José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu

A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX

Inventário, História e Perspectivas de Interpretação

Dissertação

Mestrado em História da Arte em Portugal

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientação: Prof. Doutor António Cardoso

VOLUME I

José Guilherme Ribeiro Pinto de Abreu

A Escultura no Espaço Público do Porto no Século XX

Inventário, História e Perspectivas de Interpretação

Dissertação

Mestrado em História da Arte em Portugal

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Orientação: Prof. Doutor António Cardoso

VOLUME I

Introdução

A escultura pública do século XX apesar de constituir uma temática cujo impacte político-cultural é amplamente reconhecido no contexto da História da Arte em Portugal, contrariamente à pintura, tem sido uma área pouco estimada pela investigação e de um modo geral, à parte a publicação de algumas monografias dos principais autores e de catálogos de exposições, raras vezes a sua investigação tem sido empreendida na especialidade, integrando-se normalmente em obras de carácter geral.

Por isso, escassos têm sido os trabalhos que dela se ocupam em exclusivo e, o que é pior, os que o fazem, são demasiado ligeiros, pouco rigorosos e quase sempre inexactos, revestindo-se assim de reduzido interesse para a História da Arte[1].

Falta, já se vê, uma inventariação de base, que possa funcionar como ponto de partida para mais altos voos. Inventariação que nem o próprio Inventário de Portugal fornece, mesmo para os casos em que já se deu por concluído, como por exemplo a Cidade do Porto, uma vez que o mesmo parte de um conceito descritivo de inventário que de todo não nos parece o mais adequado e muito menos o mais útil.

O trabalho de síntese de Joaquim Saial[2], a selecção de Sérgio Guimarães de Andrade[3] e a realização de algumas exposições como, por exemplo, *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*[4], que produziu um interessante catálogo, são sinais de que existe uma consciencialização crescente das carências que no campo da escultura pública se fazem sentir.

Escultura pública, que nos parece constituir, por outro lado, um estudo aliciante, principalmente se encarada na perspectiva de uma investigação cruzada das temáticas que lhe estão directamente associadas: o Urbanismo, a História e o Desenho Urbanos, a Morfologia e a Teoria da Cidade. É que, sendo a cidade um documento da História, o estudo da escultura pública e, muito particularmente, a problemática do monumento, constituem uma das manifestações fundamentais da *arte pública* e dão azo a pertinentes reflexões: como se integram as obras no tecido urbano; como contribuem elas para a definição de uma imagem da cidade; que funções lhe são imputadas; por que metamorfoses têm passado no últi-

---

[1] Referimo-nos concretamente a obras como *A Estatuária do Porto*, FERREIRA, Rafael Laborde e VIEIRA, Vitor Lopes, Porto, 1987 e *O Porto e a sua Estatuária*, BROCHADO, Alexandrino, Edições Salesianas, Porto, 1998.

[2] *A Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, Bertrand, Lisboa, 1991.

[3] *Escultura Portuguesa*, CTT, Lisboa, 1997, Edição Bilingue.

[4] Porto, Museu dos Transportes e Comunicações, Alfândega Velha, 1998.

mo século; que modelos e influências denotam; que agentes contribuem para a sua definição; que vivências acolhem ou suscitam; que discurso lhes é historicamente associado...

São estes alguns dos aspectos que mais interessam ao presente estudo. Um estudo que é encarado como uma indagação à escultura implantada no espaço público portuense no século XX. Uma indagação aberta e reflectida que visa o seu objecto através de uma estrutura interpretativa que é já um primeiro resultado da própria investigação. Estudo que decorre em múltiplas vertentes, desde a inventariação e classificação das obras até à sua análise e inserção histórica, tendo em vista a necessária actualização interpretativa dos diferentes segmentos que vêm caracterizando a referida produção.

Desde logo, este trabalho tem como escopo fundamental contribuir para a valorização e promoção, pelo seu estudo atento, da obra de arte inserida no espaço público. Reféns durante décadas de uma manipulação político-cultural limitativa e desprestigiante, a arte pública e nomeadamente a escultura, de algum tempo a esta parte, têm procurado encontrar caminhos alternativos e independentes de afirmação e de expressão, naquilo que constitui um interessante fenómeno de reformulação e de reapropriação do espaço público que, estética e culturalmente, se redescobre e se reinventa, na consciencialização e transposição das insuficiências do funcionalismo.

Fenómeno geral, portanto, com diferentes manifestações no chamado Mundo Ocidental, e não só, que tem escolhido as cidades históricas do Velho Continente como cenário favorito, e cujos primeiros arremedos remontam às realizações de que foi palco a cidade de Paris, em 89, aquando das celebrações do bicentenário.

Caso exemplar dessa metamorfose é Barcelona, onde para lá dos resultados concretos que a esse nível são bem visíveis, e que são já um exemplo de como a arte pública, e em especial a escultura, podem desempenhar um papel decisivo, senão mesmo central, na requalificação e regeneração dos espaços urbanos, paralelamente a esses aspectos pragmáticos e de algum modo sustentando-os, prossegue aí uma fecunda actividade de investigação e discussão, com a escultura pública a ser estudada a nível de licenciatura na Universidade de Barcelona[5], sob a direcção do Prof. Antoni Remessar.

Nestes mesmos pressupostos assentou a escolha do tema da nossa dissertação. Uma indagação à escultura pública do Porto no século XX, com o objectivo de trazer até

---

[5] Que tem um belíssimo site na Internet, a que nos referiremos, e donde provêm muitas das informações que referiremos no desenvolvimento do trabalho

hoje as particularidades de um conjunto de obras, que, nalguns casos, estão a ser estudadas agora pela primeira vez. Particularidades evolutivas e caracteriais que têm ajudado a construir uma diferenciação que, como veremos, actualmente, já é possível vislumbar.

Por este último aspecto se justifica um tão longo período de consideração. Aliás, torna-se difícil, no final do século, resistir à tentação de lançar um olhar retrospectivo à procura de uma linha sequencial, como o denota, por exemplo, as várias exposições que se têm realizado, tendo como tema o século XX[6].

Na verdade, a produção escultórica pública portuense no século XX não se apresenta como uma sequência linear, mas é formada por diferentes segmentos produtivos que ao mesmo tempo se sucedem e sobrepõem, ora adaptando-se, ora resistindo aos ventos da História e às solicitações da Cultura, nas diferentes modalidades de que a escultura e a estatuária se servem para se inserirem no espaço público e no tecido urbano.

Para ordenarmos esta disparidade de situações, organizámos o estudo dividindo o conjunto da produção em quatro categorias ou classes: **Lugares de Memória**; **Elementos de Animação Arquitectónica**; **Elementos de Qualificação Urbana** e **Lugares de Devoção**. Trata-se de um esquema que foi pensado para categorizar a escultura inserida no espaço público e, já se vê, é a esse tipo de produção que se aplica.

Além destas quatro categorias, dividimos a produção em seis ciclos, correspondendo cada um deles aos já referidos segmentos de produção: **Fin-de-siècle**; **Proto-Modernismo**; **Resgate**; **Compromisso/Contestação**; **Renovação** e **Internacionalização/Individualização**. Não comporta cada um destes ciclos uma periodização rígida, verificando-se que, apesar de a cada passo só a um deles caber a primazia, os mesmos convivem de um modo geral pacificamente, verificando-se até que alguns escultores se deixam contaminar por segmentos de produção que não eram inicialmente os seus, transitando de um para o outro.

Por fim, havendo a necessidade de distinguir obras de importância muito diversa, atribuímos quatro níveis de consideração e de inventariação, de um 1 a 4, correspondendo o nível 1 às obras de primeiro plano de cada ciclo e em cada classe de implantação.

Na base do estudo, encontra-se, portanto, um inventário, tanto quanto sabemos exaustivo, da produção escultórica inserida no espaço público. Inventário informático que

---

[6] Alguns exemplos: O Automóvel em Portugal 100 Anos de História; As Comemorações dos 100 Anos do Cinema Português; A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX.

realizámos no programa Access 7.0 da Microsoft que conta com 242 registos de obras existentes e 17 de obras que não chegaram a ser implantadas ou foram retiradas ou demolidas. Inventário que depois de esgotados os levantamentos parciais que existem nas obras já referidas teve de prosseguir no arquivo, nos espólios dos escultores e no próprio terreno.

Mas em virtude do estudo da escultura pública não poder circunscrever-se à sua inventariação, introduzimos no nosso trabalho o estudo histórico das obras de Nível 1, para por essa via podermos detectar os vectores sócio-culturais que sobre elas exerceram um determinado efeito de campo (cf. Bourdieu, Pierre, 1992) para assim dispormos de instrumentos de interpretação e de análise que permitissem formular hipóteses de explicação e, eventualmente, de correcção dos ciclos já referidos, na perspectiva dos agentes sociológicos.

Por fim, e porque a obra de arte pública para lá do estudo e catalogação que possa ser feito, é antes de mais um facto urbano (cf. Rossi, Aldo, 1977) destinado a ser fruído e vivido pela comunidade e que na qualidade de sujeito-objecto da própria cidade, é detentora de uma dimensão social e humana, procurámos sondar a sua intencionalidade, por forma a perceber como ela numa perspectiva fenomenológica se insurge e é apreendida pelo sujeito.

Foram estas as linhas mestras do nosso trabalho. Um trabalho que foi forçado a adquirir uma dimensão, porventura, excessiva, embora nos tenhamos preocupado em eliminar toda a retórica inútil, bem como em evitar toda a erudição estéril ou meramente petulante. Procurámos, isso sim, lançar um olhar atento, analítico e crítico sobre as obras, por forma a fazer emergir o seu valor, ou a falta dele, pois em última análise é na obra de arte em si mesma que se encontram plasmadas e codificadas as chaves da sua própria desocultação, uma desocultação que somente pela exegese da obra o historiador e o crítico poderão realizar.

Nem tudo o que incialmente pretendíamos foi alcançado[7]. Em compensação, aspectos que não tínhamos previsto, a partir de determinada altura começaram a insinuar-se de tal forma, que no fim nos conduziram a conclusões que à partida não supúnhamos.

---

[7] Referimo-nos nesta passagem aos estudos de opinião (inquéritos) que inicialmente pretendíamos realizar, mas que a necessidade de proceder a outros estudos, por assim dizer, a montante, não nos permitiu empreender. Por isso, na falta desses instrumentos de investigação, a abordagem fenomenológica da escultura pública, ficou incompleta, reduzindo-se à análise intencional das obras e à sua espacialidade, a que nos referiremos.

Começando, portanto, por realizar um inventário informatizado, que naturalmente fomos aperfeiçoando e enriquecendo com o tempo, foi o texto que se segue escrito em menos de um ano, pelo que não tivemos oportunidade de lhe introduzir todos os acertos que ele ainda requer, nomeadamente, acertos de simplificação e de equilíbrio das partes, uma vez que, como se poderá verificar, a pesquisa documental de um modo geral é mais abundante para as obras da primeira metade do século XX, do que para as mais recentes. Se por um lado isso desequilibrou formalmente o trabalho, por outro a ter de escolher, é obviamente prioritário salvar a memória das obras mais antigas do que das recentes.

Resta-nos agradecer a todos quantos nos ajudaram a realizar este trabalho.

Em primeiro lugar, dirigimos uma palavra de apreço e reconhecimento ao Prof. Doutor António Cardoso que nos orientou nesta empresa. Queremos reconhecer e agradecer a abertura que sempre patenteou relativamente ao nosso projecto, quer incitando quer aconselhando ponderação, e sobretudo pelo facto de se ter mantido ao mesmo ligado apesar das contrariedades da sua saúde.

Em segundo ligar devemos agradecer aos artistas e herdeiros de escultores já falecidos o apoio e as facilidades concedidas na reprodução de imagens e documentos dos referidos espólios. Nomeadamente, agradecer a Mestre Júlio Resende pelo seu amável acolhimento no Lugar do Desenho, e aos escultores Zulmiro de Carvalho e José Rodrigues pelas sua declarações bem como pelas correcções que fizeram aos meus dados. Aos familiares do escultor Henrique Moreira, arq. Hernâni Moreira e eng. Fernando Moreira e respectivas esposas devo de forma muito particular agradecer o simpático acolhimento e as fotografias e a documentação disponibilizada.

A inúmeras instituições devemos também agradecer, nomeadamente ao Atelier-Museu de António Duarte nas Caldas da Rainha, onde pudemos visitar e fotografar o espólio do escultor Barata Feyo e João Fragoso, à sua guarda. À Casa-Museu de Teixiera Lopes na pessoa da sua Exª Directora, escultora Teresa Lapa, devemos agradecer também as consultas que nos permitiu ali realizar. À Drª Lúcia Almeida-Matos da Faculdade de Belas Artes do Porto, por nos ter facultado o acesso ao arquivo do museu. Ao director do Museu Militar do Porto Tenente-coronel Carvalho devo agradecer a autorização para fotografar a estátua a Sentinela e a maquete do MMGG. Também ao Museu Nacional Soares dos Reis devemos agradecimentos, nomeadamente à Exª responsável pela Biblioteca, Dª Vera Cálem, que pôs à nossa disposição o precioso Álbum O Homem do Leme, permitindo-nos fotografá-lo. Aos funcionários do Arquivo Geral da Câmara Municipal do

Porto, devemos também agradecer a paciente colaboração pesquisa realizada, nomeadamente à Dª Teresa e à Drª Isabel. Ao Centro Nacional de Fotografia, devemos também agradecer a mostra do extenso espólio fotográfico de Aurélio da Paz dos Reis, já informatizado. À Fundação Engenheiro António de Almeida e ao seu Director Dr. Fernando Aguiar-Branco queremos também agradecer a atenção dispensada e os livros que amavelmente nos ofereceu sobre as iniciativas da Fundação no campo da escultura. À Cooperativa dos Pedreiros Portuenses devemos também agradecimentos, nomeadamente ao seu Director Sr. Joaquim de Oliveira Guedes pelos boletins que me ofereceu e pelo seu testemunho ímpar. À Associação Amigos de Gaia, pelas facilidades concedidas. Em todas as bibliotecas em que trabalhamos e ao seu respectivo pessoal, Biblioteca Pública Municipal do Porto, de Gaia, da Faculdade de Letras do Porto e da Faculdade de Arquitectura do Porto. Às Juntas de Freguesia, nomeadamente de Ramalde e de Massarelos, pelos materiais disponibilizados.

Em termos de agradecimentos pessoais, em primeiro lugar queremos agradecer ao arquitecto Joaquim Massena pela disponibilização dos resultados do estudo de materiais realizado no grupo Comércio e Agricultura do Mercado do Bolhão. Aos párocos das igrejas de Aldoar, P.e Mário Lino; Srª da Boavista, P.e Giolio Carrara; S. Martinho de Cedofeita, P.e Orlando; Srª do Porto, P.e Inácio e de Stº António das Antas, Cónego Joaquim Carvalho de Sousa, devemos agradecer as todas facilidades dadas. A todos quantos nos foram dando notícia de esculturas e de relevos em lugares recôndidos devemos também agradecer, nomeadamente ao meu colega Carlos Alberto Matos com quem trocámos e partilhámos várias informações e que além do mais foi um excelente camarada nos longos meses de consulta no Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto.

Para finalizar, uma palavra muito especial a todos os meus familiares que souberam compreender e desculpar os transtornos que um trabalho destes causa à vida familiar, nomeadamente o meu Pai que não se rogou a prestar todo o apoio aos netos, e a quem dedico agora este trabalho.

Todas as grandes manifestações da vida social têm em comum com a obra de arte o facto de nascerem da vida inconsciente; este nível é colectivo no primeiro caso, individual no segundo; mas a diferença é secundária porque umas são produzidas pelo público, as outras para o público: é precisamente o público que lhes fornece um denominador comum.

Aldo Rossi

A significação profunda da escultura portuguesa está por estudar, por documentar, por descobrir.

Ernesto de Sousa

Plano da Investigação

Volume I

Introdução e Agradecimentos

Primeira Parte

Escultura e Espaço Público

Segunda Parte

- **Preâmbulo**
- **Ciclos da Escultura Urbana do Porto**

1.1 Fin de Siècle

1.1.1 Lugares de Memória
1.1.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.1.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.1.4 Lugares de Devoção

1.2 Proto Modernismo/Neo-Academismo

1.2.1 Lugares de Memória
1.2.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.2.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.2.4 Lugares de Devoção

1.3 Resgate

1.3.1 Lugares de Memória
1.3.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.3.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.3.4 Lugares de Devoção

1.4 Compromisso/Contestação

1.4.1 Lugares de Memória
1.4.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.4.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.4.4 Lugares de Devoção

1.5 Renovação

1.5.1 Lugares de Memória
1.5.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.5.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.5.4 Lugares de Devoção

1.6 Internacionalização/Individualização

1.6.1 Lugares de Memória
1.6.2 Elementos de Qualificação Urbana
1.6.3 Elementos de Animação Arquitectónica
1.6.4 Lugares de Devoção

Terceira Parte

1 Síntese Interpretativa
2 Registo de Conclusões

Quarta Parte

1 Anexos
2 Bibliografia

Volume II

Apêndice Documental

Primeira Parte

Escultura e Espaço Público

Estatuária monumental, encomenda pública, arte oficial. Não são temas encerrados e há muito resolvidos? Não foram já escritos *a fogo* os ditames deste século português? Naturalismo, modernismo, resgate, contestação, internacionalização, individualização (?). Não são estes os *modos* deste tempo?

Apesar de tudo o que, no âmbito da história da arte em Portugal no século XX, já foi escrito sobre o tema da arte no espaço público e nomeadamente sobre a estatuária e a escultura, estudos exclusivamente consagrados a este tema e organizados em função do seu objecto específico têm sido, entre nós, raros[1], privilegiando a abordagem cronológica ou circunscrevendo-se às controvérsias geradas em torno de concursos e inaugurações de monumentos e outras obras escultóricas.

Não obstante, a arte no espaço público constitui uma das vertentes da criação artística que actualmente recrudesce com maior vigor e donde nos parece lícito esperar desenvolvimentos cada vez mais importantes, pelo que abordar esta temática significa confrontar-se com um manancial de informação e de problematização com particular interesse para a História da Arte, na medida em que, pelo estudo desse recrudescimento, poder-se-á perspectivar melhor a situação real em que se encontra presentemente a criação artística.

Neste âmbito, têm sido dados, no terreno da produção escultórica, bem como no do seu estudo, alguns passos importantes, recentemente, em Espanha e no Reino Unido.

Em 1996, realizou-se em Barcelona um "*Seminário Internacional sobre a Arte Pública nos Espaços Públicos*"[2], organizado sob a direcção do professor Antoni Remesar[3] pelo Departamento de Escultura da Universidade de Barcelona, e contando com a participação de estudantes da Faculdade de Belas Artes e da Fundação Tàpies. De âmbito internacional, o Seminário registou a presença de artistas, arquitectos, psicólogos, economistas, e historiadores de arte, provenientes de universidades de Espanha e de Inglaterra.

Decorrendo num quadro transdisciplinar e internacional, o Seminário foi um encontro destinado a lançar as bases de uma reflexão de fundo e de longo prazo, centrada em

---

1 O livro *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*, Quetzal, Lisboa, 1996, de Suraya Burlamaqui é uma obra de referência

2 vide, *Colóquio-Artes*, Lisboa, nº 108, Jan-Mar de 1996, p. 69.

3 Importa assinalar que o nome deste investigador se encontra associado a várias iniciativas de regeneração urbana em Espanha e que a esse título mantém presentemente na Internet um Forum de discussão exclusivamente consagrado à temática da Arte e da Escultura nos espaços públicos

"'*ideias fortes*', *comprometidas* e *diferenciadas*"[4].

No Seminário, a temática da Arte no Espaço Público foi abordada das mais diversas formas e sob os mais diferentes pontos de vista[A], como sempre sucede quando se encontram em fase de discussão preliminar as abordagens e as metodologias mais adequadas a uma nova disciplina.

Da análise dos motivos de reflexão desse Seminário, é possível tematizar as principais questões: o impacte económico da obra de arte pública; o seu carácter social; o seu contributo para a identidade e a legibilidade urbanas; a relação entre os artistas, os poderes públicos e o público — questões cujo exame e debate configuram a especificidade desta modalidade de criação artística, modalidade essa que, curiosamente, tem a particularidade de interpelar e confrontar, conjuntamente, os artistas, os estudiosos e os poderes públicos, convocando-os na dupla qualidade de profissionais e de cidadãos.

É que, a presença da obra de arte no espaço público constitui, como é costume actualmente dizer-se no discurso institucional, uma *mais-valia* que particulariza, promove e... atrai investimentos, funcionando como um instrumento de afirmação cultural e de crescimento económico, particularmente importante para as cidades mais pequenas.

Esta deslocação do campo cultural para o económico que se verifica em certo discurso tecnocrático/mediático sobre a arte pública, não ocorre por acaso. Ela denota a nova utilização que os poderes públicos pretendem consagrar à arte e à cultura, ao apropriar-se dessa mesma *mais-valia*, integrando-a no sistema socioeconómico com vista à sua rentabilização. Por outro lado, a arte pública, enquanto destinada a uma determinada comunidade, comporta potencialmente uma dimensão social, convocando-a e confrontando-a com a sua própria identidade e, potencialmente, desalienando-a. Mais ainda contribui a arte pública para o ordenamento e qualificação dos espaços, logo, das vivências, urbanas. Muitas das grandes urbes experimentam actualmente um processo de reabilitação da imagem e de reformulação dos conceitos a que tem estado vinculado o seu crescimento, afastando-se da lógica funcionalista, e procurando conciliar o respeito pelo património e pelo ambiente, com a realização e valorização de intervenções, por vezes de escala monumental (ex: *La Défense*, Paris, 1989; *Vil.la Olímpica*, Barcelona, 1992; *Expo-98*, Lisboa, 1998, *Bilbao Metropoli-30*, Bilbau, 1998-, etc.).

---

[4] vide, *Colóquio-Artes*, Lisboa, nº 108, Jan-Mar de 1996, p. 69: "*des idées fortes, c'est-a-dire de l'ordre d'un engagement, se sont retrouvées, exprimées de façon différente, chez plusiers auteurs*"

Em termos de identidade e legibilidade da cidade, a integração da arte pública no espaço urbano permite obter intervenções mais valiosas, quando na sua génese as mesmas se prevêem nos planos e fazem parte integrante dos programas, deixando as obras de arte de ser encaradas como *prótese* aditiva e integrando-se no espaço com carácter e coerência. Enfim, para poderem introduzir-se estas transformações, um novo relacionamento entre os artistas, os poderes instituídos e o público é requerido, o que coloca por sua vez a questão da tomada de decisões e da partilha de responsabilidades, ou seja a problemática da articulação dos poderes públicos, políticos e financeiros locais, nacionais e supranacionais.

Em síntese, aquele Seminário denotou uma consciencialização crescente, e nem sempre inocente, do valor, dos benefícios e dos objectivos da presença da arte no espaço público, e o debate que decorre em torno desta matéria, ainda é demasiado recente para agarrar todos os aspectos do problema e incorporá-los numa teoria consistente, em termos de história da arte.

Para tanto, requer esta temática a formulação de novas abordagens de apreensão e de interpretação das obras de arte pública, sendo importante desde já chamar a atenção para o estudo de psico-sociologia da arte levado a acabo por Frederico Revilla[5], pela sua relevância e importância científica.

Embora pontual, destinava-se aquele trabalho a avaliar e interpretar "*el impacto sobre la gente corriente (el paseante indiscriminado) de las obras ubicadas en la via pública, ésto és, accesibles a la contemplación de todos*"[6]. Em causa encontravam-se duas obras escultóricas: «*Mujer y pájaro*», de Joan Miró e «*Homenatge a Picasso*» de Antoni Tàpies. A metodologia usada foi o inquérito, sendo para o efeito preenchidas tabelas com dados pessoais e realizados questionários aos transeuntes.

Passando directamente às conclusões do estudo, os resultados são estimulantes:

> La primera nota que subrayar es que los resultados obtenido, por lo general, son superiores a lo que se suele estimar acerca del critério del «hombre de la calle». Una consecuencia cientifica inmediata es la desconfianza hacia las estimaciones y prejuicios: todo juicio de valor debe hallarse refrendado por estudios objetivos. Una consequencia politico-social consiste en que la madurez detectada en unos percentejes sumamente apreciables de la población justifica iniciativas tales como la instalación de obras de arte en la via pública, aqui amplamente refrendada. [...] Los poderes públicos debieran apoyarse en esta receptividad para ser aún más atrevidos en sus acciones de difusión del arte. [...]
>
> [...] la actitud es favorable y de este modo se desmiente la suposición de que el gran

---

[5] vide, *Colóquio-Artes*, Lisboa, nº 88, Março de 1991, pp. 30-35.

[6] idem, p. 30.

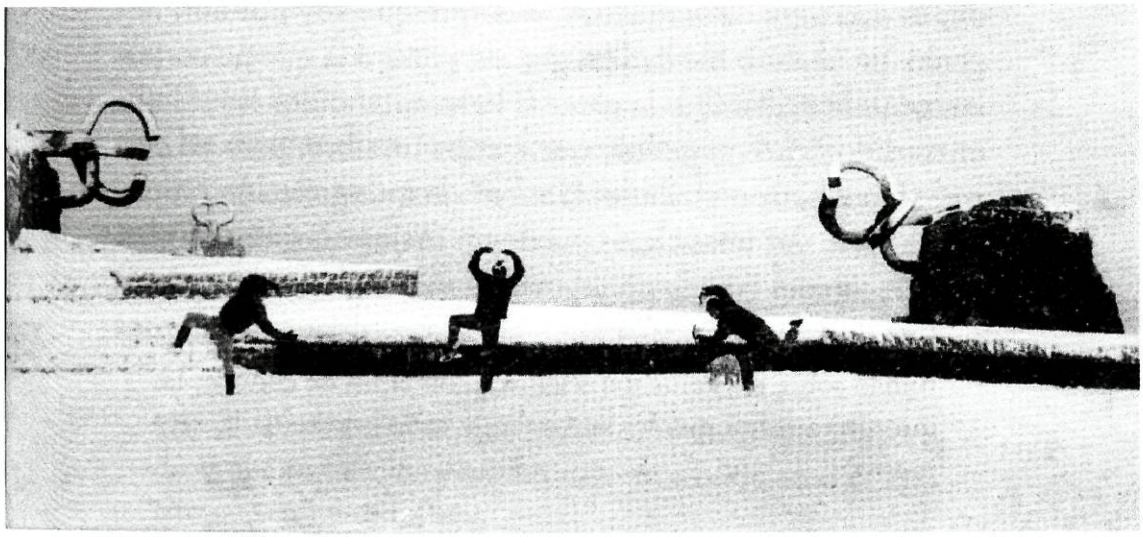


Figura nº 1

público sea, por definición, adverso al arte contemporáneo[7].

A partir dos exemplos citados, é possível enquadrar-se a problemática da integração da arte no espaço público, sob novas perspectivas. Perspectivas que salvam, queremos crer, as obras destinadas a esse fim de uma incontornável rotulação pejorativa.

Ainda em Espanha, e no campo da produção escultórica, afigura-se-nos exemplar a produção do escultor basco Eduardo Chillida (San Sebastián,1924-). Exemplar, pelo peso que a escultura de ar livre tem no conjunto da sua obra[8]. Uma obra que se impõe pela intencionalidade poética e pela carga expressiva que estão na sua génese, e que enformam uma arte de identidade, a partir de uma pesquisa formal e existencial, coerentemente puxada até aos limites, como acontece com a obra *Peine del Viento*, San Sebastián, 1976, **(figura nº 1)** que agrega a escultura de Eduardo Chillida (n. 1924) e o projecto de arquitectura de Luís Peña Ganchegui, ambos artistas bascos.

No Reino Unido, importantes passos têm sido dados no sentido de proceder ao estudo da escultura pública, nomeadamente através da criação, em 1991, de uma instituição inteiramente consagrada à promoção e protecção dos monumentos e da escultura pública, cuja sigla, PMSA, significa *Public Monuments and Sculpture Association* — uma instituição que tem um *site* na Internet, que publica regularmente um Jornal, *The Sculpture Journal*, e que promove e divulga a publicação de bibliografia sobre escultura urbana, tendo nesse âmbito sido publicado pela Universidade de Liverpool, as seguintes obras: *Public Sculpture of Liverpool*, em 1997 e *Public Sculpture of Birmingham*, em 1998.

Ainda no Reino Unido, importa mencionar o projecto NRP — *National Recording Project* — cujo objectivo é "*catalogar cada obra de escultura pública e cada monumento nas Ilhas Britânicas e manter essa informação em forma digital para acesso público*"[9], tendo sido para tanto dividido o país em Centros de Arquivo Regional, a maior parte dos quais dependentes não de serviços administrativos, como é usual entre nós, mas de instituições académicas, conduzindo cada um desses centros regionais a informação resultante dos levantamentos efectuados para o NAC — *National Archive Centre* — para verificação, comparação, armazenamento e disseminação, em forma digital.

Uma das cidades que aderiu a esta dinâmica foi, uma vez mais, Barcelona, onde já fun-

---

[7] idem, p. 35.

[8] Ver uma listagem de Monumentos Públicos no Anexo nº 3.

[9] Traduzido do site da Internet do NRP.

ciona um *Observatório Internacional de Arte Pública* que mantém na *Internet*[10] uma base de dados sobre a escultura pública de Barcelona, cujos registos podem ser consultados e imprimidos pelo público. Os objectivos deste Observatório são de âmbito internacional, sendo a sua primacial prioridade *"ajudar os investigadores a conhecer os desenvolvimentos da arte pública em diversas partes do mundo, dando ao mesmo tempo apoio aos grupos locais para analisar as implicações dos trabalhos e dos programas"*[11]

Tudo se passa como se, pelo seu carácter não privado, nem em termos de propriedade nem em termos de direitos de autor, a arte pública se adequasse de forma particularmente harmoniosa a estas novas modalidades abertas de informação e de comunicação.

Em Portugal, a recolha, o tratamento e a disponibilização de dados referentes à arte pública contemporânea encontram-se bastante mais atrasados e de um modo geral esse trabalho prossegue no âmbito dos serviços do Estado e das instâncias da Igreja que são directamente responsáveis pela tutela das respectivas obras, não se encontrando a comunidade científica dotada de poderes nem, tão-pouco, parece-nos, mobilizada para o acompanhamento, análise e discussão dos seus desenvolvimentos. Por isso, porque ainda não se verificou a adesão de todos os intervenientes a estas modalidades abertas de informação e de comunicação, a partilha e o intercâmbio das bases de dados já organizadas[12] necessárias ao desenvolvimento dos estudos de Arte Pública, não se pratica ainda entre nós, não se encontrando facilitado o acesso dos dados ao público, nem mesmo aos investigadores, o que não deixa de ser, além de errado, muitas vezes revoltante.

Mas mesmo assim, ao nível da produção, Portugal acompanha a tendência a favor da devolução da arte ao espaço público, nomeadamente, e de forma particularmente sensível, no campo da escultura, verificando-se aqui a afirmação de uma prática crescente por parte de numerosos escultores cuja obra parece vocacionada *"para intervir no espaço público, já não com funções de celebração ou de decoração, mas enquanto núcleos de unificação e de identificação social"*[13].

Embora de explicitação recente, as raízes desse movimento remontam a 1973, data que se tornou charneira da estatuária em Portugal, devido à implantação da estátua de *D.*

---

[10] Endereço: http://www.ub.es/escult/pao/Database.htm

[11] vide, *Internet*, http://www.ub.es/escult/pao/Database.htm

[12] A Direcção Geral dos Edifícios e dos Monumentos Nacionais tem inventariados informaticamente alguns dos principais monumentos do país, mas esses dados só podem ser visualizados em fichas singulares não-interactivas, não sendo permitida a sua impressão.

[13] ALMEIDA-MATOS, Lúcia, *Escultura Humana*, In, *Catálogo da Exposição A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, Porto, 1998, p. 19.

Sebastião, em Lagos, de João Cutileiro, ainda por encomenda municipal[14]. Daí em diante, a tendência foi-se afirmando lenta e localmente[15], até se fortalecer a partir de uma série de consagrações pontuais, pela organização dos chamados *Simpósios* de escultura: *ateliers* abertos reunindo artistas, empresas e poderes públicos, que têm constituído momentos privilegiados de encontro e de confronto de experiências e de técnicas, a nível internacional, iniciado, em 1981, em Évora[16], sob a iniciativa de João Cutileiro e depois, em 1985, no Porto[17], sob a iniciativa da Ar.Co.

Mesmo depois de desactivado o Centro da Pedra em Lagos, que havia sido criado por João Cutileiro, o movimento não parou, acabando por criar raízes e diversificando-se. Actualmente em Stº Tirso[18], nas Caldas da Rainha[19] e noutras localidades, têm sido organizados Simpósios, embora de concepção diversa, cabendo actualmente ao primeiro a primazia do rigor da concepção e do impacte urbano favorável das obras, passado que foi o protagonismo de Vila Nova de Cerveira e das suas bienais de arte, durante os anos 80. A um outro nível, por assim dizer, mais institucional, também não se pode ignorar a presença das obras de arte no recinto da Expo-98, com intervenções interessantes de escultores como Alberto Carneiro, Amy Yoes, Antony Gormley, João Cutileiro, Jorge Vieira e Rui Chafes.

É portanto como modesta e preliminar contribuição para o estudo do fenómeno da escultura inserida no espaço público, que empreendemos o presente trabalho, propondo, para o efeito, uma estrutura de interpretação, propositadamente concebida para esse fim.

Antes de mais, consideramos que a abordagem desta matéria, reclama uma síntese e um retorno às coisas: *o real é precisamente aquilo que nós percebemos* (Merleau-Ponty). Daí, o levantamento minucioso e a paciente inventariação. Uma inventariação que obriga a classificar. Uma classificação que obriga a observar, comparar, agrupar e descrever, mas que, acima de tudo, pretende interpretar.

Em história da arte a interpretação é sempre problemática, pois, como observa Henri

---

[14] A intenção inicial da Câmara era encomendar uma medalha, mas o escultor sugeriu uma estátua que ofereceu, limitando-se a Câmara a custear as despesas.

[15] Registe-se a esse título a criação em Lagos do Centro da Pedra, no ano de 1978, por João Cutileiro, local onde iniciaram a sua actividade escultores da nova geração como José Pedro Croft e António de Campos Rosado.

[16] vide, CHICÓ, Sílvia, *João Cutileiro*, INCM, Lisboa, 1981, p. 19.

[17] vide, Catálogo da Exposição *Escultura em Pedra*, CMP, Porto, 1985.

[18] vide, Catálogos do 1º e 2º Simpósio Internacional de Escultura, Stº Tirso, 1991, 1993.

[19] vide, *O Público*, 2 de Agosto de 1998, p. 20

Zerner, "*le discours sur l'art, se trouve pris, pour ne pas dire coincé, entre l'histoire et la critique. Empirique et positiviste l'histoire de l'art traditionnelle se trouve extrêmement méfiante à l'égard de toute théorie et même de toute interprétation approfondie des oeuvres.*"[20]

Mas interpretar aprofundadamente não dispensa o conhecimento aprofundado das obras, na medida em que, como Zerner afirma, "*ce qu'on raproche a cet empirisme n'est pas sa méfiance mais sa naiveté, réelle ou fainte; c'est d'apporter subrepticement une interprétation, un système de valeurs, une idéologie*"[21].

Não é a prática da inventariação, da datação, da classificação e da restituição das obras, pelo museu, pela exposição ou pelo catálogo que são reprováveis, em si, mas o facto de que os sistemas de classificação, "*par artistes, par écoles nationales ou regionales, par genres [...] impliquent une conception précise de l'art et une interprétation*"[22], interpretação que não é apresentada como tal, e que, dessa maneira, pretende colocar-se a salvo de interpelações.

Por isso, a infraestrutura deste estudo assenta sobre uma inventariação, por assim dizer, museográfica, sendo, no fundo, a cidade equiparada a um vasto *museu de ar livre*, cujos espaços expositivos deixam de ser meros receptáculos mais ou menos neutros ou cenográficos das obras, e passam eles mesmos a constituir objectos de indagação, em termos de história e morfologia urbanas.

Para as interpretar, não basta, porém, conhecer empiricamente as obras. É necessário analisá-las a partir de um corpo teórico, cujas chaves elucidem uma coerente apreensão. Henri Zerner, na reflexão que temos seguido, propõe como teorias interpretativas a linguística estrutural e a análise freudiana, porque na sua opinião "*ensemble ils constituent la base la plus satisfaisante aujourd'hui pour une théorie de la representation*"[23].

Não concordamos inteiramente com esta asserção, um tanto ou quanto já datada, proferida ainda durante o optimismo da modernidade. Pelo menos, não cremos que nem uma nem a outra constituam, presentemente, a matriz interpretativa que melhor apreenda nos seus diferentes aspectos o objecto de estudo em questão.

Para transpor as dificuldades que o presente estudo nos coloca, e para não cair na re-

---

[20] ZERNER, Henri, *L'Art*, In, Le Goff, Jacques et Nora, Pierre (dir), Faire l'Histoire II, Gallimard, Paris, 1974, p. 183.

[21] idem, p. 184

[22] *idem, ibidem.*

[23] ZERNER, Henri, op. cit, p. 189.

dundância de explicações sociológicas[24] ou políticas[25], e ainda porque mais do que explicar a causalidade dos factos artísticos em geral, nos interessa desenvolver uma abordagem globalizante da escultura inserida no tecido urbano, escolhemos perspectivar a sua interpretação a partir de um entendimento fenomenológico, sondando a *intencionalidade*[B] com que as obras se insurgem na consciência, a partir do seu *locus* concreto.

Depois do trabalho pioneiro de Ernesto de Sousa, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, (2ª edição, 1973) onde uma abordagem de tipo fenomenológico é encetada, não se registaram, entre nós, posteriores desenvolvimentos nesta direcção.

Importa assinalar que aquela foi, como muitas outras elaborações suas, uma obra conceptual. Nela, Ernesto de Sousa traça um rumo, expõe um programa. Não o realiza, nem tão pouco, em salutar conformidade com o genuíno *vanguardismo* que o inspirava, se empenha em empreendê-lo.

Mas a conotação fenomenológica está aí bem presente, implícita e explicitamente. Implicitamente, como se vê, na seguinte passagem:

> Uma escultura é, antes de mais, um objecto em acção. Onde quer que seja colocada, define e organiza o espaço à sua volta. Independentemente da contemplação que lhe concedermos, ela impregna logo os nossos gestos, contamina as nossas intenções. Em rigor, eu sou outro desde que coloquei este quadro na parede, revés da minha mesa de trabalho — mas ainda assim é necessário rodar a cabeça e deixar que o quadro me invada com o seu compromisso espacial, ou melhor, que eu voluntariàmente *entre dentro dele.* Mas já não acontece o mesmo com esta 'cabeça de Cristo' da Rosa Ramalha que coloquei em cima da mesma mesa. Não só a sua vítrea esfericidade me fascina... todo o espaço à volta se amoldou, e quando levanto a mão o meu gesto desliza em três dimensões, *outras*, necessàriamente. É claro que não há fronteiras nítidas para estas coisas. Tudo é impuro compromisso. Em todo o caso, se se tratar de uma escultura de grande força expressiva, é ela que *entra dentro de mim.*[26]

Comparemos a passagem anterior com um trecho de Eduardo Lourenço, onde o filósofo expõe nos seus traços fundamentais a ideia chave da fenomenologia:

> Com a Fenomenologia é a 'imagem' mesma da razão que se altera pelo facto da nova perspectivação das relações entre sujeito e objecto. O objecto (real ou ideal), em lugar de ser a ocasião da actividade 'redutora' da Razão, tal como ela se exerce nas ciências da natureza, é originariamente 'o outro visado pela consciência' e esta última descobre-se como o acto de visar o objecto que permite constituí-la como 'consciência'. Assim desaparece a consciência como transcendência ou como poder transcendental e se manifesta a sua realidade finita (como Malebranche antevira), cujo ser não é medida do ser, nem a sua kantiana possibili-

---

[24] cf, FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, s/d, Lisboa, p. 92-108

[25] cf, GONÇALVES, Rui Mário, Pintura e Escultura em Portugal, 1940-1980, 3ª Ed., 1991, Lisboa, pp. 9-13

[26] SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Livros Horizonte, 2ª edição, Lisboa, 1973, p. 15.

dade, mas se esgota na relação com o objecto de que ela é, justamente, 'consciência'.[27]

Torna-se clara, assim, a fenomenologia da apreensão do objecto por parte do sujeito, em Ernesto de Sousa. A existência da escultura, pela sua presença física e pela irradiação luminosa que comporta, *transforma o espaço* à volta e *contamina o ser* do próprio sujeito. De facto, o sujeito constitui-se como sujeito, na medida em que *se esgota na relação com o objecto* que *entra dentro* de si e de que ele é, por isso mesmo, consciência.

Quanto a referências fenomenológicas explícitas, para além do emprego do conceito husserliano de *atitude natural*[28] para caracterizar a *arte ingénua*, Ernesto de Sousa invoca ainda a fenomenologia, como auxiliar da análise formal, em escultura, na seguinte passagem:

> **O conhecimento da escultura exige ainda a assunção doutras disciplinas. Deixaremos para o fim o problema da análise estética formal (formas do primeiro e do segundo grau — determinações sensoriais e perceptivas, e investigação fenomenológica da forma escultórica) por se confundirem mais com os processos de estudo que a fotografia pode especìficamente facilitar.[29]**

Em síntese, a fenomenologia é, então, a teoria, ou melhor, a teorização desse mesmo retorno às coisas. Retorno às coisas, para nas coisas se (re)constituir mais profundamente como consciência. Consciência, neste caso, já se vê, do próprio fenómeno artístico.

Em síntese, a fenomenologia situa-se no centro da nossa indagação à maneira de uma ideologia, fornecendo-lhe os fundamentos ontológicos da sua própria constituição. Desde logo, a ela se deve a génese e a configuração do sistema de classificação, com os *agrupamentos temáticos*, os *planos de consideração*, os *graus de tratamento* e os *vectores de descrição* das obras, a serem estabelecidos a partir de um entendimento e de uma prática da fenomenologia e das suas ramificações ontológicas, existenciais e, irremediavelmente, pós-modernas.

Concebemos uma estrutura de interpretação esquematizada da seguinte forma:

1 Agrupamentos Temáticos

1.1 Lugares de Memória
1.2 Elementos de Animação Arquitectónica
1.3 Elementos de Qualificação Urbana
1.4 Lugares de Devoção

2 Planos de Consideração[30]

---

[27] LOURENÇO, Eduardo, *Introdução à Tradução Portuguesa de* As Palavras e as Coisas *de Michel Foucault*, Edições 70, Lisboa, s/d, p. 11.

[28] cf HUSSERL, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950, pp. 87 e segs.

[29] Sousa, Ernesto de, op. cit., p. 45.

[30] cf, HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, s/d, Lisboa, pp. 14-30; pp. 30-46 e pp. 46-63

2.1 A obra de arte como coisa (*Dingsein*, em Heidegger)

2.1.1 Materiais
2.1.2 Tipologias
2.1.3 Implantação

2.2 A obra de arte como processo (*Geschaffensein*, em Heidegger)

2.2.1 Produção
2.2.2 Aquisição
2.2.3 História

2.3 A obra de arte como instauração da verdade (*Ins-Werk-Setzen-der Warheit*, em Heidegger)

2.3.1 Carácter
2.3.2 Expressão
2.3.3 Significação

3 Vectores de Descrição

3.1 Concepção
3.2 Composição
3.3 Expressão

4 Graus de Tratamento

4.1 Nível 1
4.2 Nível 2
4.3 Nível 3
4.4 Nível 4

5 Periodização

5.1 Fin-de-Siècle
5.2 Proto-Modernismo/Neo-Academismo
5.3 Resgate
5.4 Compromisso/Contestação
5.5 Renovação
5.6 Internacionalização/Individualização

Como se vê, os diferentes *itens* não foram definidos em função de tipologias, assuntos, períodos, tendências ou autores, mas sim a partir do carácter evidenciado pelas obras concretas, carácter esse que se obteve por *redução fenomenológica*[31], eliminando através de uma "*exclusão radical de toda a posição de transcendência*"[32] todos os aspectos *contingentes*, até chegar ao *resíduo fenomenológico*, a essência do *visar* da consciência, uma vez que "*ao pôr fora de circuito a* doxa *natural (posição espontânea da existência do objecto) a redução revela o objecto enquanto visado, ou*

---

[31] Sobre a redução fenomenológica, Husserl diz: "*Só mediante uma redução, que também já queremos chamar redução fenomenológica, obtenho eu um dado (Gegebenheit) absoluto, que já nada oferece de transcendência. [...] A fim de obter o fenómeno puro [...] posso também, ao percepcionar, dirigir o olhar para a percepção, para ela própria tal como aí está, e omitir a referência ao eu ou dela abstrair: então a percepção visualmente assim captada e delimitada é uma percepção absoluta, privada de toda a transcendência, dada como fenómeno puro no sentido da fenomenologia.*" *In*, Husserl, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, s/d, Lisboa, p.71

[32] KELEL, Arion e Schérer, René, *Husserl*, Edições 70, s/d, Lisboa, p. 37.

fenómeno"[33], passando este a não ser mais do que "*um face-a-face (Gegenstand), e a minha consciência aquilo para quem há nesses face-a-face.*"[34]

Posição negativa, mas extremamente fecunda, porque constitui um absoluto, um *dado apodíctico* que simultaneamente ultrapassa o psicologismo e o idealismo, porque "*a minha consciência não pode ser pensada se imaginariamente lhe retirarmos aquilo de que é consciência; e nem se pode sequer dizer que seria, nesse caso, consciência de nada, porque este nada seria automaticamente o fenómeno de que seria consciência*".[35]

A consciência contém, portanto, o mundo. Um mundo que, pela *inclusão intencional*, se converte em conhecimento, porque "*ao proporcionar-nos a análise intencional, a redução permite descrever rigorosamente a relação sujeito-objecto. Esta descrição consiste em pôr em acção a filosofia imanente à consciência natural, e não em desposar passivamente o dado. Ora, é a própria intencionalidade que define esta* filosofia. *A análise intencional (daí deriva o seu nome) deve, então, esclarecer como é* constituído *o sentido de ser (Seinssin) do objecto; porque a intencionalidade é um objectivo, mas é igualmente uma doação de sentido. A análise intencional apodera-se do objecto constituído como sentido e revela essa constituição*"[36].

