Urbanisme et Société*, Édition de la Passion, 1990, Paris
- SENNET, Richard, *Flesh & Stone: the Body & the City in Western Civilization*, Faber & Faber, London, 1996
- SERRÃO, Joel, (dir.), *Dicionário de História de Portugal*, Livraria Figueirinhas, 1985, Porto
- SERRÃO, Vítor, *O Conceito de Obra-Prima na História da Arte: o caso português*, Folheto distribuído na Conferência inaugural do I Curso Livre de História da Arte do IHLA-FLUL *Obras-Primas da Arte Portuguesa*, 19 de Outubro de 2005, FLUL

- SEUPHOR, Michel, *La Sculpture de ce Siècle*, Griffon, Neuchatel, 1959
- SILVA, António Fernando Monteiro Pereira da, *A Metáfora da Morte na Escultura Contemporânea, na 2ª metade do séc. XX*, dissertação de mestrado, FLUP, 2001, Porto. Texto policopiado.
- SILVA, Jorge Henrique Pais da, e CALADO, Margarida, *Dicionário de Termos de Arte e Arquitectura*, Presença, 2005, Lisboa
- SINAZ-TRUEVA, José de, VERÍSSIMO, Nelson, *Esculturas da Região Autónoma da Madeira. Inventário*, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, 1996, Funchal
- SINEK, Manuela, *À Glória Efémera*, Brochura policopiada não publicada, Palácio dos Coruchéus, s/d, Lisboa
- SINEK, Manuel e QUEIRÓS, Brás, *Escultores Contemporâneos em Portugal*, Estar, 1999, Lisboa
- SMITHSON, Robert, *The Collected Writings*, University of California Press, 1996, Berkeley, Los Angeles, London.
- SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Horizonte, 1973, 2ª ed., Lisboa
- SOUSA, Franco de e BIZARRO, Aníbal, *Tarrafal: Testemunhos: Trabalho Colectivo de Sobreviventes*, Editorial Caminho, 1980, Lisboa
- SOUSA SANTOS, Boaventura, *A Crise Final do Regime*, In *O Estado e a Sociedade em Portugal (1974-1988)*, Edições Afrontamento, 2ª Edição, 1992, Porto
- SPIEGELBERG, Herbert, *The Phenomenological Movement*, Martinus Nijhoff, 1969, The Hague
- STRÖM, Marianne-U., *L'Art Public*, Dunod, 1980, Paris
- TABART, Marielle, *Brançusi. L'inventeur de la Sculpture Moderne*, Gallimard / Centre Georges Pompidou, 1995, Paris
- TORROJA MIRET, Eduardo, *Razón y ser de los tipos estructurales*, Instituto de Ciencias de la Construcción Eduardo Torroja, Madrid
- TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP, Porto, 1997
- TOSTÕES, Ana (coord), *Arquitectura Moderna Portuguesa (1920-1970)*, IPPAR, 2004, Lisboa
- TEIXEIRA, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*, Presença, Lisboa, 1985
- VALERA, Sergi, *Public Space and Social Identity*, In, REMESAR, A. (dir.), *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997, Barcelona
- VATTIMO, Gianni, *Poesía y Ontología*, Universitat de Valencia, 1993, Valencia
- VEYNE, Paul, *Como se escreve a história*, Lisboa Edições 70, imp. 1983, Lisboa
- VIEIRA, Vitor Manuel Lopes e FERREIRA, Rafael Laborde, *Estatuária do Porto*, 1987, Porto
- WAITE, Alfred E., *New Encyclopedia of Freemasonry*, Wings Books, 1970, New York
- WENDL Karel, *The Route of Friendship: A Cultural/Artistic Event of the Games of the XIX Olympiad in Mexico City – 1968*. In, AA.VV, *OLYMPIKA: The International Journal of Olympic Studies*, Volume VII, Lausanne, 1998
- WEYGRAF-SERRA, Clara, *Richard Serra Tilted Arc*, Art Pub Inc, 1992, New York
- WHITTICK, Peter, *War Memorials*, Country Life, 1946, London
- WILLIS, Carol, *Form Follows Finance; Skyscrapers and Skylines in New York and Chicago*, New York, Princeton Architectural Press, 1995
- WITTKOWER, Rudolf, *La Escultura. Procesos y Principios*, 1980, Madrid
- YOUNG James E., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, 1993, New Haven and London

ZANINI, Walter, *Tendências da Escultura Moderna*, Cultrix, 1971, S. Paulo

Formato Catálogo:

AA.VV., *La Nuova Strazione di Roma Termini delle Ferrovie dello Stato*, Collegio Ingegneri Ferroviari Italiani, 1951, Roma

AAVV., *A Ponte Salazar*, Ministério das Obras Públicas/Gabinete da Ponte sobre o Tejo, 1966, Lisboa

AA.VV., *Francisco Franco. Escultor Madeirense. Catálogo da Exposição do SNI em Fevereiro de 1965*, Câmara Municipal do Funchal, s/d, Funchal

AA.VV., *Mestre Barata Feyo. Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981

AAVV., *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?*, Centre George Pompidou. Musée National d'Art Moderne, 1986, Paris

AA.VV., *José Rodrigues*, Prémio Soctip, Porto, 1990

AA.VV., *1º e 2º Simpósios Internacionais de escultura de Santo Tirso'91 e 93*, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1993, Santo Tirso

AA.VV., *3º e 4º Simpósios Internacionais de escultura de Santo Tirso'96 e 97*, Câmara Municipal de Santo Tirso, 1997, Santo Tirso

