

INTRODUÇÃO

O tema proposto para este artigo irá desenvolver-se a partir da apresentação de alguns casos, no nosso entender, bem sucedidos, de intervenções no espaço público português, que de alguma forma o configuraram quer pelas suas características simbólicas, funcionais ou estéticas, por si só ou em simultâneo. Na sua organização não seguimos princípios cronológicos, nem geográficos, nem tipológicos, ou outros, por não ser esse o nosso objectivo.

Tão pouco será exaustivo. São apenas exemplos que nos permitem desenvolver os tópicos programáticos deste trabalho, chamando a atenção para a especificidade de algum panorama nacional, evidenciando neles ao mesmo tempo as suas qualidades universais.

Conhecidas que são as consequências do fenómeno actual da globalização sobre os territórios urbanos, como sejam por exemplo a des-territorialização e a emergência do que Marc Augé chama de não-lugares¹, a insegurança ou a fragmentação dos mesmos e, consequentemente, o impacto negativo que este fenómeno parece ter no quotidiano do cidadão, solicitando intervenções que alterem o actual estado da questão, é no âmbito do estudo do fenómeno urbano que contextualizamos o presente trabalho, fazendo-o desde o ponto de vista da sustentabilidade e da intervenção ambiental sobre o território, com especial incidência dos processos de globalização estética no contexto da escultura pública e regeneração urbana.

DESENVOLVIMENTO DO TEMA



A Idade da Informação obriga as cidades a pensarem que só se tornarão protagonistas privilegiadas, se forem dotadas de um Plano Estratégico de renovação urbana que lhes permita responderem competitivamente aos desafios da globalização, falando de renovação urbana, no sentido em que esta se torna uma vantagem comparativa a ser criada², a cidade pós-moderna, através dos seus planos estratégicos, tornou-se mercadoria. Uma mercadoria, vendida pelo seu lado simbólico, pelas imagens mais características que dela se fabricam ou fabricaram.

Num momento em que a verdade do nosso tempo é dominada por uma integração social através do valor da troca, tudo se negocia, desde imagens a outros itens menos simbólicos. Este contexto, origina-se no movimento de volta à cidade e, sobretudo, teve como resultado os conhecidos processos de *gentrification*, em “grande parte desencadeados pelo reencontro glamouroso entre Cultura (urbana ou não) e Capital”³.

Quando hoje se fala em produzir cidade, já pouco nos referimos a racionalidade, funcionalidade, zonamento, plano director, etc., mas sim em requalificação, tendo-se tornado a Cultura o seu *passé-partout*⁴. A estetização da *city* é conseguida através da produção de imagens fundamentadas normalmente na sua história, por um lado e, por outro, na importação de modelos aculturadores, sejam eles de carácter físico ou virtual. Podemos dar como exemplo a instalação de obras de arte no espaço urbano, produzidas por artistas vinculados aos lobies dos circuitos mundializados (o mesmo é dizer ancorados aos meios das instituições legitimadoras Nova-iorquinos, ou o mobiliário urbano do chamado estilo

internacional, estranho à especificidade dos lugares e, nestes implantado, sem que com eles mantenha qualquer interação. Atitude elucidativa da utilização pós-moderna das imagens ou objectos - a colagem descontextualizada e arbitrária, que define a imagem das paisagens urbanas que se nos apresentam, como espaços fragmentados e desarticulados.



Quando falamos acerca da Arte Pública, podemos ancorar o princípio do conceito no trabalho de alguns dos pioneiros do urbanismo como Ildefonso Cerdá. Em Barcelona, ele reclamou o ornamento como elemento necessário para as novas cidades e, desde 1897, estes pioneiros começaram a falar de arte no exterior, e em arte urbana, para tentar definir uma certa relação entre os planos urbanos e a inserção de trabalhos artísticos no desenho da cidade. O *Modern Style* e a *Bauhaus* fizeram uso destes princípios, mas foi com o fim da II Guerra Mundial que o conceito se desenvolveu. A perspectiva de mudança dos movimentos da Minimal Art e da Land Art produziu uma emergência do conceito “public”, no interior da linguagem escultórica. Como Robert Morris ou Robert Smithson perfilaram, este é um processo paralelo para a reconsideração do conceito do monumento, intrinsecamente ligado à prática da escultura nos espaços públicos⁵. Harriet Senie, na introdução do seu livro *Contemporary Public Sculpture* refere: “*The problems endemic to public art in a democracy begin with its definition. How can something be both (democratic) and art (elitist)? who is the public? What defines art or sculpture today for that matter? what makes it public – its patron, or its location?.. Do we discuss public sculpture in the context of art or urban design or both? How to approach to subject that makes news as an object of controversy often than it makes sense to its primary audience?*” E, Javier Maderuelo afirma muito claramente que “*a categoria da arte pública não é a mesma do estilo (numa referência aos diferentes – ismos que caracterizam a arte contemporânea) esta, desenvolve-se de uma forma independente dos materiais e das escalas*”⁶.