A análise fenomenológica da obra de arte é, então, a análise intencional e espacial do objecto artístico. Por ela, queremos crer, poder-se-á em legitimidade construir um conhecimento da arte, no estrito respeito pela *especificidade do fenómeno artístico*, reivindicada por José-Augusto França na seguinte passagem:

> Seria impossível pretender estabelecer relações entre fenómenos artísticos e outros fenómenos culturais e ideológicos, e entre eles e o contexto histórico, sem considerar a sua especificidade; e é também a consciência dessa especificidade que pode evitar o erro de certas relações imediatas, algo mecanistas, de uma errónea simplicidade. É ela ainda que nos leva a compreender que a obra de arte possa antecipar a evolução social geral, ou definir-se a níveis cuja profundidade seja dificilmente captável pelos instrumentos culturais de que dispõe o público contemporâneo. Aí, podemos concluir do papel informador do fenómeno artístico - papel original, no verdadeiro sentido da palavra.[37]

Em poucas palavras, eis o plano teórico em que nos situamos, e para o qual centriptamente se remetem, e a partir do qual centrifugamente derivam, julgamos nós, na sua génese, as *linhas de força* e os *pontos de vista* que se articulam na presente indagação.

---

[33] LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Edições 70, s/d, Lisboa, p. 33

[34] *idem, ibidem.*

[35] *idem, ibidem.*

[36] *idem*, p. 34

[37] FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Vol. I, Bertrand, Lisboa, 1966, p. 10.

São quatro os agrupamentos, ou classes, temáticos. A utilização da designação *Lugares de Memória*, em vez de *monumentos comemorativos*, expressão mais tradicionalista, não ocorre por uma questão de terminologia, mas por um facto incontornável: a intencionalidade destas obras mudou. Os «monumentos», hoje, não surgem à consciência com uma função comemorativa. Eventualmente, nem com nenhuma outra função. O sentido que neles se descobre, não é mais o de um instrumento ao serviço de uma determinada ideologia ou concepção de poder, mas, tão só, o de uma presença, porque, como Françoise Choay observa, "*Dorénavant, le monument s'impose à l'attention sans arrière-fond, interpelle dans l'instant, troquant son ancien satut de signe pour celui de signal.*"[38]

Falávamos, já se vê, de monumentos actuais, não de monumentos históricos, porque "*le monument symbolique érigé ex-nihilo aux fins de remémoration n'a pratiquement plus cours dans nos sociétés dévelopées. A mesure qu'elles disposaient de mnémotiques plus performantes celles-ci ont peu à peu cessé d'édifier des monuments et transféré la ferveur dont elles les entournaient aux monuments historiques*"[39], tornando-se estes objecto de um culto patrimonial, por meio do qual adquirem o estatuto de "*produits culturels, fabriqués, emballés et difusés en vue de leur consommation. La métamorphose de leur valeur d'usage en valeur économique est réalisée grâce à l'«engéniérie culturelle», vaste enterprise publique et privée, au service de laquelle oeuvre un peuple d'animateurs, communicationistes, d'agents de dévelopement, ingénieurs, médiateurs cuturels. Leur tâche consiste à exploiter les monuments par tous les moyens afin d'en multiplier indéfinement les visiteurs*"[40].

Pela degradação do estatuto de signo em sinal, pela metamorfose do valor de uso em valor económico e pela predominância do valor estético face ao valor rememorativo, fenómeno que se vai impondo a partir de meados do século XX, parece poder falar-se de um colapso do monumento, no sentido que Riegl lhe confere de "*obra realizada por la mano humana y creada con el fin específico de mantener hazañas o destinos individuales (o un conjunto de éstos) siempre vivos y presentes en la conciencia de las generaciones venideras.*"[41]

Colapso, porém, que não é total. Apesar de esvaziado de significado, o monumento não desaparece porque não existe unicamente como instrumento ao serviço de um determinado *aparelho ideológico do Estado*[42]. É que, para além de *funcionar* como caixa de ressonân-

---

38 CHOAY, Françoise, *L'Alégorie du Patrimoine*, Seuil, Paris, 1996, p. 16

39 idem p. 20

40 idem, p. 157.

41 cf, RIEGL, Aloïs, *El Culto Moderno a los Monumentos. Caracteres y Origin*, Visor, 1987, Madrid, p. 23.

42 cf, ALTHUSSER, Louis, Ideologia e Aparelhos ideológicos do Estado, Presença, Lisboa, 1974, pp. 41-52

cia das contingências históricas da edificação, o monumento resulta de um *imperativo ontológico* que decorre da propensão humana para fixar e assinalar *intencionalidades*. Por isso, e esse é talvez um dos aspectos mais pertinentes da situação actual, a partir dos anos 90, além de um recrudescimento das comemorações e homenagens a figuras públicas, paralelamente, como cogumelos, erguem-se monumentos a títulos desconcertantemente gratuitos, se pensados em função do conceito convencional de comemoração — *monumento ao empresário* (Porto, 1992); *monumento ao viajante e pracista de Guimarães*[43] (Guimarães, 1992); *monumento ao caixeiro viajante* (Porto, 1995); *monumento ao móvel* (Paços de Ferreira, 1997); *monumento ao fabrico de moldes* (Oliveira de Azeméis, 1998) ... — no que parece constituir não só uma reacção ao *período de defeso* por que passou a «estatuária monumental», a partir dos anos setenta, mas também uma demarcação face à retórica oficial que contaminou estas obras e uma adaptação a uma pluralidade pós-moderna que, sem se conotar com nenhuma regra fixa, não deixa por vezes de assumir uma estranha *feição folclórica*.

Seja como for, esta demarcação afecta, retroactivamente, o conceito de monumento comemorativo, mesmo quando ele foi, ou é, originalmente, concebido como tal. De uma utilização viva, passa a uma utilização arqueológica, ou seja, de um símbolo presente passa a uma presença simbólica, deixando de ter o mesmo significado monumental.

Dessa mesma mutação do conceito de monumento, logo em 1970, se apercebia Henri Lefebvre, embora em termos ainda ambivalentes[C].

Depurado de valores patrióticos, nacionalistas, belicistas, racistas, elitistas, autoritários, iluministas, ..., o valor do monumento passa a ser, tão só, o da memória, ou melhor, o de constituir uma marca, um *lugar de memória*[44]. Nos monumentos encontra-se representada a memória, não por uma recordação vivida que efectivamente neles se projecte, mas pelo testemunho, por vezes nostálgico, de uma memória, apenas recuperável como história[D].

O segundo agrupamento, *Elementos de Animação Arquitectónica*,[45] define-se pela sua integração na obra de arquitectura, a cujo programa e função obedece e, normalmente, comenta, não fazendo sentido a sua leitura independentemente daquela, mesmo quando não se verifica uma ligação física directa do trabalho de escultura à obra arquitectónica.

Não se trata, portanto, do exercício de uma função exclusivamente decorativa, porque

---

[43] cf, Colóquio Artes, nº 92, p. 54

[44] cfl. NORA, Pierre, (dir), *Les Lieux de Mémoire I, La République*, Gallimard, Paris, 1984, pp. XVII-XLII,

[45] cf, ANDRADE, Sérgio Guimarães de, *A Escultura Portuguesa*, CTT Correios de Portugal, Lisboa, 1997, p. 114-203

"*o valor decorativo nunca o é tão-só, pois contém significados que ultrapassam em muito o sentido meramente ornamental*".[46]

Sendo assim, não faz sentido conotar ou desvincular, de forma rígida, a escultura à arquitectura, circunstância que se deve a um mal entendido que pode ocorrer de duas maneiras.

Em primeiro lugar, por excesso, subordinando, em pleno, a escultura à arquitectura, devido àquela se encontrar a esta *agarrada*, como acontece no interior das igrejas. Aqui, as imagens e os retábulos apesar de se inscreverem numa mesma lógica comum, têm a particularidade de se autonomizarem, pela instauração de uma espacialidade e de uma intencionalidade próprias, com o propósito de conotar a consciência com aspectos particulares e íntimos de vivência litúrgica ou religiosa, e de suscitar os comportamentos inerentes a essa mesma vivência, constituindo-se, portanto, como *lugares de devoção*[47] que efectivamente são.

Em segundo lugar, por defeito, quando a escultura é desvinculada da arquitectura, só porque aquela não está agarrada a esta, apesar de se encontrar sob a inequívoca influência espacial, funcional e existencial da segunda, como por exemplo sucede com a estátua *Justiça*, de Leopoldo de Almeida, implantada na frente do Palácio da Justiça do Porto ou com a escultura *Obelisco* de José Rodrigues implantada em frente ao edifício da Faculdade de Economia ou, ainda, no caso das estátuas de Fernão Lopes, Gil Vicente, Luís de Camões e Eça de Queiroz, implantadas junto ao edifício da Biblioteca Nacional, em Lisboa, e por Sérgio Guimarães de Andrade ignoradas, como escultura de animação arquitectónica, na obra já citada.

O terceiro agrupamento, *Elementos de Qualificação Urbana*, de certa forma é correlativo do anterior. Tal como a escultura se integra na arquitectura, parafraseando-a e animando-a, também a primeira se integra no tecido urbano, conferindo-lhe sentido e qualificando-o, com valores outros que não os dos factos da memória.

Toda a chamada estatuária decorativa e alegórica, não rememorativa, se inscreve neste agrupamento bem como toda a escultura abstracta ou toda a instalação efémera de natureza tridimensional. De facto, não é obrigatória a presença de uma intenção rememorativa

---

[46] ANDRADE, Sérgio Guimarães de, op. cit. p. 114.

[47] Alguns autores chamam a atenção para o facto de que o culto dos Santos no catolicismo constituir uma sobrevivência do politeísmo dentro da religião monoteísta. Cada um desses cultos particulares, conotados com determinado significado, determinado culto e conferindo determinada protecção, exige portanto um pequeno templo dentro do templo, onde esse mesmo culto pode ser prestado e consagrado.

para que uma determinada escultura particularize e valorize um determinado espaço público. Para lá do valor rememorativo, como bem mostrou Riegl, existem os valores de arte e de vontade de arte (Kunstwollen) que emergem no presente através da obra de arte, e que como tal encerram um sentido poético-cultural, sentido esse que a consciência, por meio do "*doublet phénoménologique*"[E], integra — *retentissement* — e projecta — *résonance* — constituindo-se como vivência, podendo por isso falar-se, mais do que de decoração ornamental ou alegórica, de uma qualificação, (poético-cultural) do espaço urbano, a partir da escultura não rememorativa, tendência esta que, como veremos, tende a tornar-se dominante, em particular através de um novo contrato-tipo de aquisição de obras de escultura pública: os já citados *Simpósios*.

Constitui o quarto agrupamento os *Lugares de Devoção*. Neles reconhece-se o estatuto de lugar, circunstância que decorre da sua ligação a monumentos cuja intencionalidade não visa propriamente a rememoração de determinada história, mas sim a consagração de uma determinada *hierofania*[F]. Contrariamente aos lugares de memória, cujo conteúdo por mais enfatizado que seja é na sua origem sempre mundano (profano), nos lugares de devoção esse mesmo conteúdo é sempre extra-mundano (sagrado).

Não basta, contudo, a prática de um rito. Todas as celebrações são, afinal, ritos e portanto são-no também as homenagens cívicas que visam a emulação, mas que comportam intencionalidades de cariz distinto.

Por isso, as figuras de prelados que se erguem nos adros das igrejas ou nas praças da cidade, não são, obviamente, lugares de devoção, mas apenas de memória, e nem a sobrevivência da prestação de um culto a uma determinada figura, como acontece com a estátua do Padre Américo, é bastante para lhe mudar esse carácter.

Com as imagens de Cristo, da Virgem, da Trindade, dos Anjos, dos Apóstolos, dos Santos e dos Beatos, no caso da religião católica, sucede o oposto. Nelas não habita apenas a memória histórica de determinado mistério, milagre ou martírio, mas uma concretização da crença na possibilidade da vivência de uma realidade que, a um tempo, se estende e se entende *para lá deste mundo*.

Constituem os quatro agrupamentos ou classes que acabámos de caracterizar as categorias estruturantes da presente indagação.

Sobre cada um deles exerce-se o estudo nos planos de consideração já referidos: a *obra de arte como coisa*, a *obra de arte como processo* e a *obra de arte como instauração poética da verdade*, convocando, assim, três tipos de elementos: informativos, históricos e culturais, elementos

esses que condensámos, segundo quatro níveis de tratamento, numa base de dados[48], cujas fichas figuram em anexo.

O estudo e a descrição das obras processa-se cronologicamente dentro dos agrupamentos a que pertencem, sendo o fluxo diacrónico decomposto em seis fases distintas, estabelecidas de acordo com uma proposta de periodização e de interpretação que se discute mais adiante.

Mas porquê um âmbito cronológico tão extenso?

Dadas as limitações estruturais da dissertação, temos consciência que este é um dos aspectos mais vulneráveis da presente indagação. Vale como justificação o facto do objecto de estudo se encontrar espacialmente limitado ao município do Porto, o que significa uma importante redução do campo, se comparado, por exemplo, com a obra de Joaquim Saial[49] que apesar de circunscrita à década de trinta, e na prática é um pouco mais do que isso, abarca todo o território português da época, estendendo-se, portanto, também, ao então designado, ultramar.

Por outro lado, para formular uma síntese e testar o sistema de classificação, uma década não era suficiente. É que, a evolução da arte portuguesa durante o século XX foi muito lenta e as persistências muito fortes. Apesar dos pontos altos (1915-17) e (1947-49) e baixos (1918-35) e (1940-45) já genericamente assinalados por José-Augusto França[50], a escultura não tem correspondência directa com a tendência geral, não se registando na 1ª Geração de escultores modernos — Francisco Franco, Diogo de Macedo e António de Azevedo — fenómenos equivalentes ao de Amadeo, Santa-Rita e Almada, e justificando-se outras segmentações, segmentações essas que se particularizam ainda mais se se proceder, como é o caso, a um estudo de âmbito local.

Perdia-se essa visão, se a investigação não fosse empreendida em bloco. E pior do que isso, sem uma visão macro, como proceder a nível micro?

Prejudicada ficou, em parte, a interpretação fenomenológica da escultura, que aqui se reduz à análise intencional e à inserção urbana, enquanto *espaciar*. Para lá do belo manuscri-

---

48 Programa Access 7.0 (Microsoft)

49 SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos Anos 30*, Bertrand, Lisboa, 1991.

50 Vide, FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, s/d, Lisboa, pp. 92-108.

to em pedra litográfica *Die Kunst und Der Raum*[51], de Martin Heidegger, publicado, em 1969, com litogravuras do escultor basco Eduardo Chillida, e especificamente consagrado à escultura, falta-nos outro material teórico de base. Para a arquitectura, o trabalho iniciado também por Heidegger, com a Conferência de Darmstadt de 1951, subordinada ao tema *Bauen-Whonen-Denken*[52], publicada no ano seguinte, teve continuidade, graças à obra de Christian Norberg-Shulz, de Gaston Bachelard e de Eduard Hall, a primeira das quais entre nós estudada por Victor Consiglieri.

Pareceu-nos que um estudo de inserção da escultura no espaço público, deveria intentar transpor quer uma concepção gestáltica do espaço, unilateralmente entendida a partir das estruturas perceptivas do sujeito, tal como a empreendeu Kelvin Lynch, em *The Image of The City*, M.I.T., 1960, quer uma concepção topológica, unilateralmente entendida a partir das estruturas físicas do lugar, abrindo-se, radicalmente, num segundo tempo, a uma concepção fenomenológica, pela assunção da noção de espaço vivido: a única que permite significar o espaço e construir lugares "*que domiciliam el estar del hombre*".[53]

Concentrar todas as energias neste aspecto particular, além de um resultado incerto, não era obviamente sensato. Com tanto por estudar e por documentar no capítulo da escultura a montante da reflexão filosófica, seria absurdo fazê-lo. Por isso, aceitámos começar pelo princípio: levantamento, apuramento dos factos, cruzamento de informações, estudo de casos, discussão de hipóteses, registo de conclusões — nem sempre, já se vê, linearmente, segundo esta ordem.

Sacrificada, ficou a estatuária tumular, não pelo facto da estrutura de interpretação não permitir a sua inclusão — poderia inserir-se na classe lugares de memória — mas por considerarmos que, devido à singularidade da sua intencionalidade e à sacralidade do espaço em que se instaura, ela requeria uma abordagem de carácter monográfico, apesar de um primeiro levantamento já existir[54].

O mesmo sucede com os relevos de fachada cujo estudo, na presente indagação, circunscrevemos aos edifícios públicos, e que, ao nível da arquitectura particular, oferece produções muito diversificadas, algumas de apreciável qualidade, e que pela sua especificidade

---

[51] *vide* BARAÑANO, Kosme María de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, Universidad del País Vasco, 1990, pp. 47-61. Tradução a partir do castelhano no Anexo I.

[52] *Construir-Habitar-Pensar*, vide, idem, pp. 125-159.

[53] HEIDEGGER, Martin, *Construir-Habitar-Pensar*, In, Barañano, Kosme María de, op. cit., p. 151.

[54] vide, Catálogo da Exposição *Arte e Silêncio*, CMP, 1989.

com propriedade justificariam, também, um estudo monográfico.

As obras paradigmáticas são todas incluídas no 1° grau de tratamento, *Nível 1*, procedendo-se à sua história, descrição e análise, na segunda parte, limitando-nos a assinalar aqui alguns exemplos que recolhemos.

Em Anexo, figuram as fixas das obras inventariadas.

Notas de fim de capítulo:

[A] **Seminário Arte Pública no Espaço Público, Barcelona, 1996.**

Questões Fundamentais

Antoni Remesar (professor) - Relações entre a estética e a economia:

> *Si l'art se situe dans l'espace public, il est aussi réalisé avec les fonds publics, ne faudrait-il pas dès lors prévoir la consultation du public? L'art public a une portée économique dans la mesure où il sert à promouvoir une ville.*

John Gingell (Universidade de Barcelona) - Questão do ambiente urbano:

> Il incombe à l'artiste de mettre en place la notion duchampienne de "retard", d'inclure le rythme dans l'espace, c'est-a-dire tenir compte de la pratique de l'espace (marcher).

Ian Rawlinson (Manchester University) - Comparação entre Barcelona e a Grã-Bretanha:

> Il est possible de concévoir et de realiser un art interactif, conviant le public à une participation qui rend ainsi à l'art public un sens social.

Montserrat Casanovas (Universidade de Barcelona) - Dimensão social:

> Nécessité d'une conception interdisciplinaire de l'art dans l'espace public.

Ray Smith (artista) - Prática pessoal do artista:

> L'artiste dont l'oeuvre se situe hors de la galerie et de l'atelier dans un espace public exigeant nécessairement des rapports de communication avec les commanditairers et le corps du metier, rapports problématiques (position martyre de l'artiste solitaire et vulnérable)

Mike Satevenson (Plymouth University) - Papel do design nos espaços intervalares:

> ...l'espoir de voir naitre un consensus entre le public et les professionels dont les idées et intentions devraient être empreintes de authenticité.

Tony Bovaird (Aston University) - Perspectiva económica:

> L'art apparait comme un enjeu économique et politique de taille, étant donné son role social et sa faculté d'influentier l'opinion publique. Il fontionne également comme moyen de legitimation des valeurs. [...] L'art public [...] devrait se faire par des concours publiques. L'art joue un important rôle dans la valeur de la ville et contribue à influencier les investisseurs. L'art ne devrait pas être conçu pour le public mais pour des groupes spécifiques voulant exprimer leur gôut et leurs histoires.

Mme Paivi Kiiski (Pro Cutura Fundation) - A arte como garantia e legitimação:

> La ville inconnue parfois inexistante sur les cartes, existe désormais à travers de ce project qui la transforme en "European City Sculpture", alliant mémoire du lieu et universalité de l'art

Chaké Matossian (Historiador de Arte) - Noção de público e de espaço público:

> Dégager une hypothèse quant au rôle de l'artiste en recourant à la notion d'atmosphérique mise en place par le psychiâtre allemand Hubertus Tellenbach

[B] De acordo com a fenomenologia, a consciência é sempre a consciência de qualquer coisa, ela visa um conteúdo estranho a ela própria; é nisto que consiste a intencionalidade. (**M. Gex**.). Aliás, segundo a **Teoria da intencionalidade em Husserl**, há, para o homem, duas maneiras diferentes de aplicar o seu espírito ao real, quer se trate de números ou qualidades sensíveis, de coisas ou de ideias. Uma consiste em agarrar o objecto directamente, de uma m*aneira originária,* logo que ele se dá, por assim dizer, *em pessoa.* A outra consiste em pensá-lo enquanto ele não está presente, em *visá-lo* sem o alcançar. As nossas simples *intenções* tiram todo o seu sentido das intuições que podem corre ' ponder-lhes e que podem completá-lo s (in Gaston Berger, *La Phénoménologe Transcendantale.*). Apud, LOBO, António, *Dicionário de Filosofia,* Plátano Editora, Lisboa, 1996, 4ª Edição, p. 94.

[C] Contre le monument. Le monument este essentiellement répressif. Il est le siège d'une institution (l'Église, l'État, l'Université). S'il organise autour de lui un espace, c'est pour le coloniser et l'opprimer. Les grands monuments ont été élevés à la gloire des conquérants, des puissants. Plus raremente à la gloire des morts et de la beauté morte (le Tadj Mahall...). Ce furent des palais et des tombeaux. Le malheur de l'architecture, c'est qu'elle a voulu dresser des monuments et que «l'habiter» a été tantôt conçu à l'image des monuments,

tantot négligé. L'extension à l'habiter de l'espace monumental est toujours une catastrophe, d'ailleurs cachée aux yeux de ceux qui la subissent. En effet, la splendeur monumentale est formelle. En si le monument s'est toujour chargé de symboles, il les offre à la conscience sociale et à la contemplation (passive) au moment où ces symboles, déjà désuets, perdent leur sens. Ainsi les symboles de la révolution sur l'Arc de triomphe napoléonien.

Pour le monument. C'est le seul lieu de vie collective (sociale) que l'on puisse concevoir et imaginer. S'il contrôle, c'est pour rassembler. Beauté et monumentalité vont ensemble. Les grands monuments furent trans-fonctionnels (les cathédrales) et même trans-culturels (les tombeaux). D'ou leur puissance éthique et esthétique. Les monuments projettent sur le terrain une conception du monde, alors que la ville projetait sur le terrain et project encore la vie sociale (la globalité). Au sein même, parfois au coeur d'un espace dans lequel se reconnaissent et se banalisent les traits de la société, les monuments inscrivent une transcendance, un aileurs. Ils furent toujours u-topiques. Ils déclaraient, en hauteur ou en profondeur, dans une dimension autre que les parcours urbains, soit le devoir, soit le pouvoir, soit le savoir, la joie, l'espoir...

in, Lefebvre, Henri, *La Révolution Urbaine*, Gallimard, Paris, 1970, pp. 33-34

D Mémoire, histoire: loin d'être synonymes, nous prenons conscience que tout les oppose. La mémoire est la vie, toujours portée par des groupes vivants et à ce titre, elle est en évolution permanente, ouverte à la dialéctique du souvenir et de l'amnésie, inconsciente de ses déformations successives, vulnérable à toutes utilisations et manipulations, susceptible de longues lactences et de soudaines revitalisations. L'histoire est la reconstruction toujours problématique et incomplète de ce qui n'est plus. La mémoire est un phénomène toujours actuel, unlien vécu au présent éternel; l'histoire une réprésentation du passé. Par ce qu'elle est affective et magique, la mémoire ne s'accomode que des détails qui la confortent

E Puisqu'elle prétend aller aussi loin, descendre aussi profondément une enquête phénoménologique sur la poésie doit dépasser, par obrigation de méthodes, les résonances sentimentales avec lesquelles, plus ou moins richement — que cette richesse soit en nous ou bien dans le poème — nous recevons l'oeuvre d'art. C'est ici que doit être sensibilisé le doublet phénoménologique des résonances et du retentissement. Les résonances se dispersent sur les différents plans de notre vie dans le monde, le retentissement nous appelle à un approfondissement de notre propre existence. Dans la résonance, nous entendons le poéme dans le retentissemnt nous le pensons, il est notre. Le retentissement opère un virement de l'être. Il semble que l'être du poème soit notre être. La multiplicité des résonances sort alors de l'unité du retentissement. Plus simplement dit, nous touchons là une impréssion bien connue de tous lecteur passionné de poèmes: le poème nous prends tout entier. Cette saisie de l'être par la poésie a une marque phénoménologique qui ne trompe pas. L'exubérance et la profondeur d'un poème sont toujours des phénomènes du doublet résonance-retentissement. Il semble que par sont exubérance, le poème réanime en nous des profondeurs.

in, Bachelard, Gaston, La Poétique de l'Espace, PUF, Paris, 1974, pp. 6-7

F - Complexidade do fenómeno religioso «primitivo»

1°- o sagrado é qualitativamente diferente do profano, embora se possa manifestar de qualquer modo e em qualquer lugar no mundo profano, e tem capacidade de transformar todo o objecto cósmico em paradoxo por intermédio da hierofania (no sentido de que o objecto deixa de ser ele próprio, como objecto cósmico, permanencendo aparentemente inalterado);

2°- esta dialéctica do sagrado é válida para todas as religiões e não apenas para as pretensas «formas primitivas». Esta dialéctica verifica-se tanto no culto das pedras e das árvores como na concepção sábia dos avatares indianos ou no mistério capital da Encarnação;

3°- em nenhuma parte se encontram ùnicamente hierofanias elementares (as cratofonias do insólito, do extraordinário, do novo: a mana, etc.) mas também vestígios de formas religiosas consideradas, na perspectiva das concepções evolucionistas, como superiores (seres supremos, leis morais, mitologias);

4°- encontramos por toda a parte, e até para além destes vestígios de formas religiosas superiores, um sistema onde se vêm ordenar as hierofanias elementares. O «sistema» não é esgotado nestas últimas, é constituído por todas as experiências religiosas da tribo (a mana, as cratofanias do insólito, o totemismo, o culto dos antepassados, mas compreende também um corpo de tradições tóricas impossíveis de reduzir às hierofanias elementares: por exemplo, os mitos respeitantes à origem do mundo e da espécie humana, a justificação mítica da condição humana actual, a valorização teórica dos ritos, as concepções morais, etc.

Segunda Parte

Ciclos da Escultura Urbana do Porto

Detém a estatuária o dom de personificar a História, porque as estátuas se lhe referem como um alter-ego, representando-a à maneira de uma representação.

Como se conformam, se confrontam, se corrompem e se refazem essas representações constitui sem dúvida um interessante problema de História da Arte e neste particular a hipótese que aqui colocamos, é apresentar a evolução da produção escultórica portuense do século XX, a partir de um critério alternativo ao das gerações de escultores, estilos, tendências ou outras séries cronológicas estruturantes afins, cuja sistematização e aplicação práticas invariavelmente dão azo a insolúveis problemas. Esse ponto de vista alternativo designámos por *ciclos de intencionalidade configuradora.*

Define-se cada um desses ciclos como um horizonte coerente de sentido. Dentro do seu âmbito, opera um determinado carácter cujo conteúdo intencional alterna, consoante os casos[1], entre uma unidade ou uma tensão estruturantes, desocultando a sua razão de ser e de parecer e minimizando as eventuais discrepâncias expressivas ou estilísticas que poderão apontar-se entre autores inseridos num mesmo ciclo.

Traduz-se esse carácter estruturante, portanto, por um *ícone.* Uma imagem que veicula determinados valores em cuja definição intervém, afinal, uma série limitada de agentes. Agentes que pela posição dominante que detêm no campo das artes, o polarizam e condicionam, forjando uma imagem tão pragmática quanto idealista, porque é em todos os planos de configuração que visa constituir-se (na afirmação ou na contestação) o poder de representação.

Na impossibilidade de abordar todos os planos, considerámos na presente indagação os que advêm da história e os que emanam do terreno sociocultural, realçando-se as relações com os diferentes poderes, as diferentes clientelas, os diferentes meios e os diferentes públicos, relações que se estruturam segundo *campos* (*cf* Pierre Bourdieu), nos quais se manifestam e se polarizam *agentes* que constituem os autores e os actores desse espectáculo que é a estruturação de uma intencionalidade representacional.

Estruturação que não poderia reduzir-se, por outro lado, a uma mero jogo de tensões

---

[1] Como veremos, existem ao longo do século XX verificam-se dois tipos de ciclos: os estáveis, que são constituídos por um paradigma iconológico consensual, e os instáveis que são constituídos por uma tensão entre paradigmas iconológicos divergentes, embora estruturalmente integrados num sistema comum. Os primeiros, designámo-los por um único vocábulo (ex: Renovação). Os segundos, designámo-los por duas palavras aglutinadas (ex: Compromisso/Contestação).

e de interacções sociológicas, porque, como em tudo o mais, a evolução do campo das artes não se reduz a uma mera gestão de conflitos nem a uma formulação de consensos. Além de manobrado pelos agentes sociológicos, o campo das artes é condicionado pela história, encontrando-se a sua duração sujeita às mesmas mudanças e continuidades, progressos e retrocessos que integram a generalidade dos factos humanos e fornecendo aquela os resíduos e os enredos socioculturalmente polarizados sobre os quais se dispõem e se confrontam os diferentes agentes.

Para completar o quadro teórico que sucintamente aqui se expõe, importa não esquecer a especificidade do presente objecto de estudo: a escultura pública. Destinada a preencher espaços onde decorre a vida quotidiana, acontece com a escultura pública o mesmo que sucede com a pintura mural, pois tal como José-Augusto França, em 54, escreveu *"a pintura mural, com o seu carácter alegórico, histórico ou fabuloso, com a sua função mitológica de catalisadora ou proponente de mitos, existiu sempre que um equilíbrio social existiu. Tal equilíbrio é traduzido pela correspondência entre o ideário social e a arte contemporânea. Nessas condições, o Estado, representante do ideário colectivo, faz encomendas, assegura ao artista uma vida económica possível dentro da colectividade."*[2]

Define-se nesta asserção o quadro sociológico e político, por assim dizer, favorável, ao florescimento da pintura mural e, por extensão, da arte e da escultura pública. Um quadro de equilíbrio — hoje diz-se consenso — sociocultural é portanto requerido, na medida em que são os ícones intencionais desse mesmo consenso, mesmo que não correspondam a imagens concretamente consensuais[3], que invariavelmente figuram nas diferentes obras.

Serve este preâmbulo para justificar dois aspectos que decorrem da especificidade do presente objecto de estudo. Primeiro, a autonomização da periodização face à seriação das gerações dos escultores, dos diferentes (?) estilos ou tendências e dos modelos ou repertórios formais. Segundo, a formulação de um sistema de periodização alternativo, baseado no carácter das diferentes obras, critério que não só respeita a especificidade do tema, como também inaugura uma via de ponderação e de interpretação do conteúdo intencional visado pelas mesmas, conteúdo esse cuja apreensão não é, afinal, outra coisa

---

[2] FRANÇA; José-Augusto, Da não existência de pintura mural em Portugal, In, Estrada Larga 2, Porto Editora, s/d, p. 47.

[3] Esta dicotomia é particularmente válida na contemporaneidade. Encontramo-la, por exemplo, no caso do monumento ao 25 de Abril de João Cutileiro, em que a ideia de monumentalizar a «revolução dos cravos», porque consensual, não é questionada, sendo, de acordo com determinadas opiniões, unicamente questionada a utilização do ícone concreto que o escultor escolheu para o referenciar.

senão a razão de ser das mesmas obras, aspecto que nos parece tanto mais pertinente, quanto mais ele for sistematicamente aplicado ao presente, contribuindo assim o estudo da escultura, empreendido sobre este ponto de vista, para esclarecer e avaliar a situação actual da criação artística, como já referimos.

Assim sendo, corresponde o ciclo ***Fin-de-siècle*** à fase pós-romântica e historicista iniciada nos finais do século XIX, fase essa marcada por uma intencionalidade de teor narrativo e de conotação nostálgica e/ou saudosista, constituindo a estátua *O Desterrado* (1881) de Soares dos Reis o primeiro e mais paradigmático *ícone*. O admirável mundo da ciência e da técnica, logo celebrado no palco feérico das Grandes Exposições Universais, está à porta, mas, em Portugal, inversamente, em vez de um quadro socioculturalmente galvanizado pelo cientismo da 2ª revolução industrial, predomina, mau grado o fontismo, um deprimente desalento, que se deve não só ao atraso industrial e tecnológico, que um efémero *boom* financeiro, logo denunciado por Oliveira Martins[4], não chegava a encobrir, mas também e sobretudo devido à percepção do real peso político da monarquia portuguesa no concerto das nações europeias, realidade que, algo traumaticamente, a consciência colectiva logo experimentaria com a questão do Ultimato, questão que de imediato parecia confirmar, afinal, aquilo que a Geração de 70 não se cansava de proclamar: a decadência do país iniciada com as Descobertas.

Uma depressão imensa e um negativismo extremo apoderam-se da consciência colectiva, ironicamente, à medida que se afirma e se propaga o positivismo, triunfante.

Reflecte-se e aprofunda-se esta conjuntura depressiva no terreno da criação artística. Os mais promissores estudantes são enviados para Paris como pensionistas, depositando-se nas suas mãos a esperança da afirmação de uma arte portuguesa. O fosso sociocultural é contudo enorme, e raros são aqueles que não se deixam obedientemente impressionar pelas maravilhas do progresso, falhos de sentido crítico e, pior do que isso, de imaginação poética.

No caso da escultura, destes condicionalismos resulta uma estatuária descaracterizada que reflecte e ajuda a construir uma ideia patética, para não dizer masoquista, de rememoração. Todos os heróis são e estão mortos e como mortos são idealisticamente apresentados, entendendo-se a celebração a eles prestada não como glorificação exaltante de uma obra que desemboca no presente, mas que existe apesar do presente, como liturgia fúnebre

---

[4] «Portugal é uma granja e um banco. Aonde está a indústria?»

de uma recordação crepuscular relegada para o *limbo*, como aconteceu, por exemplo, com a comemoração do V centenário do nascimento do Infante D. Henrique, que veremos. Uma estatuária de que Teixeira Lopes é o indiscutível e todo poderoso mestre. Uma estatuária *mole*, como ele mesmo não se cansava de repetir, que procurava acordar-se com o repertório clássico das alegorias pagãs, que ali funcionavam como vocabulário expressivo de uma mistificação estereotipada e erudita que se acordava mal com a imagem cristã dos homenageados e a limitada cultura dos estatuários[5].

Durante este período, pode-se portanto falar de um consenso iconólogico de pendor revivalista, intencionalmente marcado por um carácter nostálgico ou pateticamente celebrativo pairando sobre o conjunto da produção. Uma produção que se estende décadas adentro pelo século XX, sendo uma das personagens mais celebradas no país o poeta António Nobre, o que não deixa de ser significativo.

O ciclo ***Proto-Modernismo/Neo-Academismo*** nasce do interior do ciclo anterior, funcionando como uma sua extensão adaptativa. Fundamentalmente, difere do precedente pela depuração formal que agora se verifica, com o desaparecimento da dispendiosa aparelhagem simbólica e retórica das alegorias que a conjuntura económica do após-guerra já não suportava, para em seu lugar e nos seus melhores momentos, serem incorporados elementos de composição e de ornamentação *art-déco*, como reflexo do êxito da exposição parisiense de 25, e cujo acerto decorativo entrava em contradição com a figuração naturalista herdada do ciclo anterior, facto que acabaria por colocar a produção deste período sob o signo de uma ambiguidade bloqueadora.

Corresponde este ciclo, embora tardiamente, às expectativas reformadoras criadas pela implantação da República, expectativas que nunca foram consensuais, em virtude da laicização do Estado visada pelo regime, laicização que se integrava numa estratégia progressista de depuração social, então, considerada imperiosa à luz do mesmo positivismo que a República consagrava, ou pretendia consagrar numa nova ética social.

Com isto, toma o país consciência da sua condição periférica, sendo já no quadro de um reposicionamento político internacional, que Portugal cônscio dos seus interesses económicos e afinidades políticas proclama a intervenção na Grande Guerra.

Grande Guerra que logo daria azo à gestação de uma nova monumentalidade, que se

---

[5] Não podemos deixar de recordar aqui a saborosa *gaffe* que Teixeira Lopes cita nas suas *Memórias* (p. 24), quando, em Paris, já depois de admitido à *École* tendo de, à porta fechada, modelar uma estátua de Elektra, apresenta a Cavelier uma figura masculina!

no plano formal não deixa de ser de charneira entre o academismo e o modernismo, permanecendo aquela tributária, salvas as devidas excepções[6], dos valores naturalistas, no plano intencional já bem distinta é a sua intencionalidade, inserindo-se, como mostrou Antoine Prost[7], no projecto positivista de instituir uma religião civil.

Temos assim que a continuidade que se verifica entre a estatuária Fin-de-Siècle e aquela que sob o nome de Proto-Modernismo se lhe sucede, é meramente formal, facto que tem ofuscado significativas e não-acidentais discrepâncias que se descobrem ao nível da intencionalidade, por um lado, entre uma lógica de representação narrativa, centrada no vocabulário simbólico das alegorias clássicas a que são idealisticamente equiparadas as figuras homenageadas, residindo nessa equiparação a essência da própria homenagem, e, por outro, uma lógica de representação decorativa, construída a partir de uma tensão compositiva, depurando-se e desdobrando-se em duas componentes expressivas: ornamento e figuração.

Neste sentido, não se pode falar de uma intencionalidade consensual. Uma subtil tensão entre arbitrariedade e banalidade decorativas do desenho e verdade e conformidade realistas da figura, estrutura o carácter desta estatuária. Uma estatuária neo-académica que desconhece os excessos futuristas do primeiro modernismo pictural português, mas que, à sua maneira, não deixa de ser interessante.

Interessante, porque essa mesma tensão imprimirá à estatuária portuense um cunho, senão de resistência, pelo menos de distanciação, relativamente à unanimidade do *cânon zarquiano* de Franco, logo apropriado pelo Estado Novo como *ícone* a adoptar para a celebração das glórias de um Passado que o regime dizia resgatar do *limbo* da nostalgia.

O carácter preponderante da estatuária portuense dos anos 30 e 40 não denota essa intencionalidade soteriológica, quedando-se por exercícios menos ambiciosos e sobretudo bastante menos grandiosos quer no plano formal, quer no intencional. Aliás, além de resistir a uma modernidade de inspiração primeiro italiana e germânica depois, durante este período a estatuária local ainda teve de afirmar-se perante o academismo *fin-de-siècle* que teimava em resistir, continuando Teixeira Lopes, Marques da Silva, José de Oliveira Ferreira, Tomás Costa e João da Silva a projectar obras e mesmo a erguer pequenos monumentos.

---

[6] Casos do Monumento aos Mortos da Grande Guerra de Abrantes do escultor Rui Gameiro, de 1930, e o Monumento aos Mortos da Grande Guerra de Lourenço Marques, também de Rui Gameiro, em parceria com o arqtº Veloso Reis Camelo.

[7] Vide, PROST, Antoine, *Les Monuments aux Morts*, In, Nora, Pierre (dir), *Lieux de Mémoire, La République,*

Tudo se passa como se, por um lado devido ao carácter liberal e burguês, ou, mais exactamente, pequeno burguês, da mentalidade dominante, de que a novelística de Júlio Dinis é elucidativo testemunho e, por outro, em virtude da vinculação plebeia da estrutura social portuense que a narrativa de Raul Brandão tão bem retracta, aqui a lição do positivismo — que em boa verdade, em Portugal, na sua versão racionalista, apenas havia sido entendida por uns poucos, circunscritos em torno do grupo da Seara Nova — em vez de evoluir ideologicamente no sentido da afirmação de uma governação forte e iluminada, como pretendia o professor de Santa Comba Dão, tivesse desembocado numa espécie de simbolismo social, tentando utopicamente configurar, em vez de uma nova ordem, uma nova crença de inspiração pascoaliana de que viriam a constituir-se como instrumentos de gestação e difusão a Renascença Portuguesa a revista *A Águia*, primeiro, e a primeira Faculdade Letras do Porto, depois.

Com esta vinculação genérica se prende, muito pragmática e silenciosamente, isto é, sem fundar-se em elucubrações verbais, a estatuária de Henrique Moreira. Uma estatuária iconologicamente distante do nacional-historicismo definido pelo regime como encarnação dos superiores desígnios da arte nacional, facto que torna aquela estatuária e a que António Cruz, Américo Gomes e, por vezes, Sousa Caldas praticam, por assim dizer, refractárias, inaugurando um entendimento *sui generis* de realismo. Uma estatuária que não é efectivamente moderna mas que também não é revivalista ou historicista, permanecendo à margem dos grandes encomendas comemorativas, e preferindo dar resposta a programas decorativos e retractar temas sociais e religiosos, do que representar figuras e feitos de um passado nacional idolatrizado.

O ciclo ***Resgate*** surge, localmente, com a Exposição Colonial Portuguesa de 34, de que o jovem capitão Henrique Galvão é o Director Técnico, correpondendo em termos de paradigma iconológico a uma reacção contra o revivalismo *fin-de-siècle* e o realismo e decorativismo pequeno burguês do academismo depurado e vulgarizado, e formulando-se a partir de um todo poderoso consenso intencional.

Trata-se de uma estatuária que coexiste durante o mesmo período cronológico da antecedente e se a sua produção é, em termos de volume, menor, em termos de impacto, ela é bastante mais ruidosa. Uma estatuária que funda a temática *nacional-historicista* da estatuária oficial, inaugurando uma insistente liturgia político-cultural em que os escultores modernos são chamados a participar, e cuja *idade do ouro* correspondeu às décadas de trinta e quarenta,

---

Gallimard, Paris, 1988.

sobrevivendo artificial e autoritariamente ao após-guerra, já não com o propósito de resgatar o país do *limbo*, mas para ajudar a instaurar, através da manutenção de uma imobilidade iconológica, o seu isolamento político-cultural.

Doravante, à estatuária caberá encenar a lição da História, teatralizando não a poética da saudade ou a conversão a uma religião civil de concepção positivista, mas a restauração de um exaltado orgulho nacionalista.

Daí a necessidade de uma expressão moderna. À «mole» estatuária *fin-de-siècle*, sucede agora uma estatuária rude, agigantada e de grande impacto visual, servida por uma simbologia bastante menos erudita e de acessível e imediata apreensão, cujas obras localmente mais expressivas, ou não são devidas a escultores diplomados (ex: alferes Alberto Ponce de Castro), ou, quando o são, ou não se diplomaram pela Escola do Porto (Álvaro de Brée) ou dela posteriormente se vieram a afastar (Diogo de Macedo e António de Azevedo).

Uma estatuária que, com estas mesmas características, aqui não logrou enraizar-se. Em vez de uma ruptura com o academismo — que vinha gradualmente a reformar-se a partir do seu interior[8] — resultou deste confronto a blocagem da estatuária da Escola do Porto, blocagem que se traduz não só por uma estagnação evolutiva como por um decréscimo da própria produção, ocupados que se encontravam os escultores e as instituições com o problema da execução do *beauxartiano* Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, facto que não deixa de ser indicativo do apreço que suscitava aqui uma estatuária já obsoleta.

O ciclo seguinte **Compromisso/Contestação** corresponde ao cenário de tensões e contraditórias aspirações que tanto no campo das artes, como no terreno social, se desenhava após a II Guerra Mundial. O aparente consenso colectivo alcançado pela Exposição do Mundo Português era quebrado pela vitória dos Aliados, posicionando-se daí em diante os artistas em campos opostos no que dizia respeito aos objectivos e ao âmbito da sua participação em obras do Estado, mas movimentando-se ainda dentro do quadro da chamada arte nacional, excepto no caso da arquitectura, onde o movimento internacional de inspiração gropiuana ou corbusiana passou a constituir referência obrigatória, após o Congresso de 48.

Quadro portanto contraditório, marcado pela profunda cisão da 3ª Geração, mas que em termos de escultura pública se encontra maioritariamente conotado ainda com os es-

---

[8] Importa lembrar a publicação do manifesto do grupo +Além, em 29, logo após o falecimento de Marques de Oliveira.

cultores da 2ª Geração, cujas figuras de proa são Leopoldo de Almeida e Barata Feyo. O primeiro, ideologicamente conotado com os propósitos celebrativos do ciclo anterior, fabrica agora no mega-atelier que lhe foi cedido em Belém, secundado por uma boa dezena de ajudantes e formadores, monótonas séries de *estátuas-ídolos* invariavelmente monumentais, quando não imperiais mesmo, concebidas a partir da combinação de uma figuração clássica com uma escala faraónica e uma expressão germânica. O segundo, procurando conciliar uma imagem de modernidade com uma ideia de tradição nacional da estatuária que, para mais, conhecia bem e que estudou no quadro de uma abordagem museal, através de uma meditada e solipsista, senão mesmo angustiada, síntese, entre inovação formal e figuração tradicional, cuja seriedade e autenticidade da sua *démarche* a favor da formulação de uma expressão plástica adequada à situação portuguesa deve ser reconhecida, muito embora, à partida, a pretendida renovação não pudesse surgir desses mesmos pressupostos.

Representa este ciclo, todavia, o fim da blocagem da estatuária portuense. A partir do ingresso de Barata Feyo na EBAP, que se junta, em 49, a Carlos Ramos e Dórdio Gomes, o ambíguo ambiente artístico e cultural da cidade, paulatinamente, inicia um processo de transformação de que a documentação da época dá eloquentes testemunhos, processo esse que desencadeará e desembocará num novo ciclo, que hábil e subtilmente se define, do ponto de vista ideológico e estético, à margem, quando não à revelia, do poder.

Este novo ciclo, que designámos pelo vocábulo **Renovação**, surge de uma reactivação do movimento dos artistas independentes, que por assim dizer se interpõem entre as querelas travadas entre neo-realistas e surrealistas, afirmando uma 3ª via de expressão plástica que é responsável pela introdução no país do abstraccionismo, com os efeitos da discussão então travada entre abstractos e figurativos a ser responsável por uma renovação da linguagem e dos conceitos que acabará por ser libertadora, na medida em que, por ela, é a criação plástica que no seu conjunto se encontra consigo própria, gerando um discurso que de facto se liberta dos enunciados e da retórica vulgares.