AA.VV., *5º e 6º Simpósios Internacionais de escultura de Santo Tirso'99 e 01*, Câmara Municipal de Santo Tirso, 2003, Santo Tirso

AA.VV., *Arte Portuguesa dos Anos 50*, Câmara Municipal de Beja, 1992, Beja

AA.VV., *Reading Spaces*, MACBA, 1995, Barcelona

AA.VV., *Sculpture. Projects in Münster 1997*, Westfälisches Landesmuseum, 1997, Münster

AA.VV., *Leopoldo de Almeida*, Câmara Municipal de Lisboa/Museu da Cidade, Lisboa, 1998

AA.VV., *Além da Água*, Associação de Municípios do Distrito de Beja, 1999, Beja

AA.VV., *Arte nas Auto-Estradas*, Brisa, 2001, Lisboa

AA.VV., *Qui Arte Contemporânea, Futurismo a Roma Anni Dieci-Quaranta*, Via Bruno Buozzi, 64, Roma, de 1 Dezembro a 31 Janeiro de 2003

AA.VV., *Intervenção de Artistas Plásticos na Obra do Atelier de Nuno Teotónio Pereira*, Museu Municipal de Jorge Vieira, 2004, Beja

AA.VV., *Arte Pública no Concelho de Almada. Catálogo da Exposição*. Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea de Almada, 27 de Março a 30 de Maio de 2004, Almada, 2004

AA.VV., *Museu Barata Feyo*, Centro de Artes/Câmara Municipal de Caldas da Rainha, 2004, Caldas da Rainha

AA.VV., *Estatuária e Escultura de Lisboa. Roteiro*, Câmara Municipal de Lisboa. Pelouro da Cultura, 2005

ABREU, José Guilherme, *Catálogo da Exposição O Automóvel em Portugal 100 Anos de História*, Associação para o Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1996

ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Democracia*, In, AA.VV., *Arte Pública no Concelho de Almada. Catálogo da Exposição*. Casa da Cerca. Centro de Arte Contemporânea de Almada, 27 de Março a 30 de Maio de 2004, Almada, 2004, pp. 7-14.

ALMEIDA-MATOS, Lúcia (coord), *Catálogo da Exposição O Corpo na Escultura Portuguesa do Século XX*, Universidade do Porto, Porto, 1998

BECKER, A., TOSTÕES, A. e WANG, W., *Portugal, Arquitectura do Século XX*, Dam, Prestel, 1998

- CÁCERES, Rafael e FERRER, Monserrat, *Barcelona Espacio Público*, Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 1993
- Catálogo da Exposição "Artistas de Gaia", Casa Museu de Teixeira Lopes, s/d, Vila Nova de Gaia
- Catálogo da Exposição *Esculturas em Pedra*, Mercado Ferreira Borges, 1985
- Catálogo da Exposição *Direção Escultura*, CCB, 1998
- Catálogo da Exposição *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986
- Catálogos das *Exposições Magnas da ESBAP*
- GÄBNER, Hubertus, *The Unknown Masterpiece*, In, *Rui Chafes. Harmonia*, Canvas & Companhia, 1999, Porto
- GRUPO IF, *Porto Esquinas do Tempo*, CMP, Porto, 1982
- LAPA, Teresa (coord.), *Catálogo da Exposição Diogo de Macedo - Escultor, Museólogo, Escritor*, Gaia, 1989
- PILLHOFER, Josef, *Bronzen und Skulpturen*, Galerie Welz, 2004, Salzburg.
- RODRIGUES, Jacinto, *Arte Natureza e Cidade*, Cooperativa Árvore, Porto, 1993
- ROSAS, Etheline, *Levantamento da Arte do Séc. XX no Porto*, MNSR, Porto, 1975
- ROSSA, Walter, *A cidade Portuguesa*, In, PEREIRA, Paulo, (Dir.) *História da Arte Portuguesa*, Volume III, Círculo de Leitores, 1995, Lisboa

Formato Electrónico:

- AA.VV., *Les Cahiers de Médiologie*, nº 7, *La Confusion des Monuments*, Gallimard, 1999, Paris. URL : www.mediologie.org
- AA.VV., *Monere, Catálogo de Arte Pública da cidade de Barcelona*, URL, <http://www.bcn.es/artpublic>
- ABREU, José Guilherme, *A Problemática do Monumento Moderno*, In, @pha.Boletim, nº 1, *Arte e Espaço Público*, 2003, URL: www.apha.pt/boletim.
- ABREU, José Guilherme, *Escultura Pública e Espaço Público – Para um Estudo Transdisciplinar*, in, @pha.Boletim. *Publicação Electrónica da Associação Portuguesa dos Historiadores da Arte*, nº 1, Dezembro de 2003, URL: www.apha.pt/boletim
- ABREU, José Guilherme, *A Escultura no Espaço Público do Porto. Inventário, História e Perspectivas de Interpretação*”. Tese de Mestrado em História da Arte em Portugal, FLUP, Porto, 1999. Edición 2005, *Universitat de Barcelona, Colección e-Polis nº 3* ISBN: 84-475-2765-4, URL: <http://www.ub.edu/escult/epolis/guilherme/Porto.pdf>
- ICOMOS, *Charte de Venise*, In, URL: <http://www.international.icomos.org/chartes.htm>
- DOBRETSBERGER, Christine, *Skulpturengarten als Tagebuch. Über Wandre Bertonis Symbiose von Kunst und Natur*, In, *Wiener Zeitung*, URL : www.wienerzeitung.at/frameless/lexikon.htm?ID=8350
- DURANTI, Massimo, in, URL: www.futur-ism.it/esposizioni.htm
- ELIAS, Helena, *A Emergência de um Espaço de Representação: Arte Pública e Transformações Urbanas na Zona Ribeirinha de Belém*, In, *On The W@terfront*, nr. 6, sep. 2004, pp. 43-135, CER POLIS, URL: <http://www.ub.edu/escult/waterfront/nr.6>
- GURNEY, George. *Curatorial files*, Smithsonian American Art Museum, 1995. URL: <http://americanart.si.edu/1001/2002/05/052002.html>
- LOEHNERT, Walter, *200 Jahre Pfarre Hetzendorf - 75 Jahre Rosenkranzkirche*, in, *Die Pfarrkirche Hetzendorf einst und jetzt*, URL: <http://home.pages.at/hetzendo/kirche.htm>
- MURRU, Giovanni, *Fascismo, stampa e propaganda negli anni Trenta*, In, URL: <http://www.giomurru.com/Murru%20on%20www/Resurgo%20Murru%20due.rtf>.