O século XVIII viu nascer o espaço público, e com ele o grandioso projecto estético e museológico de transformar a cidade numa galeria de arte pública, consagrada a enormes eventos permanentes ou temporais. Mais do que nunca, hoje, a afirmação deste projecto impõe-se numa poderosa e dinâmica galeria de arte, que actuando naquilo que é o domínio público da cidade, “*através de encomendas da denominada “arte artística”, em nome do público apenas decora a cidade, apelando a uma pseudo-criatividade sem relação alguma com a experiência e o espaço cidadãos; é igualmente contaminar esse espaço e essa experiência, tornando-a na mais pretenciosa e mais condescendente das poluições estético-burocráticas. Tal embelezamento é desfeare, tal humanização provoca alienação; e a nobre ideia do acesso público torna-se susceptível de ser tomada por preponderância do privado*”⁷.



A Praça do Comércio surge-nos como o modelo de espaço público moderno, como modelo desse grandioso projecto estético e museológico. É fruto da necessidade de um grande processo de renovação urbana, antecipa as preocupações higienistas e ornamentais do século XIX e simboliza a reconstrução de Lisboa, ao entender pela primeira vez a urbanização da Cidade como um todo. Neste facto se fundamenta “*a razão de ser do fenómeno sócio-cultural pombalino, num processo de prática colectiva ligado ao passado tanto quanto ao futuro, à tradição quanto à modernidade, necessários ambos para a definição de um discurso coerente. Dentro dele, o interesse público era devidamente sublinhado, novo valor que uma nova classe encarnava, com uma nova função. Tal função expressou-se na “Praça do Comércio”, na sua*

*monumentalidade tanto como no seu nome, exercido no quadro de uma sociedade reformada pela via iluminista. Essa via, na sua expressão urbana, exigia situações de espaço e de luz, numa ordenação de elementos de composição abstracta que eram também de função prática e rentável*⁸.

Nesta sua monumentalidade, simboliza a entrada da cidade e do mundo, através do seu Cais das Colunas e a magnitude do poder imperial.

A estátua equestre de D. José I erguendo-se no centro da Praça do Comércio coroa a imensa obra de reconstrução homenageando o príncipe reinante e, ao mesmo tempo o seu ministro. A escultura – o monumento – desempenha um papel destacado nesta nova cultura do espaço público, ao converter-se em instrumento de propaganda da nova sociedade, dos seus heróis e dos seus feitos, mas também um elemento para caracterizar ou singularizar um dado espaço.

Os monumentos são assim meios de propaganda, elementos que mantêm a memória colectiva e, finalmente, pontos de referência urbana que consolidam e completam a terceira dimensão de um espaço urbano que é essencialmente plano, acrescentando-lhe a dimensão temporal: o tempo da memória. Não sendo irrelevante a dimensão artística destas esculturas públicas ou monumentos, e não obstante se terem convertido em imagens inconfundíveis das cidades onde se encontram, nas quais assumem o papel de símbolo, a história da arte não os tem recordado. Os historiadores e críticos de arte somente na última década se interessaram pela escultura pública.

Mas como veremos os conceitos de monumento e de anti-monumento estão intrinsecamente ligados entre si. Se aqui apresentamos a Praça do Comércio como exemplo e como primeiro caso, é pelo que ela enuncia de actual nas diversas possibilidades que o monumento manifesta. Ela é o primeiro espaço verdadeiramente público português, e aí se



têm ensaiado alguns acontecimentos “da denominada *arte artística*”, que em nome do público apenas decora a cidade, apelando a uma pseudo-criatividade sem relação alguma com a experiência e o espaço cidadãos⁹; afirmando esse projecto da galeria de arte no espaço público (como foi o caso da exposição das obras de Fernando Botero), e nela acontecem com frequência eventos temporários como sejam as Festas anuais de Lisboa, a Lisboa94, de entre outros.