Aqui reside, e passe-se a *boutade*, a «idade do ouro» da estatuária portuense. Idade do Ouro, ou melhor, *Verdes Anos*, como de forma particularmente feliz, Ana Tostões caracteriza a produção arquitectónica deste período.

Resulta este ciclo da acção pedagógica conjugada de Carlos Ramos, Barata Feyo e Dórdio Gomes, na Escola do Porto. Acção pedagógica que anualmente se torna acontecimento cultural citadino, senão nacional, pela realização, a partir de 52, das chamadas Exposições Magnas, cujos catálogos, muito pouco ilustrados, nos transmitem hoje apenas um

pálido testemunho.

Corresponde este ciclo a uma fase embrionária da internacionalização da arte portuguesa, cujas participações na II Bienal de S. Paulo, de 53, primeiro e na Exposição Internacional de Bruxelas de 58, depois, constituem dois marcos de particular relevância, tanto mais que nelas a Escola do Porto apresenta uma presença importante — internacionalização que passará pela emigração de alguns dos seus mais válidos artistas, e que se tornará efectiva, a seguir, por intermédio da acção da Fundação Calouste Gulbenkian, a nível nacional, e pela formação da Cooperativa Árvore, a nível local.

Não é ainda a consumação da sua internacionalização. Limitada, no plano interno, pelas apertadas rédeas do controlo e do imobilismo estatais, que no caso da escultura rememorativa continua a preferir os velhos cânones, como acontece com o caso do 3º concurso do Monumento ao Infante D. Henrique, com o projecto de João Andresen, Barata Feyo e Júlio Resende a ser preterido pela passagem a granito do Padrão das Descobertas de Leopoldo de Almeida e Cotinelli Telmo, de 40, apesar da clara vantagem do primeiro, classificado em primeiro lugar por um júri internacional.

Designamos por **Internacionalização/Individualização** o ciclo com que se finaliza a escultura pública portuense do século XX. Ciclo que, por outro lado, consideramos que com propriedade se poderia dividir em dois, isolando cada um dos termos. No primeiro caberia a produção escultórica baseada numa figuração/abstracção maduramente modernas, produção de que o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra, de 85, constituiria o momento culminar. No segundo, caberia a produção que assinala uma distanciação progressiva relativamente aos propósitos de inovação técnica, formal e expressiva por que se poderá caracterizar a modernidade, para programaticamente passar a orientar-se para propostas de pendor pós-moderno, de algum modo regredindo e incorporando elementos figurativos e/ou ornamentais e processos e meios tradicionais de produção, assumindo uma espécie de novo eclectismo.

Só não o fizemos, por esta ser na nossa interpretação, justamente, a condição actual. Falta-nos o distanciamento temporal e conceptual para poder apurar se as duas atitudes se constituem como *ícones* efectivamente diferenciados, ou se, pelo contrário, coabitam como instâncias contrárias de uma mesma representação, por assim dizer, irrepresentável, com a modernidade e a pós-modernidade, à maneira dos fenómenos quânticos, a produzirem a dança desconcertante da própria matéria universal.

Trata-se, portanto, de um ciclo optimisticamente deixado em aberto, onde subsistem

rupturas — como as que foram e continuam a ser operadas por João Cutileiro e José Rodrigues — pesquisas — como as que foram e continuam a ser realizadas por Alberto Carneiro e Clara Menéres — e revivalismos — como os que foram e continuam a ser praticados por Laureano Guedes e Irene Vilar, constituindo-se como fenómeno mais notável deste ciclo a génese de uma nova expressão religiosa de carácter cosmogónico, concebida para lá de uma estrita funcionalidade litúrgica. Nova expressão que brota, também aqui, algo inesperadamente, de uma convergência, por assim dizer inviável, da tendência expressionista de Júlio Resende com a tendência minimalista de Zulmiro de Carvalho.

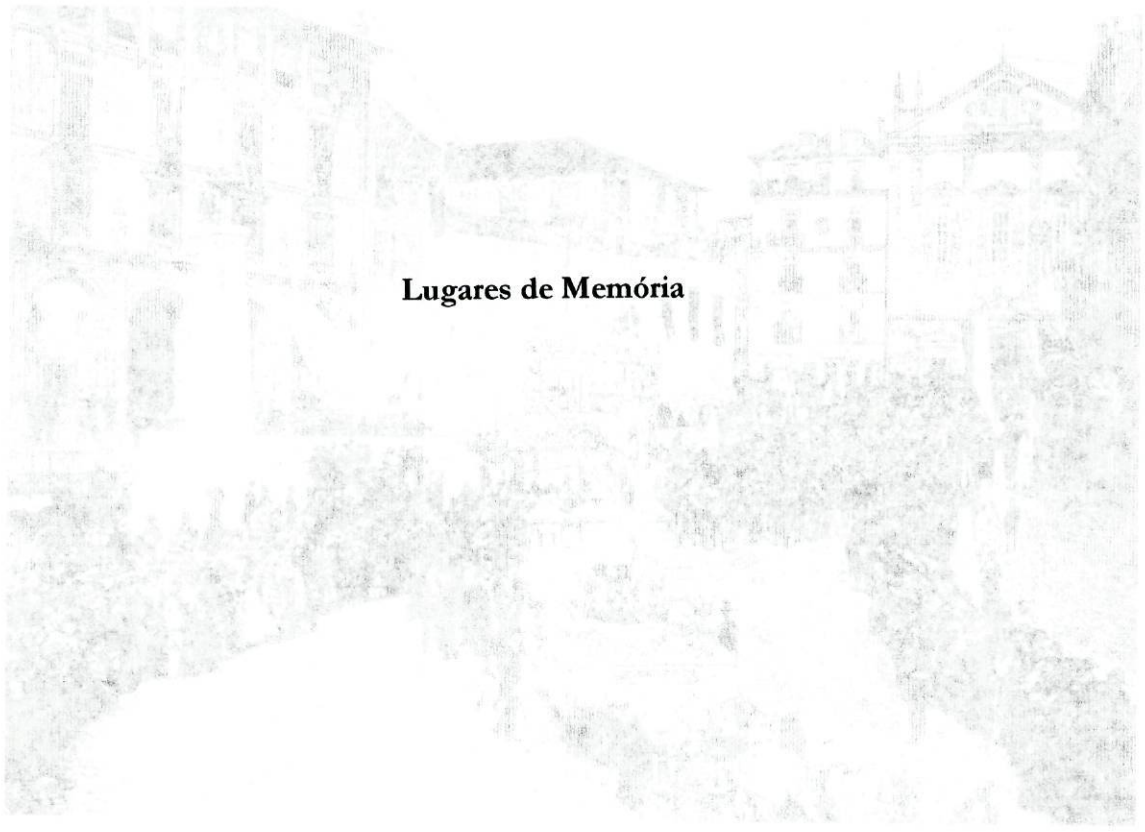
Em suma, seis períodos, sendo o 1°, o 3° e o 5° marcados por um acordo fundamental entre o quê e o como da representação e, inversamente, o 2°, o 4° e o 6° marcados por uma tensão ou discrepância de intencionalidade representacional.

Capítulo I

Fin de Siècle

(Vã)Glória

(António Teixeira Lopes *vs* António Fernandes de Sá)



Lugares de Memória





Figura nº1A – Cortejo Cívico. V Centenário do Nascimento do Infante D. Henrique. Emílio Biel



Figura 1B- Desembarque da Pedra Fundamental no Cais da Ribeira. Emílio Biel

Nível 1

Monumento ao Infante D. Henrique, Tomás Costa, *1894-1900*

As imagens captadas por Emílio Biel[9] nos dias 3 e 4 de Março de 1894 **(figura nº 1)**, mostram a cidade do Porto em festa. Imagens de um imponente cortejo cívico, com carros alegóricos das mais destacadas instituições locais: *Camara Municipal*, *Associação Commercial*, *Atheneu Commercial*, *Bombeiros Voluntários*, *Gymnasio Lauret* e outros alusivos das actividades económicas, *agricultura* e *industria metallurgica*, a que se seguiu um outro cortejo, fluvial, para o qual foi propositadamente construída, nos estaleiros de Gaia, uma caravela que, rebocada por um pequeno vapor, faria simbolicamente o transporte da *pedra fundamental do monumento*, arrancada às escarpas de Sagres, desde a embocadura do Douro até ao cais da Praça da Ribeira, bem como muitos outros actos cívicos, como recepções e sessões solenes no edifício da Bolsa e na Biblioteca Municipal, e outros actos culturais e recreativos, como uma exposição insular e colonial no Palácio de Cristal e uma outra agrícola, em Vila Nova de Gaia, um simulacro de incêndio, corridas de velocípedes, torneio de tiro, banquetes, actos religiosos e a inauguração da escola "*Príncipe da Beira*", em Gueifães, dizem bem da dimensão da *solemnisação*.

Depois de uma acidentada e morosa organização, que passou pela nomeação e destituição de sucessivas comissões - ao todo seis![10] - a cidade festejava, enfim, *em grande gala* o centenário do seu *filho mais ilustre*, numa comemoração cujo ponto mais alto culminou na cerimónia de "*assentamento da primeira pedra do monumento*"[11], presidida pelos *augustos personagens*, acontecimento realizado após uma dura competição com a capital, na qual Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) acabaria por intervir publicamente, através de carta enviada em 9 de Maio de 1882 ao jornal *Diário de Noticias*, onde rebatia o direito à erecção do monumento, em Lisboa, como nesse mesmo dia, aí, era indicado, junto ao "*magestoso edificio dos Jerony-*

---

[9] *vide*, BIEL, Emílio, *Album Phototypico dos Festejos ao V Centenário do Infante Dom Henrique no Porto*, Porto, 1894

[10] **1ª Comissão Executiva** (Março de 1882): Joaquim de Vasconcelos, Tito de Noronha, Eduard Von Hafe, Augusto Luso da Silva, Júlio Moreira, Eduardo Sequeira e Isaac Newton. **2ª C. Exec**. (1984): Dr. Frutuoso Gouveia, Conde de Silva Monteiro, Visconde de Barreiros, engº José Macedo Júnior, António Vieira de Castro, **3ª C. Exec**. (1885): Dr. Frutuoso Gouveia, Eduardo Sequeira, Henrique Kendall, Dr. Correia Barros e Henry Murat. **4ª C. Exec**.(1887): dr. Ayres de Gouveia, Eduardo de Sequeira, Henrique Carlos de Meirelles Kendall, dr, José Augusto Correia de Barros e Henry Murat. **5ª C. Exec**. (1889): Dr. Paulo Marcelino, Joaquim Antonio Gonçalves, Antonio Soares dos Reis, Antonio Nicolau d'Almeida, Fernando Maia, A. Malheiro Dias, FL. de Castro Monteiro, dr. Adolpho Pimentel, José Vitorino Ribeiro, Simas Machado, Eduard von Hafe, Francisco José Patricio, dr. Antonio de Oliveira Monteiro, Pr. da Câmara Municipal, António José da Silva, Pr. da Associação Comercial, **6ª C. Exec**. (1893): Conselheiro António Ribeiro da Costa e Almeida, Conde de Samodães, Bento de Souza Carqueja, Augusto Luzo da Silva, Henrique Carlos de Meirelles Kendall, Fernando Maia e Francisco José Patricio

[11] *vide*, PEREIRA, Firmino: *O Centenário do Infante D. Henrique no Porto*, Porto, Editores Magalhães e Moniz, s/d, pp. 121-125.

mos, onde antigamente foi a ermida do Restelo, fundação do glorioso infante".[12]

Segundo aquele historiador, a adoptar-se o critério de consagrar fundações henriquinas para determinar o local de implantação do monumento, antes de Lisboa, havia que tomar em conta os direitos de Sagres "*onde ha uma modesta memória*"[13] de edificação mais natiga do que a do Restelo. Nada, porém, que se pudesse comparar com os direitos do Porto "*a cidade onde elle viu a luz do dia pela primeira vez, que foi o ponto de partida da sua existencia*"[14].

Estava encontrado o argumento definitivo, último. Por isso, antes de terminar, Joaquim de Vasconcelos vociferava, amargamente: "*Lisboa teve Camões: deixem-nos o infante.*"[15]

A ideia de uma comemoração portuense havia sido avançada pouco antes pelo cidadão de ascendência alemã, Eduard von Hafe, numa proposta datada de 4 de Março de 1882 e apresentada perante o Conselho Científico da *Sociedade de Instrucção do Porto*, onde na qualidade de director do *Colegio Von Hafe* tinha assento como vogal, como retribuição da comemoração anteriormente promovida por aquela instituição ao pedagogo alemão Frederico Frœber, que fora o criador dos jardins de infância. (doc. nº 1, Ap. Doc.)

Não sendo uma proposta emanada dos centros do poder político, nela estão colocados, sem outras considerações, os fundamentos da *solemnisação*, e por isso, a análise deste documento, é um primeiro passo para perceber como era encarado, então, o fenómeno da comemoração e determinar os valores históricos e mentais que, na época, justificavam e exigiam ser consagrados: a *glória das nações*, os *feitos das grandes figuras* e o *progresso da humanidade*, entendido este como engrandecimento das primeiras, por intermédio das segundas.

Era, aliás, em termos de *dívida de honra* que a questão se colocava. E uma dívida a saldar não apenas pela cidade, mas também por "*este paiz e com elle o mundo inteiro*"[16], o que pressupunha desde logo o recurso à subscrição pública, como forma de financiar a construção do monumento.

Neste sentido, de um outro significado, para lá da mera competição entre cidades ou colectividades, se revestia o direito a erigir, em determinado local e por determinada população, todo e qualquer monumento comemorativo a uma figura ou feito histórico notáveis.

---

12 PEREIRA, Firminio, *op. cit.*, pp.14-15.

13 Idem, ibidem.

14 Idem, ibidem.

15 Idem, ibidem.

16 Idem, ibidem.

Mais do que um atributo de poder, que também era, tal fenómeno constituía, postulamos nós, um *imperativo ontológico*, que discutiremos mais tarde, inerente às sociedades que se reconhecem e se perpetuam por meio da encenação, quando não da mitificação, narcísicas, da sua própria história. Um imperativo ontológico historicamente agravado pelo *enorme tumulto*[17] de que se fizera acompanhar a implantação do liberalismo e da industrialização ao longo do século XIX, implantação essa que implicava transformações profundas ao nível do poder, da sociedade e da cultura, com evidentes repercussões na organização do espaço urbano, que se adaptava às novas funcionalidades que se desenvolviam na cidade (oficinas, transportes, mercados e edifícios administrativos) e às novas referências estéticas (inglesas e francesas) de que resultara a transfiguração da imagem citadina, com a supressão das muralhas, a criação de praças e a abertura e regularização de numerosos arruamentos.

Destas transformações resultava um vazio. Um vazio morfológico e semântico que importava preencher com expressões e símbolos de uma nova imagem da cidade: os *monumentos*.

Nesta perspectiva, deve ser enquadrada a determinação dos promotores da erecção do monumento comemorativo ao Infante D. Henrique. Uma determinação que cedo originaria a apresentação na *Camara de deputados* de um Projecto de lei avançado pelo deputado Licino Pinto Leite, do círculo do Porto, em 24 de Abril, ou seja, logo a seguir à proposta de 4 de Março, e ainda antes da carta de Joaquim de Vasconcelos, ao Diário de Notícias, solicitando que o Governo fosse "*auctorisado a contribuir com o bronze para a estátua [...] á memoria do infante D. Henrique*", projecto de lei esse que passaria posteriormente para a *Camara dos dignos pares*, onde viria a ser votado em 17 de Julho.

A 26, era publicado o decreto que concedia o dito bronze. (doc. nº 2, Ap. Doc.)

Na já mencionada obra de Firmino Pereira, publicada no ano da comemoração, são escrupulosamente narrados, com os seus avanços e recuos, os acontecimentos que precederam a *solemnisação*, desde a formulação da proposta inicial até à descrição pormenorizada dos festejos de 4 de Março, que culminariam nos actos do lançamento da primeira pedra do monumento.

A análise desses diferentes momentos não é, quanto a nós, supérflua. Por ela, pode-se caracterizar e acompanhar o quadro social, cultural e mental de que se rodeava e de que se alimentava esse mesmo imperativo ontológico.

---

[17] *cf*, HUYGHE, René, *Sentido e Destino da Arte*, Edições 70, Porto, s/d, Volume II, p. 185.

Um desses acontecimentos, foi o *Sarau* realizado em 3 de Abril de 1889, no Theatro Gil Vicente, no Palácio de Cristal.

A presidir, o dr. Paulo Marcellino Dias de Freitas expôs "*em phrase elegante[...] o fim d'aquella solemnidade e a natureza excepcional do vulto que se commemorava*"[18]. Depois, foi lida uma "*memoria erudicta sobre o infante, pelo [...] redator da Provincia*"[19], recitados poemas e lida uma outra "*erudicta memoria sobre as navegações portuguezas no seculo XV.*"[20]

Mas essa sessão ficaria antes de mais marcada por um soberbo discurso do Dr. António Cândido, (doc. nº 3, Ap. Doc.) que, mais do que representar uma peça de brilhante oratória, aqui importa considerar, pelo facto de constituir um depoimento que, apesar de carregado de nostalgia, não deixava de ser o testemunho de alguém que estava consciente das metamorfoses do seu próprio tempo, e que por isso se descobria "*até á morte, n'uma especie de idealismo positivo, que vê ao longe a inanidade e a illusão de todas as cousas, mas procura e estuda, apezar d'isso, nos factos a sua lei, e não apenas a sua utilidade; nos homens o seu caracter, e não apenas a sua força; na sciencia, na arte, em tudo, primeiro a intenção, e só depois os outros aspectos que possam ter...*"[21].

Ganhava, então, um novo sentido a ideia de comemoração: o sentido de um *culto*. Um culto que não era o do monumento conotado com a função de celebrar um passado resgatado num tempo de *restauração*,[22] mas um culto do monumento que denotava uma intenção de rememorar um passado perdido num tempo de *inanidade*: um tempo que nessa mesma perda se afundava e se realizava, paradoxalmente, na saudade.

Para o amarantino António Cândido, "*os monumentos publicos tem alma e voz, falam, ensinam, educam*" mas quando rememoram, não visam a emulação e não são entendidos "*como convite e incitamento a feitos illustres, que a natureza do tempo tornou impraticaveis*", limitando-se, no fundamental, a "*ser a consolação de muitos espiritos, que refujam do mal presente para a amoravel contemplação d'um passado que foi bello*".[23]

O testemunho de António Cândido é, portanto, o de alguém que, em termos literári-

---

[18] PEREIRA, Firminio, *op. cit.*, pp.24.

[19] PEREIRA, Firminio, *op. cit.*, pp.24

[20] *Idem*, p.25

[21] Idem, p. 28.

[22] *Cf*, Acciaiuoli, Margarida, *Os Anos 40 em Portugal. O País, o Regime e as Artes*, U.N.L., Tese de Doutoramento, policopiado, Lisboa, 1991.

[23] Idem, p.27.

os, reflecte a passagem do romantismo para o decadentismo, e pressente já o avizinhar-se da tal *monarquia sem monárquicos*, como mais tarde diria D. Carlos, de quem ele viria a ser, aliás, conselheiro, a partir de 13 de Março de 1902. Nestas circunstâncias, o monumento funcionava como um lenimento, como uma fuga ao mal presente, o que, como veremos, irá ser polemicamente defendido pelos mentores do saudosismo, como ponto de partida de um novo renascimento, perspectivado a partir de concepções literárias, quando não poéticas, de uma identidade idealizada, profunda e transcendente, de carácter ontológico, da cultura portuguesa.

Muito diferente portanto da concepção de monumento, activamente ao serviço de uma determinada política ou propaganda, como viria a suceder mais tarde, a partir dos anos trinta.

A 11 de Janeiro de 1890, rebentava a questão do *Ultimato* que viria a repercutir-se na *Sociedade de Instrucção do Porto*, que se dividia devido a várias dissensões internas, entre as quais avultava a questão de se aceitar ou não a oferta do mármore para o monumento, anteriormente prometida pelo britânico sr. Tait e mantida pelo sr. Murat, "*a quem haviam sido trespassadas as pedreiras*"[24], acabando por prevalecer a decisão de não aceitar aquele mármore "*pois no monumento não podia ficar nada que tivesse procedência inglesa.*"[25]

Era o fim daquela sociedade, que abalada e dividida se dissolvia definitivamente, arrastando na sua queda a quinta comissão executiva do monumento.

No ano seguinte, num artigo de imprensa[26], Eduardo Sequeira, membro de anteriores comissões e entusiástico defensor da construção do monumento no Porto, referia-se à deslocação do rei D. Carlos, ao Porto e revelava que a Câmara Municipal havia decidido, levantar o monumento ao Infante no *delicioso jardim* do Passeio Alegre, na Foz, acabando por perguntar, porque não se aproveitava a presença do rei, para proceder ao lançamento da primeira pedra do monumento, e dessa forma assinalar, também, "*a primeira visita do monarcha ao Porto?*"[27]

A resposta do Presidente da Câmara, não se fez tardar e passados dois dias, no mesmo local, o Dr, Oliveira Monteiro, numa esclarecedora carta (doc. nº 4, Ap. Doc.)

---

[24] PEREIRA, Firmino, *op. cit.* p. 29.

[25] Idem, ibidem.

[26] *Provincia*, nº 268, de 23/11/1891, *In*, Pereira, Firmino, *op. cit.*, p. 34.

[27] Idem, ibidem.

admitia a disponibilidade do executivo camarário para assumir, um protagonismo crescente na organização do programa da comemoração, desde que a Sociedade de Instrucção "*declinasse na camara municipal do Porto a iniciativa de erigir n'esta cidade o monumento ao infante D. Henrique, e que para esta corporação transferisse todas as auctorisações e concessões que para tal fim haviam sido feitas á Sociedade de Instrucção.*"[28]

Doravante, a organização do processo passaria a revestir-se de outros contornos institucionais, e em 4 de Outubro de 1892, um requerimento, assinado por Eduardo de Sequeira, Fernando Maia e Francisco José Patrício, dava entrada na Câmara, referindo-se novamente à questão do monumento ao Infante e considerando que "*quando se trata de comemorações desta natureza compete especialmente ás camaras municipaes como a mais genuina e directa representação das cidades, a sua iniciativa e organisação* [...] *assumindo a camara municipal do Porto a iniciativa e direcção de todos os elementos que a devem constituir.*"[29]

Reconhecendo que não lhes competia "*indicar a v. ex^a^ quaes os detalhes dos festejos do centenario do infante D. Henrique*"[30], os subscritores avançavam um conjunto de sugestões, que consideravam que não podiam deixar de estar presentes no programa da comemoração.

Eram elas, como a seguir se transcreve:

> a) Um concurso litterario e scientifico ácerca do valor historico, acções, feitos, e importancia das navegações que o infante D. Henrique iniciou.
>
> b) Uma exposição industrial e colonial
>
> c) Um cortejo civico
>
> d) Uma festa fluvial, em que poderiam entrar embarcações do typo das que foram empregadas nas nossas primeiras navegações de descoberta
>
> e) Lançamento da primeira pedra para o monumento ao infante D. Henrique
>
> f) Conferencias sobre assumptos historicos, coloniaes e industriais, mais directamente relacionados com a natureza da commemoração
>
> g) E todos os elementos que seja possivel congregar e que possam contribuir para que esta cidade seja concorrida por grande numero de visitantes e que a solemnidade desperte o interesse patriotico que se deve ter em vista.[31]

A análise deste primeiro programa, que aliás viria a ser quase integralmente adoptado, introduz aspectos ainda não focados. Aspectos que se relacionam com o substracto socio-

---

[28] *Provincia*, nº 270, de 25/11/1891, *In*, Pereira, Firmino, *op. cit.*, pp.34-35.

[29] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, p. 35-37

[30] Idem, ibidem.

[31] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, p. 35-37.

económico das *forças* em presença no terreno social: a *Imprensa* e a *Vereação Camarária*, por um lado, e, por outro, o dos *agentes* em campo: a poderosa *Associação Commercial*, o prestigiado *Atheneu Commercial* e os populares *Bombeiros Voluntarios* que constituíam os esteios da própria comemoração, e que a concebiam à imagem das suas concepções e objectivos, os quais por serem tantas vezes contraditórios, afinal, se bloqueavam, como a sucessiva constituição e destituição de comissões executivas o atesta. Daí, a necessidade de recorrer ao poder Municipal, para que com a cumplicidade de um outro poder, o da Imprensa, se pudessem firmar os acordos e formular as sínteses. Aliás, a forma como no programa se encontravam mesclados os aspectos económicos e culturais (concursos literários e exposições agrícola e industrial; conferências sobre assuntos históricos, coloniais e industriais; intenção de atrair forasteiros e interesse patriótico) permite-nos inferir a complexidade dessa mesma síntese e desses mesmos acordos.

É portanto nesta encruzilhada de jogos e de interesses, que se iniciará a **24 de Agosto de 1893** o concurso para o Monumento ao Infante D. Henrique, pela publicação do edital de abertura (doc. nº 5, Ap. Doc) que seria amplamente difundido pela imprensa no Porto, na Capital e na Província, seguido de um outro publicado a 20 de Outubro, especificando que "*os projectos poderão ser apresentados na escala de 0m,25, ou na de um decimo da grandeza natural*", enquanto outro decreto, publicado no Diário do Governo nº 255, de 10 de Novembro de 1893, o viabilizava no plano financeiro, autorizando a emissão de *formulas de franquia* (postais e estampilhas) cuja receita reverteria para a Câmara do Porto e de cujo desenho se encarregaria Veloso Salgado.

Importa analisar o programa contido nesse edital. Tratava-se, afinal, de um concurso realizado logo após o concurso para o monumento a Afonso de Albuquerque, de Lisboa, a propósito do qual António Arroyo havia lançado a crítica por de que "*grassava ahi a mania de manuelisar tudo, desde as estações de caminho de ferro até aos hoteis sertanejos, passando pelos monumentos aos herois*"[32] e de posicionamentos contrários à decisão do júri, terem sido publicados na imprensa.[33]

Não prometia ser fácil a tarefa do júri portuense, como efectivamente não foi. Daí, as cláusulas de salvaguarda patentes no programa, que permitiam ao júri indicar modificações a introduzir na *maquette* do projecto declarado vencedor.

---

32 ARROYO, António, *op. cit.*, pp. 162-163

33 *vide*, FRANÇA, José Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, Bertrand, Lisboa, 1966, Volume II, pp. 205-207; e LOPES, António Teixeira, *Ao Correr da Pena. Memórias de uma Vida*, Câmara Municipal de Vila

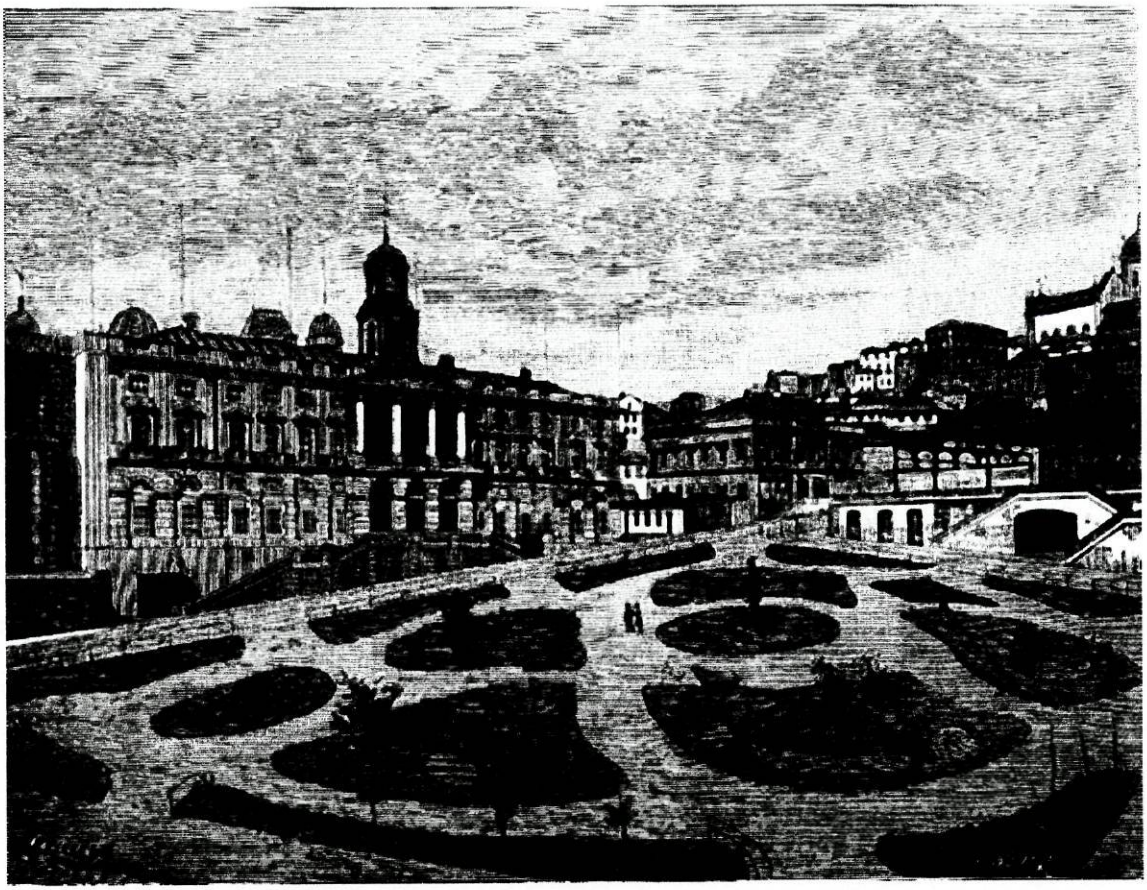


Figura nº 2

Sete projectos, "*designados pelas respectivas legendas: Luzitania; Por mares nunca dantes navegados; 1394-1894; Invicta; Ad gloriam; e Utile Dulci*",[34] foram apresentados a concurso, encontrando-se as maquettes e desenhos já expostos ao público, no dia 2 de Janeiro de 1894, na *sala dos retratos* da Câmara Municipal do Porto.

Presidido pelo Conde de Samodães, Inspector da Academia Portuense de Belas Artes e dele fazendo parte, como vogais, João Marques de Oliveira, professor da Academia Portuense de Belas Artes, Victorino Teixeira Larangeira, professor de construção da Academia Politécnica, João Carlos d'Almeida Machado, engenheiro da Câmara Municipal do Porto e Joel da Silva Pereira, arquitecto da Associação Comercial, a entidade que cedera a Praça **(figura nº 2)**, onde seria implantado o monumento, o júri reuniu-se, de acordo com a respectiva Acta da Câmara (doc. nº 6. Ap. Doc.), no dia 10 de Janeiro, nos Paços do Município pela quarta vez, a fim de "*emitir parecer sobre os projectos da construção para o monumento á memoria do glorioso Infante D. Henrique, filho d'el-rei D. João I e natural d'esta cidade do Porto.*"[35]

Em harmonia com os critérios exarados na referida acta, ao júri cabia classificar os projectos "*tendo-se em vista as condições do concurso e attendendo ao ideal do monumento, à exequibilidade dos projectos, à sua adaptação ao local, ao custo provavel da construção, á epocha que se pretende commemorar, ao carácter do heroe que se celebra e a tudo quanto deve significar monumento de tão elevada importancia.*"[36]

É notória a preocupação do júri em previamente evocar parâmetros de avaliação como *exequibilidade dos projectos, adaptação ao local, custo provavel da construção, epocha que se pretende commemorar* e *carácter do heroe*, torneando diplomaticamente o risco de proferir um juízo, baseado no mérito artístico. Aliás, como mais adiante se reconhecia, "*Na discussão que houve o jury não se mostrou exigente ao ponto de querer completa originalidade nos projectos, e, embora reconhecesse, para alguns, as fontes onde os auctores foram buscar elementos para o seu estudo, entendeu que devia abstrair d'essas reminiscencias e julgar unicamente os projectos pelo seu mérito relativo e a possivel execução d'elles dentro das restrictas prescrições do programma.*"[37]

Nesta passagem, onde paira uma subtil desvalorização dos trabalhos apresentados, insinuando, sem as referir, influências e transcrições, ecoam as incertezas do júri, cuja inse-

---

Nova de Gaia, 1968, pp. 122-124

[34] *A Voz Publica*, 3/1/1894, *In*, Lopes, António Teixeira, op. cit., pp. 143-146.

[35] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 56-58.

[36] *idem, ibidem.*

[37] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 56-58.

gurança se patenteava no tom paternalista com que eram referidos os piores projectos.

Em primeiro lugar, seria classificado o projecto designado pela sigla *Invicta*, de Tomás Costa e, em segundo, o designado pela sigla *1394-1894*, de Ventura Terra, tendo o projecto vencedor, de acordo com a memória descritiva, (doc. nº 7, Ap. Doc.) optado pelo "*estylo geral [...] romanico*"[38], o que não era exacto, pois apesar da abundância de revivalismos, não derivava de um estilo arquitectónico específico, aproximando-se de figurações frequentes na *arte efémera.*

Na versão inicial, o monumento era composto por uma estátua pedestre do Infante, sobrepujando um torreão em forma de tronco de pirâmide, de base quadrada, vestido de cavaleiro com uma dalmácia colocada sobre a armadura, sem espada e sem o chapeirão habitual, e arrancando, com a mão direita, a um globo terrestre, "*o veu que encobria ao conhecimento dos homens grande parte da terra*"[39], e com a esquerda apontando aos "*navegantes portuguezes o caminho na direcção da costa africana*"[40]. Na frente, junto à base, figurava uma alegoria à Navegação Portuguesa, composta por uma Glória, que avança "*triumphante sobre o castello da proa d'um navio, puxado sobre as ondas do mar avassalado por dois cavallos marinhos, um d'elles guiado por um Tritão o outro por uma Nereide*"[41], segurando na mão direita a bandeira de Portugal e na esquerda uma coroa "*com que premeia os navegadores.*"[42] Na parte de trás do monumento, também junto à base, figurava uma alegoria da religião cristã, "*representada por uma virgem de aspecto sereno e grave, tendo na mão direita a cruz que encosta ao peito.*"[43]

A meia altura do torreão, dois baixos-relevos. Na parte anterior, encontra-se uma representação da *Eschola de Sagres* e na posterior a *passagem do Cabo Bojador.* Distribuídos pelo monumento servindo de motivos ornamentais, figuravam ameias, escudos, esferas armilares, e cruzes de Cristo. Lateralmente, atravessando o torreão, duas proas de navios.

Baseado numa representação ingénua e pouco convincente do Infante, o projecto de Tomás Costa se não era o mais convincente era seguramente o mais conveniente, porque preenchia, sem fortes conotações, um vazio da cidade, não se sobrepondo àquele que decerto se pretendia que continuasse a ser o monumento do lugar: o edifício da Associação

---

38 PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 63-65.

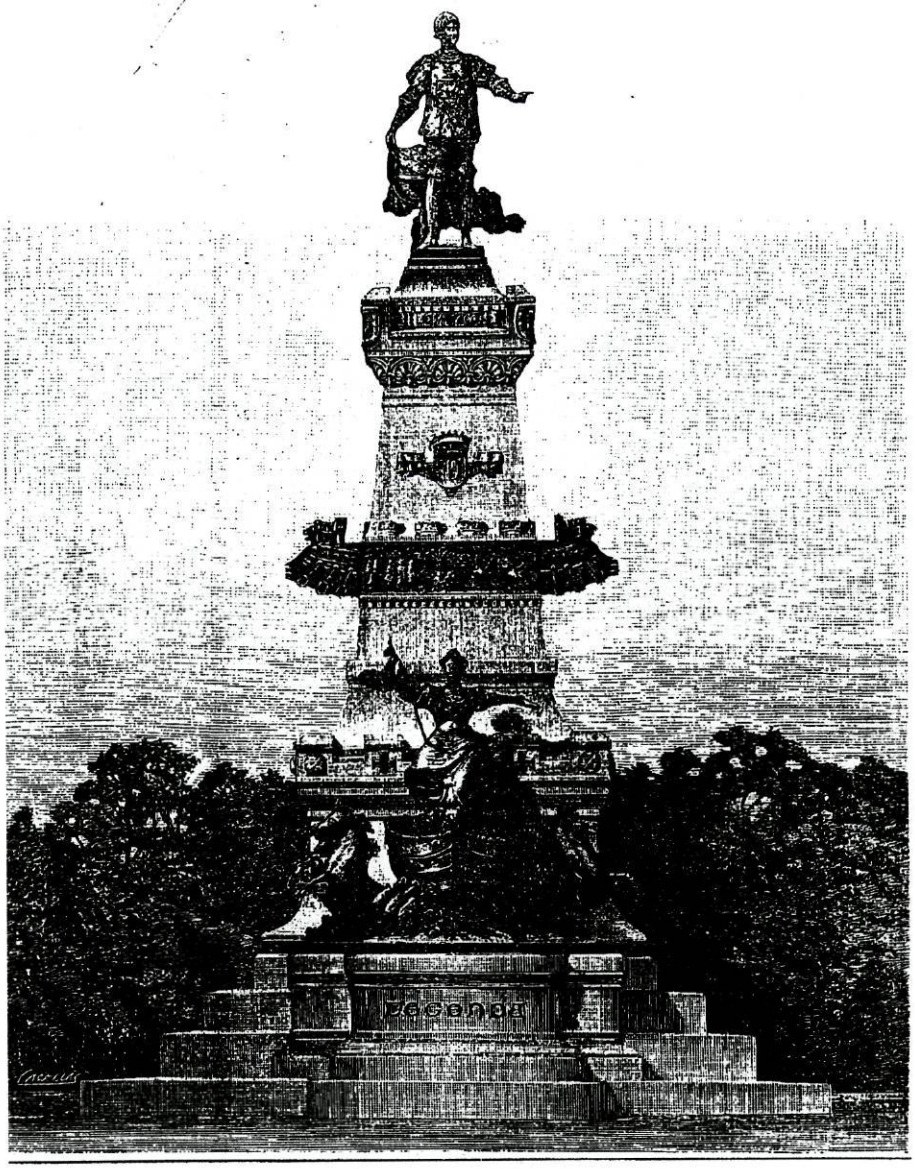
39 *idem, ibidem.*

40 PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 63-65.

41 *idem ibidem*

42 *idem ibidem*

43 *idem ibidem*



MONUMENTO AO INFANTE D. HENRIQUE, NO PORTO
PROJECTO DO SR. THOMAZ COSTA, 1.º PREMIO

(Copia de uma photographia do sr. Guedes)

Figura nº 3

Comercial.

Aliás, a decisão não fora tomada por unanimidade, e ficara provavelmente a dever-se ao facto da Academia ter peso minoritário num júri, que disfarçava mal a sua incapacidade de julgamento, e se sentia, face ao projecto vencedor, no fim, obrigado a reconhecer que "*este projecto precisa de modificações; entre estas menciona: a orientação que deverá ser alterada voltando-se de poente para o Sul; a altura que talvez precise de ser acrescentada; o escudo que não esta conforme o que a História nos diz ter sido o do Infante D. Henrique; a mudança das esferas armilares para a Cruz de Cristo como a usava o infante, por isso que foi [com] rendimentos d'esta Ordem que elle emprehendeu as suas dilatadas navegações; a menor saliencia dos rostos; a substituição do ornato da cornija por outro mais acommodado ao carácter do monumento e finalmente um estudo consciencioso e quanto possível em harmonia com [o] que os escriptores nos deixaram dito sobre este príncipe, não só quanto á cabeça, mas quanto á estatua e ao vestuário.*"[44]

O facto de entre as modificações requeridas, avultarem, para além da necessidade de corrigir erros de investigação histórica, deficiências de concepção da ornamentação e da representação dos rostos, dava o sinal de uma escolha pouco feliz.

Apesar das quatro sessões realizadas e da diplomacia usada no texto da acta, o júri não conseguiu escapar às críticas e "*preteriu, sem dúvida, melhores projectos*"[45], deixando-se convencer pelo exercício retórico da memória descritiva, que, como convinha, exacerbava as possibilidades narrativas do monumento, e pela "*formosa aguarela*"[46] que a acompanhava **(figura nº 3)**, a qual segundo um artigo publicado a 22 de Janeiro, no *Século*, seria da autoria de "*um artista estrangeiro, senhor Janz*",[47] violando as condições do concurso, o que Teixeira Lopes logo se apressava a confirmar, afirmando que "*A César Janz, deveu o escultor ser escolhido.*"[48]

Radicado em Portugal, desde 1887,[49] César Ianz projectou obra de arquitectura privada, com especial destaque para o palacete do negociante Barros, no Estoril.[50]

Quanto aos outros projectos, às já referidas siglas correspondiam os seguintes autores: *1394-1894*: Miguel Ventura Terra; *Lusitania*: José Marques da Silva e António Teixeira Lo-

---

44 PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 56-58.

45 *vide*, FRANÇA, José Augusto, *op. cit.*, p. 212

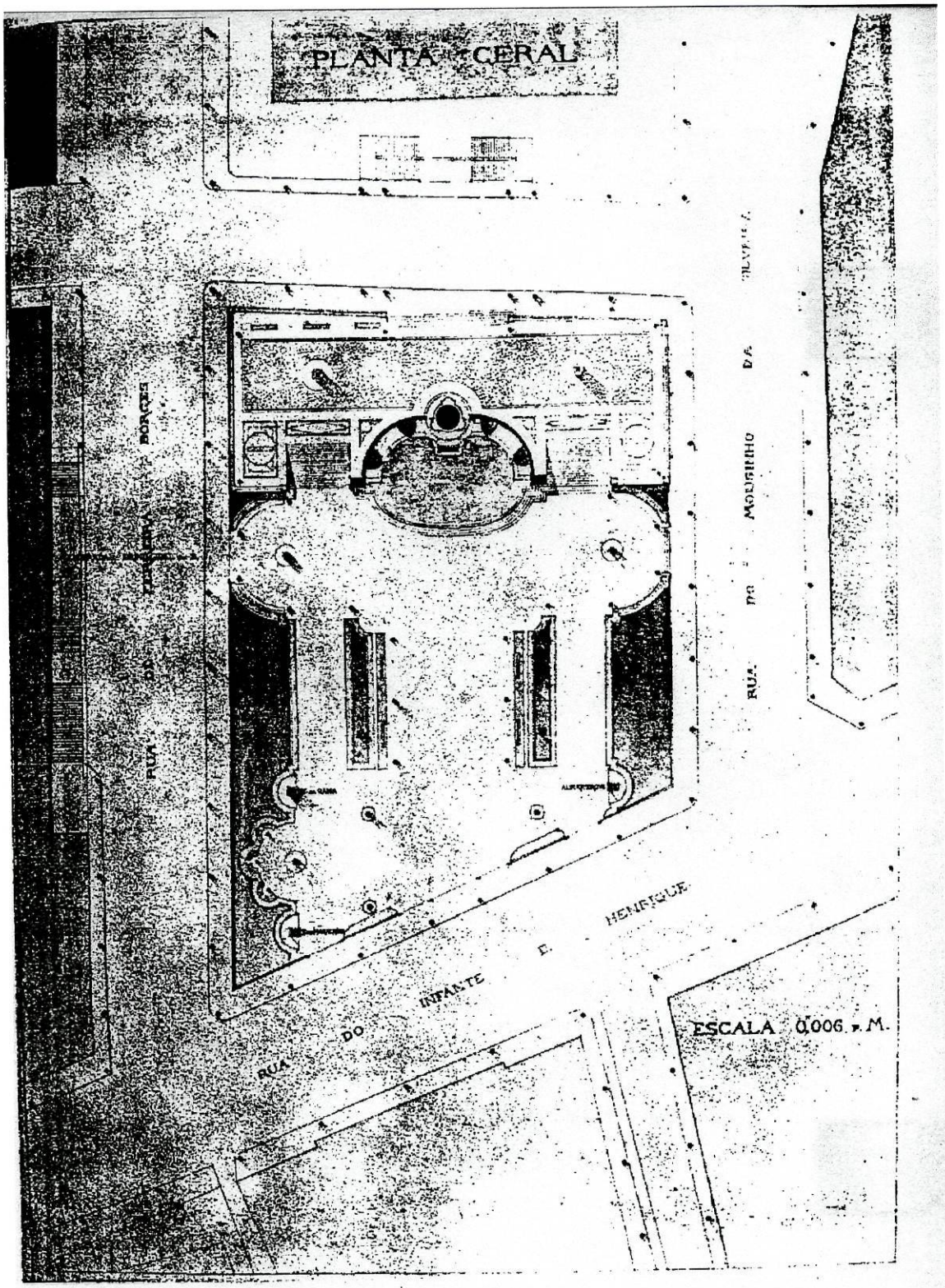
46 *A Voz Publica*, 3/1/1894, *In*, Lopes, António Teixeira, *op. cit.*, p. 145.

47 *O Século*, 22/1/1894, *In*, Lopes, António Teixeira, *op. cit.*, p. 145

48 LOPES, António Teixeira, *op. cit.*, p. 147.

49 *vide*, FRANÇA, José Augusto, op. cit., p. 487

50 *vide*, FRANÇA, José Augusto, op. cit., pp. 169-170



2. Projecto do monumento ao Infante D. Henrique

123

Figura nº 4

pes; *Sagres*: José Joaquim Teixeira Lopes e António Teixeira Lopes; *Por mares nunca d'antes navegados*: António Teixeira Lopes; *Ad Gloriam*: Adães Bermudes; *Utile Dulce*, artista anónimo.

No citado artigo de *A Voz Pública*, descrevem-se os sete projectos, mas é a Manoel Rodrigues, em três artigos no *Occidente*,[51] que se deve a análise mais criteriosa e a visão mais lúcida, chamando a atenção para a superioridade do projecto de Marques da Silva e Teixeira Lopes, o único que apresentava uma fórmula inovadora, a qual no entender de certa crítica mais não era do que um "*reflexo da fonte monumental do Trocadero.*"[52]

No projecto de Marques da Silva **(figura nº 4)**, as componentes arquitectónica e urbanística não eram asfixiadas pela profusão das alegorias, sem as quais a escultura não se dizia monumental, como o próprio programa do concurso, aliás, dava a entender, recomendando-as.