PEREIRA, Fernando José, *La Grâce du Tombeur*, @pha.Boletim, nº1, 2003, URL: www.apha.pt/boletim

QUESADA, Blanca Fernández, *Nuevos Lugares de Intención*. Universidad Complutense, Madrid, 1999, URL www.ub.edu/escult/epolis/bfdez/blanca_fdez01.pdf

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

YEOMANS, David, *The work of Frank Newby*, In, Royal Institute of British Architects, 2003, URL: www.RIBA/DavidYeomans.htm

www.city.vancouver.bc.ca/commsvcs/NONMARKETOPERATIONS/MOUNTAINVIEW/index.htm

The Story of Hiram Abiff, In, <http://www.freemasonrywatch.org/hiramabiff.html>

http://freemasonry.bcy.ca/history/mountain_view/pics/images/107-0007.jpg

Artigos de Revistas

ABREU, José Guilherme, *Paisagem Urbana e Arte Pública. Fenomenologia da Escultura Contemporânea no Espaço Público*, In, *Margens e Confluências* nº 3, Edição da Escola Superior de Ensino Artístico do Porto – Extensão de Guimarães, 2001, Guimarães, pp. 91-115

ABREU, José Guilherme, *Um Modelo Fenomenológico para a Escultura Pública*, In, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – DCTP*, nº 2, 2003, Porto, pp. 385-418.

ABREU, José Guilherme e PITEIRA, Susana, *A escultura de âmbito público: Diálogos e controvérsia*, In, *Margens e Confluências*, nº 9, Edição da Escola Superior de Ensino Artístico do Porto – Extensão de Guimarães, Guimarães, 2005, pp. 18-45.

ABREU, José Guilherme, *Arte Pública e Lugares de Memória*, In, *Revista da Faculdade de Letras do Porto – DCTP*, nº 4, 2005, pp. 215-234.

ALMEIDA, Pedro Vieira de, In, *Arquitectura*, nº 134, Julho de 1979

BERGER, John, *The Unknown Political Prisoner*, *New Statesman and Nation*, March 21, 1953

BURSTOW, Robert, *Butler's Competition Project for a Monument to "The Unknown Political Prisoner". Abstraction and Cold War Politics*. In, *Art History*, Vol. 12, nº 4, Dez. 1989.

CARREIRA, João, *Notas de Autor*, In, *Oceanos* nº 5, Nov. de 1990

DIAS, Afonso e DUARTE, Rui Barreiros, *O Valor da experiência, entrevista a Fernando Conduto*, in "Arquitectua e vida", Lisboa, nº 26, Abril de 2002

FADDA, Paolo, *Da Mussolina ad Arborea, vicende e iconografia della bonifica a cura di Giorgio Pellegrini*, In, *Sardegna Economica*, nº 2, Fevereiro de 2001

FONSECA, Luís Adão, *Celebrar os Descobrimentos é um acto amplificador de horizontes*, In, *Oceanos*, nº 3, Março de 1990

FRANÇA, José-Augusto, *Nota Ocasional a propósito do Monumento ao Infante D. Henrique*, In, *Comércio do Porto*, 29 de Janeiro de 1957

FRANÇA, José-Augusto, *O D. Sebastião de João Cutileiro*, In, *Colóquio-Artes*, nº 14, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1973

FRANÇA, José-Augusto, *O Sujeito, o Objecto e o Monumento*, In, *Colóquio-Artes*, nº 52, Março de 1982

CNCDP, *Parecer do Grupo de História da Arte*, In, *Oceanos* nº 5, Nov. de 1990

GONÇALVES, Rui Mário, *Lisboa 75-76*, in, *Colóquio-Artes*, nº 29, (2ª série) Outubro de 1976

HUSSERL, Edmund, *Une Lettre de Husserl à Hofmannsthal*, in *La Part de l'Œil* nº 7, *Dossier Art et*

- Phénoménologie*, Presses de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, 1991, Bruxelles
- KENWORTHY, E. W., *Whitney Trust Got Aid from a Conduit of the C.I.A.*, In, *New York Times*, February 25, 1967
- KRAUSS, Rosalind E., *Sculpture in the Expanded Field*, In, *October*, nº 8, MIT Press, (Spring 1979), pp. 30-44.
- MARTER, Joan, *The Ascendancy of Abstraction for public art: the monument to the unknown political prisoner competition*, In, *Art Journal*, 22.12.1994
- PORTAS, Nuno e CUNHA, Luís, *A Arquitectura Religiosa Moderna em Portugal*, In, *Arquitectura*, nº 60, 1957
- QUADROS, António, *A Simbologia das Formas*, In, *Diário de Notícias*, 10 de Janeiro de 1957
- SINEK, Manuela, *Poder sem Ternura e Poder com Ternura*, In, *Artes Plásticas*, nº 8, Fevereiro de 1991