O fluxo da globalização (considerado genericamente e até metaforicamente em abstracto) necessita do território para existir.

Assim, as cidades ancoradas no território, exibem maior capacidade enquanto agentes activos da expansão do modo de desenvolvimento globalizante, e, ao mesmo tempo, apresentam-se como o cenário mais apropriado para dar início às políticas de desenvolvimento urbano, para implantar a qualidade de vida dos seus habitantes.



Neste contexto a Expo'98 materializou a operação de renovação urbana de Lisboa Oriental, servindo aparentemente de polarização para discutir e ensaiar a cidade. A pretexto de um evento cultural marcadamente propagandístico, iniciou-se o projecto de *estetização da city*, conseguida através da produção de imagens fundamentadas na sua história – os Descobrimientos Portugueses (só por si, são já uma comemoração) – por um lado e, por outro, na importação de modelos aculturadores, sejam eles de carácter físico ou virtual.



Podemos dar como exemplo a instalação de obras de arte neste espaço urbano, produzidas por artistas vinculados aos lobies dos circuitos mundializados (o mesmo é dizer ancorados aos meios das instituições legitimadoras Nova-iorquinos) e aos lobies legitimados nacionais.

Numa operação propagandística, a zona oriental lisboeta tornou-se também um produto, zona gentrificada, afirmada pelos projectos de autor (entenda-se dos autores de primeiríssima linha), *“como se o seu espaço urbano fosse um imaculado, imenso e inacabável livro de autógrafos no qual as cidades colecionistas conservam e produzem o seu valor!”*¹⁰.

Na emergência do novo espaço público contemporâneo, produziram-se dois factos que irão alterar para sempre a abordagem da escultura na cidade: o tráfico rodoviário e a publicidade comercial.



A publicidade comercial suplantou a publicidade institucional. Esta, na sua função glorificadora de governantes e dos seus feitos, impondo-se pela sua escala e pela força da sua mensagem, perdeu definitivamente a sua presença no espaço público. Não há escultura que rivalize com os ícones publicitários da contemporaneidade (a Coca-Cola, o McDonalds). Mas em revés, *“a publicidade comercial não só está retomando a função comemorativa do monumento, com a sua pretensão de reflectir o cidadão, os valores dominantes, mas através das suas mensagens também retoma a ideia de uma certa função educadora. Assim por meio de imagens atractivas e sedutoras, condiciona o gosto e o comportamento dos incautos consumidores. Perante a força monumental da publicidade, muitos dos grupos escultóricos, das fontes e praças que se desenham e se constróem na actualidade acabam sendo torpes, raquíticos e carentes de significado, por isso estes esforços não são pagos com a indiferença, quando não com o repúdio dos cidadãos”*.¹¹



Paradigmática é a escultura D. Sebastião, de autoria de João Cutileiro, em Lagos. Formalmente ligado à tradição académica da estatuária, retratando uma determinada figura humana e simbolizando comemorativamente um dos mitos maiores portugueses. D. Sebastião, em 1973, quebra a triste tradição de academismo *“modernizado”*, e subverte o objectivo propagandístico desejado pelo antigo regime de *“Salazar e Caetano, que se caracterizou por uma gloriosa invasão de praças e jardins públicos por “eskulturas”, cuja palavra, por sugestão de José-Augusto França, deveria ser escrita com a letra k, uma vez que todas elas tinham capa”*¹².

Se bem que o artista afirme que este seu trabalho é um monumento, importa notar que a obra possui uma escala adequada ao lugar e, sendo comemorativo e evocativo, mantém uma relação constante de convivência com o público, assumindo uma simbologia dissidente, ainda que o espaço em seu redor nunca chegou a ser organizado de acordo com o projecto do escultor.

Daí que seja verdade que a quebra, de forma radical, da lógica do monumento comemorativo iconográfico a tornou anti-monumento¹³. E nesse sentido, referimos que João Cutileiro conseguiu imaginar na estátua do rei *“Desejado”* o *inquieto e falso herói. A sua figura confessa-o assim, como um fantasma vindo do fundo do tempo, espantalho da história, caricatura do*

Mito. Boneco dado à nossa piedade e oferecido à nossa meditação... Com isso, uma notável obra de estatuária contemporânea – não só em Portugal”¹⁴

A obra foi sugerida pelo escultor ao presidente da Câmara à época, como contra-proposta à encomenda deste autarca de uma medalha para comemorar a elevação de Lagos a cidade. Nos objectivos do artista, estava já contemplada a ideia de configurar um espaço a partir do seu trabalho escultórico. Ideia que lhe surgia pelo convívio com alguns arquitectos portugueses que começavam, a mostrar preocupação neste domínio, à semelhança do que acontecia no resto da Europa.