Aberto às deambulações e às vivências, no projecto, o monumento não se limitava a instalar-se num determinado espaço, ligava-se a ele, organizava-o, articulava-o e conferia-lhe um novo sentido, oferecendo-o ao repouso e à circulação urbana. Além disso, propunha um modelo de monumento evolutivo, designando espaços destinados à implantação futura de novas estátuas, tornando-se assim num espaço fluido de representação e de memória, de carácter fenomenológico.

Mas sob o pretexto de um "*acentuado cunho de importação*"[53] ou, anedoticamente, devido à "*repulsão do júry ao qual a água parece repugnar*"[54], por razões bem mais poderosas, como o crescente nacionalismo que o Ultimato inglês exacerbara e o persistente provincianismo que custava a irradicar, não foi possível evitar que se escolhesse aquela "*espécie de carro alegórico de cortejo cívico*"[55], com que se acordava o projecto premiado, perpetuando a partir de Outubro de 1900, a memória desse outro cortejo cívico que, em 1894, como vimos, assinalou os festejos do centenário, festejos esses que compreenderam também a construção de várias estruturas e figurações efémeras, de carácter decorativo e alegórico, que ficaram re-

---

51 *Occidente*, Vol XVII, Nº 544, 1/2/1894, pp. 26-27; Nº 545, 11/2/1894, p. 38 e Nº 546, 21/2/1894, pp. 46-47

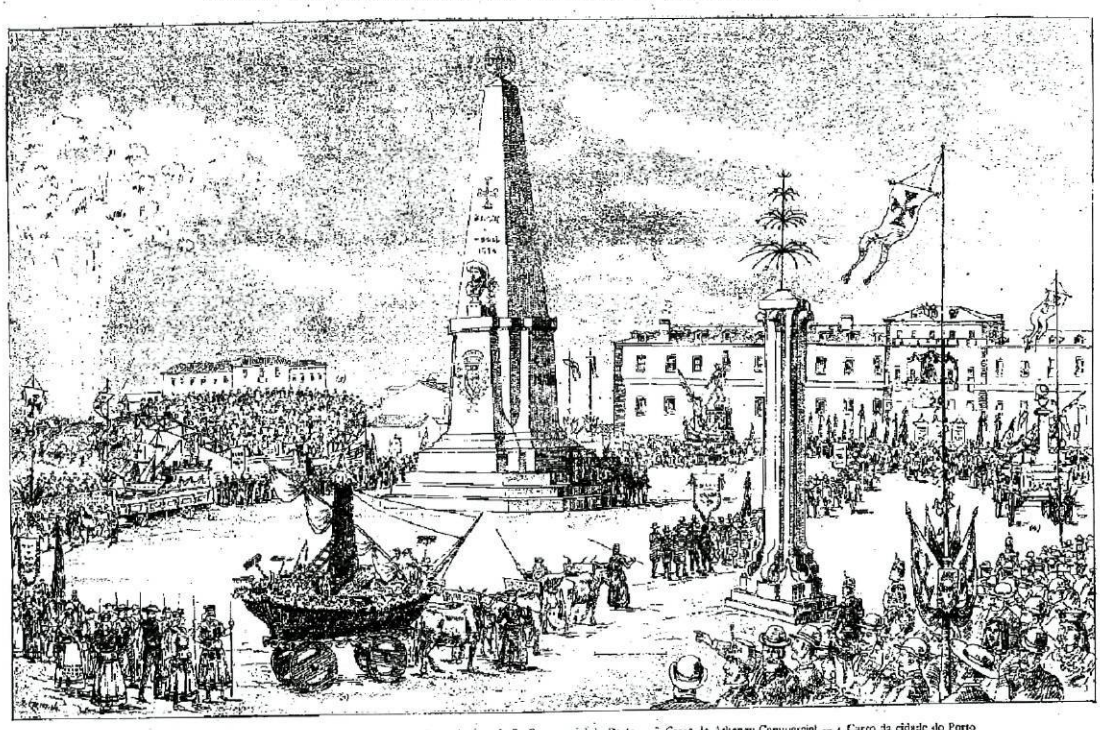
52 *A Voz Publica*, 3/1/1894, *In*, Lopes, António Teixeira, *op. cit.*, pp. 143-146.

53 *idem, ibidem.*

54 *O Occidente*, Vol XVII, Nº 546, 21/2/1894, pp. 46-47

55 FRANÇA, José Augusto, *op. cit.*, p. 213.

FESTAS DO CENTENARIO DO INFANTE D. HENRIQUE, NO PORTO

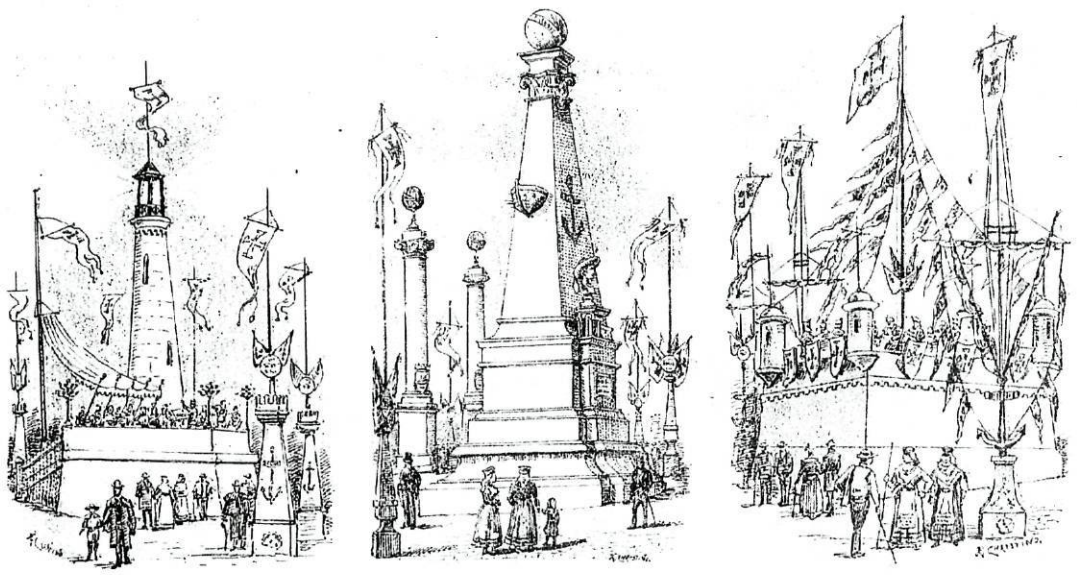


1 Carro da Agricultura (de Villa Nova de Gaya) — 2 Carro da Associação Commercial do Porto — 3 Carro do Atheneu Commercial — 4 Carro da cidade do Porto — 5 Coreto onde se executou o Hymno composto por A. Rell

APOTHEOSE DO INFANTE D. HENRIQUE NO CAMPO DA REGENERAÇÃO

(Desenho do sr. J. R. Christino da Silva)

Figura nº 5



DECORAÇÕES E CORETOS NAS PRAÇAS DE D. PEDRO, LOYOS E VOLUNTARIOS DA RAINHA

(Desenhos do sr. J. R. Christino da Silva)

Figura nº 6

gistadas nas gravuras de Christino da Silva[56], de forma tão impressiva **(figuras nº 5 e nº 6)**.

Esses gravuras mostram-nos a cidade povoada de construções nas principais praças e largos da cidade, onde a escultura era chamada a participar, ornamentando com bustos do infante, esferas armilares, caravelas e símbolos áulicos, estruturas efémeras de madeira e gesso, como padrões, obeliscos, colunas, faróis, e toda a sorte de pedestais, arcos triunfais, recintos amuralhados e até um coreto em forma de barco, enquanto à noite brilhavam feéricas iluminações, a gás e eléctricas, nos principais edifícios da cidade e nalgumas dessas mesmas estruturas.

Se não se considerarem as estátuas, tornam-se por demais evidentes as similitudes dessas construções efémeras com o tipo de monumento, apresentado por Tomás Costa.

Até que ponto aquelas estruturas efémeras constituíam o modelo do projecto, ou, pelo contrário, o promoviam, é um aspecto a ponderar. Uma vez que a escolha do júri ocorreu a 10 de Janeiro e a cerimónia do lançamento da primeira pedra, a 4 de Março, de antemão, parece menos provável a primeira hipótese, e, pelo menos teoricamente, existia a possibilidade de tomar como padrão para essas mesmas estruturas, citações do monumento adoptado, que era necessário, então, popularizar. Só um estudo comparativo, de carácter monográfico, das estruturas efémeras usadas anteriormente, durante os festejos do tricentenário de Camões (1880) e do Marquês de Pombal (1882), poderá fornecer novas pistas. Até lá a questão terá de ficar em aberto.

Seja como for, a verdade é que o tipo de monumento concebido por Tomás Costa, tornava essa transcrição possível, o que, só por si, constitui prova de uma procedência comum.

O ponto mais alto dos festejos, (doc. nº 8, Ap. Doc.) foi a cerimónia de lançamento da 1ª pedra do monumento, com o Largo do Infante "*bello pelas decorações dos predios de cujas janellas pendiam ricas colgaduras [...] bello pela multidão que alli se reunira.*"[57]

A cerimónia começou com a chegada dos *augustos personagens* a quem foram levantados vivas, correspondidos pelas "*massas choraes que desempenhavam o Grande Hymno do Infante, escripto por Alfredo Keil.*"[58]

---

[56] *O Occidente*, XVII Volume, nº 550, 1/4/894, pp. 82, 84 e 85; nº 551, 16/4/894 p. 92 e nº 552, 21/4/894, p. 97.

[57] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 121-123.

[58] idem, ibidem

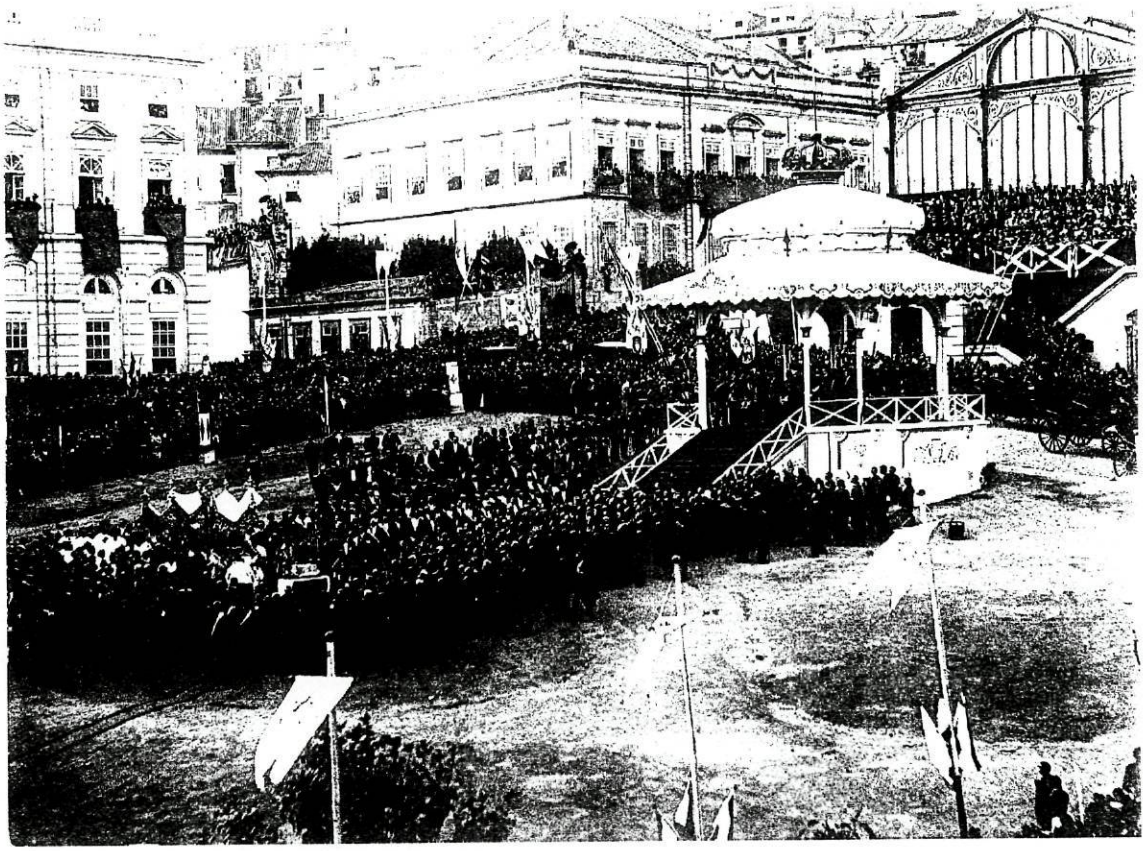


Figura nº 7

Em seguida, "*SS. MM. e AA., ministros e comitiva tomaram lugar n'um elegante pavilhão que para esse fim fôra erguido na praça*"[59] **(figura nº 7)**. Logo de seguida, chegava o cortejo que acompanhava a pedra que iria servir de base ao monumento, iniciando-se a cerimónia propriamente dita, pela benção da pedra.

Não cabe aqui analisar esta cerimónia, embora ela constitua o centro de gravidade da própria comemoração. Por ela, de novo foi reunido e redimido, o que antes as contradições avivadas pela celebração, em geral, e pelo concurso, em particular, haviam separado. Naquele acto solene, reencontrava-se a ordem, e sob a égide da monarquia e com a benção da Igreja, reafirmavam-se os papéis e retomava-se o costume, como se num frente-a-frente com a memória, se retemperasse a História, do funesto terramoto do Ultimato e dos revolucionários vivas à República.

O mesmo não pode dizer-se da cerimónia de inauguração do monumento, realizada um ano após o surto de peste bubónica que levaria o Governo a decretar o levantamento de um cordão sanitário à volta da cidade, medida prejudicial para a economia local, que conduziria à vitória eleitoral dos republicanos do Porto, que elegiam a 26 de Novembro de 1899 três deputados.

Em 20 de Outubro de 1900, era inaugurado por D. Carlos e D. Amélia o Monumento ao Infante D. Henrique, para onde se haviam deslocado "*suas majestades [...] em comboio expresso*"[60], acompanhadas pelos *srs. ministros do reino, obras publicas e justiça.*

Desta vez *suas majestades* deslocavam-se ao Porto, não para se reconfortar com a memória, mas para se confrontar com a História. É que, antes da inauguração do Monumento ao Infante D. Henrique, incluía-se no programa o lançamento da primeira pedra do edifício da *Estação Central dos Caminhos de Ferro*. Lá, onde se erguia o Convento de S. Bento da Avé Maria...

Mas o monumento inaugurado apresentava diferenças substanciais em relação ao projecto inicial. Em vez de voltado para o edifício da Associação Comercial, como propusera Tomás Costa, o monumento encontrava-se orientado para Sul, o que implicava a introdução de algumas alterações na estátua do Infante, que agora indicava as rotas africanas com o braço direito, e tinha o globo terrestre à sua esquerda, donde desaparecera o véu. O baixo relevo alusivo à Escola de Sagres, foi substituído por um outro alusivo às

---

[59] PEREIRA, Firmino, *op. cit.*, pp. 121-123.

[60] *O Occidente*, 23° anno, XXIII Volume, nº 786, 30/10/1900



Figura nº 8

conquista de Ceuta, mantendo-se o que aludia à Passagem do Bojador, ao mesmo tempo que quase desapareciam as proas que lateralmente ornamentavam o torreão, enquanto este adquiria uma feição arquitectónica mais consistente, tornando-se em contrapartida mais notórios ainda os revivalismos da Torre de Belém **(figura nº 8)**.

Com a inauguração deste Lugar de Memória, inaugurava-se, também, a estatuária portuense do século XX. Mal adaptada ao declive da Praça, que amesquinha a alegoria posterior e secundariza a figura do Infante, deixando-a solitária, lá no alto, a obra carece em absoluto do carácter épico que uma abordagem comemorativa do tema exigia, e reflecte as ambiguidades de um programa e os equívocos de uma linguagem que, intentando-se alegórica, se afundava no convencional. É o que sucede com o grupo o *Triunfo da Navegação Portuguesa*, que sendo conceptualmente o elemento mais elaborado do projecto, fica prejudicado pela rígida simetria da composição, que antes das alterações era ainda mais notória, com os cavalos marinhos dispostos como *pares adoçados*, em obediência a regras primárias de composição decorativa.

Pelo caminho, tinham ficado projectos melhores e piores, e o balanço da escultura do *fin-de-siècle* português, que este concurso permite fazer, não se afigura auspicioso. Os artistas mais talentosos, Marques da Silva e Teixeira Lopes não conseguem impor-se, no regresso de Paris, apresentando propostas demasiado ambiciosas, o primeiro, e demasiado pretensiosas, o segundo.

E outros, nem sequer chegaram a concorrer, como sucedeu com Marques Guimarães, que em 1899, segundo Antonio Arroyo, se encontrava já a viver no Brasil[61], apesar de, conduzido pelo então conservador do Museu de Arte Antiga, Manuel de Macedo, ter iniciado a investigação histórica, necessária ao concurso, com prova uma carta dirigida por este último ao primeiro, divulgada por Diogo de Macedo no *Ocidente* (doc. nº 9, Ap. Doc.).

Não se impôs, também, apesar do prémio, Tomás Costa que fora pouco feliz durante a sua pensão parisiense, como relata, em 1887[62], na sua carta a Tadeu Furtado (doc. nº 10, Ap. Doc.).

Em 1909, haveria de erguer, em Lisboa, juntamente com Ventura Terra, um Marechal Saldanha que repetia a fórmula do dedo a apontar, já antes usada no Infante.

---

61 ARROYO, Antonio, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, Typ. José da Silva Mendonça, Porto, 1899, p. 128

62 *Carta de Tomas Costa à APBA relatando a sua actividade como bolseiro em Paris, In,* Carvalho, António Cardoso Pinheiro de, *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura do Norte de Portugal nos Meados do Século XX,* Tese de Doutoramento, policopiado, Porto, 1992

E por Lisboa ficaria, onde uma carta de 26 de Julho de 1928, escrita por Manoel Ramos ao presidente da Câmara do Porto, (doc. nº 11, Ap. Doc.) refere que "*O Tomaz Costa está velho, doente e deve ter uma vida difícil*"[63], procurando sensibilizar o presidente para a aquisição das estátuas *David* e *Vénus de Anadyomène*, do referido escultor, lamentando o pudor que o parecer negativo da Comissão de Estética, relativamente à primeira, no seu entender, revelava, sustentando, em relação à segunda, que lhe "*parece ser uma coisa fina que o Museu do Porto pode e deve adquirir e que, á parte os trabalhos de Soares dos Reis, não tem que recear confrontos*"[64]

O parecer manteve-se, como se constata pela resposta que Guedes de Oliveira, Presidente da Comissão de Estética, na qualidade de Director da Escola de Belas Artes do Porto, faz chegar ao presidente, justificando o parecer contrário daquela Comissão (doc. nº 12, Ap. Doc.).

Mas aquela era já uma outra época, em que os formulários *fin-de-siècle* em que o escultor se havia iniciado, em Paris, com Falguière, se tinham, entretanto, desgastado e pior do que isso, se tinha degradado, com a desvalorização da moeda, a economia, impedindo a compra do bronze indispensável ao repertório das alegorias.

---

[63] AGCMP, *Actas da Comissão de Estética*, nº 31, 14/8/1928, ffl. 45v-46

[64] *idem, ibidem*

À parte as estátuas *A Caridade* e *A Dor*, esta última retirada em 1925[65], e os mausoléus da Família Santos Dumont, de João Andresen e da actriz Emília Eduarda de Sousa, todos eles monumentos funerários de encomenda particular, implantados no cemitério de Agramonte, constitui o pequeno monumento a Marques Loureiro o mais importante *Lugar de Memória* da autoria de Teixeira Lopes, inserido no tecido urbano portuense.

Teixeira Lopes não foi, propriamente, um estatuário. Pelo menos, se por estatuário se entender não apenas uma fazedor de estátuas, nem tão pouco, "*dando a este termo o sentido decorativo*"[66], um embelezador de cidades, mas fundamentalmente um escultor conotado com a consagração pública da Arte, pela estatuária monumental, tal como havia intentado Soares dos Reis, cujo "*culto que [...] professava pelas manifestações estheticas tomava as proporções d'um verdadeiro apostolado*"[67].

Escultor de *Salons* e de interiores apalaçados de coadas iluminações e menos à vontade no ar livre, Teixeira Lopes nunca foi bem sucedido em concursos públicos, cuja validade, aliás, repudiava[68], assumindo-se como escultor de encomenda essencialmente particular.

Teixeira Lopes não foi o estatuário que convinha à cidade do Porto, apesar de não desejar outra coisa, tal como, apesar de tudo, afinal tinha sido, então era e continua hoje a ser, Soares dos Reis, que foi a figura que mais marcou a vida artística de Teixeira Lopes, e de quem este, encorajado por António Arroyo, desejava ser o continuador, muito mais do que de Barrias, Berthet, Cavalier, ou qualquer outro mestre ou escultor parisiense.

Só assim, se explica a sua determinação em viver em Portugal num meio tão ingrato para as artes, como o do Porto e de Gaia. Desprovido de uma clientela suficiente em número e em ilustração, com um museu que mais não era do que um reservatório de peças, em que por toda a cidade não havia mais do que duas ou três salas onde por vezes se faziam exposições[69], a esse meio faltavam as condições mínimas para poder tornar-se num reconhecido centro de arte, e, muito menos, numa *Escola de Escultura.*

De tudo isto, em termos de produção escultórica, para lá do *sentido elegíaco* comum a

---

[65] *vide*, LOPES, António Teixeira, *op. cit.*, pp. 525-526

[66] ARROYO, Antonio, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, Typ. José da Silva Mendonça, Porto, 1899, p. 152

[67] idem., p. 127

[68] LOPES, António Teixeira, op. cit., pp. 142-143

[69] Salão Silva Porto; Atheneu Commercial; Pátio da Misericordia; Renascença Portuguesa

Soares dos Reis, da *terribilitá* e de um certo *decorativismo*, já apontadas por Antonio Arroyo nalgumas das suas obras, resultava um tratamento amaneirado da forma e uma interpretação, por vezes, mundana e vernácula da figura humana, como acontece em muitos dos seus retratos, que traem a sua origem modesta e a sua formação pouco erudita.

Desprovido de outras direcções estéticas para além da natureza, que toda a vida tentou, desesperadamente, sintetizar e de certa forma superar, pela expressão de *estados de alma*, Teixeira Lopes não conhecia outros recursos expressivos para lá da retórica convencional e restritiva das alegorias, recursos que ainda para mais nem sempre soube combinar da melhor maneira, isto é, de forma articulada com o natural, como se pretendia no academismo. Refractário relativamente ao intelectualismo positivista e laico da República e remetendo-se sistematicamente para um ideário de inspiração cristã, Teixeira Lopes, no fim de contas, não podia deixar de se tornar num escultor-empresário, convencido da supremacia da sua arte, que defendia na imprensa, e epistolarmente, de forma pungente, circunstância que lhe serviu para criar antipatias e adversidades, nomeadamente, com a edilidade portuense, como viria a suceder com a então muito badalada questão da fundição em bronze dos baixos relevos do Monumento a D. Pedro IV.[70]

Por tudo isto, Teixeira Lopes é um *caso*: o caso mais relevante da escultura portuguesa do seu tempo. Foi ele, apesar de tudo, o escultor da sua geração que melhor se apropriou dos modelos e repertórios da escultura *fin-de-siècle* francesa, de que se considerava, aliás, o verdadeiro, senão único, intérprete, parecendo não ter consciência dos equívocos em que muitas vezes a sua arte se enredava, como se percebe através do diálogo que estabeleceu com Rodin, durante uma visita ao atelier deste, em Paris[71].

Nesse encontro, Teixeira Lopes não consegue ver o abismo que os separa: o abismo da modernidade. E, por isso, tenta às vezes conjugar aqueles formas coleantes e aqueles corpos anatomicamente bizarros, com o natural, julgando por essa via superar o classicismo e o ultra-romantismo de Soares dos Reis, a quem sucedia, para o bem e para o mal, como mestre dos escultores da geração seguinte formados pela Escola do Porto, os quais, à excepção de Diogo de Macedo, do seu magistério nunca se conseguiram libertar.

Serve este preâmbulo para justificar a inclusão de um monumento, aparentemente, de segunda grandeza, como é o de José Marques Loureiro, na lista de lugares de memória de

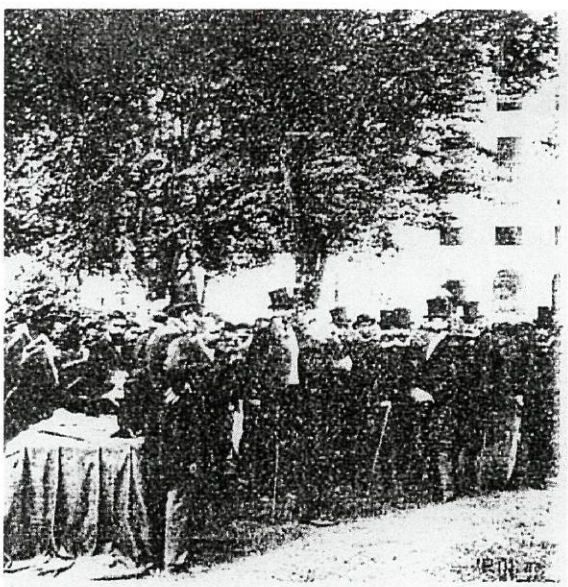
---

[70] vide, Actas da Comissão de Estética, (1927-1931) ffl. 7v-8v; 9-9v; 10v-11; 33v-35; 35v-36

[71] *vide*, LOPES, António Teixeira, *op. cit.*, pp. 199-200



Figura nº 9



ENTREGA DO MONUMENTO PELA COMMISSÃO
Á MUNICIPALIDADE
(Instantaneo do sr. Aurelio da Paz Reis)

Figura nº 10

nível 1. O facto de ser o lugar de memória de maior visibilidade pública de Teixeira Lopes, inserido no tecido urbano da cidade, o facto de nele se conjugar de forma eloquente naturalismo e expressionismo e o facto de nele figurar uma alegoria — a *Flora* — que será mais tarde utilizada por Bento Cândido da Silva, para figurar ao lado do *Mercúrio*, sobre o portal Sul do Mercado do Bolhão, são razões suficientes que justificam uma análise detalhada desta obra.

Não são abundantes as referências documentais que coligimos relacionadas com o levantamento do monumento ao "*notavel horticultor*" José Marques Loureiro (1829-1898), natural de Besteiros, distrito de Viseu, implantado, por razões de proximidade do Horto das Virtudes, no, então, Jardim da Cordoaria. A primeira, um excerto de uma carta não datada (doc. nº 13, Ap. Doc.), provavelmente escrita no ano seguinte ao falecimento do homenageado, por Eduardo Sequeira, que já encontrámos integrado em comissões anteriores para a comemoração do Centenário do Infante, informa "*que a quantia certa com que contamos é de 1.800$000 réis*".[72] Tratava-se aquela de uma encomenda particular, iniciativa de uma comissão constituída por "*um grupo de amigos de Marques Loureiro, entre os quaes se contam os srs. José Duarte d'Oliveira e Bento Carqueja*"[73].

Talvez por causa da *reduzida verba* que não deveria chegar *a dois contos*, depois de um primeiro estudo, **(figura nº 9)** o pequeno monumento a José Marques Loureiro, só seria concluído em 1904, sendo erguido no referido local, a 20 de Agosto.

Um instantâneo da inauguração **(figura nº 10)** de Aurélio da Paz dos Reis[74], mostra-nos um denso aglomerado de indivíduos trajando de cartola, casaca e bengala junto a uma mesa onde figuram os documentos necessários à cerimónia da leitura e assinatura do *auto de entrega* do monumento à Câmara Municipal, por parte do presidente da Comissão e do Presidente da Câmara Municipal, respectivamente, José Duarte d'Oliveira e Sousa Avindes.

O monumento é formado por uma estátua em bronze de uma jovem camponesa com um lenço na cabeça, figurando de pé junto a um tronco ressequido de uma árvore sem vida, assente sobre um aglomerado de pedras de granito rodeado de vegetação, num Terreno relvado. Da mão direita da camponesa pende uma ramagem com flores, contrastando a verticalidade da parte direita do corpo, com as diagonais do lado esquerdo criadas pelo movimento da perna e do braço levemente erguidos, que introduzem uma contida tensão

---

72 LOPES, António Teixeira, *op. cit.*, p. 224

73 *In*, O Occidente, 27º Anno, XXVII Volume, Nº 924, 30 de Agosto de 1904



Figura nº 11

na composição. Sobre o maciço de pedras, junto à legenda que lhe dedica o monumento, orientado na direcção da Quinta das Virtudes, figura o busto de José Marques Loureiro, representado em baixo relevo, também de bronze. No mesmo maciço, a legenda Flora exprime a natureza alegórica da representação **(figura nº 11)**.

O aspecto mais significativo do monumento é, porém, a expressão grave do rosto da Camponesa[75] que se afasta da fisionomia normalmente vigorosa de um monumento comemorativo, aproximando-se, em contrapartida, do *pathos* que normalmente distingue os monumentos funerários.

Teixeira Lopes não imortaliza, no bronze, José Marques Loureiro, antes compõe uma elegia à sua morte. Morte essa que se traduz na presença da árvore ressequida e se adivinha no carácter transitório das flores que pendem da mão caída da camponesa.

Completamente diferente do monumento a Eça de Queirós, inaugurado pouco nates[76], em Lisboa, donde se desprende uma ode à vida, sem par, na obra do escultor.

A criação daquela alegoria, havia passado por uma fase intermédia, como se verifica por um estudo anterior[77], onde se encontram já presentes, na composição em pirâmide que já vimos, os elementos da solução definitiva: a árvore sem vida e a *Flora* simbolizando a vegetação, embora caiba aí a uma figura pagã, em vez de a uma camponesa, a personificação da vegetação.

Como frequentemente sucedia, Teixeira Lopes não ficou contente com a *Flora*, que na sua opinião "*era muito mais interessante no barro*"[78], considerando que o bronze é um material que "*não convém, de modo algum, a estes assuntos graciosos*"[79] e que "*A figura feminina só no mármore realça, sobretudo ao ar livre, quando se destaca no arvoredo.*"[80]

Entretanto esse barro havia sido admirado por Jaime Magalhães Lima no atelier da artista, e mereceu uma referência elogiosa à figura da *Camponesa*, inserida numa carta não datada, dirigida ao escultor (doc. nº 14, Ap. Doc.).

---

[74] idem, ibidem

[75] Gesso na Casa Museu de Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia

[76] 4 de Outubro de 1903

[77] Gesso na Casa Museu de Teixeira Lopes, Vila Nova de Gaia

[78] LOPES, António Teixeira, *op. cit.*, pp. 379-380

[79] idem, ibidem

[80] idem, ibidem

Como em quase todas as obras públicas de Teixeira Lopes — a excepção maior será a estátua de Soares dos Reis, em Vila Nova de Gaia — o elemento marcante do monumento é a alegoria. Por ela, o escultor procurava o conteúdo simbólico que julgava imprescindível para, a partir do natural, compor uma narrativa e expressar um estado de alma.

Sem defendermos que a explicação das obras se deva exclusivamente ao carácter do autor, no caso de Teixeira Lopes, consideramos que muito ganharia a sua interpretação a partir de uma análise psicanalítica da sua obra, análise essa empreendida não com o fito de evidenciar aspectos da psique do artista, que, como caso, não tem interesse para a História da Arte, mas sim para explorar novas pistas de interpretação das próprias obras, e assim contribuir para uma mais profunda indagação das mesmas.

A Flora é uma das obras que a esse nível promete mais interessante matéria de estudo.

Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, *Alves de Sousa e Marques da Silva, 1909-1952*

Caso ímpar da estatuária monumental da cidade, o Monumento da Guerra Peninsular é um *lugar de memória* de inspirada concepção e de demorada realização que ilustra bem o apego da escultura portuense, relativamente aos modelos e processos da estatuária académica e alegórica, de feição narrativa, durante a 1ª metade do século XX.

Mas além de lugar de memória, o Monumento da Guerra Peninsular é um *facto urbano*[81] indissociável da Rotunda em que se insere e a que dá sentido, constituindo, com ela, um dispositivo de particular relevância na organização de uma nova centralidade, "*com as influências haussmanianas, na sua teoria de convergências*"[82], até então, inéditas no panorama da cidade[83].

Aliás, ao contrário de outros melhoramentos urbanos do dealbar do século, como por

---

81 cf, ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmo, Lisboa, 1977

82 CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de. *O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura do Norte de Portugal, na primeira metade do Século XX*, Tese de Doutoramento, policopiada, Porto, 1992, p. 480

83 Contrariamente aos anteriores espaços abertos, concebidos como terreiros e conotados com a função de acolher os mercados e feiras que neles se realizavam, a Praça da Boavista é a primeira Rotunda da cidade, e mostra de forma particularmente nítida como a transição de um para o outro modelo, é concomitante com essa alteração funcional, muito embora essa circunstância, do nosso ponto de vista, não queira dizer que a explicação dessa mudança da forma decorra unicamente da referida alteração funcional, até porque no final de contas não é somente a forma e a função que se alteram, mas toda uma concepção de cidade, que a elas não faz sentido reduzir-se, e que engloba, para além desses, outro tipo de especificidades, em que intervêm, por um lado, as campanhas na imprensa dirigidas pelo Dr. Ricardo Jorge contra uma cidade obsoleta em termos higiénicos e sanitários e, por outro, a promoção, junto da Vereação Camarária, protagonizada pelo arqtº Marques da Silva, enquanto arquitecto municipal, de modelos e processos de projectar a cidade, de importação, como já vimos, tributários de Haussman, mas também de Cerdá.

exemplo os projectos da Avenida da Cidade, da Avenida da Ponte e do novo Paço Municipal, que implicavam a demolição de uma porção considerável do antigo tecido urbano, a presente intervenção não era limitada por esse tipo de constrangimentos e talvez por isso, ao invés, dispensava o recurso a urbanistas estrangeiros, continuando "*a velha direcção começada com a Rua da Boavista, ainda por João de Almada, no século XVIII*"[84].

Segundo J. Pereira de Oliveira, em 1854, a avenida da Boavista "*atingia a zona de encontro da rua de Bessa Leite e das ruas de Pedro Hispano e de Tenente Valadim*"[85] e estava já projectado o seu prolongamento "*até ao ponto do actual cruzamento da avenida com as Ruas de Tânger (estrada de Matosinhos — rua de Serralves), da Vilarinha e Avenida do Dr. Antunes Guimarães*"[86], embora no ano seguinte se estivesse "*longe ainda de pensar na Rotunda da Boavista*"[87].

José Manuel Lopes Cordeiro num artigo recentemente publicado no jornal *O Público*, liga, sem citar a fonte, a génese da Rotunda Boavista à pessoa de Gustavo Adolfo Gonçalves de Sousa, engenheiro-chefe da Junta de Obras do Município do Porto, cargo que exerceu durante nove anos, e durante os quais "*desenvolveu uma actividade particularmente notável, projectando, dirigindo e executando algumas das obras que ainda hoje marcam fortemente a fisionomia e o urbanismo da cidade*"[88], obras entre as quais se incluem a criação do cemitério de Agramonte e de muitas das mais *largas e magníficas ruas*, sendo a mais marcante de todas a da Avenida da Boavista, "*à qual fixou 40 metros de largura, assim como a sua* 'ampla rotunda, de que irradiam quatro excelentes arruamentos' *de acordo com uma descrição coeva*"[89].

Aberta para permitir a passagem de transportes urbanos da 1ª linha de *Americanos* da *Companhia Carris de Ferro do Porto*, que entraria em funcionamento em 12 de Agosto de 1874, entre a Praça de Carlos Alberto e Cadouços, na Foz do Douro, bem como para permitir a instalação da Estação da Boavista da linha de Caminhos de Ferro da Póvoa que seria inaugurada em Outubro de 1875[90], a Rotunda da Boavista, ainda em fase de constru-

---

84 OLIVEIRA, J.M. Pereira de, *O Espaço Urbano do Porto. Condições Naturais e Desenvolvimento*, Instituto de Alta Cultura, Coimbra, 1973, p. 331

85 OLIVEIRA, J.M. Pereira de, op. cit, p. 304.

86 idem, pp. 304-305

87 idem, p. 305

88 In, *O Público*, 26-4-1998, p. 52

89 idem, ibidem

90 cf, LEAL, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho, *Portugal Antigo e Moderno*, volume VII, p. 378.



Figura nº 12

ção em 1877[91], adquiria então uma importância estratégica decisiva na expansão da cidade para oeste, nomeadamente pela ligação a Leixões que dessa forma se tornava mais fácil.

Na sessão de 15 de Abril de 1875, a Vereação camarária por proposta do seu Presidente decidiu o alargamento da Rua da Boavista de "*quatro metros para cada lado, devendo n'esta conformidade levantar-se uma planta para ser submetida á approvação do Conselho do Districto, a fim de se poder ir realisando gradualmente este melhoramento [...] que era indispensavel attendendo á grande extensão daquella rua*".

No ano seguinte, a feira de S. Miguel foi transferida para a Praça da Boavista que apresentava ainda uma configuração rectangular **(figura nº 12)**, e era atravessada em linha recta pelos carris dos *americanos*.

Na carta de 1892, de Telles Ferreira, já esta aparece representada com uma forma circular, muito embora se mantivesse o atravessamento rectilíneo dos carris, acompanhado por uma linha de árvores, que, por assim dizer, isolava a Avenida do restante espaço livre.

Para a Rotunda, além da Avenida que a cruzava, convergiam três importantes arruamentos do lado Norte: a Rua das Balas (actual rua de Nª Srª de Fátima), a rua das Piramides (actual Avenida da França), na embocadura da qual ficava o edifício da Estação da Linha da Póvoa, ainda hoje existente, embora com outra função e a Rua dos Vanzeleres, actual rua de 5 de Outubro, junto à qual se encontrava a primitiva estação de recolha da Boavista, antepassado da actual que data de 1949, enquanto do lado Sul nasciam dois arruamentos principais, embora de curta extensão: o tramo já construído da rua de Júlio Dinis e a rua da Meditação que dava acesso ao Cemitério de Agramonte, instalado na antiga quinta da *Agra do Monte*, donde lhe provinha o nome, a paredes meias com a praça de Touros da Boavista.

Em 1903, a Avenida da Boavista chegava, enfim, ao mar, terminando "*no local da futura Praça de João Gonçalves Zarco*"[92]

Em 1906, mal se distinguindo das restantes barracas de feira, instalava-se no recinto da Rotunda o *Salão High-Life* da Boavista, de Neves & Pascaud, que foi a primeira sala de cinema do Porto[93] — antepassado do Cinema Batalha que passado 41 anos, abriria as suas portas no arrojado edifício projectado por Artur Andrade — enquanto que, no ano

---

[91] idem,, p. 389.

[92] OLIVEIRA, J.M. Pereira de, *op. cit.*, p. 331

[93] vide, COSTA, Alves, *Os Antepassados de Alguns Cinemas do Porto*, Lisboa, IPC, 1975.

seguinte, era criado o Jardim da Rotunda da Boavista, "*ajardinado por Jerónimo Monteiro da Costa*"[94].

Por esta altura, como já vimos no caso da Cordoaria, os jardins transformavam-se em "*espaços de evocação e de memória*"[95], e constituíam locais privilegiados para o "*enquadramento de estátuas, bustos ou monumentos comemorativos*"[96].

O mesmo acontecerá no Jardim da Rotunda, baptizado entretanto de Praça de Mouzinho de Albuquerque, na sequência destas transformações.

A história da implantação do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular aí, é uma longa saga iniciada pela Portaria de 2 de Maio de 1908 do *Ministerio dos Negocios da Guerra* (doc. nº 15, Ap. Doc.) que nomeou a comissão de oficiais do exército incumbida de estudar e propor o Programa Geral da Comemoração da Guerra Peninsular.

Na sua primeira redacção[97], o programa não contemplava a edificação de nenhum monumento comemorativo no Porto, partindo a iniciativa do General Rodrigues da Costa, Presidente da Comissão, que na sessão de 16 de Maio de 1908, durante a discussão do projecto defendeu a ideia de que "*se deveria procurar na comemoração de 1809 um facto que sobrelevasse a todos os outros para o celebrar mais aparatosamente. Por muitos motivos entendia que êsse facto era a tomada do Pôrto, e que em vista d'isso propunha que nessa cidade se erguesse um monumento comemorativo da restauração, seguindo-se o cerimonial, que devia realizar-se em 12 de Maio de 1909, o mêsmo que se propôs para o lançamento da primeira pedra do monumento em Lisboa, isto é, que se realizasse uma parada militar*"[98].

Aprovada, entre outras, a sugestão, a proposta de Programa da Comemoração da Guerra Peninsular (doc. nº 16, Ap. Doc.) que segue para o Ministro da Guerra, e que é aprovada pela Nota da Repartição do Gabinete do Ministério da Guerra, de 26 de Maio de 1908[99] e tornada lei pelo decreto de 19 de Agosto, determina já no seu ponto 7º a resolução de se lançar "*em local apropriado, na cidade do Pôrto, a primeira pedra para um monumento*

---

94 ANTUNES, Maria Manuela Martins S., *Jardins Públicos de Oitocentos. Percursos, Tipologias e Persistências*, Tese de Mestrado, Texto policopiado, Porto, 1996, Vol. 1, p. 63.

95 idem, ibidem

96 idem, ibidem

97 Comissão Oficial Executiva, *Actas, Contas e Bibliografia. Anos de 1908 a 1912*, Imprensa Nacional, Lisboa, 1913, pp. 33-36.

98 idem, p. 37

99 idem, p. 10

consagrado à memória dos herois mortos pela Pátria e fazendo-se por essa ocasião uma parada militar"[100].

A 20 de Agosto de 1908, é publicado no Diário do Governo, pelo *Ministerio dos Negocios da Guerra*, o decreto que no seu Artigo 1° determina a recondução da comissão militar encarregada pela Portaria de 2 de Maio da elaboração do programa da comemoração, programa esse cuja execução, então, lhe "*é commetida*"[101], com as suas incumbências seguintes:

> 1° Promover quanto seja necessario para a execução do programma, quer junto das estações officiaes, quer dos municipios ou particulares, sendo considerada official toda a sua correspondencia, tanto postal como telegraphica;
>
> 2° Proceder á escolha dos desenhos a adoptar para a moeda commemorativa;
>
> 3° Elaborar os programmas especiaes para a execução de cada uma das partes do programma geral, submettendo-os á approvação do Governo, por intermedio da Secretaria de Estado dos Negocios da Guerra;
>
> 4° Elaborar programmas dos concursos para os monumentos a erigir em Lisboa e Porto, fazer a respectiva adjudicação e proceder á sua inauguração;
>
> 5° Administrar os fundos dos concursos que, nos termos da lei, tenham sido postos á sua disposição, publicando, no fim de cada anno civil, uma nota demonstrativa da sua gerencia;
>
> 6° fazer um relatorio circunstanciado de todos os seus trabalhos, quando estes terminarem, acompanhando-o de uma conta geral e documentada de toda a receita e despesa realizadas[102]

Em 22/12/1908, um ofício do Inspector da Academia Portuense de Belas Artes, diz "*terem sido nomeados os Srs. Teixeira Lopes e Marques da Silva para membros do júri, acrescentando ter havido dificuldades para escolher os delegados da Sociedade Portuense de Belas Artes*"[103]

Um novo ofício, recebido pela comissão oficial executiva em 16 de Janeiro de 1909, da mesma proveniência e sobre o mesmo assunto, informa que "*tinham sido nomeados para fazerem parte do júri que se há-de constituir no Porto, para organizar o programa do concurso do monumento a erigir naquela cidade, os srs. José Teixeira Lopes, escultor* (sic), *e Miguel Ventura Terra, arquitecto, por parte da Sociedade de Belas-Artes, e António Teixeira Lopes, estatuário, e José Marques da Silva, arquitecto, por parte da Academia*"[104].

Entretanto a Câmara Municipal do Porto, por ofício dirigido à Comissão Oficial Exe-

---

[100] Comissão Oficial Executiva, op. cit., p. 15

[101] *vide*, Legislação Portuguesa de 1908, 19/8/1908, pp. 489-490

[102] idem ibidem

[103] Comissão Oficial Executiva. *Actas, Contas e Bibliografia* (1908-1912), p. 88

[104] idem, p.90

cutiva, lido em 26 de Abril do mesmo ano, informa que "*em sua sessão tinha aceitado por unanimidade a proposta desta comissão para que a praça Mousinho de Albuquerque fôsse a destinada ao monumento comemorativo da Guerra Peninsular*"[105], enquanto que em 4 de Maio, recebia essa mesma comissão uma nota do Gabinete do Ministério da Guerra comunicando que "*o Govêrno resolvera adiar para quando se indicasse as comemorações da defesa da ponte de Amarante e da restauração do Pôrto, em virtude dos tristes acontecimentos do Ribatejo*"[106].

As referidas comemorações, agendadas no programa das comemorações para o dia 12 de Maio "*dia em que deve ser lançada a pedra fundamental d'um monumento para ser erguido em honra dos herois pela patria sacrificados nas campanhas de mil oitocentos e nove*"[107] foram abaladas pelo terramoto do Ribatejo, realizando-se apenas a 4 e a 5 de Julho, respectivamente em Amarante e no Porto, iniciando-se aqui a cerimónia pelo "*descerramento da lapide comemorativa* [da travessia do Douro pelo exército anglo-luso] *colocada no cunhal do edificio do Colegio dos Orfãos*"[108].

A Organização desta comemoração, cuja execução ficara cometida à Câmara Municipal do Porto, fora precedida da elaboração de um programa especial (doc. nº 17, Ap. Doc.), onde eram estabelecidos os pormenores da cerimónia da "*colocação da primeira pedra destinada a ser base do monumento*"[109].

Finalmente, em 5 de Julho de 1909, era publicado no Diário do Governo, o programa do concurso para o monumento do Porto (doc. nº 18, Ap. Doc.).