Periódicos:

- | | |
|--|---|
| Amigos de Gaia, nº 1, Abril de 1976 | Comércio do Porto, 29 de Janeiro de 1957 |
| Architécti, nº 25, Setembro de 1994 | Diário de Lisboa, 2 de Abril de 1953 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 25, 1949 | Diário de Lisboa, 21 de Maio de 1953 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 30, 1949 | Diário de Lisboa, 15 de Dezembro de 1954 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 31, 1949 | Diário de Lisboa, 17 de Maio de 1959, 2ª edição |
| Arquitectura, 2ª série, nº 38-39, 1951 | Diário de Lisboa, 14 de Outubro de 1974 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 40, 1951 | Diário de Lisboa, 3 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 42, 1952 | Diário de Lisboa, 7 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 59, 1957 | Diário de Lisboa, 8 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 60, 1957 | Diário de Lisboa, 11 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 63, 1958 | Diário de Lisboa, 13 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 65, 1959 | Diário de Lisboa, 16 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 67, 1960 | Diário de Lisboa, 18 de Fevereiro de 1978 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 68 | Diário de Lisboa, 1 de Março de 1979 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 99 | Diário da Manhã, 29 de Maio de 1948 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 134, 1979 | Diário de Notícias, de 28 de Maio de 1948 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 135, 1979 | Diário de Notícias, 27 de Março de 1952 |
| Arquitectura, 2ª série, nº 136, 1980 | Diário de Notícias, 10 de Abril de 1952 |
| Boletim da Universidade do Porto, nº 26-27, 1995 | Diário de Notícias, 16 de Abril de 1952 |
| Boletim nº 100 da DGEMN | Diário de Notícias, 13 de Outubro de 1952 |
| Colóquio, nº 27, 1964 | Diário de Notícias, 31 de Outubro de 1952 |
| Colóquio-Artes, nº 28, 1964 | Diário de Notícias, 3 de Janeiro de 1953 |
| Colóquio-Artes, nº 14, 1973 | Diário de Notícias, 1 de Abril de 1953 |
| Colóquio-Artes, nº 29, 1976 | Diário de Notícias, 2 de Julho de 1954 |
| Colóquio-Artes, nº 88, 1991 | Diário de Notícias, 18 de Março de 1964 |
| Colóquio-Artes, nº 108, 1996 | Diário de Notícias, 10 de Janeiro de 1957 |

- Diário de Notícias, 18 de Agosto de 1976
Diário de Notícias, 23 de Agosto de 1976
Diário de Notícias, 28 de Agosto de 1976
Diário de Notícias, 5 de Agosto de 1988
Expresso de 8/09/1990
Jornal Arquitectos, nº 25, Julho/Agosto de 1989
Jornal Arquitectos, nº 77/78, Julho-Agosto de 1989
Jornal Arquitectos, nº 91, Setembro de 1990
Jornal Avante!, nº 1686, 23/3/2006
Jornal D. Dinis, nº 16, Abril de 2004
Jornal D. Dinis, nº 17, Junho de 2004
Jornal D. Dinis, nº 26, Junho de 2006
Jornal de Notícias, 11/8/1954
Jornal de Notícias, 22/8/1954
Jornal de Notícias, 24/8/1960
Jornal de Notícias, 28/8/1960
Jornal de Notícias, 4/2/1977
Jornal de Notícias, 8/7/1981
Jornal de Notícias, 3/1/1984
Jornal de Notícias, 30/7/1985
Jornal de Notícias, 22/5/1987
Jornal de Notícias, 23/6/1987
Jornal de Notícias, 8/5/1990
Jornal de Notícias, 23/11/1991
Jornal de Notícias, 9/7/1992
JNDomingo, 24/7/1988
O Eco, 4 de Maio de 2005
O Eco, 4 de Agosto de 2005
O Monumento, 24 de Dezembro de 1948
O Monumento, nº 21, Outubro de 1949
O Século, 2 de Abril de 1953
O Século, 10 de Julho de 1954
O Século, 18 de Março de 1964
Oceanos, nº 3, Março de 1990
Oceanos, nº 4, Julho de 1990
Oceanos nº 5, Nov. de 1990
Ocidente, 2ª Série, Vol. XLIX, 1955.
Primeiro de Janeiro, 12/11/1954
Primeiro de Janeiro, 18/12/1954
Primeiro de Janeiro, 6/6/1957
Primeiro de Janeiro, 22/6/1957
Público, 25/9/1990
Público, 19/11/1990
Público, 30/11/1990
Público, 05/09/1993
Público, 26/4/1998
Público, 2/8/1998
Público, 07/11/2003
República, 28/12/67
Seara Nova, Lisboa, 1941
Século Ilustrado, nº 1055, 22.3.1958

Siglas:

ANNT- *Arquivo Nacional da Torre do Tombo*

AHMOPTC- *Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas Transportes e Comunicações*