Reafirmando o carácter de estátua-símbolo, duplamente monumento e anti-monumento, a peça tornou-se um facto urbano da cidade de Lagos e também da região Algarvia, sendo ambas referenciadas através desta escultura.¹⁵

Em Lisboa, a companhia do Metro, com a sua estratégia de arte pública nos espaços das estações ou com eles relacionados, apresenta-se como um exemplo programático de arte pública. A inclusão de intervenções artísticas nos espaços das estações encontra raízes nos ideais de Cerdá actuando normalmente pela via do ornamento. Numa outra lógica de intervenção, *o surgimento de um “conjunto escultórico na zona ribeirinha da cidade, entre o Cais do Sodré e o Terreiro do Paço é algo que para além da sua dimensão estética, tem uma forte componente simbólica.*

Na realidade, a intervenção criativa de Charters de Almeida visa associar duas valências indispensáveis ao pulsar harmonioso de um ecossistema tão complexo como é em si mesma uma cidade moderna”¹⁶. É com estas afirmações que Consiglieri Pedroso, no texto do catálogo de apresentação do conjunto escultórico “Ribeira das Naus” começa por fundamentar, e definir, o carácter e objectivos da realização deste trabalho. E continuando, afirma que se pretende “com esta acção, dar um forte contributo ao processo em curso, de progresso e desenvolvimento da nossa bela cidade-capital”¹⁷, indiciando aqui a opção clara por uma actuação ao nível do monumento e da monumentalização da cidade.

No entanto, “*o recurso à Arte como forma de humanização dos espaços públicos da cidade ‘-convencional ou subterrânea -’, é igualmente, uma forma de contribuir para o mesmo objectivo de valorização da urbe.*



O conjunto escultórico tem, como elemento central dominante, um ‘septo real’ da galeria subterrânea que liga o Cais do Sodré ao Rossio, o qual é constituído por aduelas pré-fabricadas cuja montagem ‘automática’ se faz à medida que o equipamento perfurador, utilizado nas obras, avança nas entranhas da cidade”¹⁸.

Este conjunto escultórico assume o difícil desafio que alguns escultores actuais aceitam, ao executarem obras que dão continuidade à necessidade que o Homem tem de deixar memória na sua passagem pelo mundo, tendo *o encargo de comemorar, mas sem recorrer nem às formas nem às alegorias do passado*¹⁹. Nele, apreendemos igualmente a função lúdica da fruição humana e com ele a necessidade de ampliar o conceito tradicional de monumento e, desta forma podemos afirmar que o caso deste conjunto escultórico se enquadra no amplo rol do não monumento²⁰.

Falando de linguagens e da sua possibilidade “*de saber se apesar de tudo, há condições para haver arte enquanto criação original, e de que maneira*”²¹, seguimos o estudo de Antoni Remesar, analisando os exemplos apresentados, estes, colocam-nos perante distintas utilizações de regime de linguagem, autogerado e alojado.

No *regime autogerado*, o escultor responde a uma determinada proposta a partir da utilização de um código próprio, elaborado como linguagem e, no *regime alojado*, significa que al-

guém de fora determine no todo ou em parte, as características do trabalho a realizar. Importa-nos então saber, que “no caso da escultura pública, a alocação provém de forma sistemática da análise do contexto e das características do lugar. Ambos os factores podem obrigar à introdução de modificações substanciais no modo de relação estética entre escultor e a obra.”²²