Contudo problemas relacionados com a constituição do júri em virtude dos elementos que eram indicados pelas instituições académicas e artísticas recusarem sucessivas nomeações por se encontrarem eles próprios interessados em participar no concurso, atrasaram o andamento do mesmo, forçando o Ministério da Guerra, por decreto publicado no Diário de Governo de 31 de Janeiro de 1910, a alterar as suas bases.

Em 14 de Fevereiro do mesmo ano, o problema ainda subsistia, e era mencionado num ofício da Academia Portuense de Belas Artes, onde se indicava "*o modo de remover essas dificuldades*"[110], o qual como depois seria notado, passou pela insólita ausência de escultores

---

105 idem p.102

106 idem p.103

107 AGCMP, Verações, Livro nº 149 - 1908, ffl. 29 e 29v

108 *O Occidente*, nº 1100, Volume XXXIII, 32º Anno, 20 de Julho de 1909, pp. 155-158

109 AGCMP, Vereações, Livro nº 150 - 1909, ffl. 107-108

110 Comissão Oficial Executiva. *op. cit*, p. 121.

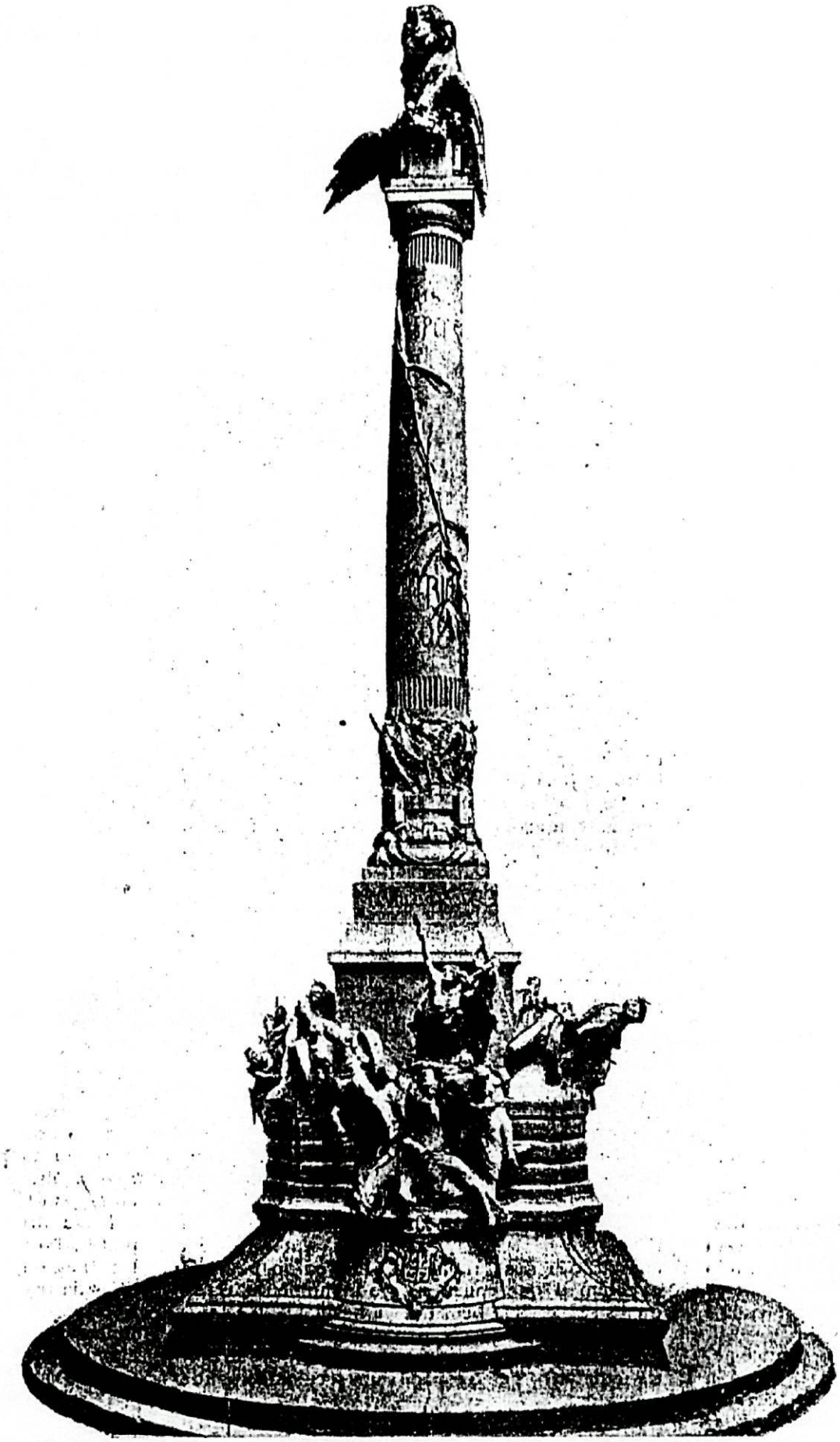


Figura nº 13

entre os membros do júri.

Somente em 22 de Fevereiro, presidido pelo General *João Carlos Rodrigues da Costa*, Presidente da Comissão do Centenário, e tendo o arqtº Miguel Ventura Terra, o pintor João Augusto Ribeiro, o arqtº José Alexandre Soares e o pintor José Veloso Salgado, como vogais, viria a reunir o júri encarregado da discussão e votação dos projectos apresentados, "*por se acharem terminados os estudos preparatórios de apreciação e confronto, realizados pelos vogais do júri em sessões havidas anteriormente para tal fim*"[111].

Pela acta da reunião (doc. nº 19, Ap. Doc.), ficamos a saber que, por ter saído "*de Paris [...] no dia 3 de Janeiro, não sendo [...] possível que êle desse entrada na Academia Portuense de Belas-Artes até as quatro horas da tarde do dia 4*"[112], o júri decidiu, por unanimidade, que o projecto com "*a divisa «Amarante» não podia ser admitido ao concurso*"[113].

Sendo assim, foram admitidos a concursos *nos termos do respectivo programa* os restantes projectos, que tinham as seguintes divisas: «*Águia ferida*», «*Amor da Pátria*», «*Fidelidade e Valor*», «*Independência e Liberdade*», «*Labor*», «*Nome e Renome*», «*Portus Cale*» e «*Povo e Tropa*». À excepção do designado pela divisa «*Fidelidade e Valor*», todos mereceram por unanimidade uma votação favorável em mérito absoluto.

Em mérito relativo, foram "*votados também por unanimidade em primeiro, segundo e terceiro lugar os projectos cujas divisas são* 'Povo e Tropa' **(figura nº 13)**, 'Nome e Renome' **(figura nº 14)** *e* 'Amor da Pátria' **(figura nº 15)**"[114].

Descrevendo a *maquette* vencedora como uma "*coluna monumental assente sôbre o seu pedestal cercado dum reduto em forma de envasamento, sobrepujado de grupos de figuras de bronze constituídas por populares e soldados numa feliz promiscuidade, que se agitam ardentemente numa acção comum para travar a luta heroica em defesa da Pátria contra os seus invasores*"[115], o júri justifica a sua decisão, por constituir aquele um projecto "*intensamente impregnado de verdade histórica que realiza como superior emoção e técnica*"[116] e por ser "*a melhor e a mais plástica composição apresentada ao concurso e a que também mais se coaduna com o local, a vasta praça Mousinho de Albuquerque*"[117], à

---

[111] idem, p. 175

[112] idem, p.176

[113] idem, ibidem

[114] Comissão Oficial Executiva. *op. cit*, p.176

[115] idem, ibidem

[116] idem, ibidem

[117] idem, ibidem

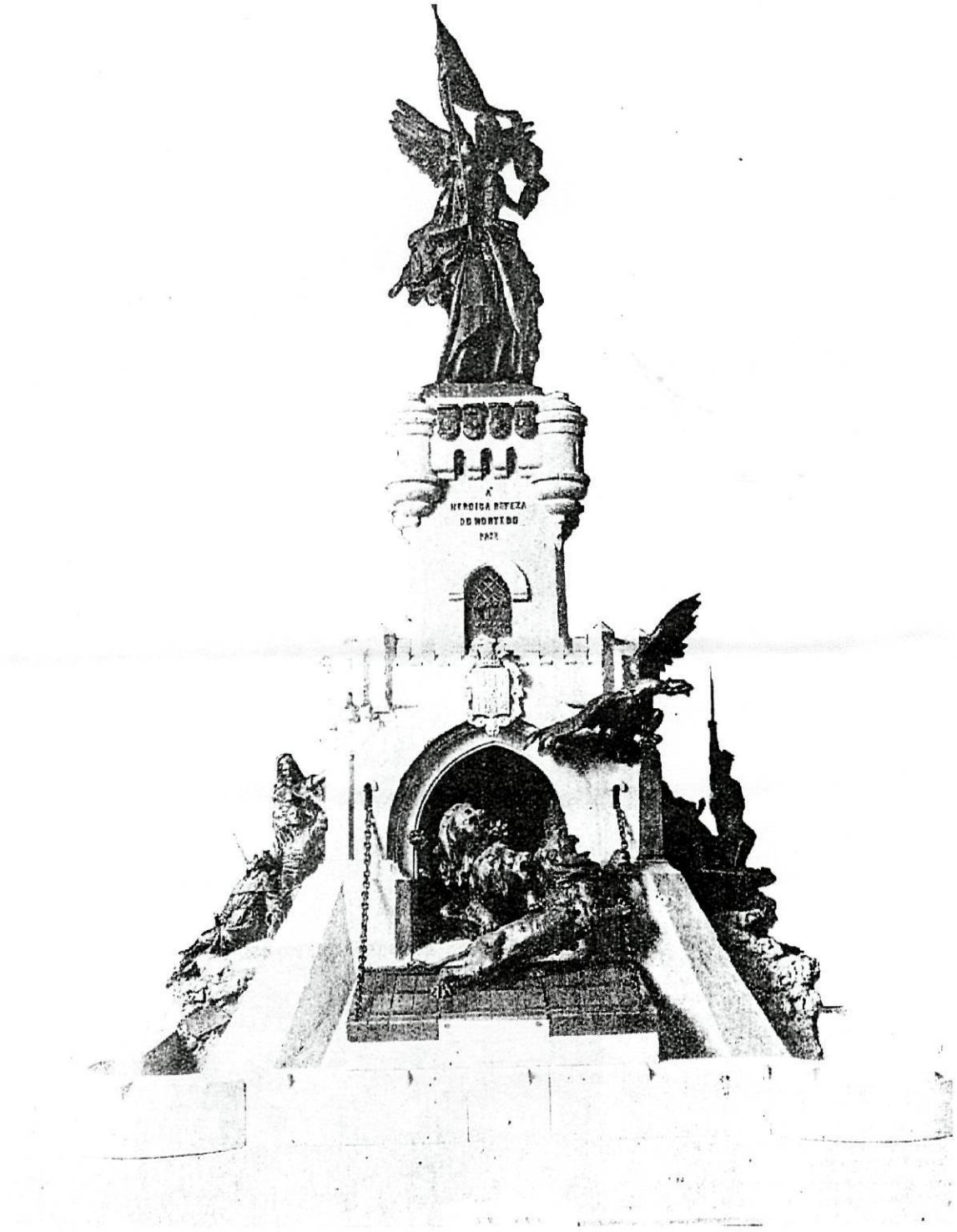


Figura nº 14

qual o monumento imprimirá "*uma brilhante nota decorativa*"[118].

Abertos os sobrescritos lacrados, foram atribuídos os prémios da seguinte forma:

> Primeiro Prémio, divisa «Povo e Tropa» que consta da adjudicação da obra, os srs. António Alves de Sousa, escultor e José Marques da Silva, arquitecto.
>
> Segundo Prémio, divisa «Nome e Renome» que consta da soma dum conto de réis, os srs. António Teixeira Lopes, escultor e José Teixeira Lopes, arquitecto.
>
> Terceiro Prémio, divisa «Amor da Pátria» que consta da soma de seiscentos mil réis, ao sr. Joaquim Gonçalves da Silva, escultor.

Usando, de acordo com o programa do concurso, da faculdade de conceder menções honrosas, o júri atribuiu-as, respectivamente, a "*António Fernandes de Sá, escultor, divisa* 'Águia ferida', *a Francisco Franco, escultor, de colaboração com José Pacheco, arquitecto, divisa* 'Labor' *e a Manuel Germano Pereira Sales, escultor, divisa* 'Independência e Liberdade'"[119].

No panorama das diversas publicações, é num artigo de Manuel de Moura, publicado em 23 de Fevereiro de 1910 na Revista *Arte*, que se procede a uma análise mais detalhada das *maquettes* e se comentam os projectos de forma mais crítica.

Começando pelo projecto premiado, o articulista considera que o monumento "*não resplandece pela excellencia architectonica*"[120], sem chegar a suscitar, contudo, "*uma névoa de enfado*" e sendo escultoricamente compensado pela "*chispa visual*" de Alves de Sousa que "*conseguiu uma obra de arte, radiante de puras scintillações*", onde palpita uma "*sensibilidade concepcional*" e se revela "*a faculdade de synthetisar, sem nebulosidades pretenciosas, sem confusões bizarras*".

Maiores críticas são dirigidas à maquette dos irmãos Teixeira Lopes que Manuel de Moura considera "*duma infelicidade manifesta*", a que falta "*unidade esthetica*", "*unidade proporcional*" e "*vigor evocativo*", e cujos "*detalhes esplendidamente realisados*" se apagam, tal como se apaga "*toda a faiscação de bellesa*", ao fixar a sua "*imagem geral*".

Em contrapartida, maiores encómios vão para a *maquette* de Joaquim Gonçalves da Silva que se destaca "*pela puresa do sentimento, pela inspiração copiosa, pelo vôo luminoso e alto*", com ela afirmando-se o autor como "*um genuino artista e um genuino portuguez*".

Na revista *Occidente*, são descritos pela ordem da sua classificação, e sem grandes comentários, os três projectos premiados e as três menções honrosas atribuídas, em

---

[118] idem, ibidem

[119] idem, ibidem

[120] Arte, nº 62, 23/2/1910, pp. 12-18

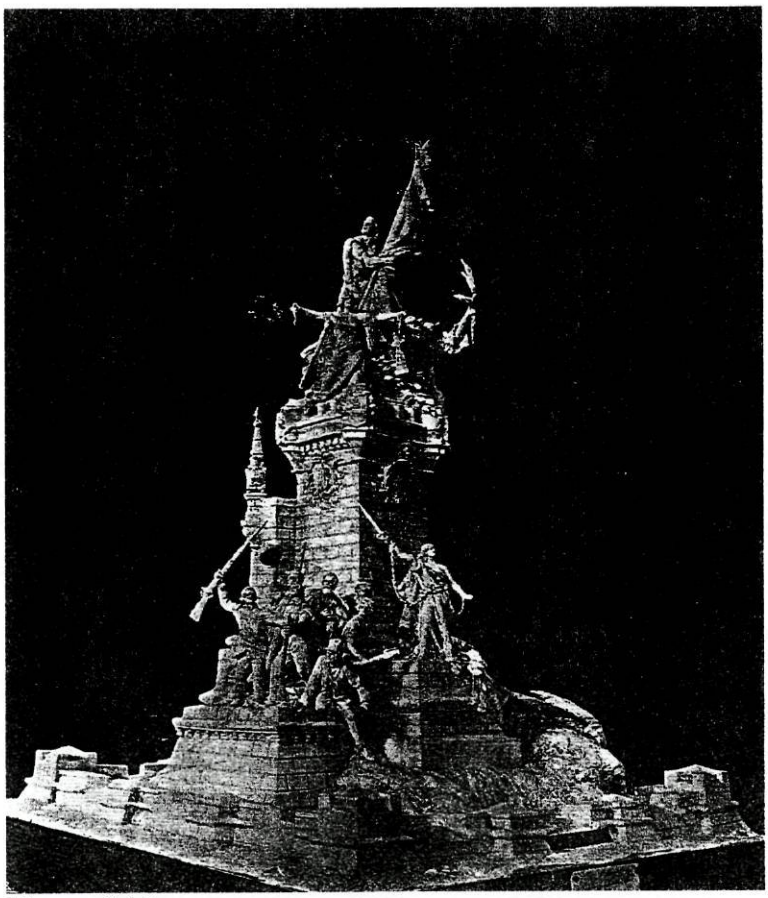


Figura nº 15

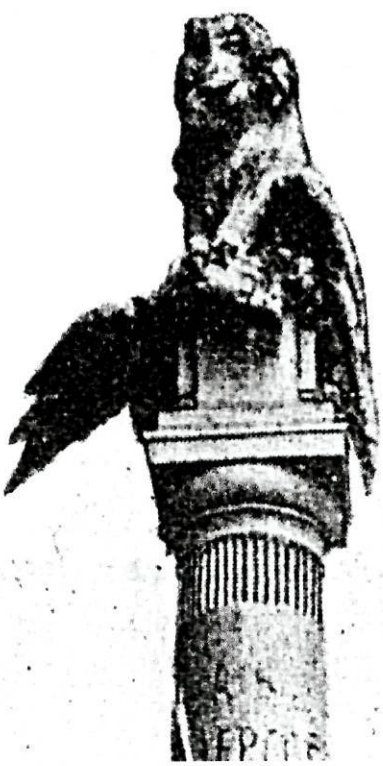


Figura nº 16

concordância tácita com a escolha do júri, não deixando de elogiar Alves de Sousa, que se afirma "*de forma notavel neste seu trabalho, revelando talento na béla composição dos grupos decorativos do pedestal e columna que constituem o monumento, e nos quaes se exprime bem toda a heroicidade e valor com que as tropas e o povo da cidade invicta investiram contra os invasores. É um brado ainda patriotico, que o espaço dum seculo não poude estinguir*"[121].

De registar, contudo, o relevo que aí é dado ao projecto de Fernandes de Sá, artista que "*é um impressionista*"[122], e que, ao contrário dos restantes, mereceu a transcrição de uma extensa passagem da memória descritiva que acompanhava a *maquette*, onde é sublinhada investigação história levada a cabo pelo escultor.

A *Ilustração Portuguesa* tem a vantagem de divulgar as imagens das restantes maquetas apresentadas a concurso, a saber, a dos dois projectos, respectivamente, com as divisas «*Portus Cale*», que não recebeu nenhum prémio, e «*Fidelidade e Valor*», votado desfavoravelmente por deficiência em mérito absoluto, e ainda do projecto com a divisa «*Amarante*», como já vimos excluída do concurso, por não ter chegado dentro do prazo regulamentar, de Paris. Sem ser possível associar as imagens às respectivas divisas, certo é que uma delas, identificada pela sua fotografia, é da autoria do escultor Rodolfo Pinto do Couto, que "*expôs no Salon em 1910 e 1911*"[123], encontrando-se, portanto, em Paris, e por isso, provável autor da *maquette* com a divisa "*Amarante*".

Referindo-se ao primeiro premiado, nessa revista considera-se que "*o monumento tem uma linha imponente, as suas figuras são bem lançadas, bem definidos os symbolos da lucta travada no Porto contra os soldados de Napoleão*"[124], ajuizando que se trata de uma obra "*digna do fim a que comemora e propria de um discipulo do illustre escultor Teixeira Lopes, a que se devem tantas obras primas*"[125].

Quanto aos restantes projectos, limita-se o artigo a descrevê-los de forma imparcial, colorindo as descrições com elogios pontuais de pendor paternalista, para os artistas menos votados.

Por fim a revista *A Construcção Moderna* refere-se igualmente ao concurso, decalcando o artigo da revista *Occidente*, não deixando de evidenciar a participação do arqt° Marques da

---

121 *O Occidente*, 33° ano, Vol. XXXIII, n° 1123, 10/3/1910, p. 50

122 *O Occidente*, 33° ano, Vol. XXXIII, n° 1124, 17/3/1910, p. 67

123 Catálogo da Exposição "Artistas de Gaia", Casa Museu de Teixeira Lopes, s/d, p. 34

124 *Ilustração Portuguesa*, 7/3/1910, pp. 299-301.

Silva, no projecto vencedor, como lhe cumpria.

Em síntese, contrariamente ao do monumento ao Infante D. Henrique, este concurso foi bastante mais pacífico. Na imprensa, a escolha do júri não foi contestada, podendo dizer-se que a *maquette* de Alves de Sousa e Marques da Silva vence e convence, ao mesmo tempo que se elogiam os projectos apresentados e se considera que "*este concurso teve a grande vantagem de nos revelar alguns artistas de valor, que no futuro hão de elevar a arte portuguesa*"[126].

No entanto, a unanimidade suscitada pela *maquette* vencedora ofuscava um aspecto fundamental: o carácter utópico do projecto.

Expliquemo-nos. Ao projecto não falta talento, em termos de concepção, de composição e de expressão. Mais ainda do que no monumento que no fim seria construído, em que o inicial frenesim expressivo acabaria por ser disciplinado e sacrificado a favor de um assentimento clássico de ordem e de contenção, na *maquette* primitiva descobre-se o tal carácter épico que faltava ao Infante D. Henrique, de Tomás Costa, carácter épico no qual reside a dimensão poética de um monumento comemorativo, *beauxartiano*, como este.

Carácter utópico, então, pelo sonho inverosímil de uma modernidade nascendo a partir do interior do academismo e desenvolvendo-se na continuidade dos seus métodos e fins, como se de uma mera questão de forma ou de estilo, o modernismo, então eminente e emergente, se tratasse.

Seja como for, trata-se de uma *maquette* inovadora. Inovadora não tanto pela importância dos valores expressivos que, embora diversos dos de Teixeira Lopes, já este antes cultivava, mas inovador pela liberdade e até pela irracionalidade que nele se plasmava, irracionalidade essa que se descobre "*no vulto assaz equívoco de um leão e de uma águia lutando*"[127] que coroa o monumento **(figura nº 16)**.

Compõe-se este de uma coluna de granito com capitel dórico, com apreciável entase, sobrepujado por um grupo escultórico de bronze composto por um leão e uma águia, dominada por aquele, em representação respectivamente dos exércitos peninsular e napoleónico. Junto da base, sobre o fuste, encontram-se as figuras, em baixo relevo, dos generais Silveira, Bernardim Freire, Champallimaud e Ebben, heróis do exército português que dominam, sem nela directamente participar, a luta feroz que se desenvolve nos flancos do

---

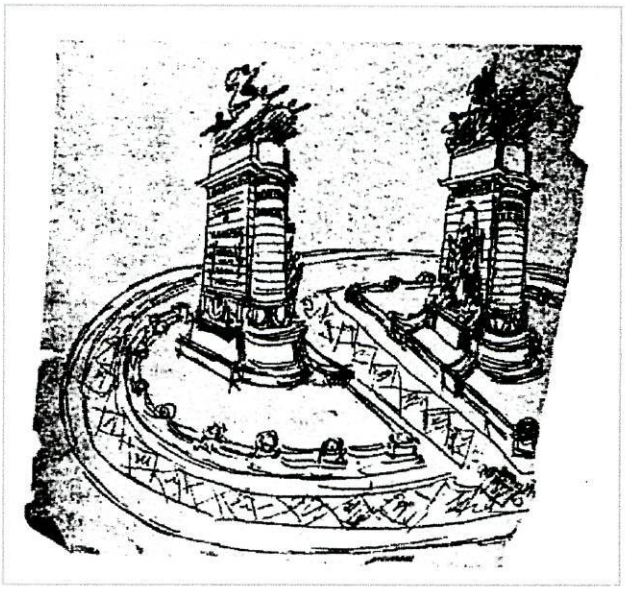
[125] idem, ibidem.

[126] idem, ibidem

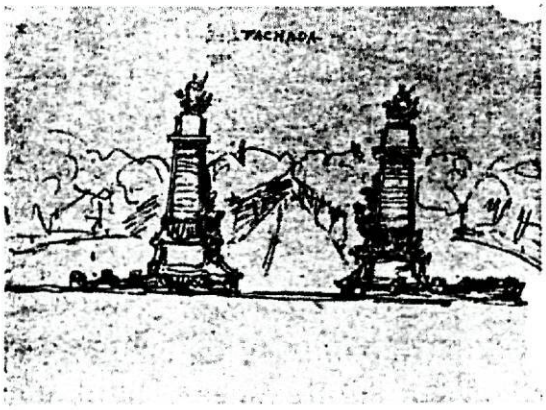
[127] FRANÇA, José-Augusto, op. cit, p. 211



-Figura nº 17



Figiura nº 18



-Figura n9

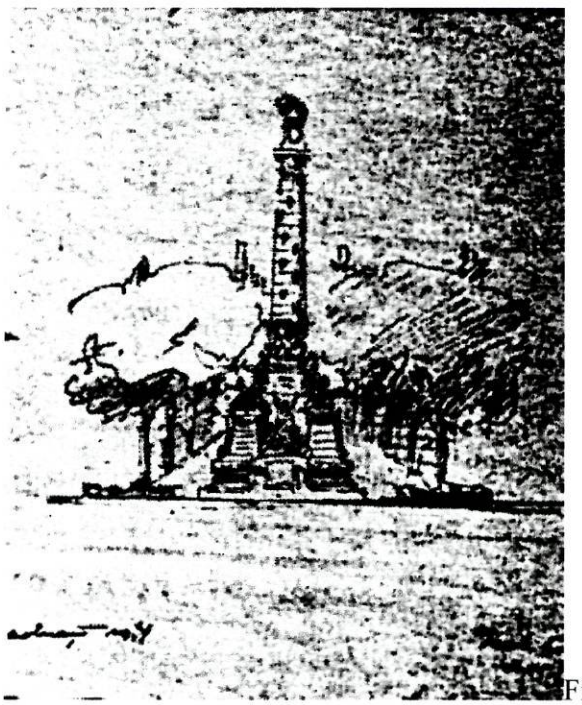


Figura nº 20

pedestal, onde, em impressiva composição, se mesclam, na profusão do bronze, figuras alegóricas e acontecimentos reais, envolvendo forças militares e populares. No lado Nascente e Poente, em simbólica oposição, destacam-se a figura de uma Vitória que incita à rebelião, empunhando a bandeira da Pátria e a espada da insurreição, em representação do heroísmo, e a figura de uma mãe chorosa prestes a ser tragada pelas águas, numa alusão à tragédia da ponte das barcas, em representação do sacrifício. Na frente da coluna, a data de MDCCCVIII e na parte posterior a de MDCCCIX, referem-se à 1ª e 2ª invasões, acentuando o carácter local e regional do acontecimento que se pretende comemorar.

Analisando a obra em termos de concepção, contrariamente à opinião de Manuel de Moura, já referida, reconhece-se a justeza da componente arquitectónica, que se manifesta nas correctas proporções da elegante e monumental coluna que funciona, simbolicamente, como *axis mundi*[128] de um dispositivo que se inscreve no tecido urbano como "*instrumento de leitura da cidade*"[129], aspecto determinante do projecto, em que, como diria José-Augusto França, "*o trabalho do arquitecto se sobrepõe ao do escultor*"[130].

Esta feliz solução não foi, porém, imediata. Resultou do estudo e da evolução de diferentes hipóteses. Inicialmente, Marques da Silva pensava em duas soluções: "*a de um Arco de Triunfo e a de um monumento ao centro*"[131] **(figuras nº 17, 18, 19 e 20)**. Posteriormente, por desmantelamento da primeira, acrescenta a estas uma terceira, concebida a partir de "*dois corpos isolados, [...] alinhados paralelamente, encimados por grupos esculturais, um* 'duplo' *monumento às duas primeiras invasões francesas*"[132]. Só em Novembro de 1909, data muito próxima do prazo imposto pelo regulamento do concurso acabaria o arquitecto por optar pela solução do monumento central, "*numa* 'lógica beauxartiana', *[...] mais preocupado com as relações com a praça*"[133].

Mas é Alves de Sousa, que tem o mérito de resolver o problema fundamental que o monumento colocava, em termos compositivos: como conjugar o leão ibérico e a águia napoleónica, numa síntese poderosa em termos de simbolização e vigorosa em termos de expressão, adequadamente articulada com a restante aparelhagem narrativa da obra?

É nessa acertada conjugação que reside a *verdade poética* da obra. De facto, todos os

---

128 cf, ELIADE, Mircea, *Tratado de História das Religiões*, Edições Cosmos, Lisboa, 1970, pp.359-360.

129 CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, *op. cit.*, p. 484

130 FRANÇA, José-Augusto, op. cit, p. 211

131 CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, *op. cit.*, p. 483

132 idem, ibidem

133 idem, p. 484

projectos premiados apresentavam leões e águias na sua composição, mas em todos eles o lugar e o papel que ambos aí desempenhavam não era, por assim dizer, central e necessário, funcionando, ao invés, como elemento acessório, mais um entre outros tantos, de uma composição que não sabia hierarquizar e articular os planos alegórico (iconográfico), transcendente (mitológico) e narrativo (histórico) da obra.

Na composição de Alves de Sousa, trespassada de *savage* romântica, existe tudo isso. Vendo bem, o monumento organiza-se hierarquicamente em três registos distintos.

No primeiro registo da composição, sobre os flancos do envasamento da coluna, figura a descrição da luta tremenda contra o invasor, materializada através da união do Povo com a Tropa, facto que constitui o núcleo central da composição, explanando-se aí a *razão histórica* do triunfo que se pretende comemorar.

No segundo registo, que se desenrola em redor do fuste da coluna, e que na maqueta original se elevava até ao capitel, em suave espiral de ornamentação vegetalista, encontram-se as figuras dos chefes militares, apresentados como heróis lendários que se destacam dos quadros que descrevem o seu heroísmo, segundo um *relato mitológico* que transcende o papel histórico por estes desempenhado na luta, e cujo carácter, por assim dizer, onírico é realçado pela utilização do baixo relevo em vez da estatuária de vulto, que tende a transformar as figuras em ícones.

No terceiro registo, simbolicamente colocado no plano mais elevado, encontra-se a chave da composição, condensada na imagem do leão dominando a águia, imagem essa que constitui uma *síntese alegórica* de apreensão imediata para lá de todos os discursos.

Qual a origem desta síntese? Depois de realizada, parece simples, quase ingénua, pela mensagem que traduz. Na verdade, porém, nenhum outro concorrente se aproximou sequer da ideia da junção ou mera justaposição de ambos os símbolos. Que possuía Alves de Sousa, que faltava aos outros?

A sua presença em Paris. A estadia do escultor em Paris durante o concurso, constituía uma vantagem enorme relativamente aos outros concorrentes, tanto mais que contava com o apoio de Marques da Silva, que através de sua mulher se correspondia epistolarmente, com grande secretismo com ele. Um e o outro ajudavam-se na procura da melhor solução urbanística, arquitectónica e escultural, tendo Alves de Sousa os modelos à sua frente, e confessando "*divisar com a maior atenção as praças*"[134], nomeadamente a Praça da Nação, cu-

---

[134] idem, p. 483



Figura nº 21



Figura nº 22

jo monumento de Jules Dalou (1838-1902), o Triunfo da República **(figura nº 21)**, ele considerava "*mesquinho e corta cruamente a grandeza da Praça*"[135].

Mas nem só Praças e monumentos enriquecem Paris. Também museus. Museus como o Louvre, que Alves de Sousa certamente visitava, estudando e provavelmente desenhando a sua estatuária, antes de entrar na *École des Beaux-Arts*.

Por entre as várias peças da colecção, importa-nos destacar uma: *lion et serpent*, 1832-1835 **(figura nº 22)**[136] de Antoine-Louis Barye (1796-1875), integrado na colecção de escultura do período romântico, cujas semelhanças com o grupo modelado por Alves de Sousa são notórias, se se desculpar a circunstância pouco relevante do animal dominado pelo leão ser uma serpente, em vez de uma águia, uma vez que o problema de Alves de Sousa não era escolher espécimes animais, mas sim descobrir uma forma de conjugar dois animais específicos. É de considerar, a possibilidade de Alves de Sousa ter visto a referida peça e adaptado uma solução similar.

Do ponto de vista da expressão, como já vimos, uma coisa é falar da *maquette*, outra é falar do monumento. Na maqueta, irradia uma expressão rude e inflamada, que resulta, por um lado, dos gestos e atitudes arrebatados e dramáticos dos personagens e, por outro, do tipo de acabamento irregular dado à superfície do barro, que faz com que a luz reflectida contenha um denso contraste, quase flamejante, de claro-escuro, distanciando-se aqui do naturalismo.

A construção do monumento foi, como é sabido, uma *Via Sacra* de dificuldades e complicações. Em 5 de Julho de 1909 "*Sua Magestade poude ir assistir á cerimonia de lançar a primeira pedra do monumento, a qual revestiu toda a solemnidade destes actos, comparecendo o Bispo do Porto, D. Antonio, acompanhado dos conegos*"[137] **(figura nº 23)**. Desde esse, dia até à inauguração iriam ainda decorrer 42 anos!

Nos dois volumes das *Actas, Contas e Bibliografia*, da Comissão Oficial Executiva do 1º Centenário da Guerra Peninsular, já anteriormente citado, o primeiro, é possível seguir os meandros e as intermitências dessa construção, até 1933, data em que a Comissão deu por concluídos os seus trabalhos, com a inauguração do monumento de Lisboa, cedendo as competências e os fundos que ainda dispunha, a favor da Câmara Municipal do Porto,

---

135 *idem, ibidem.*

136 vide, AA.VV., *Sculpture*, Vol. IV, Taschen, Köln, 1996, p. 34

137 *O Occidente*, nº 1100, Volume XXXIII, 32º Anno, 20 de Julho de 1909, p. 155-158.



Figura nº 23

entidade a quem ficava dali em diante cometido o encargo de proceder à sua conclusão.

Fizemos o levantamento dessas e doutras notícias, mas não cabe aqui, por enfadonho e pouco relevante, historiá-lo. Em contrapartida, na ficha de inventário do monumento encontra-se registada a legislação e a documentação bibliográfica e periódica.

Já maior interesse suscita a periodização das referidas intermitências. Por ela, podemos determinar as conjunturas económicas, políticas e culturais mais nefastas e mais benéficas para a construção, estabelecer as pontes sociológicas e avaliar as implicações artísticas dessas mesmas variações.

Contudo, antes disso, convém lembrar que, em 1911, em consultas preliminares destinadas a estabelecer as bases do contrato de adjudicação, um ofício do professor João Augusto Ribeiro, fiscal do monumento do Porto "*acêrca do tempo destinado à construção do mêsmo monumento, fixou-o em 6 anos*"[138], estimativa que, na mesma altura, um ofício do outro fiscal do monumento, arqtº José Alexandre Soares confirmava, defendendo que "*também deve ser de 6 anos o prazo da construção*"[139], opinião que merecia reservas, porém, dos adjudicatários da obra que "*apresentaram dúvidas sôbre o prazo para a construção do monumento*"[140], dando início a uma longa série de desentendimentos entre os adjudicatários e a comissão do centenário.

No **Quadro nº 1** encontra-se registado o faseamento da construção.

Analisando-o, verifica-se que a primeira interrupção teve a duração de 15 meses, a segunda de 9 meses, a terceira de 7 meses, a quarta de 13 meses, a quinta de 246 meses e a sexta de 78 meses. Colocando-as por ordem crescente, temos o seguinte quadro:

Nº ordem	Interrupções	Período	Duração (em meses)	Regime Político (no início da paragem)
1º	3ª Paragem	*20/8/1912 a 9/4/1913*	*7*	*1ª República* (antes da 1ª Guerra)
2º	2ª Paragem	*16/8/1911 a 28/6/1912*	*9*	*1ª República* (antes da 1ª Guerra)
3º	4ª Paragem	*17/3/1914 a 18/4/1915*	*13*	*1ª República* (antes da 1ª Guerra)
4º	1ª Paragem	*17/5/1910 a 14/8/1911*	*15*	*1ª República* (antes da 1ª Guerra)
5º	6ª Paragem	*15/11/1943 a 24/9/1946*	*78*	*Estado Novo*
6º	5ª Paragem	*26/5/1919 a 26/11/1939*	*246*	*1ª República* (depois da 1ª Guerra)

Pelo acima exposto, verificamos que o problema da execução do monumento da Guerra Peninsular, encarado sobre o ponto de vista das interrupções, se apresenta de

---

[138] Comissão Oficial Executiva. *op. cit.*, p. 144-146

[139] *idem, ibidem.*

[140] *idem, ibidem.*

Quadro N°1

Execução do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular do Porto (1909-1952)			
Fases	***Datas***	***Problemas***	***Aspectos relevantes***
Concurso	5/7/1909 a 22/2/1910	Nomeação do júri	Lançamento da 1ª pedra; Alteração das bases do concurso
1ª Paragem	17/5/1910 a 14/8/1911	Alves de Sousa em Paris	Oferecimento das maquetas ao museu das *Belas-Artes*
Adjudicação	15/8/1911	Ameaça de rescisão	Alves de Sousa e Marques da Silva assinam o contrato
2ª Paragem	16/8/1911 a 28/6/1912	Arrematação da obra	Adjudicação ao empreiteiro Manoel da Rocha em 3ª praça
Alicerces 1	29/6/1912 a 19/8/1912	Licença CMP em 1/7/1912	CMP assegura que o terreno se encontra desimpedido
3ª Paragem	20/8/1912 a 9/4/1913	Descoberta de canalizações de água e gás, no sub-solo	Parecer do fiscal do monumento contra a permanência de quaisquer canalizações no sub-solo do monumento
Alicerces 2	10/4/1913 a 30/1/1914	Data de início do trabalho	Colocação do cofre com as moedas e auto de fundação
4ª Paragem	17/3/1914 a 18/4/1915	Alteração da *maquette*	Situação financeira desafogada da Comissão
Obra de Pedreiro 1	19/4/1915 a 25/5/1919	Questão das legendas	Marcação dos eixos transversal e longitudinal da praça
5ª Paragem	26/5/1919 a 4/3/1922	Desentendimento com Alves de Sousa	Falta de saúde de Alves de Sousa; preços dos materiais e mão de obra elevados, pedido de novo contrato, por prazos
	5/3/1922	Morte de Alves de Sousa	Encontrava-se a trabalhar nos Padrões da Grande Guerra
	6/3/1922 a 29/7/1937	Desinteresse de Marques da Silva; Inquérito governamental à Comissão Executiva do Centenário	CMP torna-se responsável pela conclusão do monumento; Proposta do Dr. José Menéres de demolir a parte construída do Monumento; Projecto de reforma da Rotunda de Januário Godinho; Aquisição dos direitos de Alves Sousa por 20 c
Novos estudos	30/7/1937 a 14/11/43	Custo do bronze	Leopoldo de Almeida surge ligado ao monumento
6ª Paragem	15/11/43 a 24/9/1946	Morte de Duarte Pacheco	Desaparecimento do processo do monumento na CMP
Nova maqueta	25/9/1946 a 5/12/1946	Acordo com M. da Silva	Execução da maqueta por Sousa Caldas e Henrique Moreira
Obra de moldagem	6/12/1946 a 16/12/47	Morte de Marques de Silva	Acordo com Mª José Marques da Silva para a conclusão do monumento (doc. nº 19, Ap. Doc.)
Conclusão	9/3/1948 a 26/5/1952	Lentidão de Sousa Caldas	Alteração do acordo com Maria José Marques da Silva para a conclusão do monumento (doc. nº 20, Ap. Doc.)
Inauguração	27/5/1952	PrCMP J.A. Machado Vaz	Com a presença do Presidente da República General Craveiro Lopes

forma muito diversa antes e depois da 1ª Guerra Mundial, conflito em que Portugal entrou, apenas, no ano de 1917. De facto, até lá, as quatro paragens que se registam são motivadas por causas superáveis, que com maior ou menor morosidade acabam por ser resolvidas, não se devendo a causas económicas, já que em 1915 se verificava uma *situação financeira desafogada*, patenteada pelas contas da Comissão Oficial Executiva do Centenário.

Problemas diferentes, surgem com a *5ª Paragem*, verificada logo após a Grande Guerra, ainda antes da morte de Alves de Sousa. Problemas que derivam da conjuntura desfavorável que se verifica em Portugal e na Europa, e que encontram expressão, em termos económicos, na *desvalorização da moeda*, no crescimento da *despesa pública*, da *carestia de vida* e do *preço das matérias primas e do trabalho*; em termos sociais no *desemprego* e no aumento do número, duração e radicalismo das *greves* registadas durante este período, greves muitas vezes acompanhadas de manifestações de descontentamento e acções revolucionárias, (*piquetes de greve*, *atentados bombistas*, *vendettas*), com efeitos políticos na instabilidade governativa, na perda de prestígio do regime parlamentar e no crescimento e organização da reacção autoritária, activa em determinados círculos católicos e militares, com repercussões políticas crescentes no posicionamento da opinião pública, principalmente junto das classes médias que, por um lado, viam diminuir o seu poder de compra e, por outro, crescer o inferno revolucionário, que temiam.

Constituiu a Ditadura Militar, como é sabido, a resposta histórica a essa situação. Com ele, entrava o país, como o nome o exprimia, numa *nova organização*, no sentido também orgânico do termo. Uma organização política total, logo totalitária, da Nação, pensada a partir de uma ideia de *resgate* do presente, resgate esse que, como era suposto ser, se consumava, única e dogmaticamente, na *restauração* e *celebração* do passado.

Nesta perspectiva, ou seja, pela contradição implícita da permanência de um monumento comemorativo desse mesmo passado, por finalizar, não era a sua existência uma prova de que esse resgate se não consumava? E poderia, naquele caso, consumar-se?

Havia duas formas de solucionar a questão: ou se demolia, ou se concluía. Neste sentido se inscreve a proposta de demolição da parte edificada do monumento, apresentada pelo Dr. José Menéres na Sessão Ordinária de 26 de Outubro de 1933 da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto. A solução mais simples e mais económica, mas também a mais difícil de tomar. E por ser tão difícil, o Dr. Alfredo de Magalhães, achou por bem não tomá-la.

Atento, e certamente a par da situação, logo na edição do dia seguinte, o Diário de

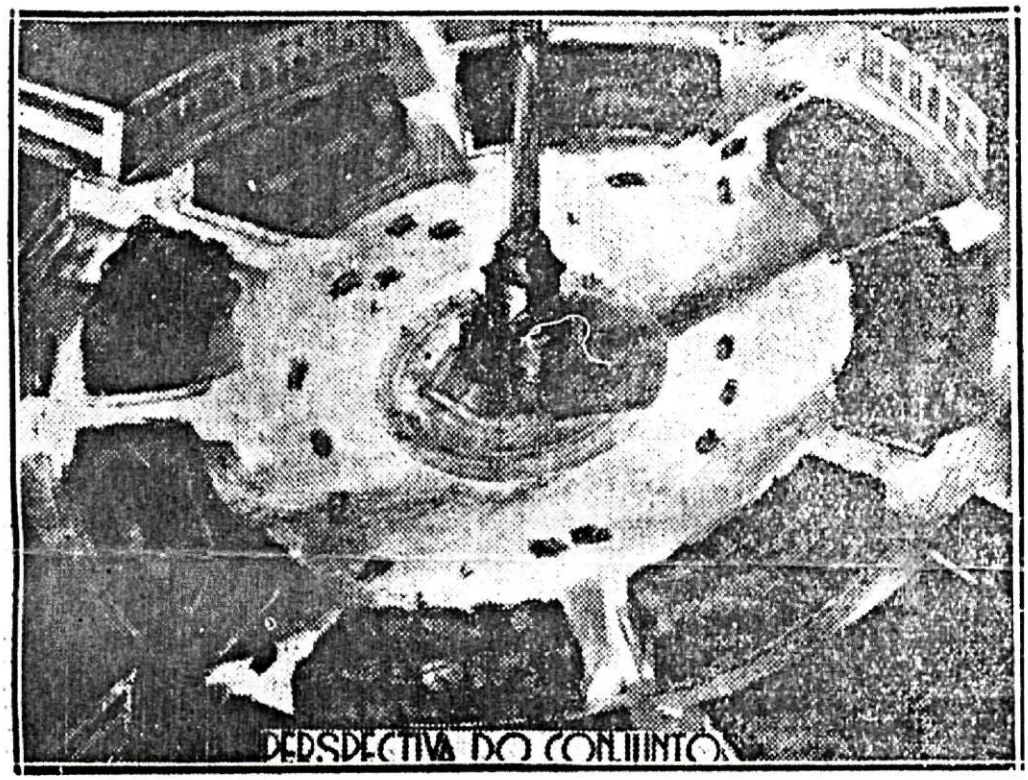


Figura nº 24

Notícias iniciava, sob o título, *Um Problema de Arte*, uma discussão do assunto na impressa, consultando a opinião de alguns escultores, entrevistando Teixeira Lopes (doc. nº 22, Ap. Doc.), Henrique Moreira (doc. nº 23, Ap. Doc.) e Marques da Silva, (DN 3/11/33, p. 2).