DGEMN- *Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*

ENSBA- *École Nationale Supérieure des Beaux Arts*

FCB- *Fundação Calouste Gulbenkian*

GSA- *General Services Administration*

IEP- *Instituto de Estradas de Portugal*

IPPAR- *Instituto Português do Património Arquitectónico*

IST- *Instituto Superior Técnico*

MIDH- *Monumento ao Infante D. Henrique*

MMGG- *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*

MOP- *Ministério das Obras Públicas*

MPPD- *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*

NEA- *National Endowment for the Arts*

SNA- *Sindicato Nacional dos Arquitectos*

SNBA- *Sociedade Nacional de Belas Artes*

Defesa pública da tese de doutoramento

FCSH – UNL 8 de Junho de 2007, Anfiteatro 1

Ex.º Senhor Presidente do Conselho Científico e Ex.mos Senhores Professores membros do júri

Começo por agradecer à *Ex.º Senhor Presidente do Conselho Científico*, aqui presente em representação institucional da *Faculdade de Ciência Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*, o facto da mesma Faculdade ter aceite arguir o projecto de investigação que hoje se conclui, assim como haver autorizado a minha matrícula no Seminário *Expressão e Obra de Arte* do curso de Doutoramento em Filosofia, regido pela Ex.ma Prof. Doutora Maria Isabel Renaud, que frequentei, com grande proveito, no ano de 2001/2002, a fim de preparar a elaboração da presente Dissertação de Doutoramento.

Gostaria também de estender os meus agradecimentos a todos os professores membros do júri, por terem respondido favoravelmente ao pedido de apreciar a presente Dissertação.

Em particular, começo por dirigir um reconhecido agradecimento à Professora Doutora Margarida Acciaiuoli de Brito, pela atenta e esclarecida orientação que dispensou ao presente estudo, orientação essa que para mim constituiu, no sentido lato do termo, um ensinamento de grande proveito, ao longo de cinco anos de incessante e intenso labor.

Foi de facto para mim um privilégio, que decerto ficará duradouramente gravado, ter tido a possibilidade de testemunhar e beneficiar do magistério de razão e sapiência, com que sempre pautou o seu avisado conselho e orientação.

Ao Professor Doutor Antoni Remesar Betloch, devo também dirigir um agradecimento especial pela receptividade com que acolheu a presente investigação, e pelo inestimável acompanhamento prestado, onde avulta o estágio de quatro meses no centro de investigação POLIS, que dirige, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Barcelona, estágio esse que constituiu para mim uma verdadeira iniciação, no domínio da *Arte Pública*.

Ao Professor Doutor João Arriscado Nunes, devo também dirigir um reconhecido agradecimento pelos esclarecimentos prestados e pelas indicações bibliográficas recomendadas, que puderam tornar bastante mais fácil e efectiva a necessária actualização dos conceitos e dos métodos usados pela *Sociologia da Arte* e pela *História Sociológica da Arte*, requeridos pela presente investigação.

Todos estes valiosos contributos, ajudam a explicar largamente os méritos que o trabalho agora em apreciação possa apresentar, ao mesmo tempo que tornam mais difícil desculpar as deficiências, as falhas, as lacunas e os logros que durante a sua elaboração não fui capaz de evitar cometer, nem na sua revisão final de completamente eliminar.

O tema da presente dissertação incide sobre a esfera operativa e, de certa forma, mais do que conceptual, especulativa, da *Arte Pública*, muito embora o *campo de estudos* da presente investigação se confine ao domínio estrito da *Escultura Pública*.

Este confinamento impôs-se-me desde o início, definindo-se como um imperativo metodológico incontornável, já que na perspectiva da *História da Arte* o estudo da *Arte Pública* apresenta-se *a priori* como um universo extraordinariamente complexo e novo, para o qual os investigadores não dispõem ainda de instrumentos conceptuais e de metodologias de análise suficientemente desenvolvidas e ensaiadas, capazes de agregar sob uma perspectiva coerente e fecunda áreas tão diversas como a *pintura e os revestimentos murais*, os *painéis cerâmicos*, a *escultura*, o *design* e o *mobiliário urbano*, a *performance*, o *activismo*, etc.

Precisamente por isso, entendo que o estudo da *Arte Pública* nas suas diferentes modalidades poderá ser mais vantajosamente empreendido, se o mesmo incidir sobre a elaboração de inventários museográficos da produção de um determinado núcleo geográfico (*cidade, região, país*) tornando-se assim um tema particularmente apelativo para a *Museologia* ou a *Patrimoniologia*, ou, em alternativa, se o mesmo se conceber em torno da realização de estudos sobre as linguagens artísticas e os processos técnicos utilizados, tornando-se assim um tema particularmente apelativo para a *Crítica da Arte* e a *Estética*.

Sendo considerada como um ramo específico da *Arte Pública*, e entendida como o correlato natural do *Espaço Público*, a *Escultura Pública* aparece como um horizonte bem constituído e delimitado, definindo um domínio sistémico claro, ou seja, usando a terminologia de Raymond Abellio, constituindo-se como *campo pertinente*, simultaneamente capaz de se integrar e de se diferenciar face à panóplia de objectos, processos e acções que integram o universo operativo e operacional da *Arte Pública*.

Certo é que, considerada como um domínio específico de intervenção cuja produção se destina a ser apreendida pelo universo de uma dada colectividade, e não apenas por um determinado segmento desta (os príncipes, os cortesãos, os devotos, ou a plebe), historicamente, a *Escultura Pública* relaciona-se com uma série de práticas ancestrais, presentes já nas *Civilizações da Antiguidade*, importando referir que o texto narrativo mais antigo da humanidade – *A Epopeia de Gilgamesh* (séc. XXVIII A.C) – se refere à erecção de monumentos e de estátuas.