Para que melhor se entenda o desenvolvimento do nosso tema e para finalizar, salientamos que consideramos a escultura pública e o monumento como elementos destacados nos processos de regeneração urbana. A escultura pública é posta em relação com o espaço público como elemento que completa a urbanização da cidade, como elemento essencial para que esta adquira todas as suas características urbanas. Reafirmamos a nossa posição, concluindo com a citação de Oriol Bohigas, no seu livro *A Reconstrução de Barcelona* “No seu sentido estrito, um monumento (do latim *monere*, recordar) é um objecto que contribui para se manter a recordação do passado através da referência a uma personagem ou a um feito histórico. Precisamente porque se trata de uma recordação do passado, constitui-se um factor fundamental da permanência da cidade através das azaradas vias da sua transformação física e social. Esta qualidade de permanência fá-lo aglutinador e representante de certos aspectos da identidade colectiva, do grupo social que o rodeia... a permanência, a identidade visualizada converte-se, portanto, no factor mais transcendente do monumento do ponto de vista urbanístico, superando, inclusive, a pura função de recordação da personagem ou do acontecimento histórico que se quer lembrar. Este facto faz com que seja necessário ampliar o conceito de monumento e que se entenda este como todo aquele que concede significado permanente a uma unidade urbana, desde a escultura que aglutina e preside, até à arquitectura que adopta um carácter representativo e, de forma especial, aquele espaço público que se encontra carregado de significados. Por isso, “monumentalizar a cidade” quer dizer organizá-la, de forma a sublinharem-se os sinais da identidade colectiva, nos quais se apoia a consciência desta colectividade, base da sua capacidade de intervenção no futuro da cidade.”²³

* O presente texto é uma adaptação da comunicação intitulada "*Monumento e anti-monumento. O valor simbólico da Escultura Pública*", que foi apresentada com o apoio parcial do Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian no VII Congresso Luso-Afro-Brasileiro de Ciências Sociais, que decorreu na Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro de 2 a 6 de Setembro de 2002. Esta comunicação foi reformulada, alterando-se ligeiramente alguns dos seus conteúdos e consequentemente o título, para publicação neste boletim da APHA, com o apoio da FCT

NOTAS

- 1 AUGÉ, M, *Não-Lugares. Introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, Bertrand Editora, 1998
- 2 OTÍLIA. B, ARANTES, F, *A Cidade do Pensamento Único, Desmanchando consensos*, Editora Vozes, Petrópolis, R. J. 2000
- 3 OTÍLIA. B, ARANTES, F, *A Cidade do Pensamento Único, Desmanchando consensos*, Editora Vozes, Petrópolis, R. J. 2000
- 4 Idem
- 5 REMESAR, A., *Art against people. Strains between democracy and public art*, Montpellier, 1999, in, *Arte contra el pueblo. Tensiones entre la democracia, el diseño urbano y el arte público. Monografías Socio-ambientales*, 24. Publicaciones Universidad de Barcelona – Public Art Observatory. ISBN 84-475-2191-5. DL B-21.880-99
- 6 Idem
- 7 WODICZKO K. *Avant-propos Stratégies de parole publique: quels supports, quels publics ?*
- 8 FRANÇA, J A. *A reconstrução de Lisboa e a arquitectura pombalina*, Biblioteca Breve, vol.12, ICLP – MEC, 1981
- 9 WODICZKO K. *Avant-propos Stratégies de parole publique: quels supports, quels publics ?*
- 10 REMESAR, A. *A Challenge for Public Art*. Barcelona. Pub. Universitat de Barcelona, 1997

- 11 MADERUELO, J. *La pérdida del pedestal*, Madrid Círculo de Bellas Artes y Visor, 1994
- 12 FRANÇA, JA., In, CHICÓ, Sílvia, *João Cutileiro*, coleção Arte e Artistas, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1982
- 13 A definição de anti-monumento
- 14 Idem
- 15 Se consultarmos informação na *Net*, através da palavra-chave D. Sebastião, aparecem-nos informações turísticas desta cidade e da região, respectivamente.
- 16 CONSIGLIERI PEDROSO, JM et alts. *Ribeira das Naus*, Edição Metropolitano de Lisboa, 1995
- 17 Idem
- 18 Ibidem
- 19 MADERUELO, J. *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, Centro português de Design, Lisboa, 2000
- 20 MADERUELO, J. *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, Centro português de Design, Lisboa, 2000. J. Maderuelo, categoriza este tipo de trabalho como Terceira Categoria na sua comunicação Design Urbano: entre a arte, o design e a poética. Outros autores como não-monumento.
- 21 VATTIMO (1993), *Poesía y ontología*, Universidade de Valencia,
(op.cit, pp.53)
- 22 REMESAR, A. *A Challenge for Public Art*. Barcelona. Pub. Universitat de Barcelona, 1997
- 23 BOHIGAS, O. *Reconstrucción de Barcelona*. Dirección general de Arquitectura y Edificación – MOPU, Madrid, 1986, Pág. 103