Perante a negatividade das respostas, restava a alternativa da conclusão. No dia 6 de Abril de 1934, o Comércio do Porto informava que havia dado entrada na Câmara "*o projecto de reforma da Praça de Mousinho de Albuquerque, da autoria do distinto arquitecto paisagista sr. Januário Godinho*", e no dia seguinte apresentava uma perspectiva **(figura nº 24)** desse mesmo projecto, onde figurava uma imagem do monumento concluído. Entretanto, em 6 de Agosto de 1936, em sessão ordinária da Comissão Administrativa, o Doutor Mendes Correia propunha que a questão do monumento da Guerra Peninsular fosse estudada por uma "*Comissão presidida pelo Ex.mo Vereador do Pelouro da Educação [Dr. António Almeida Costa] e constituída pelos escultores Teixeira Lopes e Henrique Moreira, arquitectos Marques da Silva e Manuel Marques, engenheiro Monteiro de Andrade, Dr. Aarão de Lacerda, Dr. Pedro Vitorino e Dr. Melo Leote*"[141]. Dos trabalhos desta comissão resultou a aquisição dos direitos de autor aos herdeiros de Alves de Sousa, por vinte contos, decisão aprovada na reunião ordinária da Comissão Administrativa de 29 de Julho de 1937.[142]

Dois anos mais tarde, Diogo de Macedo, no *Ocidente*, dava por certo que "*o Monumento projectado, aprovado e iniciado há cêrca de trinta anos, em memória da Guerra Peninsular, vai ser terminado e inaugurado na cidade do Pôrto, em 1940 [...] para contentamento de quem há tanto tempo desesperava de o ver concluido* "[143], ligando à execução da parte escultórica o nome do "*delicado escultor Leopoldo de Almeida*"[144], facto que uma notícia do *Comércio do Porto* confirmava, garantindo que o "*meio-monumento, que o povo crismara de* «castiçal da Boavista» *e a literatura teatral aproveitara para referências irónicas e irreverentes, erguer-se-á em breve*"[145], graças ao concurso do "*sr. Ministro das Obras Públicas, que tem demonstrado a melhor boa vontade pelas coisas do Pôrto*", acrescentando que para tal efeito "*esteve há pouco no Pôrto o distinto escultor sr. Leopoldo de Almeida, professor conceituado da Escola de Belas Artes de Lisboa, que veio visitar a "maquette" e as obras executadas no monumento, levando do exame cuidado a que procedeu a mais lisonjeira impressão*"[146]

---

141 In, Boletim da Câmara Municipal do Porto; *Actas da Comissão Administrativa*, Sessão de 6/8/1936; p. 642

142 Vide, Comércio do Porto, 30 de Julho de 1937, p. 2.

143 Notas de Arte, In, Ocidente, Vol. VII, Setembro de 1939, p. 136.

144 Notas de Arte, In, Ocidente, Vol. VII, Setembro de 1939, p. 136.

145 *In*, Comercio do Porto, 26/11/1939, p.2

146 *idem, ibidem.*

Esboçava-se, então, uma nova fase de estudos e de preparativos, aberta pela aquisição dos direitos de autor a Alves de Sousa e possibilitada pelo empenhamento do Ministério das Obras Públicas na conclusão do monumento da Guerra Peninsular, inserindo-a nas grandes obras dos Centenários.

Tal acabaria, no entanto, por não suceder, pelo concurso de várias razões entre as quais avultava a ideia de Salazar de conotar as comemorações do Norte com a Idade Média, privilegiando assim o arranque das campanhas de restauro e de arranjo urbanístico de edifícios e monumentos nacionais do período medieval, que acabariam por marcar de forma indelével o urbanismo desta época.

O caso porém não ficaria esquecido, e durante a visita que Duarte Pacheco fez ao Porto, em Fevereiro de 1941, o Comercio do Porto informava que "*o Sr. Ministro das Obras Públicas esteve no antigo edifício da Escola de belas Artes a S. Lázaro a analizar a maqueta do Monumento aos herois da Guerra Peninsular*"[147], e que acompanhado de Marques da Silva "*atendeu com interesse a exposição e prometeu a verba indispensável para que o monumento se conclua, entendendo porém que os grupos e figuras decorativas devem fazer-se em granito pois o bronze elevaria o custo dessa obra*"[148], ficando assente que "*o Ministério das Obras Públicas, em colaboração com o Município do Porto*"[149] promoveria a obra, e que "*o escultor Leopoldo de Almeida tratará das figuras e grupos ornamentais*"[150]

A morte prematura de Duarte Pacheco, a verba necessária e a inviabilidade da realização da parte escultural em granito, constituíam factores de peso contrários à conclusão da obra. Tal como a 1ª República, também o Estado Novo, impotente, adiava *sine dia* da conclusão da obra.

Surge então a 6ª Paragem, cujo início simbolicamente identificamos com a morte de Duarte Pacheco em 15 de Novembro de 43.

Esta paragem, contudo não seria tão completa como as outras. Iniciando a sua cruzada ainda antes da morte de Duarte Pacheco, o Eng. Flávio Pais, nas sessões de 13 de Maio 43, de 13 de Abril de 1944 e de 8 de Março de 45 da Comissão Administrativa da Câmara do Porto, militava a favor da sua conclusão, chegando na segunda a propor a consi-

---

147 *In*, Comércio do Porto, 11/2/1941, p. 3

148 *idem, ibidem.*

149 *idem, ibidem.*

150 *idem, ibidem.*

gnação de "*uma verba orçamental, em íntima colaboração com o Govêrno, [...] dêste modo, manifestando-se, publicamente, que se caminhá*"[151]

Mas a caminhada final, iniciar-se-ia com o acordo firmado com Marques da Silva e com a execução de uma nova maqueta pelos escultores Henrique Moreira e Sousa Caldas, maqueta essa que Marques da Silva ainda lograria ver, em 5 de Dezembro de 1946, exposta na Biblioteca Municipal, e cuja realização se tornava mais fácil depois de contraído um empréstimo camarário, ficando apenas dependente da "*comparticipação pelo Fundo do Desemprego e do Ministério da Guerra para a concessão do bronze necessário*"[152]

Falecido o Arquitecto em 47, um novo e derradeiro impulso é dado com a formalização de um acordo firmado com a arqtª D. Maria José Marques da Silva e apresentado pelo Dr. Luís de Pina em reunião de Câmara de 16 de Dezembro de 47, acordo esse que segundo este "*que permitirá que a conclusão do monumento se faça num prazo razoável*"[153], nos seguintes termos:

1. Os arquitectos D. Maria José Marques da Silva e marido Davide Moreira da Silva, assumirão a responsabilidade de concluir o Monumento da Guerra Peninsular
2. Para esse fim assegurar-se-ão, sob a sua exclusiva responsabilidade, da indispensável colaboração artística, técnica e material, correspondentes à categoria da obra a levar a cabo, à perfeita execução do projecto, e ao prestígio da Cidade do Porto. Igualmente, e em tempo competente, providenciarão para que a obra não seja prejudicada pela falta dos respectivos materiais, que para isso adquirirão, designadamente do bronze e granito em quantidade e qualidade próprias;
3. O prazo improrrogável para a conclusão do monumento será de 3 anos, contados da assinatura da respectiva escritura.
4. O projecto a executar será o da «maquette» já concluída, que será devidamente identificada, e na qual se não admitirão quaisquer alterações que não sejam de pequenos pormenores na decoração escultural, sancionados pela Câmara.
5. Pela conclusão daquele monumento, em que se compreenderão todas as despesas, incluindo o material e tudo o que necessário for, a Câmara apenas pagará aos dois arquitectos a quantia, global e única, de 3.000.000$00 (três mil contos), em que se abrangem todos os direitos de propriedade devidos aos herdeiros do arquitecto Marques da Silva, co-autor do projecto;
6. O pagamento da importância referida na base anterior será feito pela forma seguinte:

---

151 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 424. Actas da Comissão Administrativa, pp. 78-79

152 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 559. Actas da Comissão Administrativa, pp. 142-143

153 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 611-A. Actas da Comissão Administrativa, pp. 843-845

a) 500.000$00 no acto da assinatura

b) uma prestação de 400.000$00 ao fim do 5°, 10°, 15°, 20° e 25° mês contadas da assinatura do contrato

c) 500.000$00 no acto da entrega do monumento, concluído nos termos estipulados;

7. Contra a entrega das prestações previstas nas alíneas a) e b) da base anterior entregarão os dois referidos arquitectos à Câmara o aval bancário correspondente ao início da continuação e prosseguimento dos trabalhos, de conformidade com o contrato e com o projecto; tais documentos serão restituídos e a responsabilidade correspondente cancelada, no acto da entrega da obra e pagamento final;
8. Serão de bronze: o remate do leão e a águia, bem como os grupos escultóricos do pedestal já construído; tudo o mais será de granito da mesma qualidade e tipo do pedestal já construído.
9. A Câmara fornecerá casa [Palácio de Cristal] com instalações para água e luz, situada na cidade do Porto ou Vila Nova de Gaia, para o trabalho dos escultores, a qual será entregue desocupada logo que esteja concluído esse trabalho.[154]

Em 9/3/48, numa nova reunião de Câmara é aprovada uma alteração das bases do acordo anterior, apresentada pelo Dr. Luís de Pina, alterações essas que são como se segue:

1. que as alíneas a), b) e c) do n° 6° daquela deliberação passem a ter a seguinte redacção:

«alínea a) 800.000$00 no acto da assinatura da escritura
«alínea b) uma prestação de 600.000$00 ao fim do 5° mês, 600.000$00 ao fim do 15°, e 200.000$00 ao fim do 20° mês, contados da assinatura do contrato»;
«alínea c) 300.000$00 no acto da entrega do monumento concluído nos termos estipulados»

2. que a segunda parte do n° 7 passe a ter a seguinte redacção.
3. «tais documentos serão restituídos e a responsabilidade correspondente cancelada se no acto da entrega da prestação seguinte se verificar que a obra prosseguiu em ritmo e condições satisfatórias»[155]

Na reunião de Câmara de 14 de Junho de 1949, eram os vereadores solicitados a comparecer no dia 16 da parte da manhã "*na oficina dos escultores do Monumento à Guerra Peninsular, no Palácio de Cristal, a fim de observarem o 2° grande grupo ornamental [...] que está concluído no barro*"[156], seguindo daí para a Rotunda para ver "*o andamento dos trabalhos deste discutido e desejado monumento, que será concluído no prazo estabelecido*"[157].

---

154 *idem, ibidem.*

155 Boletim da Câmara Municipal do Porto; N° 636, Actas da Comissão Administrativa, pp. 369-371

156 Boletim da Câmara Municipal do Porto; N° 695, Actas da Comissão Administrativa, pp. 843-844

157 *idem, ibidem.*



Ffigura nº 25-A

Figura nº 25-B



Imagens da oficina montada no recinto do Palácio de Cristal, já em acentuada decadência, **(figura nº 25-A)** permite-nos fazer uma ideia da freima que foi proceder à modelação em barro, sem o deixar secar, já se vê.

Impulsionada, na fase final pelo Dr. Luís de Pina, realizar-se-ia em 27 de Maio de 1952, o acto inaugural do *Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular*, cerimónia que contou com a presença do Presidente da República, General Craveiro Lopes.

Era o parto difícil e de certo modo *contra natura* de um monumento cuja execução representou uma perseverança notável que deve ser louvada em termos de defesa do património cultural e artístico, mas que em termos de expressão artística, apesar do resultado final obtido não ser de nenhum modo aberrante, nos parece mais discutível, mitigada irremediavelmente a *ravage* inicial, que constituía o aspecto mais genuíno da obra, em termos de expressão artística **(figura nº 25-B)**.

Mas além de uma diferente interpretação em termos expressivos, outras alterações foram introduzidas relativamente à maquette original. Uma simplificação ornamental, particularmente notória no fuste e no tratamento dos restantes elementos da coluna, corrige um certo decorativismo *fin-de-siècle*, que lembra Teixeira Lopes, depurando-a de excrescências supérfluas e apurando a sua natureza arquitectónica **(figura nº 25-C)**.

Alterações também foram introduzidas nos grupos escultóricos. No grupo inferior, povo e tropa, Henrique Moreira substituiu na *Vitória* o facho que esta erguia na mão direita, por uma espada que é uma réplica daquela que se julga ter pertencido a Afonso Henriques, alteração que citava a fórmula por ele usada no Padrão de Luanda, e que aqui ganhava um outro sentido romântico que lembra o relevo *La Marseilaise* (1833-36) de François Rude, para o Arco do Triunfo. Por outro lado, no grupo superior, representando o leão e a águia, era introduzido no primeiro um movimento da cabeça no sentido vertical, fazendo-o olhar para baixo, em direcção à presa, surpreendendo-o no momento em que este a domina, perdendo a figura o aspecto soberano que apresentava na maqueta original, a favor de uma maior agressividade, e aproximando-o ainda mais do grupo de Barye, existente no Louvre.

Não foram cometidos erros fatais - fazer um *pastiche* puro e simples da maqueta premiada em 1910, seria evidentemente o maior - embora, de modo inevitável e irremediável, a verdade poética original se tenha esbatido, no entretanto.

Serve esta obra, ainda, como meio de avaliação da escultura portuense da 1ª metade do século XX, aspecto que discutiremos mais adiante, quando for abordada a problemática



Figura nº 25-C

da periodização.

Já após a inauguração, a acta de reunião ordinária da Comissão Administrativa de 13 de Outubro de 1953, informa que se haviam iniciado "*os trabalhos de pavimentação da artéria central da praça de Mousinho de Albuquerque, a fim de permitir o descongestionamento de trânsito na zona, trânsito sèriamente prejudicado pelo tráfego intenso de carros eléctricos em consequência de ali estar colocada a principal remise de carros*"[158]. Com esta medida, tomava a Praça de Mouzinho de Albuquerque o aspecto que hoje ainda apresenta, à parte o esquema de circulação viária, que de acordo com o projecto de Januário Godinho de 1934, estabelecia dois anéis concêntricos de circulação, separando o tráfego automóvel e de carros eléctricos, esquema esse que seria posto de parte em 1961, de acordo com o parecer da Comissão Municipal de Trânsito, que sob presidência do Eng. José Barbot, em 20 de Junho propunha a aprovação dessa medida em reunião de Câmara, a tempo ainda de possibilitar a instalação de "*algumas barracas e recintos de diversão tìpicamente apropriadas às festas tradicionais dos Santos Populares*"[159].

Guilherme Gomes Fernandes, Bento Cândido da Silva, *1915*

Primeiro lugar de memória a ser projectado, executado e implantado na cidade após a proclamação da República, o monumento ao benemérito bombeiro Guilherme Gomes Fernandes, falecido em 1902, constitui um testemunho do alargamento do leque de motivos de rememoração, durante os anos 10. Mais do que as grandes figuras e os grandes feitos[160] da História Pátria, que ficavam sem monumento que os homenageasse e comemorasse, mais facilmente se obtinha o consenso social, em torno da rememoração de celebridades neutras do ponto visto político, como já antes se esboçava no monumento do Jardim da Cordoaria, muito embora, como vimos, este fosse um monumento ambíguo de limitado poder rememorativo, que homenageava indirectamente a pessoa de José Marques Loureiro, através de uma genérica alegoria da vegetação portuguesa.

Aqui, acontecia o inverso. O centro e a razão de ser do monumento era a figura de Guilherme Gomes Fernandes, a quem era prestada homenagem, homenagem que encontrava expressão na erecção do monumento numa praça pública que sintomaticamente via

---

158 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Actas da Comissão Administrativa; Sessão de 13/10/1953; pp. 272-273

159 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Actas da Comissão Administrativa; Sessão de 20/6/1961; pp. 516-517

160 Como aconteceria com o monumento à República a ser erigido na Praça da República, mas que não chegou a ser construído, apesar de no 1º ano da comemoração da revolução republicana, ter aí sido lançada a primeira pedra do monumento, de acordo com a deliberação camarária de 3 de agosto de 1911



Figura nº 26

mudar o seu nome de Praça de Stª Thereza para Praça de Guilherme Gomes Fernandes.

Personagem popular e popularizada, Guilherme Gomes Fernandes incarnava qualidades que o tornavam numa espécie de modelo de cidadania e de comportamento cívico. O seu espírito de serviço, a sua abnegação, a sua mestria, tornavam-no o exemplo das virtudes cívicas que interessava promover e divulgar pela população.

Pertenceu a iniciativa da homenagem a uma *commissão promotora* formada por um grupo de amigos e admiradores de Guilherme Gomes Fernandes, presidida por José de Brito, do *Centro Commercial do Porto*, e de que faziam parte Eduardo Pinto Ribeiro, Francisco José Vidal, Jayme Bernardino Alves Passos e Alberto da Silva Guedes Coelho, comissão essa que para o efeito promoveu uma subscrição pública entre corporações de bombeiros de todo o país, que contou com o auxílio da Câmara Municipal do Porto.

Desconhece-se o ano do lançamento da iniciativa, sendo a notícia mais antiga a seu respeito um pedido de autorização, que omite o nome do requerente, apresentado na Comissão de Estética na sessão ordinária de 13 de Dezembro de 1913, presidida por Marques da Silva *"para ser colocado um monumento na praça de Stª Thereza ao falecido Guilherme Gomes Fernandes"*[161], pedido esse que receberia como resposta, a necessidade de ser previamente elaborado um projecto da obra.

Antes porém deste ser apresentado, procedia-se em 29 de Março de 1914 à cerimónia de lançamento da 1ª pedra.

Apresentado o dito projecto na mesma Comissão em 14 de Abril de 1914, a comissão de estética rejeitou-o, acabando por pedir *"ao auctor do referido projecto que mandasse um novo estudo"*[162]

Perante a maqueta do monumento, na sessão ordinária de 1 de Julho de 1914, sob presidência de Teixeira Lopes, a Comissão de Estética resolveu, na presença dos *"interessados e [d]o auctor da maquette"*[163], indicar algumas pequenas modificações a introduzir na *maquette*, a qual *"sob esse promettimento"*[164] acabaria por ser aprovada pela Comissão.

Um *cliché*[165] **(figura nº 26)** da *maquette* do monumento, do sr. J. Azevedo, publicado no

---

161 AGCMP, Actas da Comissão de Estética (21/5/1913 a 8/12/1916), p. 22.

162 AGCMP, *Actas da Comissão de Estética* (21/5/1913 a 8/12/1916); p. 30.

163 AGCMP, *Actas da Comissão de Estética* (21/5/1913 a 8/12/1916), p. 38-39.

164 *idem, ibidem.*

165 XXXVIII Volume, nº 1309, de 10 de maio de 1915, p. 155.

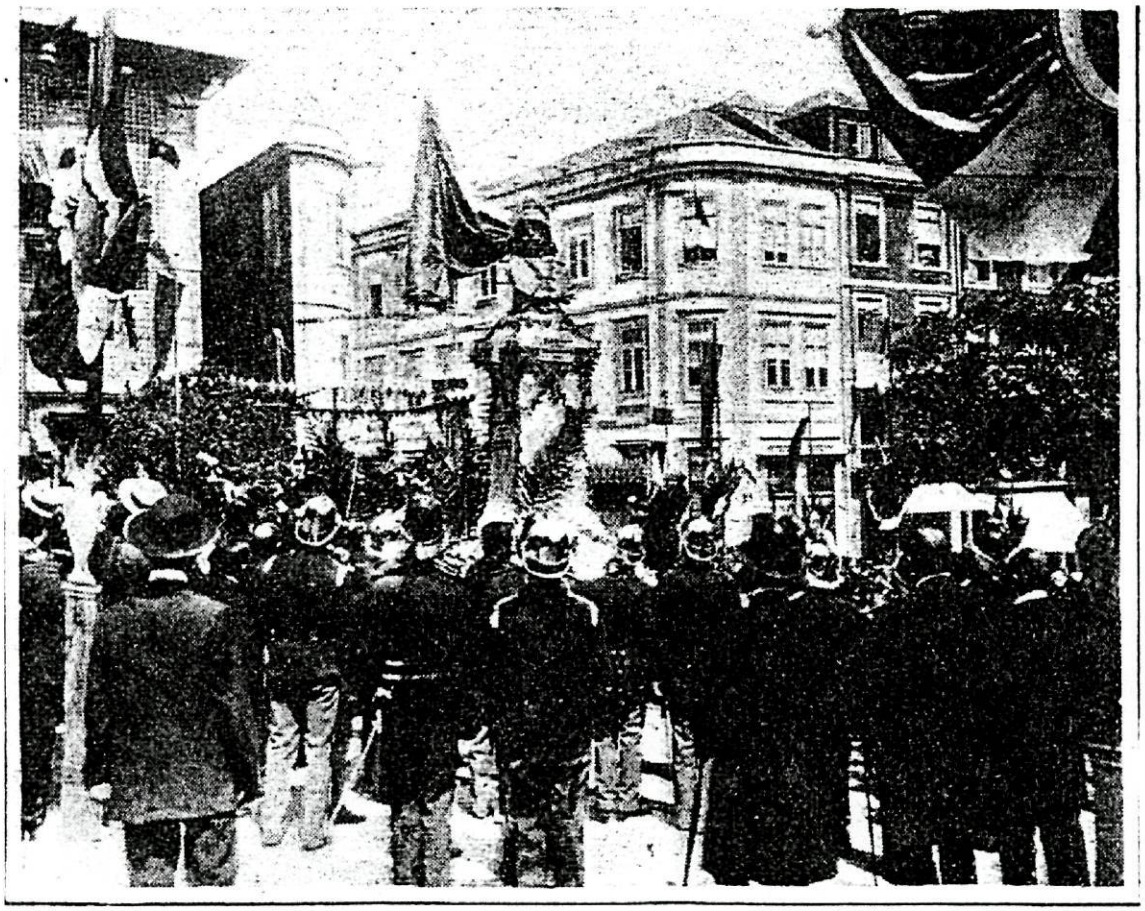


Figura nº 27



Figura nº 28

Occidente, mostra-nos que sobre a frontaria do elevado pedestal do monumento projectava-se colocar uma série de aplicações, supostamente em bronze, representando ferramentas, apetrechos, mecanismos e palmas, dispostos à maneira de um trofeu, com intuitos simbólicos e ornamentais.

A inauguração do monumento **(figura nº 27)** foi a primeira homenagem *á memória gloriosa* de Guilherme Gomes Fernandes que se realizou durante três dias na cidade do Porto, e cujo programa incluía os seguintes actos:

1. *1-5-1915, Sábado*: Inauguração do busto a Guilherme Gomes Fernandes na Praça de Stª Thereza.
2. *2-5-1915, Domingo*: Torneio nacional de bombeiros no Palácio de Cristal.
3. *3-5-1915, Segunda-feira*: Exercício de socorros a náufragos em Matosinhos.

Modelado pelo escultor portuense Bento Cândido da Silva, que na década de trinta emigrará para o Brasil, depois de alguns anos de docência na Escola Industrial do Infante D. Henrique, a implantação deste monumento na antiga Praça de Stª Thereza não é fortuita e inocente, já que funcionava como obra de prestígio do *Centro Commercial do Porto*, cuja sede se situava no flanco Oeste daquela Praça, onde costumava realizar-se a feira do pão **(figura nº 28)**, e que agora se referenciava e enobrecia, graças ao monumento com o qual passava a ficar conotada.

O monumento é composto por um busto de Guilherme Gomes Fernandes retratado com a cabeça levemente rodada sobre o ombro direito, e trajando com a farda de inspector geral e capacete de gala, assente sobre elevado plinto de granito que contém datas e inscrições alusivas aos prémios internacionais conquistados pelo homenageado e pelos Bombeiros Voluntários Portuenses. Na parte posterior, figura uma *cártula* de bronze com palma, também de bronze, onde se lê uma inscrição alusiva à criação da Associação dos Bombeiros Voluntários do Porto, pelo homenageado, em 1875 **(figura nº 29)**.

Aliás, a prová-lo foi a abertura da sessão inaugural do monumento efectuada pelo *primeiro patrão*, do *Centro Commercial*, sr. José de Brito, que era a figura mais destacada da *Commissão Promotora* do monumento, e que por isso lhe cabia a leitura do auto de entrega do monumento á cidade (doc. nº 24, Ap. Doc.).

O interesse fundamental deste monumento é de natureza histórica. Interesse histórico pela personagem que aqui é homenageada e pelos acontecimentos aí comemorados. Levantado com os recursos "*que a crise que atravessamos nos permittiu reunir*", trata-se de um lugar de memória de singela e modesta concepção, reduzido em termos de composição a um



Figura nº 29

busto - o primeiro a ser implantado na praça pública - e um pedestal com várias aplicações em bronze.

Em termos de figuração e expressão o monumento é vernáculo, sendo representado o homenageado numa postura cerimonial que o trajo e o capacete de gala sublinham. Mais do que a pessoa humana concreta, é o bombeiro que o monumento pretende homenagear, incidindo fundamentalmente, senão exclusivamente, a homenagem na comemoração dos actos e dos feitos do homenageado, realizados ou ocorridos enquanto bombeiro, ou fundador dos bombeiros.

Em síntese, depurado de alegorias este monumento, por um lado, afasta-se da lógica *beauxartiana* que caracteriza a escultura deste período. Mas, por outro lado, não é uma rememoração personalizada, um retrato psicológico, de uma pessoa *tout court*. Por detrás da farda, do capacete, das insígnias e dos republicanos e farfalhudos bigodes, quem é, como é o cidadão Guilherme Gomes Fernandes? Se é certo que não existem aqui alegorias, também não deixa de ser verdade que o homenageado, enquanto personagem estereotipada que é, funciona, afinal, ele próprio como figura emblemática do próprio bombeiro, emblema esse que os trofeus inicialmente projectados sobre o pedestal confirmam e reforçam.

Mas é já o sinal de uma mudança. Mudança em termos de tipologia, com o busto a substituir a estátua pedestre. Mudança em termos de composição, com o arsenal alegórico ausente, ou transferido para a própria figura real, que surge assim tratada de forma quase heráldica.

Obra modesta, fotogenicamente modelada ao gosto popular, o busto de Guilherme Gomes Fernandes deixa-nos o testemunho de uma 1ª República que mau grado as incursões monárquicas de Paiva Couceiro, das greves da carris e da carestia de vida que se fazem já sentir, gozava ainda de um relativo estado de graça, tentando romper com o passado, promovendo novos valores cívicos e morais e, como sucedia neste caso, pregando a emulação.

Momento fugaz, este que a Guerra, com o seu cortejo de horror e de insanidade, logo iria interromper.

Figura nº 30

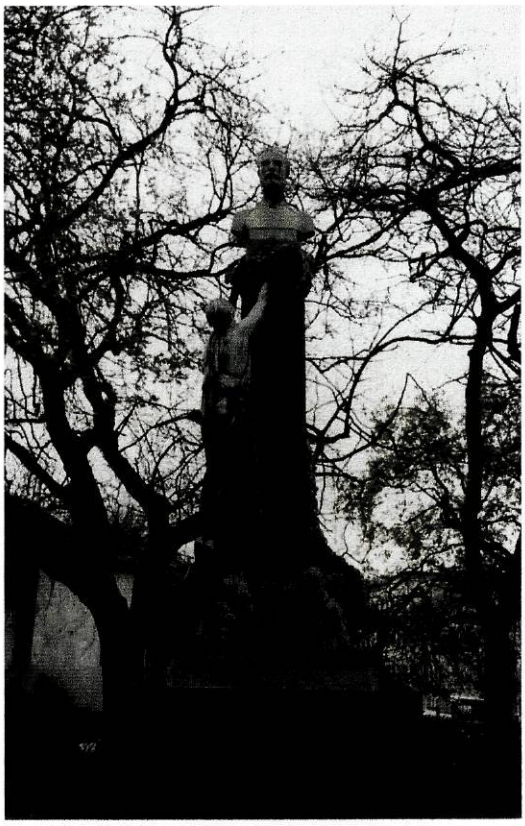


Figura nº 31

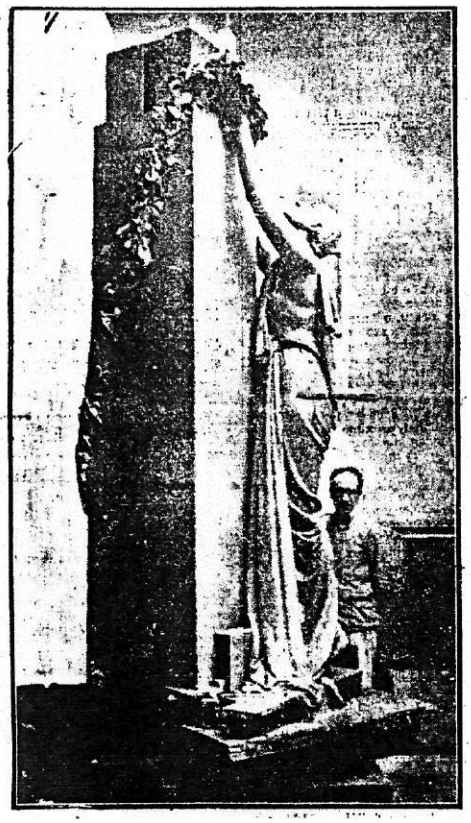


Figura nº 32



Figura nº 33



Júlio Dinis, João da Silva, *1925-1926*

O *Memorial a Júlio Dinis* **(figura nº 30)** foi construído por subscrição pública aberta pela Faculdade de Medicina, em 23, entre os portuenses, foi encomendado a João da Silva que, a partir de Paris, enviaria uma maquette, que seria publicada no Comérico do Porto de 22/1/1926 **(figura nº 31).**

Este monumento constitui uma persistência da estatuária narrativa e académica de interessante mas canónica concepção. Interessante pela variedade e equilíbrio da composição que integra um busto, um baixo-relevo e uma estátua. Canónica, pela representação do escritor sem roupas, embora essa norma fosse mais recomendada para os poetas.

A sua inauguração, inicialmente prevista para as comemorações do 1º Centenário da Régia Escola de Cirurgia do Porto, que se haviam realizado em Junho de 1925, não pode ser concretizada, mas "*a Faculdade de Medicina, honrando-se e á cidade tem envidado todos os seus melhores esforços para que dentro do menor prazo possível, o Porto pague a sua dívida de gratidão áquelle dos seus filhos que tão bem deixou marcada nos seus livros a vida da cidade do seu tempo, erguendo-lhe um monumento [...] que constituirá uma bella obra de Arte, bem digna da memoria de Júlio Diniz, [...] da auctoria do distinto escultor João da Silva que no seu atelier em Paris n'elle trabalha com todo o carinho e arte devendo ser erigido, na parte ajardinada fronteira ao edificio da Faculdade de Medicina*"[166]

A concepção segue de perto os formulários académico, contendo em termos de composição reminiscências do monumento a Guy de Maupassant (1897), de Raoul Verlet (1857-1923), do Parc Monceau, em Paris **(figura nº 32).**

António Nobre, Tomás Costa, *1892-1927*

O monumento a António Nobre resultou da ampliação de um busto encomendado pela família do poeta a Tomás Costa **(figura nº 33)**, por este "*executado entre (1891-92)*"[167].

Em 27, seria essa ampliação colocada num "*monumento [...] simples mas elegante, moderno e muito bem pensado, [...] constitue um feliz trabalho do talentoso architecto snr. Correia da Silva*"[168], construído na Industrial Marmorista em mármore róseo, e tendo como ornamentação "*simples mas expressivas allegorias, trabalhadas em bronze com elegancia e perfeição pelo distincto*

---

166 Commercio do Porto, 22/1/1926.

167 vide, MACEDO, Diogo, *Notas de Arte em O Ocidente*, Vol. I, Outubro de 1939, p. 243

168 Commercio do Porto,27/3/1927, p.1



Figura nº 34

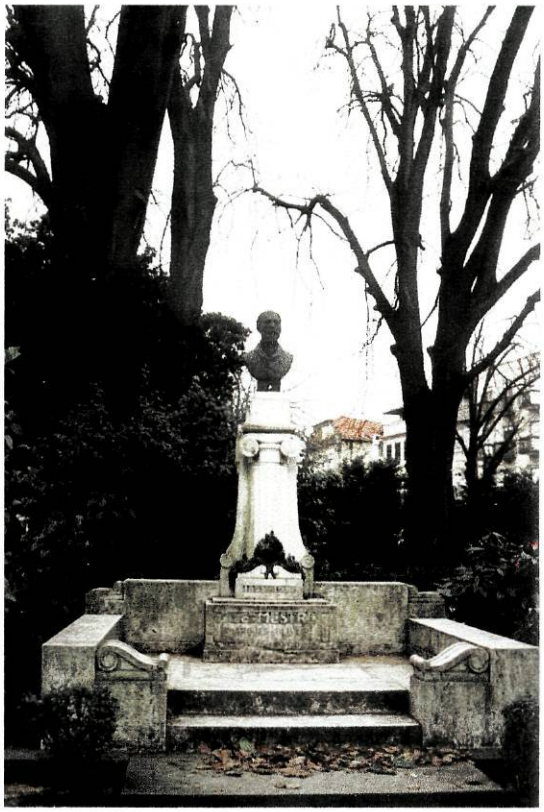


Figura nº 35

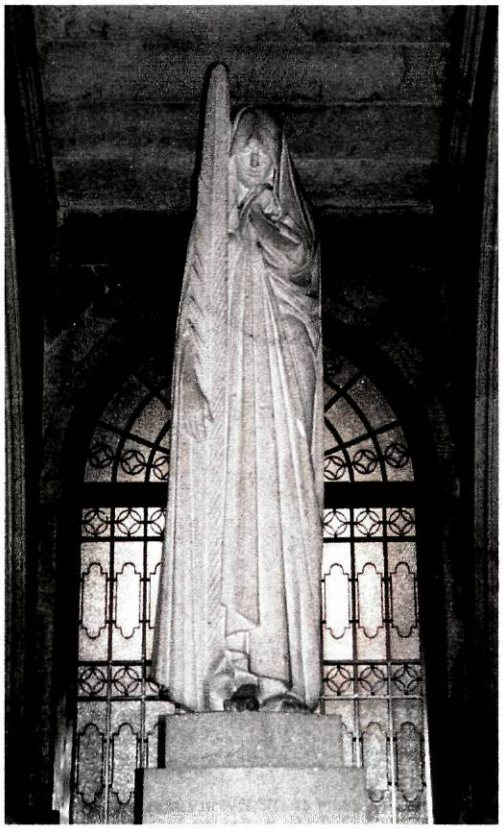


Figura nº 36

esculptor snr. Henrique Moreira"[169].

Trata-se de uma obra **(figura nº 34)** que denota o risco pouco inspirado de Correia da Silva, e que apesar de pretender criar um recinto aberto à vivência, acaba por falhar, colocando um canteiro absurdo de flores reais a par de aplicações de flores em bronze, solução infeliz que mais lembra um monumento funerário.

A implantação no jardim também não é brilhante, e por isso, em 1938, ela era discutida na Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, afirmando o Dr. Vasco Valente que aquele busto "*devido à sua patine verde-escura o cobre chega a confundir-se com o arvoredo, passando assim quasi despercebido*"[170].

Em 1972, era a vez dele ser cobiçado pelo liceu António Nobre, pretendendo-se a sua deslocação "*para junto do liceu que tem por patrono o insigne poeta*"[171]. Tal não chegou a verificar-se, porque a Comissão considerou que não havia "*vantagem na deslocação do monumento em causa, porque se enquadra perfeitamente no ambiente e pela tradição que já criou no local*"[172].

Em síntese, o simbolismo para que nos remete o busto, não se acorda minimamente com o aparato pesado e antiquisante do monumento riscado por Correia da Silva.

Marques de Oliveira, Soares dos Reis, Marques da Silva, *1888-1929*

De concepção idêntica à do monumento a António Nobre, o busto de Marques de Oliveira impõe-se pelo seu aprumo clássico. Modelado por Soares dos Reis e fundido em Paris, pelo método da cera perdida, o busto do célebre pintor naturalista acorda-se harmoniosamente no recinto desenhado por Marques da Silva, assumindo o pedestal, em forma de coluna jónica, uma dignidade que faz lembrar as aras romanas **(figura nº 35).**

A sua implantação frontal ao antigo edifício da Escola Portuense de Belas Artes, assume a homenagem desta à figura do mestre, numa altura em que se davam os primeiros passos no sentido da ampliação ou mudança das suas instalações.

A Universidade, João da Silva, *1948*

Última obra deste ciclo, a estátua *A Universidade* **(figura nº 36)** é uma homenagem aos

---

[169] *idem, ibidem.*

[170] AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (8/11/1937 a 16/12/1941), 17/3/1938; ff 5

[171] AGCMP, Pareceres da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (1968 a 1972). Parecer nº 156/72

[172] *idem, ibidem.*

estudantes mortos na guerra, e ergue-se solitária num espaço mal iluminado da Faculdade de Ciências. Trata-se de uma figura feminina, coberta por um véu que se estende até aos pés, e que segura uma hierática folha de palma, acentuando a verticalidade da figura.

Tratada como uma imagem religiosa, esta estátua constitui uma marca de fidelidade aos formulários académicos de feição religiosa, e simultaneamente assinala um distanciamento face aos repertórios do 1º modernismo, formalizados no cânone do *Zarco* de Francisco Franco e apropriados pelo Estado Novo para o prosseguimento da sua política de iconografar a História Pátria, no espaço público, pela estatuária.

Tão pouco esta estátua se aproxima das correntes dissidentes neo-realistas que vinham aos poucos a afirmar-se na literatura e na pintura, e que na época da implantação começavam a ter alguma expressão na escultura, como acontecia com o relevo de Américo Braga, implantado no Cinema Batalha, no ano anterior e posteriormente mutilado.

Nível 3

Integram-se ainda neste ciclo, os seguintes lugares de memória:

Em 1901, António Teixeira Lopes finalizava a estátua de Soares dos Reis que lhe havia sido encomendada por uma comissão presidida por Artur de Macedo e da qual ele também fazia parte, bem como seu pai, Camilo e Diogo de Macedo, Fernandes Caldas, Afonseca Lapa e Torcato Pinheiro. Do gesso, foi posteriormente tirada uma cópia parcial da estátua do Mestre que agora figura nos jardins da Faculdade de Belas Artes, frente ao antigo Pavilhão de Arquitectura, curiosamente, projectado pelo arqtº Manuel Fernandes de Sá, descendente do arqui-rival de Teixeira Lopes — escultor António Fernandes de Sá.

Em 14, Teixeira Lopes esculpia em mármore um busto do Professor Gomes Teixeira que constitui um dos retratos mais expressivos da sua longa produção.

Em 17, Diogo de Macedo modelava para a Biblioteca e Museu Municipal o busto do seu Director, Sampaio Bruno (1857-1915), na linha expressionista das suas primeiras obras, realizadas após o regresso a Portugal, vindo de Paris, por causa da Grande Guerra.

Em 27, António de Azevedo modelava o baixo relevo do Prof. Vicente José de Carvalho, que seria colocado no exterior do antigo edifício da Faculdade de Medicina.

Em 31, por encomenda municipal, Teixeira Lopes inaugurava o baixo relevo em bronze junto à entrada do atelier-casa do pintor António Carneiro, falecido em 30.

Em 37, seria a vez de Rodolfo Pinto do Couto, recém regressado do Brasil, onde per-

maneceu perto de trinta anos, inaugurar o busto do Dr. Alfredo de Magalhães, em conveniente colocação frente ao edifício da Maternidade, obra emblemática da passagem do antigo Director da Faculdade de Medicina pela Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto.

No mesmo ano, integrado em solene homenagem ao ilustre matemático da Universidade do Porto, era inaugurado um novo busto em bronze do Doutor Gomes Teixeira, modelado, como o anterior, por Teixeira Lopes.

Em 42, de António Cruz, eram colocados à entrada da Rua de Stª Catarina, dois bustos em terracota, um representando Camões e o outro Dinamene.

Em 48, João da Silva cinzelava em granito a estátua A Universidade, uma alegoria aos estudantes mortes na Guerra.

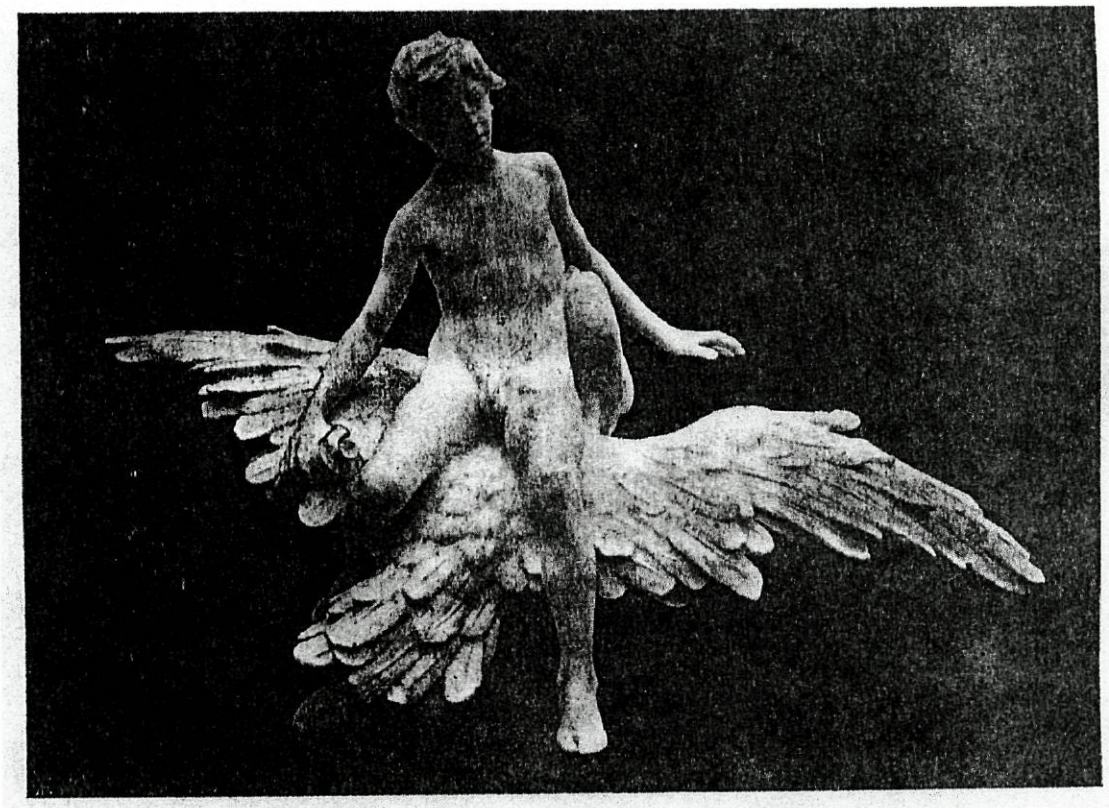
Em 72, era reimplantado na Praça do Dr. Tito Fontes um pequeno monumento a Raul Dória, composto por busto, em bronze, modelado em 26, pela discípula de Teixeira Lopes D. Ada da Cunha, colocado sobre uma pilha de livros em mármore, de nova factura, para assinalar o local onde antes da construção do novo edifício do Jornal de Notícias se erguia a Escola Raul Dória, no átrio da qual se encontrou durante o período do seu funcionamento o referido busto.

Nível 4

Neste ciclo, incluem-se ainda as seguintes obras, que nos dispensamos de analisar:

Nome	Localização	Materiais	Tipologia
Aos Voadores	Átrio da Estação de S. Bento	Bronze	Baixo Relevo
Gonçalo Sampaio	Departamento de Botânica da Fac. de Ciências	Bronze	Busto

Elementos de Qualificação Urbana



«RAPTO DE GANIMEDES» (GESSO)

Figura nº 37

Nível 1

O Rapto de Ganimedes, António Fernandes de Sá, *1898-1916*

Primeira obra não-rememorativa a ser colocada no espaço público da cidade, o Rapto de Ganimides do então jovem escultor António Fernandes de Sá, realizada em Paris, para onde este se dirigira como bolseiro do Estado, em 1896, é uma das obras mais premiadas da estatuária portuguesa *fin-de-siècle*. Uma carta de Denis Puech, mestre de Fernandes de Sá nas Beaux-Arts, datada de 13 de Abril de 1898, informava-o de que "*votre figure est passée hier et elle a été admise haut la main. Elle est vient venue...*"[173].

Em causa estava a admissão ao *Salon* de 1898, onde não só a obra acabaria por receber uma *Mention Honorable*, para dois anos mais tarde conquistar uma Medalha de Bronze, agora na Exposição Universal de Paris de 1900.

Compunha-se a peça de um grupo escultórico em gesso **(figura nº 37)**, formado por uma águia a pairar de asas abertas sobre as nuvens, transportando no dorso, amparando-o com a cabeça, um jovem nu. Na mão direita o jovem segura uma pequena ânfora de vinho, enquanto no seu rosto se estampa uma expressão de espanto e medo.

Modelado com grande elegância e equilíbrio, o conjunto narra o mito do rapto Ganimedes, formoso jovem troiano que Zeus, metamorfoseado em águia, havia decidido levar para o Olimpo com o objectivo de o tornar seu escanção, circunstância que na escultura se aludia através da ânfora.

O Rapto de Ganimedes constitui uma das mais belas obras de estatuária do Porto, pela interpretação que revela um raro entendimento do fundo poético da própria mitologia. A composição é uma colagem de dois corpos que se agregam em contraposto, sobre uma massa informe de contornos curvilíneos, conferindo ao conjunto uma grande riqueza de linhas e de planos, donde se salienta a grande diagonal formada pelas asas abertas da águia e a vertical formada pelo corpo de Ganimedes, que permite registar diversificadas observações, a partir de múltiplos pontos de vista. O elemento atmosférico constitui parte integrante da obra e é sugerido quer pelas asas abertas da águia, quer pelo poder de elevação que nela se patenteia. Em termos expressivos, o grupo vive do contraste entre o corpo liso do efebo e a penugem rugosa e escamada da águia, que reflectem a luz de forma muito diferente. Ecos do mito de Leda e do Cisne imprimem um indelével erotismo à obra.

---

[173] In, GUIMARÃES, Bertino Daciano, *O Escultor António Fernandes de Sá*, Separata do Boletim da Câmara

Regressado a Portugal, em 1901, Fernandes de Sá procura tirar partido dos bons resultados obtidos em Paris, o que na prática implicava um confronto com Teixeira Lopes, mais vantajoso para este, em virtude do *Grand-Prix* conquistado na mesma Exposição parisiense de 1900.

Em causa encontrava-se o provimento da cadeira de Escultura da Academia de Belas Artes do Porto, vaga desde o suicídio de Soares dos Reis, em 1889.

Desvantagem que nem a carta enviada a D. Carlos (doc. nº 25, Ap. Doc.) em 18 de Setembro de 1901, onde Fernandes de Sá pedia "*a graça de ordenar que se cumpram as disposições legais, mandando-se abrir o concurso para Professor de Escultura na Academia Portuense de Belas Artes*"[174], pode inverter, em virtude, por um lado, da maior influência que Teixeira Lopes tinha junto de D. Carlos e, por outro, do apoio concedido a este por Adães Bermudes, Guedes de Oliveira e o Conde de Arnoso que "*tal como El-Rei, tinha ficado muito sensibilizado com a recepção que Teixeira Lopes havia feito ao príncipe Luís Filipe, no atelier de Vila Nova de Gaia, por iniciativa do Presidente da Câmara do Porto, conselheiro Wenceslau de Lima.*"[175]

Em 24 de Outubro era publicado o decreto que formalizava a nomeação de Teixeira Lopes para professor efectivo da referida cadeira, à revelia da legislação, facto que no futuro não deixaria de causar incómodos a Teixeira Lopes, e que contribui para este se demitir em 1916 e 1929 da Escola de Belas Artes do Porto.