Contudo, apesar da ancestralidade da prática, enquanto campo de estudos autónomo, a *Escultura Pública* constitui uma área de investigação bastante recente, pelo que a definição dos seus conceitos estruturantes, o ensaio de metodologias de análise e a verificação de resultados obtidos, mal principiou, não tendo a mesma conduzido ainda a respostas inequívocas e concludentes, pelo que no presente estado dos estudos, julguei constituir boa prática não esquematizar a sua elucidação a partir de taxonomias classificatórias, de conceitos ou de fórmulas estáticas, que na prática acabam por introduzir mais problemas na compreensão do fenómeno, do que aqueles que permitem resolver.

Mas porque não definir o tema da investigação como um estudo da *Estatuária* ou da *Escultura no Espaço Público*?

Começando pela primeira hipótese, tal pareceu-me que seria um grosseiro erro, uma vez que, incidindo o estudo sobre a segunda metade do século XX, as rupturas formais, técnicas e estéticas que marcaram de forma inequívoca a produção escultórica durante a década de 60, definem-se e fundamentam-se precisamente por oposição ao *cânone statuário*, e constituem o facto mais eloquente da produção que a partir de então se configura. Restringir, por isso, o estudo ao universo tipológico e classificatório da *Estatuária* implicaria perder de vista a mutação mais significativa de uma época, que de acordo com as balizas cronológicas definidas desempenha ali um papel absolutamente central e determinante.

Quanto à segunda hipótese, em vez de definir como objecto de estudo a *Escultura no Espaço Público*, optei por contrariar o critério antes adoptado para a elaboração da minha dissertação de mestrado, e designar a presente como um estudo da *Escultura Pública*, convicto de que o aprofundamento de conhecimentos que o estudo que venho empreendendo desde há dez anos, me autoriza a considerar, e a assumir, que a escultura que se encontra implantada no espaço público é detentora de um carácter diferencial que a distingue dos restantes registos de produção escultórica, carácter diferencial esse que decorre não só da especificidade do meio de apresentação que utiliza – o *espaço público* – mas, sobretudo, que resulta da

circunstância da *Escultura Pública* ser detentora de uma intencionalidade própria: uma intencionalidade que se expressa pelo facto da mesma ser dirigida a todos, ornamentando ou significando os itinerários quotidianos dos cidadãos, sem escolher horários ou restrições, colocando-se na rota dos seus passos, quer estes a procurem ou não, e fazendo-o sem beneficiar nem de protecção nem de vigilância organizada, expondo-se, assim, ao desgaste dos elementos naturais e quantas vezes às críticas implacáveis dos detractores e ao ataque regular dos vândalos.

Escultura erigida para todos, a *Escultura Pública* constitui, portanto, uma modalidade diferenciada, definindo uma especificidade cujo corolário mais eloquente decorre da circunstância da mesma, e só ela, poder assumir a condição monumental, facto que, por si só, justifica e recomenda uma abordagem também ela distinta.

Não é possível, por isso, compreender a especificidade da *Escultura Pública* sem previamente elucidar o aspecto crucial da questão da monumentalidade, pois na verdade o monumento, queira-se ou não, constitui o aspecto que, afinal, melhor permite diferenciar a *Escultura Pública* dos restantes registos de produção escultórica.

A temática monumental ocupa por isso um lugar central e determinante na presente dissertação, e a clarificação conceptual que aí propomos decorre menos de uma delimitação que determina domínios de exclusividade classificatória, baseando-se em critérios morfológicos, tipológicos ou outros convencionalismos, que depois não encontram aplicação pacífica nas produções mais recentes, mas contrariamente em vez de visar estabelecer delimitações conceptuais estanques, prefere antes polarizar distinções entre conceitos opostos, definindo uns a partir dos outros, ou seja, desvelando pólos de sentido contrário que reciprocamente se relacionam, condicionam e combinam, num território comum.

Exemplificando, não é possível entender-se o sentido de *monumento*, se não se perspectivar o mesmo em oposição a *ornamento*. Da mesma forma, como não é possível entender o sentido de *estatuária* se não se pensar a mesma por oposição a *imaginária*. Os conceitos aqui aparecem como pólos de sentido que mutuamente se implicam e condicionam, formando-se uns por relação com os outros, e não à sua margem.

Esta forma de perspectivar e de abordar o *campo de estudos* não é uma invenção nossa. Ela constitui uma metodologia de pensamento precisa e rigorosa, cuja definição foi traçada por Raymond Abellio na sua obra capital, *La Structure Absolue. Essai de Phénoménologie Génétique*, (Gallimard) 1965, concebendo-se a presente Dissertação como um ensaio de operacionalização, mais do que aplicação, da referida metodologia.

Mas para lá da exigência de clarificação conceptual, a problemática do monumento, porque introduz no seio da modernidade, importa reconhecê-lo, uma crise, constitui um tema de estudo de grande pertinência, já que é em torno da sua definição que se cruzam e se digladiam poderosas forças sociais, tendências políticas e até confissões religiosas, cada uma das quais procurando chamar a si o privilégio de conformar a sua definição.

É precisamente isso que se passa no período sobre o qual incide o presente estudo, e relativamente às balizas cronológicas que o delimitam, as mesmas foram definidas, tomando em conta o interesse da pesquisa incidir sobre uma época na qual se manifestasse uma evolução, que permitisse aduzir de forma cabal a dialéctica da substituição dos modelos.