Enfraquecido no seu confronto com Teixeira Lopes, Fernandes de Sá ficaria com pouco espaço para a sua afirmação como escultor, apesar da sua participação no Salão da *Sociedade Nacional de Belas Artes* de 1902, onde o Rapto de Ganimedes, aí apresentado como peça nº 143 do catálogo, arrebatou a distinção de *obra de certo interesse.*

Comentando a peça, o *Diabo Júnior* refere-se à obra, nos seguintes termos:

> No rapto de Ganimedes em que uma águia arrebata um moço através do espaço, o talentoso artista soube tratar todo o grupo com magistral correcção: a expressão do susto que se desenha na fisionomia de Ganimedes não podia ser mais real e natural; é a grande harmonia das linhas e, quando muito, poder-se-ão achar um quase nada distendidas de mais as asas da águia[176].

Praticando uma estatuária de pequena dimensão, de concepção delicada e de temática

---

Municipal do Porto, Vol XII, Maranus, Porto, 1949, p. 9

174 In, LOPES, António Teixeira, op. cit., pp. 293-294

175 CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, op. cit., p. 209

176 In, Diabo Júnior, 17/3/1902.



↑ Figura nº 38

Figura nº 39 ↓



intimista[177] ou realista[178], por isso, falhos da requerida monumentalidade, tendo poucas encomendas e batido, como já vimos, no concurso do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, António Fernandes de Sá, como lamentava Diogo de Macedo, "*recolheu há dezenas de anos ao mais doloroso capricho do destino na vida de um artista: — a renúncia*"[179].

Nos primeiros anos de 1900, encontrava-se pois aberto o caminho para Teixeira Lopes poder instaurar-se como estatuário da cidade, e a Fernandes de Sá sobrava-lhe apenas espaço para realizar, em 1904, "*uma exposição no seu atelier, da Rua de Álvares Cabral da cidade do Porto*"[180], instauração essa que logo se adaptava aos novos ventos republicanos, com aquela que poderia ter sido a grande obra de Teixeira Lopes na cidade: o Monumento à República, encomendado pela Câmara do Porto[181] para a nova Praça da República, em 1911, com cerimónia de lançamento da 1ª pedra, realizada em 10 de Outubro[182].

A antiga Praça de Stº Ovídio, ela própria *lugar de memória* da revolta republicana de 31 de Janeiro de 1891, era o lugar certo para a colocação desse monumento. Antigo campo de manobras militares, na última década de oitocentos, encara-se a possibilidade de ajardinar o local, sendo traçado, para esse efeito, em 1891 um plano, pelo vereador dos Jardins João Baptista de Lima Júnior[183], plano esse que não seria executado "*por oposição do Ministro da Guerra*"[184]. Em 1908, o ajardinamento da Praça de Stº Ovídio é proposto pelo Dr. Tito Fontes, sendo o novo jardim público inaugurado em 1914.

Posta de parte a implantação do monumento à República, apesar da cerimónia de lançamento da 1ª pedra, no 1º aniversário da implantação da República **(figura nº 38)**[185], tornava-se necessário qualificar aquele espaço, por meios menos dispendiosos, vinculando-o ao mesmo tempo a uma temática politicamente neutral, recorrendo a obras de arte de pendor alegórico e decorativo.

Daí, a implantação do *Rapto de Ganimedes* naquele jardim **(figura nº 39)**, sendo para esse

---

177 Particularmente notória na escultura O Beijo Materno, Paris, 1901

178 Bustos *Cabeça de Velha*, Paris, 1900, In, Amigos de Gaia, nº1, Abril de 1976 e *Um Pobre*, Occidente, nº 1019, XXX volume, 20/4/1907

179 Notas de Arte, por Diogo de Macedo, In Ocidente, Vol XVI, Janeiro de 1942, p. 99.

180 GUIMARÃES, Bertino Daciano, op. cit., pp. 9-10

181 Deliberação municipal de 3 de agosto de 1911

182 vide, O Occidente, 34º anno, XXXIV Volume, nº 1181, 20/10/1911

183 vide, ANTUNES, Maria Manuela Martins S., op. cit. p.

184 *idem, ibidem.*

185 BIEL, Emílio, Cliché da «Mala da Europa», in, Occidente, XXXIV Volume, nº 1181, 20/10/1911



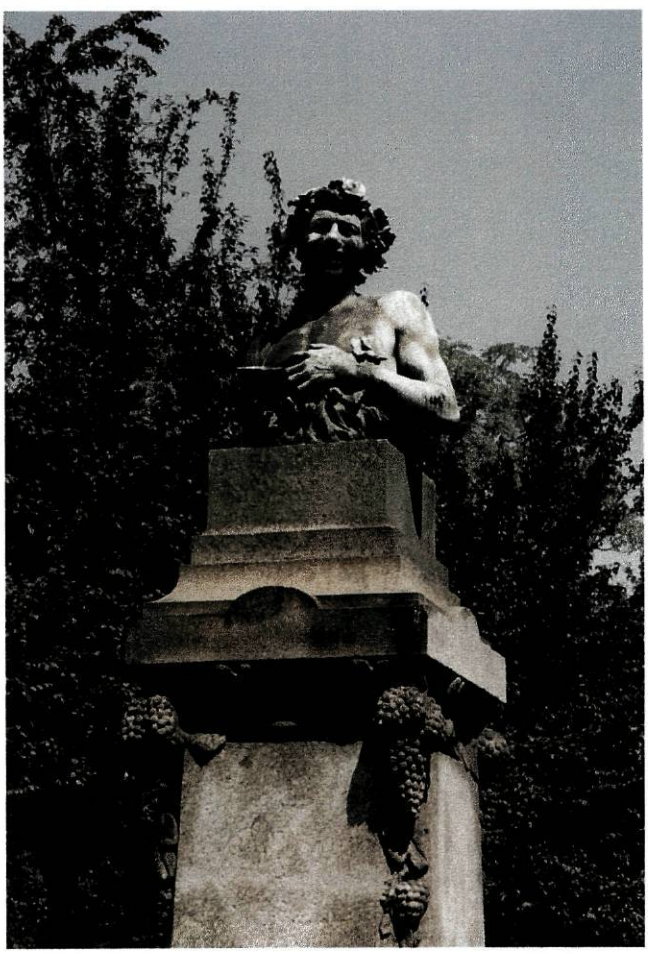
BACCHO — Escultura de Teixeira Lopes

Cliché da Photographia Guedes

HELIO-GRAVURA DE MARQUES ABREU

↑ Figura nº 40

Figura nº 41 ↓



efeito o gesso ampliado, passado a bronze e colocado sobre o tramo inferior de uma coluna jónica, com reminiscências de uma outra, cuja construção se arrastava, mais abaixo, na Rotunda da Boavista, por aquela altura, e que por coincidência também comportava, no topo, um grupo escultórico com uma águia, aqui, porém, tratada com conotações muito díspares, senão mesmo contrárias.

Baco, António Teixeira Lopes, *1906-1916*

Em concludente oposição ao Rapto de Ganimedes de António Fernandes de Sá, figura o busto do deus do êxtase e da orgia, colocado no lado sul da Praça da República. Modelado no barro em 1906 **(figura nº 40)**, o busto de Teixeira Lopes era então considerado por Guedes de Oliveira como "*uma das suas melhores obras*"[186]. Ao futuro Director da APBA, agradava-lhe o facto da figura não corresponder ao "*typo plastico consagrado*"[187] e de ser "*a sua silhueta [...] d'um bello efeito decorativo*"[188].

Quanto a nós, trata-se de uma obra menor, concebida em oposição à de Fernandes de Sá, virando as costas ao imaginário pagão ou comentando-o da forma mais primária.

No fundo, Teixeira Lopes constrói uma versão prosaica e folclórica de Baco, aqui representado, realisticamente à imagem de um qualquer lavrador de S. Mamede de Riba-Tua! Na figura existe algo que faz lembrar o *Caim* de 1889, ou seja, uma interpretação não-convencional da figura, que ali surge melhor, tocada, pelo estigma de uma perversidade precoce, enquanto aqui, pior, se desfigura por efeito de uma folclórica vulgaridade, que ignora o carácter lúbrico daquela divindade pagã.

Imagem banal do próprio naturalismo que é acentuado no recurso às ramagens e cachos de uvas com que é ornamentada a figura, caricatura gratuita que se descobre no riso néscio de uma embrieguês vulgar, rasgando a própria fisionomia **(figura nº 41)**.

Nível 2, 3 e 4

Não existem outros elementos de qualificação urbana pertencentes a este ciclo.

---

[186] *Arte*, 2º Anno, nº 21, Setembro de 1906.

[187] *idem, ibidem.*

[188] *idem, ibidem.*

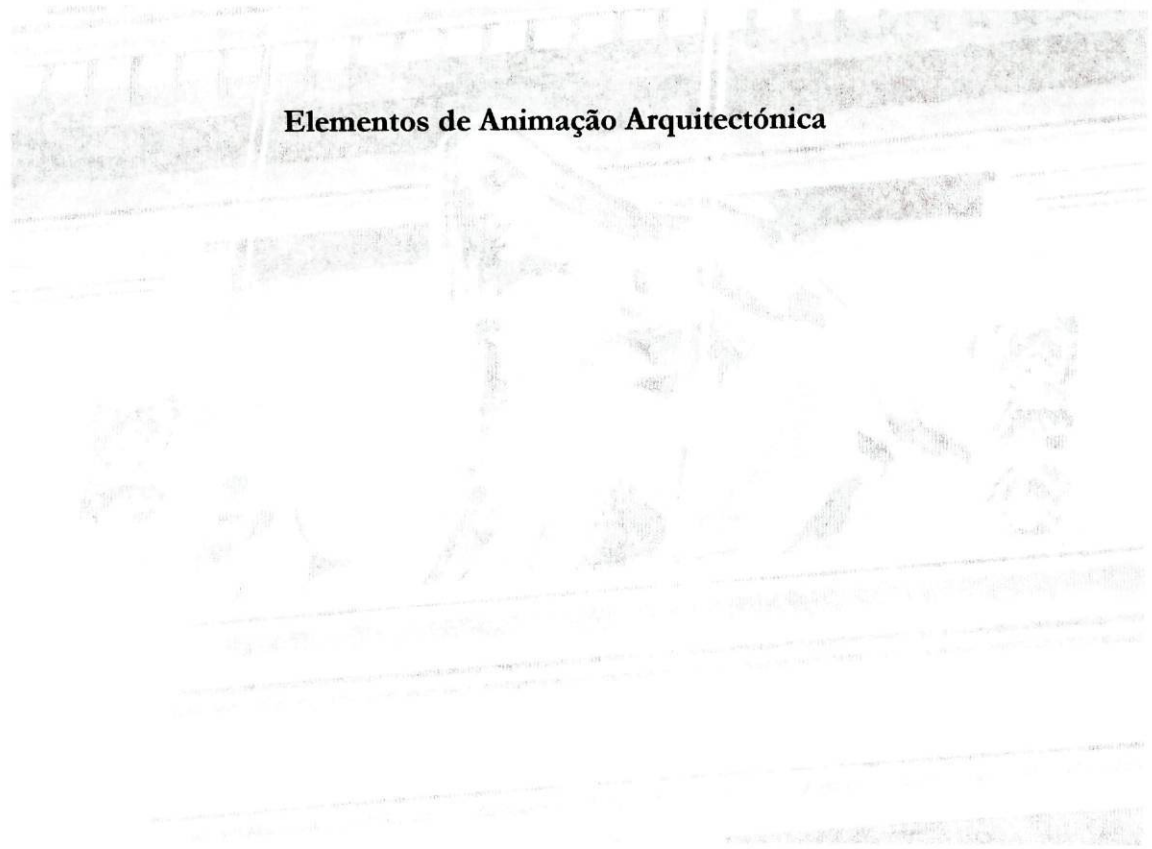






Figura nº 42



Figura nº 43

A Bondade, Sousa Caldas; **A Dor, o Amor e o Ódio**, Diogo de Macedo, *1914-1918*

Classificado em primeiro lugar no *concurso para a reconstrução do Theatro de S. João*, aberto em 1909, na prática seriam dois, para substituir o anterior, de Mazzoneschi, que ardera de 11 para 12 de Abril de 1908, o projecto de Marques da Silva, aprovado em Maio de 1910, fiel ao processos de composição *Beaux-Arts*, previa a integração de elementos escultóricos nas fachadas, nomeadamente no alçado principal, como se vê nas imagens publicadas na *Ilustração Portuguesa*[189], no *Occidente*[190] e mais recentemente, no catálogo da exposição *Portugal, Arquitectura do Século XX*[191].

Relativamente à parte arquitectónica, o historial do concurso e do projecto já está feito[192]. Outro tanto não acontece no tocante à parte escultórica, onde para lá de breves referências sobre autorias e datas[193], não existem propriamente estudos nem descrições detalhadas das obras.

Começando por aí, encontram-se os três relevos de Diogo de Macedo, a *Dor*, o *Amor* e o *Ódio*, mais o quarto de Sousa Caldas, a *Bondade*, encaixados numa espécie de métopas, ao longo de um largo friso da altura de um *mezzanino* com três aberturas, representando, em alegoria, as paixões humanas.

De Diogo de Macedo, figura na segunda *métopa* a contar da esquerda, em alto-relevo, a alegoria à *Dor*, **(figura nº 42)**, composta de uma figura feminina colocada em posição frontal, com as pernas flectidas e a cabeça saliente, levemente rodada para a direita, em contraposto, relativamente aos joelhos. A cabeça coberta por um véu que se projecta para lá do corpo, a boca aberta e as linhas bem vincadas do semblante, acentuam a expressão terrífica, conferindo grande dramatismo à composição

Na terceira *métopa*, também de Diogo de Macedo, figura a alegoria ao *Amor*, **(figura nº 43)**, composta de uma figura feminina colocada, como a anterior, em posição frontal, com as pernas flectidas e a cabeça saliente, levemente rodada para a esquerda, em contraposto, em relação aos joelhos. O rosto sorridente, o olhar cativante e o peito desnudado, acentuam o expressionismo da composição, ornamentada com flores e linhas coleantes do

---

189 vide, *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº 211, 7/3/1910, p. 297.

190 Vide, *Occidente*, Lisboa, Vol. XXXII, p. 53.

191 BECKER, A., TOSTÕES, A. e WANG, W, *Portugal, Arquitectura do Século XX*, Dam, Prestel, 1998, p.156.

192 vide, CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, op. cit., pp. 590-619.

193 vide, OLIVEIRA, Maria Gabriela Gomes de, *Diogo de Macedo, Subsídios para uma Biografia Crítica*, VNGaia, 1974. pp. 35 e 155.



Figura nº 44



Figura nº 45

cabelo, de gosto art-nouveau.

Na quarta métopa, também de Diogo de Macedo, figura a alegoria ao *Ódio*, **(figura nº 44)** composta de uma figura feminina colocada em perspectiva lateral, com as pernas e o dorso flectidos e voltados para o lado esquerdo, com a cabeça voltada para trás, olhando fixamente por cima do ombro esquerdo. Expressão carregada do rosto, concebido como uma máscara de tragédia com o desenho da boca e do semblante bastante pronunciado. Orifícios profundos nos olhos e os dedos das mãos dobrados em forma de garra exprimem os sentimentos nefastos da personagem.

Quanto ao relevo de Sousa Caldas, colocado na primeira métopa do lado esquerdo, figura a alegoria à *Bondade*, **(figura nº45)** composta de uma figura feminina colocada em perspectiva frontal, com as pernas e o dorso flectidos e ligeiramente voltados para o lado direito, como a cabeça. Expressão neutra do rosto, com a mão esquerda pousada sobre o regaço segurando flores e a direita aberta atrás do corpo, para lá de certa ingenuidade, não exprimem claramente o sentimento pretendido.

Tomados no seu conjunto, os relevos integram-se bem na fachada, obedecendo a uma estrutura de composição por pares simétricos, do tipo A-B-B'-A', em que A e A', nas extremidades praticamente se dispõem como pares afrontados, apresentando ambos o corpo voltado para a parte central do friso, enquanto que os pares B e B', ao contrário se dispõem praticamente como pares adossados, à excepção do movimento das cabeças, ambas voltadas para o centro do friso.

Quer pelo agenciamento das figuras, quer pela temática das representações, verifica-se uma subordinação, ou melhor, uma integração clara do trabalho de escultura na arquitectura, em cujo projecto os relevos já figuravam[194] **(figura nº 46)**. Por aquela, animam-se e preenchem-se os planos e os vazios, conotam-se e teatralizam-se os programas e as funções, ajudando a primeira ao entendimento da segunda.

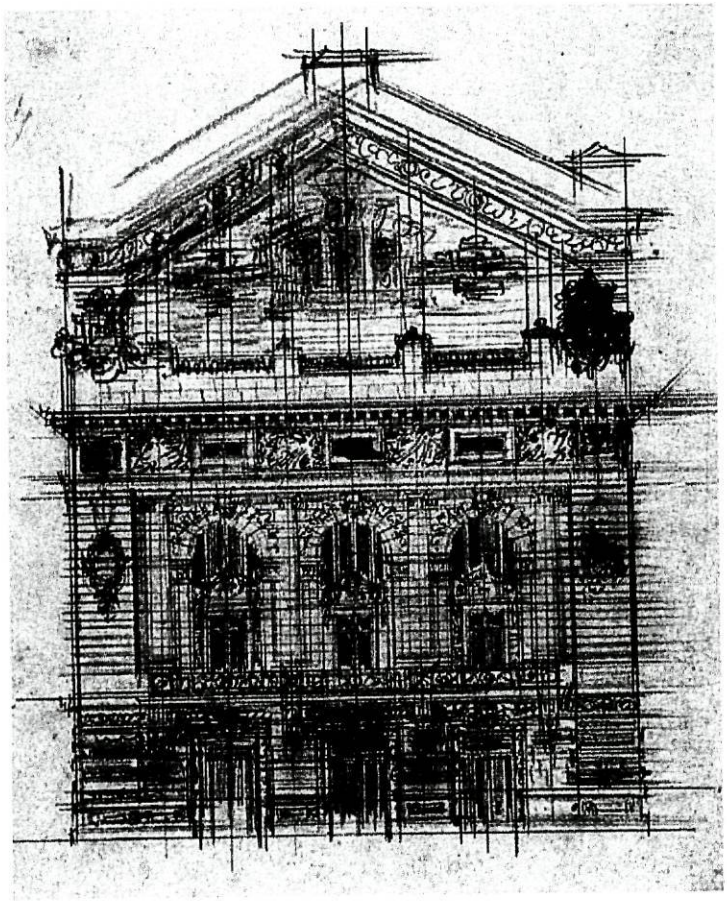
Melhor em Diogo de Macedo, pela expressão. Pior em Sousa Caldas, pela convenção.

É que, Diogo de Macedo, acabado de chegar de Paris, ainda pudera assistir à inauguração do Teatro dos Campos Elíseos (1911-1912), de Auguste Perret, onde Antoine Bourdelle (1861-1929) colocara duas séries de relevos na fachada **(figura nº 47)**[195] — três sob a cornija e quatro ao lado do pórtico da entrada — num esquema de composição seme-

---

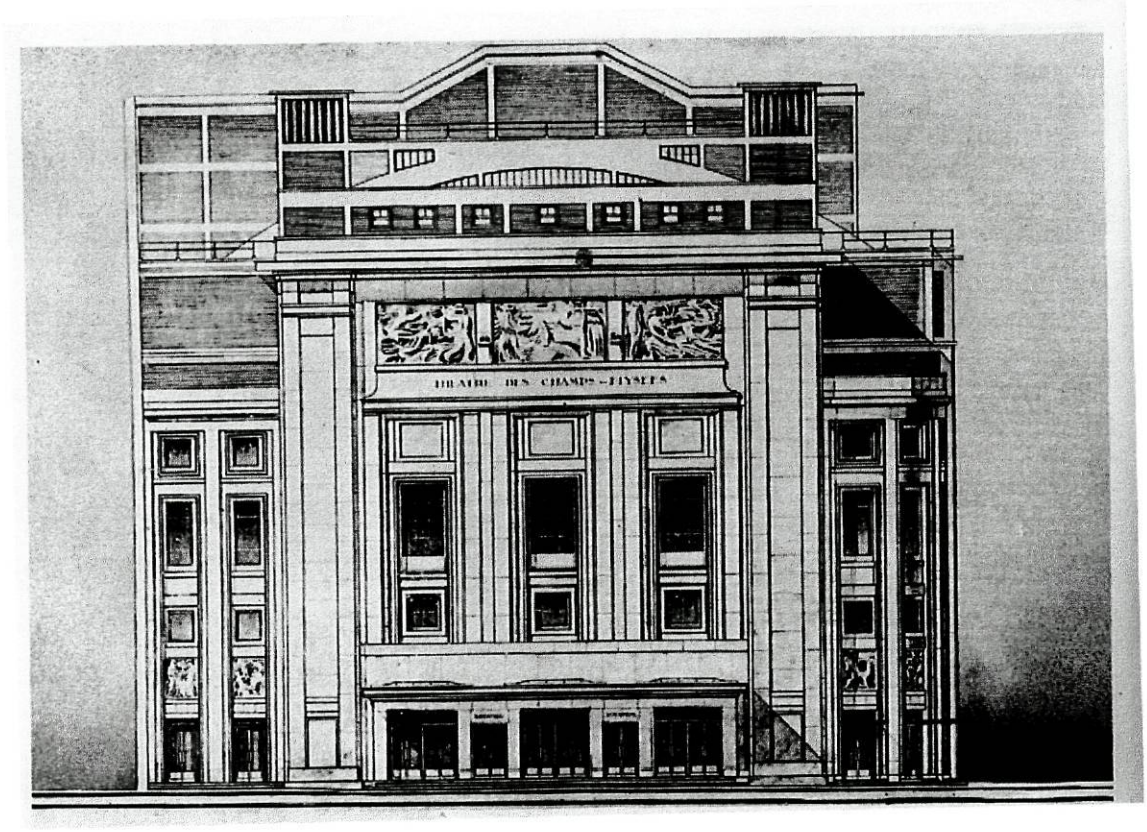
[194] Ilustração Portuguesa, nº 221, 7/3/1910, p. 207.

[195] BENEVOLO, Leonardo, *História de la Arquitectura Moderna*, GG, Barcelona, 4ª Edição, 1980, p. 372.



↑ Figura nº 46

Figura nº 47 ↓



lhante, muito embora, ao contrário do Teatro de S. João, claramente moderno, quer na arquitectura, quer na escultura **(figura nº 48 e nº 49)**,.

Não sendo formalmente modernos, os relevos do Teatro de S. João são, porém, inovadores. Inovadores porque como lembra, no *Ocidente*, Diogo de Macedo, "*pela primeira vez se apresentou em público no exterior de um edifício rico — o Teatro Lírico de S. João — esculturas moldadas e talhadas em cimento. Ainda ali se encontram para atestar a ousadia da experiência como resistência contra o tempo e o bom senso desde 1914*"[196].

Mais um motivo para salientar a presente obra que constitui o primeiro *elemento de animação arquitectónica* relevante do século XX portuense, e cuja moldagem e talhe em cimento faria carreira, como veremos.

Contudo, a verdade é que a data referida por Diogo de Macedo não concorda com a data atribuída por Maria Gabriela Oliveira, que indica o ano de 1915. Qual delas estará certa?

Questão de somenos importância, já se vê. Contudo há que ter presente que em 1915 se encontrava, pelo menos, em projecto já o grupo *Comércio e Agricultura* de Bento Cândido da Silva, como veremos também em cimento, o que levanta a problemática da anterioridade, a qual apesar da sua importância relativa, não deixa de suscitar, por uma questão de rigor, interesse.

Comércio e Agricultura, Bento Cândido da Silva, *1914-1917*

Apesar de também já ter sido estudada a história do Mercado do Bolhão, naquilo que diz respeito ao edifício actual, a documentação existente é escassa. À excepção de uma Planta do Rés-do-chão[197] e de uns cortes, datados de 1914 e assinados pelo arqtº Correia da Silva, não se conhece o paradeiro do projecto do edifício actual.

Aliás, em 17 de Junho desse mesmo ano, José Teixeira Lopes, na Comissão de Estética pede que conste na acta "*que o novo projecto para o mercado do Bolhão, sahido da 3ª repartição não deu entrada nesta Comissão*", e como mostra Rui Tavares na obra citada, as plantas e os cortes de 1914, "*únicos elementos do projecto original permitem constatar, na obra realizada, duas importantes alterações ocorridas posteriormente: a não-realização da cobertura e a diminuição da altura do*

---

196 *Notas de Arte*, por Diogo de Macedo, *Ocidente*, Lisboa, Vol. XVI, Março de 1942, p. 376.

197 vide, TAVARES, Rui, *O Mercado do Bolhão*, Câmara Municipal do Porto, 1984, p. 109



Figura nº 48

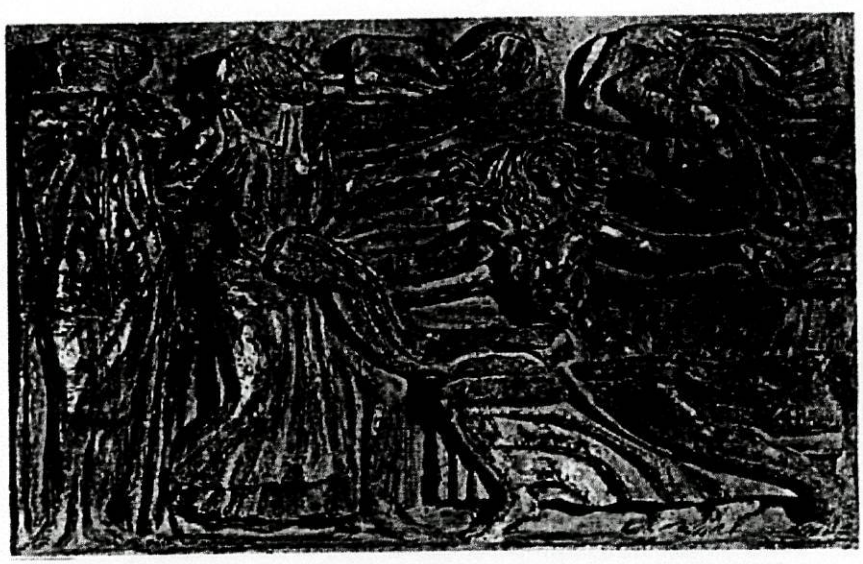


Figura nº ~~50~~ 49

edifício, o que coloca a questão de poder não ter sido este o esquema compositivo inicial do edifício."[198]

Subsistem portanto algumas dúvidas relativamente à génese deste projecto, e no que diz respeito à escultura uma das questões que à partida se colocam é o da sua datação. Sem se esclarecer este aspecto, não é possível contrariar o depoimento de Diogo de Macedo, citado anteriormente, pelo que se mantém a sua anterioridade, apesar das conclusões de uma análise física à constituição da escultura, recentemente levadas a cabo, no contexto da reabilitação em curso do edifício do Mercado do Bolhão.

Aliás, tudo aponta nesse sentido, uma vez que em 29 de Junho de 1915, dava entrada na Comissão de Estética um ofício do Presidente da Câmara, *"perguntando o parecer da comissão sobre um grupo alegorico para a fachada do Bolhão"*[199], o que demonstra a fase preliminar da obra, não esclarecendo, porém, se aquela escultura constava já do projecto, qual a sua autoria e qual a sua semelhança com a obra definitiva, materiais, etc.

Dúvidas subsistem também quanto à data em que o mercado teria ficado definitivamente pronta, não se registando dados que apontem no sentido de uma inauguração formal, em determinada data específica. Pelo contrário, o mais provável é que o Mercado tenha começado a funcionar gradualmente à medida que as bancas e as lojas foram sendo ocupadas pelos seus arrendatários, como se depreende de uma proposta apresentada pelo sr. Manoel Gonçalves Frederico na sessão da Comissão Executiva da Câmara Municipal do Porto de 17 de Agosto de 1916, onde se requer que *"se proceda quanto antes á arrematação em hasta pública de 5 lojas exteriores do Mercado do Bolhão, com frente à Rua de Fernandes Tomás, as quais acabam de ser concluidas e acham-se designadas na planta respectiva com as letras 1-2 K; 2-L; 2M e 2-N2"*[200]

Em termos de composição arquitectónica, a inclusão do grupo escultórico de Bento Cândido da Silva surge para assinalar e enfatizar a entrada da fachada Sul, que é a de maior monumentalidade, substituindo o modesto frontão que assinala a modesta entrada da fachada Norte que tem metade da altura da primeira, pelo dito elemento escultórico, e fazendo recuar aquela sobre a Rua Formosa, para assim proporcionar um espaço de leitura e criar uma correspondente, embora reduzida, praça de honra, numa aplicação dos formulários *Beaux-Arts*, assimilados por Correia da Silva durante a sua aprendizagem parisiense, com Julien Gaudet.

---

[198] idem, p. 133

[199] AGCMP, *Actas da Comissão de Estética* (21/5/1913 a 8/12/1916), ffl. 68-69.



Figura nº 50

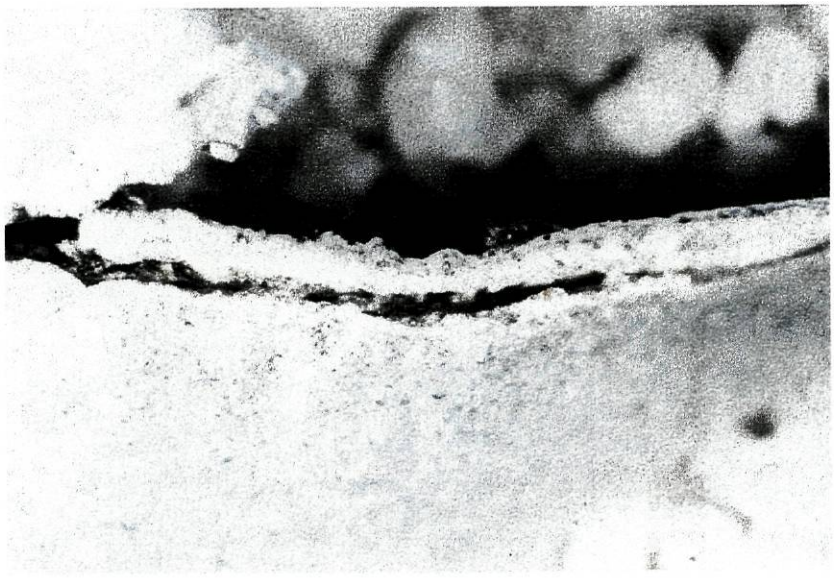


Figura nº 51

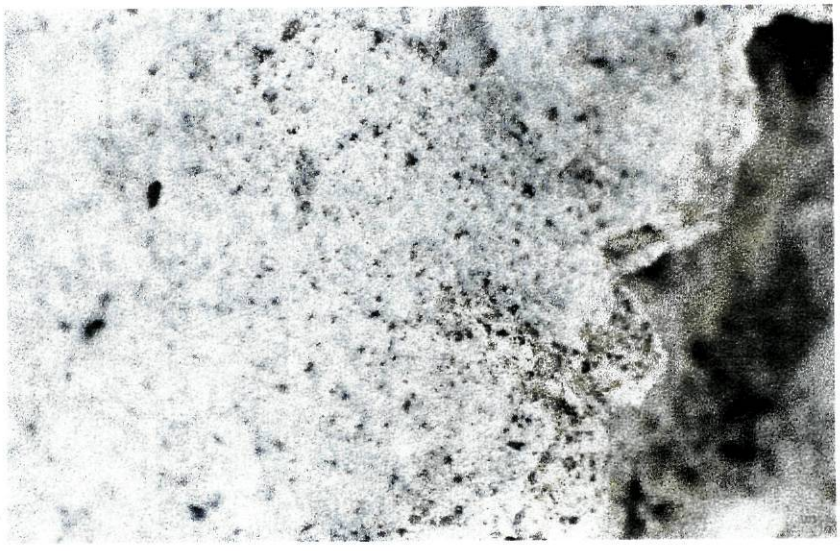


Figura nº 52

Trata-se de um grupo escultórico **(figura nº 50)** colocado no topo da frontaria sobre a cornija, constituído por duas figuras alegóricas apoiadas lado a lado em posição reclinada, sobre o Brasão da cidade do Porto que marca o eixo vertical do conjunto, e que é sobrepujado por uma concha. As duas figuras, Mercúrio e Flora, exibem como atributos o caduceu e o elmo alado, a primeira, e a espiga de trigo e o ancinho, a segunda. Festões, cornucópias e abundante ornamentação vegetalista, acentuam o pendor decorativo da composição.

De forma triangular, como se se encontrasse delimitada pelas molduras de um frontão, estrutura-se este grupo segundo um eixo vertical a partir do qual se dispõem simetricamente os elementos alegóricos e ornamentais, de acordo com o esquema A-B-A', sendo A e A', respectivamente, Mercúrio e Flora, e B, o brasão da cidade que é o elemento formal e simbolicamente estruturante da composição, e que por isso surge coroado por uma concha, em alusão da abundância.

Uma análise realizada à sua composição física[201], mostra que "*la capa de pintura exterior que posee actualmente el grupo escultorico que es similar ao resto del edificio en su fachada, se encontra en algunas zonas desprendida de la base* **(figura nº 51)**. *La escultura fue ejecutada con un mortero de árido fino y tiene gran resistencia mecánica. Este mortero se presenta muy compacto. Exteriormente se aplicó una capa coloreada de tono rojizo* **(figura nº 52)**. *Posiblemente en otras zonas la coloración del grupo escultórico sea diferente*"[202].

Em síntese, as conclusões deste estudo fornecem informações preciosas sobre os materiais e a partir daí as técnicas de construção do grupo escultórico que, ao contrário do que se supunha, não são de pedra[203], mas de cimento, posteriormente revestido por uma fina camada de terracota vermelha. Aliás, segundo o mesmo estudo "*este tipo de mortero es singular y presenta analogías con otros edificios coetáneos al Mercado do Bolhão, por lo que su estudio reviste, además, interés histórico.*"[204]

Este estudo constitui portanto um convite a que se proceda a análises semelhantes às esculturas, que não são em bronze ou em granito, dos outros edifícios congéneres da

---

200 Jornal de Notícias, 18/8/1916, p.1

201 Instituto de Ciencias de la Construccion Eduardo Torroja, de Madrid, Relatório apresentado no contexto dos estudos para a reabilitação do mercado, e conduzidos pelo exº arquitecto Joaquim Massena.

202 idem, p. 106

203 cf, VIEIRA, Vitor Manuel Lopes e FERREIRA, Rafael Laborde, A Estatuária do Porto, s/ed, Porto, 1987, p. 67.

204 Instituto de Ciencias de la Construccion Eduardo Torroja, de Madrid, idem, p. 115.

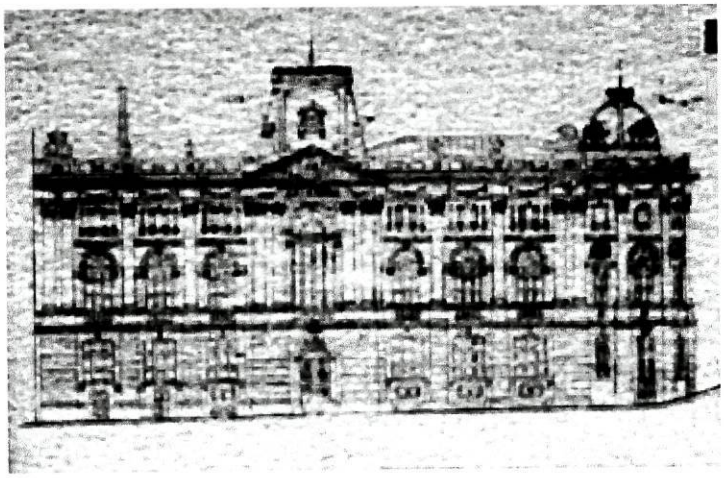


Figura nº 53

cidade, não só para que se apurem melhor os materiais e as técnicas utilizadas na sua feitura, mas também para se poderem tomar as medidas mais adequadas para a sua preservação.

Banco de Portugal, *Ventura Terra, José Teixeira Lopes, José Abecassis e Sousa Caldas, 1918-1934*

O actual edifício do Banco de Portugal constitui a segunda filial que aquele Banco abriu na cidade[205], e corresponde ao projecto que em 30 de Junho de 1922 deu entrada na Câmara, e que por sua vez se cingia, "*quanto á sua distribuição na planta dos diversos pavimentos e salvo pequenas alterações*"[206], ao anteprojecto elaborado pelos arquitectos Ventura Terra e Teixeira Lopes, em 1918 **(figura nº 53)**.

Inicialmente circunscrito a um terreno que a Caixa Filial do Banco de Portugal havia adquirido à Câmara, e que confrontava a Nascente com a Praça da Liberdade, a Poente com a Rua do Almada e a Norte com a Viela da Polé, começaram em 1918 as obras de demolição, nesse talhão que não ocupava portanto a totalidade da área agora preenchida.

Preocupado com o facto da dita Viela da Polé constituir "*um verdadeiro foco de imundice*"[207], Elísio de Melo, , considerando que o problema só será resolvido "*desde que se alargue ou se faça desaparecer a viela em questão*"[208] em sessão ordinária da Comissão Executiva da Câmara, realizada em 10 de Janeiro desse ano, propõe "*que se proceda á expropriação do prédio que tem os números 69 e 71 para a travessa da Liberdade, 42 a 46 para a Rua do Almada e 72 para a Rua do Polé*"[209].

Relativamente ao projecto de 18 o de 22 introduz algumas alterações no desenho das fachadas, por forma a estas atingirem a altura exigida pela Comissão de Estética da Cidade, tendo "*indicado como altura média da linha superior da cornija 18 metros acima do nível da Avenida, forçoso era fazer passar para baixo da mesma cornija todo o 2º andar do edificio*"[210].

As obras arrastaram-se durante anos, com o protesto da Câmara Municipal, que na Sessão Ordinária de 20 de Fevereiro de 1932 da Comissão Administrativa se protesta pelo

---

205 A primeira filial instalou-se a partir de 1825 no extinto Convento de S. Domingos

206 AGCMP, Livros de Licenças de Obras Particulares, livro nº 394, ff 383

207 Jornal de Notícias, 11/1/1918, p.1

208 *idem, ibidem.*

209 Jornal de Notícias, 11/1/1918, p.1

210 AGCMP, Livros de Licenças de Obras Particulares, livro nº 394, ff 383



↑Figura nº 54

Figura nº 55 ↓



"*péssimo estado de aceio e aspecto*"[211] dos tapumes que circundavam a construção do Banco de Portugal que "*não podem continuar assim*"[212], propondo-se que a Direcção do referido Banco tome as providências necessárias para "*corrigir tão desagradável situação*"[213].

Na sua edição de 21 de Maio de 1933, o Comercio do Porto, reproduz uma imagem dos "*Grupos escultóricos de Sousa Caldas*"[214] **(figura nº 54)**, que assentam sobre a cornija, junto ao corpo central. Mas só em 23 de Abril do ano seguinte o edifício seria inaugurado, mas sem os dois referidos grupos escultóricos de bronze.[215]

Relativamente ao grupo escultórico do frontão, ele é composto por uma figura feminina sentada com majestade clássica num trono em atitude de tutela relativamente a duas figuras reclinadas que a ladeiam, representando Hermes e Deméter, e que se ajustam aos cantos do frontão. Junto a Hermes, figura um pote a vazando moedas e junto à figura de Deméter, palmas e espigas de trigo. Sob o frontão, no friso, figuram de cada lado duas cornucópias, transbordando moedas, simbolizando prosperidade e riqueza. No centro, a expressão Banco de Portugal.

Constituindo um caso único de frontão historiado na cidade **(figura nº 55)**, o presente grupo escultórico repete a mesma fórmula compositiva do grupo de Mercado do Bolhão. De notória inspiração neo-clássica, que relembra a intervenção de Simões de Almeida Sobrinho no frontão do Palácio de S. Bento (1922), o cinzel de Sousa Caldas, aqui atinge o seu ponto mais alto, com correctas modelações de claro-escuro que salientam o volume das formas.

Em relação aos dois grupos escultóricos de bronze, tratam-se de duas composições muito semelhantes, simetricamente dispostos nos flancos do torreão central do edifício, sendo cada um deles formado por uma figura feminina trajando uma longa túnica e tendo cada uma junto aos seus pés duas crianças nuas sentadas sobre a cornija. Nas suas mãos, ambas as figuras em simbolização do Trabalho[216], empunham ramos de flores e grinaldas, com que coroam essas mesmas crianças. Forte influência neoclássica nas vestes e no desenho dos rostos e das cabeças.

---

[211] Comercio do Porto, 21/2/1932, p.2

[212] *idem, ibidem.*

[213] *idem, ibidem.*

[214] Comercio do Porto, 21/5/1933, p.2

[215] Comercio do Porto, 20/4/1934, p.1

[216] idem, ibidem



Figura nº 56

Aqui o naturalismo da figuração não consegue transmitir uma idealização tão forte, como no grupo anterior, idealização que é parcialmente traída pelo realismo com que se encontram representadas as figuras infantis.

Nível 2

A Nacional, Marques a Silva e Sousa Caldas, *1920-1924*

O edifício *A Nacional* é uma obra de Marques da Silva de "*condições artísticas [...] excelentes*"[217] que sucede a um projecto anterior de Oliveira Ferreira, (doc. nº 26, Ap. Doc.) em estilo manuelino. Fazendo *pendent* com o Edifício Pinto Leite, no outro flanco do arranque da futura Avenida, ambos configuram a imagem e a escala do futuro eixo urbano e centro cívico da cidade, introduzindo uma tipologia monumental como convinha então à afirmação económica e social da finança e do comércio locais.

Já estudado do ponto de vista arquitectónico[218], o edifício A Nacional "*é o mais belo e imponente edifício que se tem construído na Avenida das Nações Aliadas*"[219], para o que concorre a estatuária, que confere à delegação da seguradora nacional no Porto, um arrojo até então inédito na cidade, com o símbolo da companhia, o *Génio da Independência*, que transcreve a estátua modelada por Alberto Nunes para o Monumento aos Restauradores[220], colocado por Sousa Caldas, juntamente com duas figuras reclinadas, em representação de Seguro e Vida, e Acidente e Trabalho, no acrotério, encimando um frontão de volutas **(figura nº 56)**.

Estatuária de impacto monumental pelo arrojo da sua implantação a grande altura, mas de pouca originalidade contaminada por revivalismos renascentistas e classicizantes, vale pelo estudo de distribuição das figuras no alçado e pela composição dos eixos das figuras reclinadas, continuando, porém a patentear as deficiências expressivas já assinaladas na alegoria *A Bondade*, que pouco antes Sousa Caldas havia modelado para o Teatro de S. João.

Armazéns Nascimento, Marques da Silva e Sousa Caldas, *1914-1927*

Edifício da autoria de Marques da Silva inovador pela sua estrutura em cimento armado, em termos de estatuária revisita os mesmos formulários, insistindo na utilização das figuras reclinadas, agora em dois grupos sobre cada um dos alçados principais, sobre-

---

217 AGCMP, Licenças de Obras, Livro nº 365 (296) fl. 94 - Licença nº 718 de 23/9/1920

218 CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, *op. cit*, pp. 361-374

219 vide, A Nacional, Relatório, Lisboa, 1925, p. 44, In, Cardoso, António, op. cit, p. 361-374, p. 373

220 vide, FRANÇA, José-Augusto, op. cit. p. 291.