Creio que é isso mesmo que o estudo mostra, uma vez que 1948 é o ano da realização da *Exposição 15 Anos de Obras Públicas*. Uma exposição que serviu para ensaiar a lógica da *escultura pública como ornamento das Obras Públicas* (Pontes, Palácios da Justiça, Hospitais, Universi-

dades, Barragens, Monumentos Históricos, etc.), substituindo-se à sublimidade do *Engrandecimento Pátrio*, onde cabia à História o *leit-motiv* da cenografia da celebração, como sucedera na *Exposição do Mundo Português*. Uma lógica cujo emprego generalizado atribuía à estatuária, praticamente, o monopólio da monumentalidade no após guerra, fazendo repetir, até ao limite, o modelo da *estatuária sublime* retirado da iconografia dos *Painéis de S. Vicente*, reverberando as ressonâncias do *cânone zarquiano*, criado por Francisco Franco, em 1928.

Algo de equivalente se passa com o limite cronológico superior do estudo, já que 1998 foi o ano da realização da Expo'98. Uma exposição que na nossa opinião serviu para sancionar colectivamente a lógica da *escultura como arte pública*, desempenhando os novos espaços públicos regenerados a mesma função que antes coubera ao pedestal perdido da antiga monumentalidade oitocentista, que servia de elemento de mediação entre o espaço sacralizado da consagração cívica ou religiosa, e o espaço dessacralizado da interacção cidadã.

Define o percurso entre estas duas datas, então, um itinerário ao mesmo tempo lógico e dialéctico que, atravessando dois períodos intermédios, descreve a superação da *síndrome da monumentalidade negativa*, que se instalara em Portugal após o fracasso dos sucessivos concursos de Sagres, e teoriza a sua substituição pelo *paradigma da monumentalidade fenomenológica*, paradigma esse que monumentaliza uma nova celebração: a celebração da cidadania, na qual o *monumento* se constitui como *expressão* das representações e relações de convivialidade que se estabelecem, bilateralmente, entre a *colectividade* e os *cidadãos*, e não como *expressão* das representações e relações de sujeição que se estabeleciam, unilateralmente, entre a *Nação* e a *Grei*, definindo assim uma inversão absoluta e radical da *monumentalidade sublime* que o *Estado Novo* nunca pôde, afinal, pacificamente, erguer.

Concebendo-se como uma investigação em *História da Arte* pela importância vital que nela assume a temporalidade, o presente estudo deixa-se enriquecer, contudo, por contributos valiosos oriundos de outras áreas disciplinares, como sendo a Sociologia, a Filosofia, a História Geral, a Arquitectura, o Urbanismo e a História da Cidade.

Sendo um estudo centrado na História da Arte, importa no entanto observar que se trata de um estudo que mais do que explicar os factos, visa promover a compreensão do sentido.

Compreensão do sentido histórico, pois a História constitui-se como História porque é detentora de um sentido que a distingue e a promove como ramo do saber, importando referir que esta concepção não é inédita, pois outro não foi o contributo (e o cometimento) de José-Augusto França, que levou à refundação do estudo da *História da Arte em Portugal*, por intermédio da inclusão de um sentido sociológico na compreensão dos fenómenos artísticos. Sentido sociológico, importa dizê-lo, não linear, que se distingue em absoluto da *Sociologia da Arte* de Arnold Hauser, na esteira do mestrado de Pierre Francastel.

A presente dissertação não ignora, portanto, a herança teórica donde procede, e aonde deve regressar, a cada momento, o ofício do historiador, e vários e valiosos foram os contributos historiográficos que nos auxiliaram a definir o itinerário do presente estudo, mesmo quando as respostas encontradas acabavam por não receber o nosso acordo.

Constituindo a problemática dos Concursos de Sagres a coluna dorsal do presente estudo, importa desde logo referir a importância que teve para o mesmo a Dissertação de Doutoramento *Os Concursos de Sagres – A ‘Representação 35’. Condicionantes e Consequências*, de Pedro César Vieira de Almeida, (Valladolid) 1998. Elaborada como um estudo crítico da história da arquitectura do Estado Novo, neste trabalho o autor elabora uma hipótese interpretativa que qualifica de “heterodoxa” da evolução da arquitectura em Portugal, concentrando a sua

atenção na construção de uma tese valorizadora de contributos ditos marginais, que, exemplificando, o próprio qualifica de “art déco bastarda”, “arquitectura atlante”, etc.

Convicto da importância dos concursos de Sagres para a definição de uma arquitectura nacionalista do Estado Novo, Vieira de Almeida leva à letra o conteúdo da *Representação 35*, considerando que o documento encerra uma teoria nacionalista da arquitectura moderna, definida a partir de dois “arquétipos” da arquitectura portuguesa: o *Padrão* e a *Capela*.

A leitura que defendo é, no entanto, outra. Considero que a *Representação 35* não encerra nenhuma teoria da arquitectura, e que aquele documento se destinava apenas a induzir o efeito que de facto teve: impedir a aprovação do projecto *Espalhando a Fé, o Império*, dos Rebello de Andrade, devendo observar-se que a aprovação do dito projecto representava a monumentalização da *Cruz de Cristo* e a sua consequente adopção como emblema monumental do *Estado Novo*, da mesma forma como a *Suástica* se convertera em emblema do *III Reich*.

É pois uma guerra de símbolos aquela que se regista, por intermédio dos Concursos de Sagres. E essa guerra acabou por não decretar nem vencedores nem vencidos, tendo servido para marcar o impasse – a *blocagem* – da definição da monumentalidade do Regime.

Dessa blocagem resultou a *síndrome da monumentalidade negativa*. O *pólo monumental integrador*, que invoca e aclama valores universais e intemporais, não chegou a consagrar-se, e o Regime apenas pôde usar como recurso de monumentalização o *pólo monumental diferenciador*, que evoca e proclama sucessos temporais e mundanos, repetindo, até à exaustão, o velho *cânone estatuário*, inaugurado pelo *Zarco*, de Franco.

Como observa Margarida Acciaiuoli de Brito em *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes. Restauração e Celebração* no início do último capítulo da sua tese de Doutoramento, cujo título “*A Escultura como Estatuária*” é esclarecedor, “*o que há de mais significativo na escultura devida ao Estado Novo é a sua vocação ou o seu desejo para se pensar, conceber ou propor como estatuária*”. E mais adiante, a propósito da presença da estatuária e do baixo-relevo na *Exposição do Mundo Português*, a mesma autora ajuíza “... *a escultura conquistou um lugar destacado no mundo institucional; criaram-se mesmo prémios no SPN para a estimular e desenvolver, num processo equívoco que não via a blocagem cuja irradiação era tomada como florescimento*”. Para, perto já do final, concluir: “*Os anos 40 não definem um modelo de estatuária nem fomentam uma prática em moldes que o decénio anterior não tivesse já assentado. A exposição do Mundo Português deu-lhe uma imagem coerente, na qual ela pareceu escolher-se livremente, mas tudo estava decidido antes.*”

Por aqui se percebe que a tese que exponho na presente Dissertação, não é, em absoluto, nova, pois a mesma situa-se no prolongamento de linhas de análise e de interpretação que lhe são anteriores, podendo, pois, a seu respeito falar-se também de genealogia.

Estudo empreendido em profundidade, a Dissertação divide-se em quatro partes, a primeira das quais, intitulando-se *Objecto e Método*, ocupa-se da ponderação e da explicitação dos instrumentos teóricos e metodológicos considerados mais adequados para alcançar os objectivos previamente estabelecidos.

Um aspecto fundamental condicionou, na raiz, essa mesma definição metodológica: aquilo que poderei designar como o primado da *epochè* fenomenológica.

Parece-me essencial sublinhar este ponto. Considero que a suspensão do juízo constitui uma condição de isenção fundamental para o desenvolvimento do trabalho científico, e julgo que ela é a marca distintiva da modernidade, nomeadamente na arte, não só porque a sua definição, por Husserl, precisamente há 100 anos, é coerente com os primeiros arreme-

dos da arte e da ciência modernas, mas sobretudo porque de então para cá nenhuma outra noção filosófica de igual relevo lhe sucedeu, nem se apresenta, hoje, capaz de a substituir.

Dessa premissa, e dos seus desenvolvimentos, resultou a definição de uma metodologia, devendo-se os resultados obtidos pela presente Dissertação, ao facto da metodologia utilizada ter sido a que foi, e não outra, não nos parecendo por isso legítimo dissociar a Dissertação da metodologia que a ajudou a efectivar-se.

Foi precisamente porque adoptámos como metodologia a “estruturação senária”, que pudemos formular a teoria da *dualidade do modelo monumental*, onde um *pólo de integração* se opõe a um *pólo de diferenciação*, e assim compreender, estruturalmente, que o *cânone estatutário* não podia constituir o único recurso de monumentalização.

Relativamente à 2ª Parte, repartindo-se por seis épocas distintas (*Monumentalidade e Obras Públicas; Colapso do Império; Precipício da Guerra; Onda Revolucionária; Integração Europeia e Arte Pública e Monumentalidade*), o *Estudo Histórico* ocupou-se em analisar a factologia apurada ao longo do período, investigando para tanto os *Grandes Concursos* nacionais e internacionais, assim como as *Grandes Encomendas*, que funcionavam como autênticas instituições onde se procedia à consagração ou rejeição de modelos, já que tanto num caso como de outro era da erecção de obras paradigmáticas que se tratava.

Na 3ª Parte, designada *Modelo*, procedeu-se à estruturação da produção, analisando e relacionando os contrastes evidenciados pelos sucessivos “casos paradigmático” que o estudo histórico permitiu apurar, sequenciando quatro etapas, regidas por outros tantos modelos de monumentalidade: *Estatuária sublime, Conjugação das 3 artes, Autonomia disciplinar e Monumentalidade fenomenológica*.

Na 4ª parte, designada *Considerações Finais*, procede-se à síntese crítica dos resultados obtidos, explicitando as ilações mais pertinentes a que o estudo permitiu chegar.

Concebida como um estudo em profundidade, a Dissertação completa-se, enfim, com um levantamento em extensão da produção escultórica pública patente em 182 Concelhos do País, cobrindo assim a quase totalidade do território de Portugal Continental (278 Concelhos), reunida em três bases de dados (Lisboa, Porto e Resto do País) cujo número total de entradas ascende, na sua versão actualizada, a 1879.

Apesar de compreensivelmente incompleto, este levantamento permite traçar uma imagem real da paisagem escultórica do País no início do séc. XXI, e constitui o outro lado dos nossos esforços, por completar um trabalho em profundidade com outro em extensão, fazendo jus às nossas preocupações iniciais de que uma Dissertação de doutoramento deve ser uma instância de produção de saber e, simultaneamente, um instrumento útil à comunidade científica.

Espero por isso que as preocupações iniciais possam ter sido consequentes, e que algo mais do que meras intenções retóricas possa brotar do presente estudo.

Muito Obrigado

José Guilherme Abreu