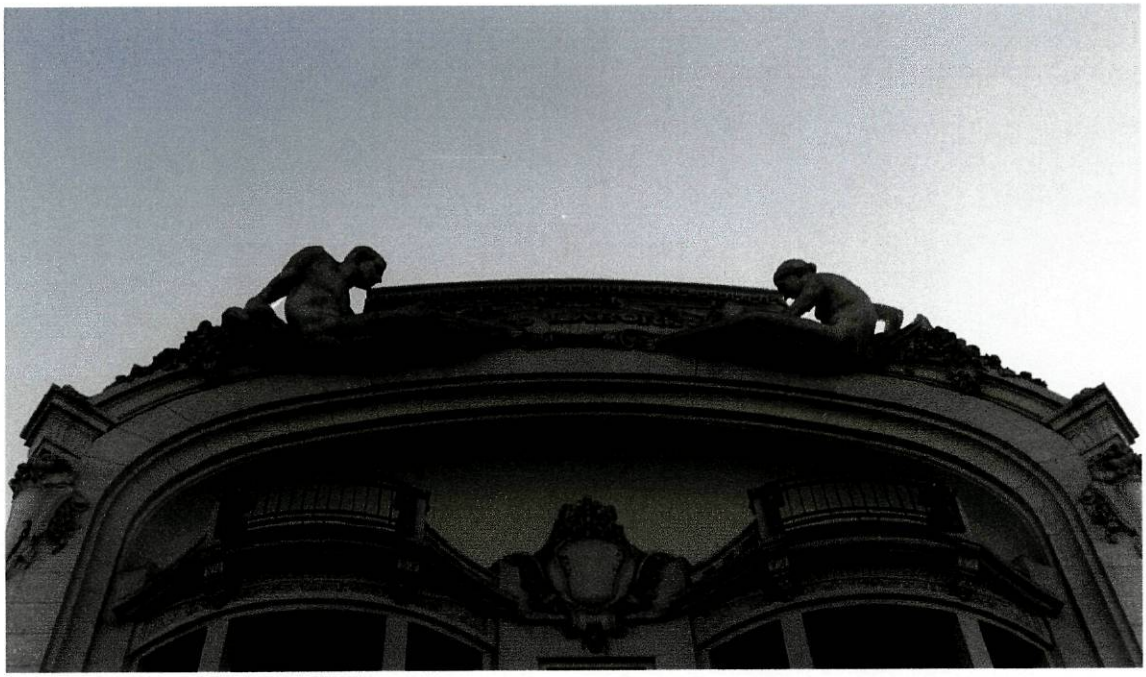


Figura nº 57

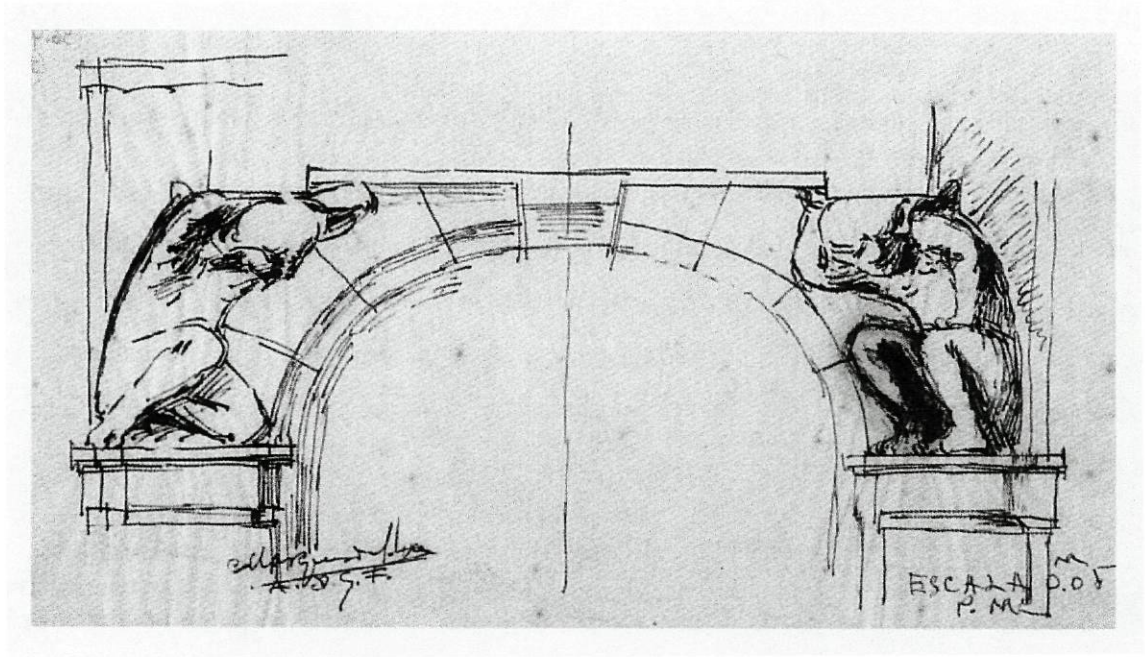


Figura nº 58

pujando os respectivos arcos abatidos, associando figuras femininas e masculinas, que uma certa mitologia do trabalho conjuga, como indica a legenda PRO LABORE **(figura nº 57).**

Uma vez mais, deve-se a concepção do grupo escultórico a Marques da Silva, embora inicialmente a composição tenha sido outra, quanto a nós mais rica em termos escultóricos, de acordo com um estudo preliminar **(figura nº 58).**[221]

A inauguração ocorreu no dia 14 de Junho de 1927 e constituiu um "*verdadeiro acontecimento da cidade, e chamou á Rua de Stª Catarina uma multidão de gente distincta que rendeu os maiores louvores á colossal obra que alli se ergue*"[222]

Nível 3

Integram-se ainda neste ciclo, os seguintes elementos de animação arquitectónica:

Em 1914, Teixeira Lopes finalizava a dévanture em ferro que lhe havia sido encomendada para a ourivesaria Reis & Filhos, à entrada da Rua de Stª Catarina, em interessante estilização Arte Nova.

No mesmo ano, Joaquim Gonçalves da Silva finalizava em terracota as Máscaras e Festões para a fachada Nascente do novo edifício do Teatro de S. João, falecendo pouco depois.

Em 21, seria a vez de ser inaugurado o requintado Café Majestic, exibindo dois meninos sentados sobre o lintel da porta de entrada a segurar um ondulante festão. Ignoramos a autoria da obra, mas parece-nos tipologicamente atribuível a Teixeira Lopes.

---

[221] cf, Catálogo da Exposição Portugal. Arquitectura do Século XX, pp. 158-159.

[222] Commercio do Porto, 15/6/1927, p.2

Lugares de Devoção

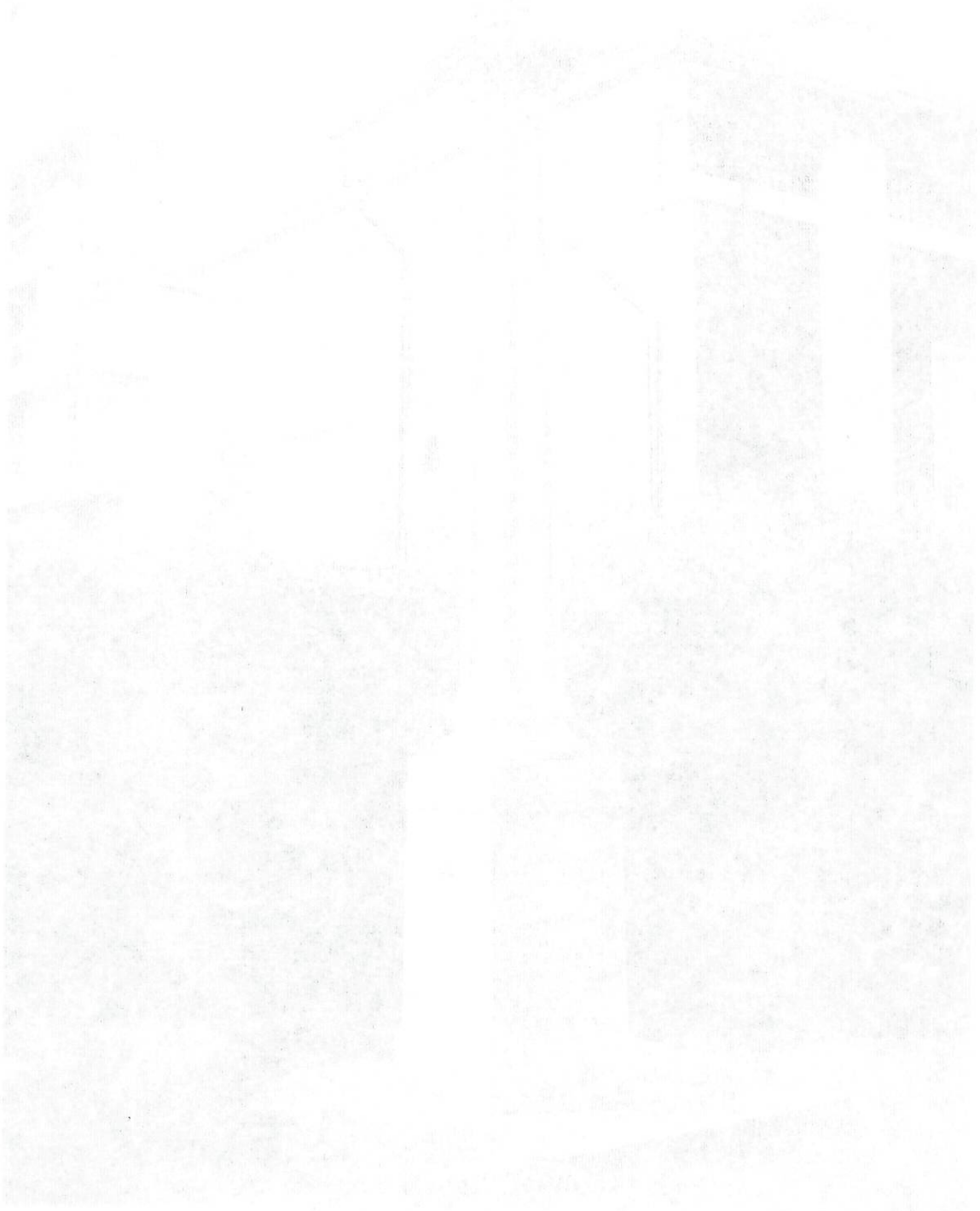




Figura nº 59

Nível 1

Immaculada Conceição de Maria, Autor Não Identificado, *1904*

A primeira tentação é dizer que não existem *lugares de devoção* construídos de raiz, na cidade, no primeiro quartel do século XX. Tudo o faria crer: a extinção das ordens religiosas, o anticlericalismo e a nacionalização dos bens da Igreja, constituem já no século XIX motivo suficiente para refrear novas fundações ou de algum modo promover uma presença mais marcante no espaço público.

Presença marcante não existiu, efectivamente, durante este período. Pontualmente, porém, surgem indícios de que, embora tacticamente contida, a presença da Igreja não deixou de assinalar a sua presença no espaço público quer, já se vê, através do existente, quer através de realizações efémeras, como procissões, romarias e festejos religiosos, que nunca deixaram de realizar-se até à lei de separação da Igreja e do Estado, de Afonso Costa, em 1911, para logo recrudescer com as ditas *aparições de Fátima* e com a conciliação iniciada durante o *sidonismo.*

No Porto, resta como legado desse tempo uma imagem de Nª Srª da Conceição que foi retirada do local de implantação original: o claustro do priorado da Igreja Românica de Cedofeita, construção que por pertencer ao séc. XVII foi demolida aquando das «campanhas de restauro» levadas a cabo pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, em 1930.

Encontra-se essa campanha descrita no Boletim da Direcção dos Monumentos Nacionais[223], mas não foram, então, tiradas fotografias, ficando apagada a memória do seu local exacto de implantação.

Trata-se de uma imagem representando a Virgem a rezar, coberta por um longo manto que se estende até aos pés, e que se encontra assente sobre uma coluna neo-coríntia que lhe serve de plinto. No estilóbato, figuram inscrições alusivas à consagração, comemorações e trasladação da imagem e do respectivo plinto **(figura nº 59).**

Obra modesta, o seu interesse maior deriva da raridade da implantação de imagens de ar livre, na época.

À sua consagração, surge ligado o nome de D. António Barroso, Bispo do Porto.

---

[223] Boletim Nº 2, de 1930.

Síntese:

A primeira fase da estatuária portuense do século XX encontra-se incontornavelmente marcada pelo naturalismo, muito embora coexistam expressões individualizadas, sendo por isso útil distinguir o naturalismo emocionado de Teixeira Lopes do naturalismo classicizante de Tomás Costa, o tardo-romantismo de Alves de Sousa do tardo-classicismo de Fernandes de Sá ou o realismo academizado de Sousa Caldas do expressionismo, quando não, simbolismo, do então jovem Diogo de Macedo.

Congrega este ciclo um entendimento coerente e unânime dos pressupostos e dos propósitos da estatuária: um instrumento de instrução pública e de reconhecimento social, que reflecte uma concepção positivista da História, num período que no plano interno é marcado pelo decadentismo da Geração de 70, e no externo coincide com a efémera hegemonia da Europa, que afanosamente a si mesma se comemora e se consagra, no palco feérico das grandes exposições universais.

À produção escultórica que colabora na definição desta realidade, designamos, então, *fin-de-siècle*. Uma produção de acentuado pendor narrativo entre nós praticada e ensinada por antigos bolseiros do estado em Paris, que em ambiente fortemente concorrencial aí são treinados a criar segundo formulários e procedimentos académicos, uma estatuária sempre que possível monumental que não dispensa o repertório, por assim dizer, sinfónico, das alegorias — *Pátrias*, *Glórias*, *Famas*, *Fortunas*, etc. — para compor um discurso erudito, combinando figuras mitológicas e personagens reais. Uma estatuária de preferência fundida em bronze, de execução artesanal e de elevados custos.

Um ciclo dominado por um «*naturalismo triunfante*», mas apesar de tudo a ele não totalmente, ou puramente, conformado. Por detrás do academismo, despontam persistências vernáculas, procedentes da produção oficinal de santeiros e ceramistas locais, que contaminam de provincianismo os modelos beauxartianos, introduzindo-lhes, por vezes, elementos estranhos e contraditórios que o *artesão-artista*, entretanto (de)formado pela aprendizagem académica, já não sabe e não pode controlar, não sendo outra a equívoca e efémera natureza da chamada a *Escola-de-Gaia*.

Escola de Gaia que nunca chegou, afinal, como tal a constituir-se, não logrando particularizar uma linguagem ou um entendimento próprio da escultura, apesar do número invulgar de escultores que aí nasceram e iniciaram a sua actividade[224], circunstância para a

---

224 No Catálogo da Exposição *Escultores de Gaia* encontram-se inventariados perto de uma vintena de escul-

qual concorreu, inicialmente, a importante tradição de santeiros local e, posteriormente, com a chegada do caminho de ferro e o arranque industrial, a instalação de fundições.

No Anexo nº1/A figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica deste ciclo. Os dados não se encontram hierarquizados em termos de excelência ou de valor artístico, tendo o mesmo peso um monumento comemorativo como um modesto busto ou relevo mural. O objectivo é portanto, tão somente, o de caracterizar objectivamente no seu conjunto o volume da sua produção.

Da análise dos dados registam-se as seguintes conclusões:

1. Influência parisiense
2. Apego a formulários oitocentistas
3. Preponderância do carácter rememorativo
4. Sujeição da escultura à arquitectura
5. Preponderância da encomenda
6. Predominância do bronze sobre a pedra
7. Emprego inovador do cimento
8. Número exagerado de estatuários para o mercado

Os resultados são os esperados, não se verificando, portanto, surpresas. A produção deste período confirma a influência notória dos formulários parisienses, que se impuseram nas belas artes portuguesas de então, pela *tríade beauxartiana* Naturalismo, Paisagismo e Eclectismo, através do ensino ministrado na *École Nationale des Beaux-Arts* aos bolseiros portugueses.

Acontece que esses bolseiros muitas vezes partiam para Paris já com o nome dos seus futuros mestres atribuído, por condição imposta pelo próprio concurso, o que os levava a seguir os cursos de professores académicos, os mesmos que, afinal, baniam os artistas mais avançados dos salões de exposição oficiais.

As consequências eram evidentes. Em vez dos bolseiros portugueses puderem tomar contacto com novas concepções artísticas e novas correntes de expressão, apertados pelas magras pensões, pela obrigatoriedade de remessas de trabalhos para a Escola e pelas duras condições de sobrevivência[225], ficavam com poucas hipóteses de poderem efectivamente

---

tores e santeiros nascidos em Vila Nova de Gaia.

225 Vide, *Carta de Tomás Costa à APBA*, In, Carvalho, António Cardoso Pinheiro de, op. cit., Apêndice Documental.

actualizar-se.

Feitas as contas, no fim, os estudos parisienses contribuíram para uma certa estagnação da escultura em Portugal[226]. Estagnação, ou mesmo regressão, se compararmos a produção *fin-de-siècle* influenciada por Paris e liderada por Teixeira Lopes, com a produção de Soares dos Reis ou mesmo de João José de Aguiar, do período neoclássico, influenciada por Roma.

Academismo parisiense que teve efeitos particularmente nocivos do ponto de vista patrimonial, em Gaia, onde existia uma tradição muito viva de ceramistas e santeiros (Anexo nº 2). Não é por acaso que à medida que a escultura académica se vai implantando, desaparecem os santeiros, "*engenhosos no ofício, maltratados pelos outros escultores*" [227], escultores que provinham, afinal, dessa mesma origem oficinal e artesanal, como Teixeira Lopes.

Este facto não pode ser fortuito, constituindo mesmo o cerne da questão. Por ele se percebe que não faz sentido falar-se de uma *Escola de Escultura Gaiense*, porque a única legítima e genuína era, afinal, a desses santeiros que a contaminação académica[228] e a laicização da escultura acabariam por asfixiar[229].

Caso paradigmático desse fenómeno é a obra de Teixeira Lopes. Por ele percebe-se como a riqueza expressiva das suas *maquettes*[230], infalivelmente degenera em estereótipos, convencionalismos e sobretudo um apego à vulgaridade, que a fidelidade ao naturalismo e a sua habilidade de mão não podem escondem, antes mais ainda denunciam.

Teixeira Lopes toda a vida lutou contra si mesmo, tentando eliminar o resíduo dessa origem artesanal. Mas esse resíduo constituía a sua própria verdade poética, pelo que as consequências foram as piores. É que, nem mesmo no quadro dos formulários naturalistas, para esculpir ou modelar belas obras basta saber "tirar do natural". É necessário que, a

---

226 Veja-se a excepção de Amadeo que aliás confirma a regra, porque justamente optou por não frequentar a École.

227 *Notas de Arte* por Diogo de Macedo, *Ocidente*, Vol XI, Outubro de 1940, p. 342

228 Ernesto de Sousa chama a atenção para o efeito nefasto que tem na arte dita popular a ideia de acabamento da obra, defendida pelo academismo em função da procura do belo ideal, acabamento que compromete definitivamente a qualidade da obra popular, retirando-lhe o carácter espontâneo e ingénuo.

229 Fernandes Caldas, por exemplo, partiu para o Brasil.

230 A Escultora Teresa Lapa, Directora da Casa-Museu de Teixeira Lopes mostrou-nos alguns esbocetos ou estudos produzidos por aquele escultor e, posteriormente fundidos em bronze, cuja riqueza expressiva era muito superior a uma grande parte, senão a maior, das suas obras acabadas. Quer isto dizer, que a finalização e o acabamento dados à sua produção, tendiam a empobrecê-la, como Ernesto de Sousa, aliás, já o havia mostrado, apontando as diferenças entre «artesão ingénuo» espontaneamente expressivo e «artesão culto» maculado por preconceitos estéticos, tal como o do acabamento julgado ideal de beleza.

acompanhar a mão, se produza, ou se projecte, uma determinada ideia de *intencionalidade artística*, que é uma das traduções possíveis para *Kunstwollen*.

Por isso, ao fracasso da Escola de Gaia não pode ter sido indiferente a postura narcisista de Teixeira Lopes que não admitia equiparar-se com outros escultores, contrariando assim um dos aspectos fundamentais de toda e qualquer escola: o espírito de grupo.

Muitos foram os escultores prejudicados pela sua arrogância. De todos, é justo destacar António Fernandes de Sá, não só por ter sido o único que enfrentou Teixeira Lopes, mas sobretudo pela qualidade plástica da sua obra, que entre todas as que se definem neste ciclo é a que melhor joga com valores que transcendem já o naturalismo, como sendo a depuração formal e a vibração atmosférica da luz, valores que prometiam uma contribuição modernizante para a escultura, contribuição que não chegaria a verificar-se, tendo o escultor, ao confrontar-se com a impossibilidade de sobreviver profissionalmente como escultor, optado pela via pedagógica, renunciando, a partir de 1908, à prática da escultura.

Daí, considerarmos este ciclo polarizado por estes dois escultores. Um, todo poderoso e popular que funciona como uma espécie de José Malhoa da escultura, arrebatando todos os louros. O outro, bastante mais promissor, mas incapaz de se afirmar perante um meio sociocultural que à partida lhe era adverso, como havia ficado demonstrado na questão da nomeação de Teixeira Lopes para a APBA.

Um outro nome, porém, afasta-se desta dicotomia: Diogo de Macedo. Nele debatem-se concepções de um outro alcance. Não ainda em acto — pelo menos no que diz respeito às duas obras (os relevos do Teatro de S. João e o busto de Sampaio Bruno) aqui estudadas — mas já em germe, assinalando o simbolismo dos primeiros, uma importante transição da escultura, ao deslocar da literatura para a música o *leit-motiv* da composição, não à maneira de Carpeaux, pelo movimento encantatório da dança, como acontecia na Ópera de Paris, mas à maneira de António Nobre, ou de Verlaine, pela harmoniosa expressão.

Constituem aqueles relevos, quanto a nós, a «jóia da coroa» da estatuária portuense deste período. Mas ao contrário dos que Bourdelle realizou para o Teatro dos Campos Elíseos, os de Macedo não são formalmente modernos. Ou por imposição do programa arquitectónico *beauxartiano* de Marques da Silva, ou pela circunstância de que originalmente aqueles relevos "*seriam de Joaquim Gonçalves se a morte dêste o não privasse da emprêsa*"[231], o facto é que o seu acerto conceptual não é completado por um equivalente rasgo formal, obede-

---

[231] Notas de Arte no Ocidente, por Diogo de Macedo, Vol. XVI, Março de 1942, p. 336

cendo, como não convinha, à lógica beauxartiana do projecto arquitectónico, que aliás já os prefigurava e de certa forma os vinculava, na composição da fachada.

Relativamente aos restantes aspectos, os dados apresentados falam por si.

Capítulo II

Proto-modernismo/Neo-Academismo

A Pátria Positivista

(Henrique Moreira *vs* Sousa Caldas)

Lugares de Memória

Monumento a Camilo, Henrique Moreira, *1925*

O monumento a Camilo Castelo Branco, pela vida boémia e atormentada do homenageado, pelas rivalidades e impasses que conheceu a organização da comemoração do seu centenário e pela simplicidade e intimismo do busto modelado por Henrique Moreira, que inaugura a longa série de obras suas no espaço público do Porto, constitui uma obra de referência e um marco, da estatuária inserida no tecido da cidade.

Não é fácil reconstituir integralmente os factos que antecederam a homenagem organizada pelo jornal *O Comércio do Porto*, homenagem que teve a originalidade de se realizar simultaneamente em Famalicão e no Porto, contando com o apoio das respectivas Câmaras Municipais. Com grande parte dos exemplares de jornais dos anos anteriores ao da comemoração retirados da leitura, na Biblioteca Municipal do Porto, teve esta reconstituição de ser feita retrospectivamente, cruzando e filtrando informações nem sempre coincidentes nas datas e nos pormenores e credíveis nas descrições. É provável, por isso, que a resenha que se segue careça de correcções e preencha de forma pouco consistente certas lacunas.

Assim, historiando os factos, a ideia de homenagear Camilo Castelo Branco (1825-90) partiu da Associação de Jornalistas e Homens de Letras do Porto que em 1895 resolveu "*em assembleia geral, tomar a iniciativa de uma homenagem á memoria de Camilo Castelo Branco*"[232].

Formou-se então uma comissão "*constituída pelos socios: dr. Ricardo Jorge, dr. Ferreira da Silva, Alberto Correia, Carlos Afonso e António J. Alves*"[233], integrando a direcção o "*dr. Maximiano Lemos, presidente; João Ramos, vice-presidente; Firmino Pereira, 1º secretário; Jaime Filinto, 2º secretário; Visconde Vilarinho S. Romão, tesoureiro; e Acacio Pereira e Heliodoro Salgado, vogais*"[234].

Analisada e debatida a homenagem, a comissão definiu um programa que seria aprovado em nova assembleia, programa esse que incluía "*mandar celebrar na capela da Lapa um serviço religioso, seguido de uma manifestação no cemitério, [...] erigir-lhe uma estatua e promover a trasladação das suas cinzas para o Pantheão dos Jeronimos*"[235].

No dia 1 de Junho de 1895, aniversário da morte de Camilo, "*celebrou-se na Lapa a primeira das manifestações consagradas á sua memória*", depois de a 14 de Abril desse ano ter sido enviada por aquela Associação à "*Camara dos Deputados uma representação pedindo aprovação para*

---

[232] Jornal de Notícias, 3/7/1923, p. 1

[233] *idem, ibidem.*

[234] *idem, ibidem.*

[235] *idem, ibidem.*

um projecto de lei concedendo desde logo as honras de consagração e de apotheose nacional ás cinzas de dois imortais: Almeida Garrett e Camilo Castelo Branco"[236], que seria repetida em 6 de Abril de 1900, sendo mais tarde trasladadas unicamente as cinzas de Garrett.

Anos mais tarde, em Junho de 23, o *Jornal de Notícias* lançou uma campanha a favor da construção de um monumento comemorativo, em alternativa à trasladação, embora a erecção de uma estátua desde o início tivesse sido considerada, por aquela contrariar a vontade do escritor, expressa por carta de 6 de Abril de 1888, a Freitas Fortuna, onde lhe pedia de "*que nenhuma fôrça ou consideração o demova de me conservar as cinzas perpètuamente na sua capela.*"[237]

Interessada a Câmara Municipal do Porto em homenagear as mais destacadas figuras da cidade, o Dr. Sousa Júnior na qualidade de Presidente do Senado anunciou na Sessão de 4 de Junho de 1923, que haviam sido seleccionados "*os nomes dos escriptores mais notaveis do nosso paiz que no Porto nasceram, morreram ou pela cidade passaram e que são os seguintes: Almeida Garrett, Camilo Castelo Branco, Arnaldo Gama, Julio Diniz, Antonio Nobre, Antero de Quental, Guilherme Braga, Sampaio Bruno, Soares dos Reis, Soares de Passos, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Tomaz António Gonzaga, Bazilio Teles e Hamilton de Araujo*"[238], informando logo de seguida que "*O ilustre escultor Teixeira Lopes será encarregado de modelar 8 desses bustos, devendo os outros ser modelados pelos nossos principais escultores. A verba para esses monumentos será de 50.000$00, devendo no próximo orçamento suplementar inscrever-se a verba de 25.000$00 para começarem o mais depressa possivel os trabalhos*"[239].

Estranhamente, o anúncio deste apoio camarário acabaria por desencadear um efeito perverso, dando azo a uma estranha disputa pelos louros da comemoração, com ataques e reivindicações de anterioridade a surgirem em diferentes órgãos da imprensa.

Nos finais de Junho desse ano, o 1º Secretário da Direcção da Associação dos Jornalistas, Luiz F. Gomes, lembrando que não se tinha verificado a trasladação das cinzas de Camilo para os Jerónimos, propôs que a "*Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto represente novamente ao parlamento portuguez, insistindo mais uma vez, no pedido que ha ja quasi 30 anos, de se prestar condigna homenagem á memoria de Camilo Castelo Branco*"[240].

---

[236] *idem, ibidem.*

[237] Para a História do Monumento a Camilo, In, *A Águia*, nº 21-22, (3ª série), Março-Abril de 1924, pp 126-129

[238] Jornal de Notícias, 5 de Junho de 1923, p.1.

[239] *idem, ibidem.*

[240] Jornal de Notícias, 3/7/1923, p. 1.

No início de 1924, a *Águia*, por seu turno, lembrava que "*A Renascença Portuguesa ao fundar-se quis e conseguiu que se fizesse à volta de três homens — Camilo, Antero e António Nobre — aquela atmosfera de simpatia que torna os escritores entendidos e amados*"[241], reivindicando para a *Renascença Portuguesa* a organização das conferências e a publicação dos artigos e obras próprias de que resultou a "*propaganda que conseguiu desfazer a ganga terrena que envolvia esses três grandes espíritos*"[242].

Preocupado, contudo, com as rivalidades surgidas a propósito da homenagem a Camilo, o articulista anónimo, desejava que "*esta febre de glorificação não passe depressa e possamos nós esperar que o futuro veja na actual sociedade aquela que compreendeu o grande mestre da língua portuguesa e da alma humana, e mais daquele eterno poeta que tão bem soube ver a poesia humilde e delicada que é a própria vida do nosso Povo*".[243]

Nesta ordem de ideias, no número seguinte da *Águia*, já citado, historiando o processo do monumento a Camilo, e referindo-se à reunião do Senado de 4 de Junho de 23, o vereador Augusto Martins[244] recorda que a proposta "*apresentada pelo seu presidente, o Snr. Dr. Sousa Júnior, e assinada por todos os vereadores presentes votou que se contribuísse com a quantia de 50 contos para o levantamento da estátua a Camilo*" não mereceu grande discussão, dando lugar apenas aos comentários, do senhor Ramiro Guimarães que recomendava que "*a inauguração do monumento se faça quando da comemoração do seu centenário e não aconteça como com outras propostas sucedeu que, apesar de aprovadas há muitos anos, nunca tiveram execução.*"[245]

Segundo Augusto Martins, isso significava que "*era a Câmara que vinha a dar execução*"[246] ao monumento e assim sendo apresentou na Comissão Executiva uma proposta com os seguintes pontos:

1. Que sejam convocados para uma sessão magna nestes Passos do Concelho, todos os organismos ou pessoas, sem quaisquer distinções, que pelo seu valor ou dedicação possam imprimir a grandiosidade de que há mister;
2. De que nessa reünião se elabore o plano a que obedecerá a homenagem e se organizem as comissões indispensáveis ao seu rápido e bom êxito;
3. Que, além dos presidentes do Senado e Comissão Executiva, se convidem desde

---

241 A Águia, nº 19-20, (3ª série), Janeiro-Fevereiro de 1924, pp 73-74

242 *idem, ibidem.*

243 *idem, ibidem.*

244 Sócio da Renascença Portuguesa já em 1915.

245 A Águia, nº 21-22, (3ª série), Março-Abril de 1924, pp 126-129.

246 *idem, ibidem.*

já, pela quarta repartição municipal, por onde correrá o expediente dessa Grande Comissão, entre outras, as seguintes entidades:

Todas as comissões que porventura existam com o mesmo fim; Delegados das Câmaras Municipais do Norte que adiram a esta homenagem; Reitor da Universidade; Directores das Faculdades e do Instituto Superior de Comércio; Director do Instituto Industrial; Director da Escola Normal; Directores das Escolas Primárias Superiores; Directores das Escolas Industriais; Directores das Escolas Industriais; Inspectores Escolares; dois representantes da Associação do Professorado Primário; Directores de todos os jornais diários e Publicações Pedagógicas com séde no Pôrto; dois representantes da Academia (Associação dos Estudantes e «Pôrto Académico»); dois representantes das Associações Comercial e Industrial; Academia de Belas Artes; Ateneu Comercial do Pôrto; Club dos Fenianos; Associação Médica Lusitana; "Renascença Portuguesa"; Junta Patriótica do Norte; Comandantes dos Regimentos Quartel General; Presidentes das Juntas de Freguesia; Agremiações e jornais desportivos; representantes das Arte Gráficas e do Livro; Directores da Biblioteca; Museu e Associação de Belas Artes, etc.»[247]

Aprovada por unanimidade a proposta, (estando presentes todos os vereadores), pediu o vereador dispensa da aprovação da acta para se não perder tempo, facto que viria a desencantar "*todo êsse espalhafatoso ciúme de melhor prestar homenagem ao grande romancista, todos evocando aquela profética* 'fatalidade póstuma' *que eu creio ter ensinado aos admiradores... jornalistas mais ou menos velhos.*"[248]

Por diversas razões foi posta à votação a acta que contém a anterior proposta apenas em 6 de Maio, sessão em que foi lido um ofício do director do Primeiro de Janeiro "*em que estranhava que a Câmara chamasse a si a realização do monumento a Camilo e dizendo-se, pela primeira vez à Câmara que da comissão executiva do monumento faziam parte o presidente e vice-presidente da Comissão Executiva da Camará*"[249].

Em resposta ao desagrado do director do Primeiro de Janeiro, resolveu o presidente da Comissão Executiva a propor que ficasse sem efeito a proposta já aprovada.

Instalada a polémica, Augusto Martins reagiu, defendendo "*que deviam ser convidados todos os artistas para um concurso e não ser encomendado o monumento a qualquer, como se inferia da leitura do ofício onde se fala em maquettes já feitas por artistas que se comprometeram a executá-las gratuitamente*"[250], de acordo com "*o art. 61º do Capítulo VIII da* 'Reorganização dos Serviços Artísticos e Arqueológicos' *que diz: 'Será sempre posto a concurso o projecto de todos o edifício público*

---

247 A Águia, nº 21-22, (3ª série), Março-Abril de 1924, pp 126-129

248 *idem, ibidem.*

249 *idem, ibidem.*

250 *idem, ibidem..*

de carácter artístico, ou Monumento Comemorativo"[251].

Com a sua intervenção, consegue Augusto Martins que seja rejeitada a proposta do Presidente, de rejeitar a sua proposta antes aprovada.

Posto isto, "*a Comissão Executiva do monumento reúne e declara não continuar nos trabalhos*"[252], sendo de outra vez abordada a questão em nova reunião do Senado, que recuou na posição anterior tomada "*prevalecendo a ideia de que contribuir não era assumir compromissos, todos aceitando que os particulares tinham muito mais facilidade de realização do que os corpos administrativos*"[253], criando-se assim um impasse que acabou por bloquear a iniciativa.

Isto mesmo se afirma na *Águia*, pouco depois, a propósito do primeiro monumento aos Mortos da Grande Guerra de José de Oliveira Ferreira, dizendo que o Monumento a Camilo "*Ia começando com os mesmos erros [...] mas não passou dêsse infeliz começo*"[254], enquanto mais adiante se observava que "*agora que foi o mesmo jornal* [Primeiro de Janeiro] *que primeiro se apercebeu do êrro, levando a sua lealdade ao ponto de o denunciar ao público, a mostrar a sua própria sem-razão quando falava de maquettes já realizadas, é de prever que oriente os trabalhos do monumento a Camilo Castelo Branco, no Pôrto, de molde a que não se recaia nisto de encomendas monumentais que são, ou podem vir a ser, escândalos de gente que deseja a civilização na altura em que ela se encontra*"[255]

Entrava em cena, então, *O Comércio do Porto*, assumindo o protagonismo da comemoração que reivindicava pelo facto de Camilo ter aí escrito "*10 dos seus mais belos romances*"[256].

A 23 de Outubro de 1924, o Dr. Ramiro Guimarães, a propósito de uma *Exposição de flores da época e plantas decorativas no Horto Municipal* apresentava na reunião da Comissão Executiva da Câmara uma proposta que previa que "*no caso de ficar assente o pagamento de qualquer importancia pelo ingresso na exposição, o producto líquido reverta a favor do projectado Monumento a Camillo Castello Branco*", proposta essa que foi rejeitada prevalecendo a opinião do sr Carvalho da Silva que propôs que "*o producto dessa exposição reverta exclusivamente a favor do Asylo de S. João da St[a] Casa de Misericórdia*"[257], como seria aprovado.

Em 11 de Janeiro de 1925, o mesmo jornal informava que a Câmara do Porto "*acolheu*

---

[251] A Águia, nº 21-22, (3ª série), Março-Abril de 1924, pp 126-129.

[252] *idem, ibidem.*

[253] *idem, ibidem.*

[254] A Águia, nº 25, 26 e 27, Julho, Agosto e Setembro de 1924, pp. 92-95

[255] *idem, ibidem.*

[256] O Comércio do Porto 11/1/1925, p.1

com franco decidido apoio a iniciativa de O Comércio do Porto para a celebração do centenário do grande escriptor Camillo Castello Branco"[258] acrescentando o dr. Ramiro Guimarães que a cidade do Porto, "*onde Camillo viveu bastantes annos e onde escreveu grande parte da sua consideravel obra litheraria, celebrará condignamente essa data memoravel*"[259] ao mesmo tempo que anunciava que a Câmara do Porto seria representada na comissão organizadora do centenário pelo "*talentoso vereador snr. dr. Hernani Barbosa*"[260].

O Programa da comemoração era como se segue:

1. Deposição de uma placa de bronze no tumulo de Camillo, no cemiterio da Lapa
2. Cortejo civico de homenagem a Camillo partindo da Praça do Infante D. Henrique
3. Coroação do busto de Camillo em uma das praças da cidade

Esta solemnisação liga-se com a que se realizará, no mesmo dia, em Vila Nova de Famalicão, para a inauguração do monumento á memória de Camillo, alli construído por iniciativa de *O Commércio do Porto*, com a cooperação da Camara d'aquelle Concelho.

A inauguração será, como já dissemos, uma bella festa local.

Haverá um cortejo cívico em que tomará parte, além das pessoas que forem do Porto, auctoridades, agremiações, professores e creanças das escolas do concelho, lavradores, etc.

Tanto no Porto como em Famalicão, será executada pelas bandas de música e pelas creanças das escolas a bella cantata "Honra a Camillo" do nosso querido collega de redação Mateos Angra.

O illustre Comandante de divisão snr. Coronel Souza Dias, recolheu com o maior applauso a iniciativa de *O Commercio do Porto*, respeitante á celebração do centenário a Camillo[261].

Na Sessão Ordinária de 29 de Janeiro da Comissão Executiva da Câmara, o sr. dr Henrique Barbosa formalizava a seguinte proposta "*de acordo com os desejos geraes de serem prestadas todas as possiveis e mais elevadas homenagens á memoria de Camillo C. Branco por occasião do proximo centenario do seu nascimento a 16 de março, e apresentando o offerecimento de um busto em bronze do grande escriptor que o jornal O Commercio do Porto acaba de fazer para o Museu Municipal, na condição de ser patenteado e coroado em manifestação cívica n'aquelle dia e na Avenida de Camillo, d'esta cidade:*"[262]

1. Que seja aceite este offerecimento do Jornal o *Commercio do Porto*
2. Que seja construido pela Repartição Technica Municipal sob as vistas da Commissão esthética da cidade, no vértice oeste do refugio central d'aquella Avenida um soco em

---

257 O Comércio do Porto, 24/10/1924, p.1

258 O Comércio do Porto, 11/1/1925, p.1

259 *idem, ibidem.*

260 *idem, ibidem.*

261 *idem, ibidem.*

262 Commercio do Porto, 30/1/1925, p.1

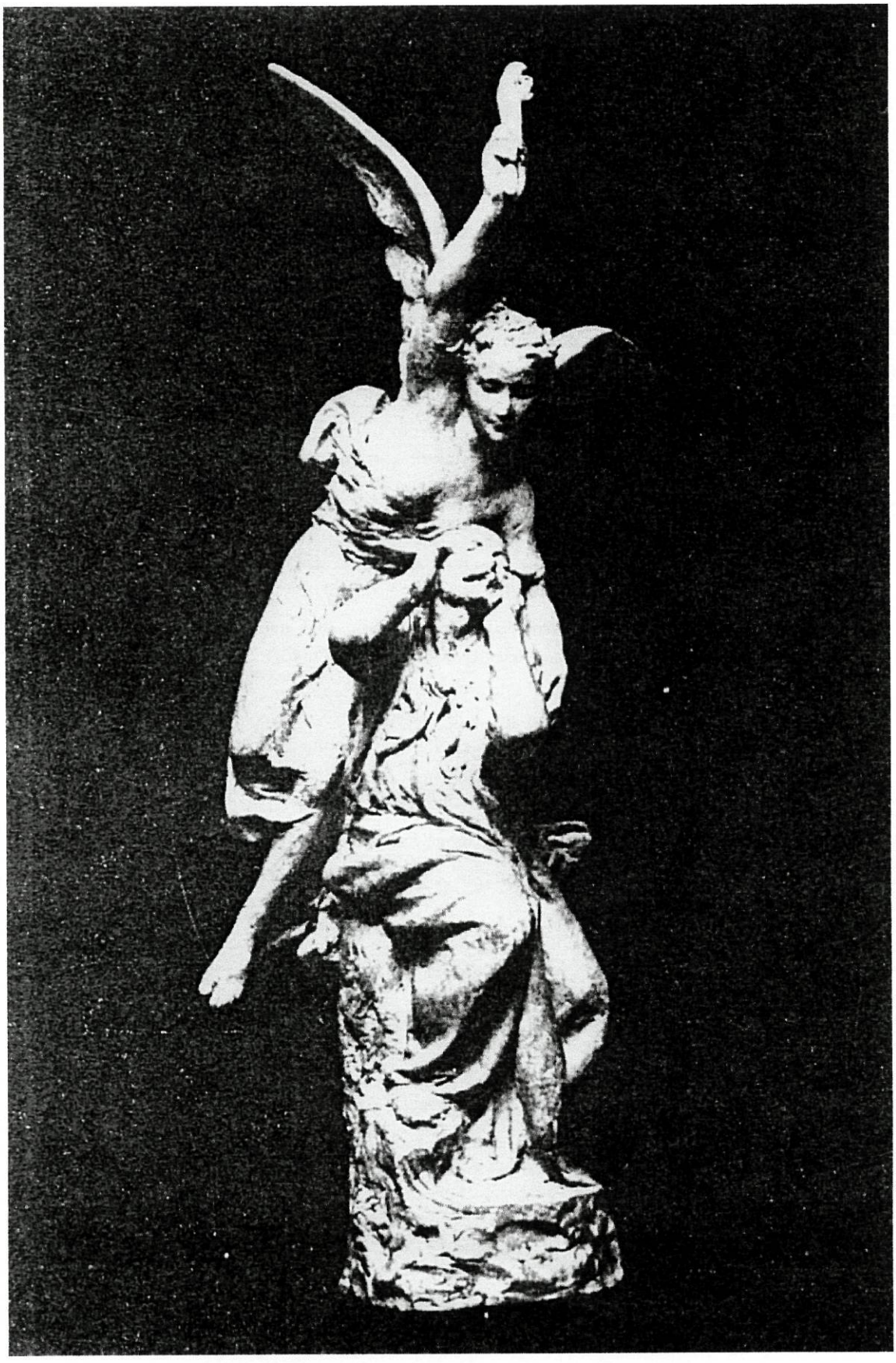


Figura nº 60

alvenaria, conveniente e digno, de caracter provisório para alli ser assente o referido busto

3. Que a respectiva despesa não excedendo 1.500$00 seja custeada pela verba do orçamento municipal em vigor.[263]

A 3 de Março, recebe a comissão o apoio das Juntas de Freguesia do Porto, que "*depõem uma palma de bronze, junto ao túmulo de Camillo*".

No dia seguinte, o *Commercio do Porto* publicava a seguinte notícia:

"Esculptura de Teixeira Lopes

O eminente estatuário Teixeira Lopes querendo prestar uma homenagem a Camillo ao passar o 1º cent. do grande escriptor, modelou um magnifico grupo symbólico, a que deu o suggestivo titulo de "Lux".

O busto de Camillo ancioso de visão espiritual é sobrepujado pela figura da Luz, com um facho luminoso n'uma das mãos

A Sociedade Artistica Teixeira Lopes propõe-se fundir em bronze e passar a terra-cota um numero limitado de reproduções do esplendido grupo esculptural

Ahi fica o aviso aos apreciadores da verdadeira arte."[264]

A 5 de Março, era publicado no Comércio do Porto uma imagem **(figura nº 60)** do dito *grupo symbólico*, no dia seguinte ao da implantação de um busto de Camilo em bronze, frente à Câmara Municipal de Famalicão, de Henrique Moreira[265], "*que ficará vedado até ao dia da inauguração*"[266], busto proveniente do mesmo gesso a partir do qual se fundiu aquele que, no Porto, seria inaugurado na Avenida de Camilo, em 16 de Março.

Na semana que antecede o centenário de Camilo, multiplicam-se os eventos culturais e recrudescem as actividades relacionadas com a *solemnisação*. No Teatro de S. João realiza-se um Sarau de Arte no dia 10, no qual Leonardo Coimbra profere um brilhante discurso sobre a personalidade humana e artística de Camilo, enquanto no Átrio da Misericórdia decorria uma exposição de arte de Paulino Montez, Jorge Segurado, Mario Reis, Varela Aldemira, Mario Augusto e Fernando David, "*6 artistas de Lisboa que em principios de Março vêm realisar no Átrio da Misericórdia*"[267] uma homenagem a Camilo, "*exhibindo cada expositor um trabalho que diz respeito ao mestre das letras pátrias*"[268].

---

[263] *idem, ibidem.*

[264] Commercio do Porto, 4/3/1925, p.1

[265] Retirado do local para a construção do novo edifício dos Paços do Concelho, após o incêndio que devastou o naterior. Existe, contudo, uma fotografia daquele busto no espólio do escultor.

[266] Commercio do Porto, 5/3/1925, p.1

[267] Commercio do Porto, 28/1/1925, p.1

[268] *idem, ibidem.*

No dia 11 de Março, iniciavam-se à entrada da Avenida de Camilo os trabalhos "*para a collocação do busto em bronze do grande escriptor offerecido á Camara Municipal do Porto, pelo Commercio do Porto*"[269]

No dia 15, era publicado o Programa Oficial das Comemorações e no dia 17, eram descritos os actos solenes da *Glorificação a Camillo.*

Um longo e sinuoso caminho havia sido percorrido, caminho esse que corresponde ao arranque de uma viragem significativa, em termos da inserção da escultura no espaço público.

Em primeiro lugar, o levantamento de um monumento a Camilo representava a rememoração e consagração duradoura de um escritor maldito, renegado e proscrito nos círculos da burguesia portuense do seu tempo pelo carácter boémio e aventureiro de uma vida que se prolongava no género literário da *novela passional*[270], de contornos satíricos e dramáticos, que o desaparecimento do mestre tornara entretanto inofensiva, e que a crítica agora entendia e promovia, aproveitando o ensejo para reabilitar o escritor e para exorcizar certa má consciência colectiva.

Em segundo lugar, numa década marcada pelo snobismo e pela frivolidade, essa mesma comemoração era uma forma de promoção social pela apropriação da obra de arte. Daí a competição entre os órgãos da imprensa, as instituições e até entre os artistas, no sentido de se apropriarem da celebração, capitalizando a seu favor o prestígio recém adquirido pela obra de Camilo.

Em terceiro lugar, e este constitui o seu aspecto mais sensível, enquanto produto e síntese de uma conjuntura histórica de instabilidade e de crise, aquela comemoração exigia uma nova ideia de monumentalidade. Uma monumentalidade, ela também, sintética, directa e silenciosa, isto é, depurada das construções narrativas e dos conteúdos estereotipados ou ambíguos das alegorias.

Que história poderia contar, afinal, um monumento a Camilo? Que alegoria poderia expressar o sentido da sua vida e da sua obra?

Aquela história não era susceptível de ser narrada, porque colidia com a ideia de reabilitação da imagem de um escritor, afinal, maldito. Imagem essa que se fosse interpretada

---

[269] Commercio do Porto, 12/3/1925, p.1

[270] Cf, SARAIVA, António José e Lopes, Óscar, História da Literatura Portuguesa, Porto Editora, 15ª Edição, Porto, 1989, pp.847-866



Figura nº 61

em termos narrativos, logo deixaria de ser, pela sua própria índole, recuperável.

Por isso, Teixeira Lopes, uma vez mais, não era o estatuário que convinha à comemoração, e, na solidão da sua *Empreza Artistica*, o *grupo symbolico Lux* que modelara, como vimos, para a comemoração, não tinha qualquer utilidade, apesar de destinar-se aos *apreciadores da verdadeira arte*, apreciadores que ficavam por descobrir, conforme se depreende pelo *Relatório e Contas* da Direcção da *Empreza Artistica "Teixeira Lopes", Sociedade por Acções*, (doc. nº 25, Ap. Doc.) cujos resultados económicos em de Abril de 1925, se traduziam num "*pequeno saldo positivo não distribuído pelos sócios*"[271] em virtude do prejuízo de 31.475$00 causado pelo "*insucesso da fundição em cera perdida [...] absorveu 63% do capital recentemente aumentado para 50.000$00*"[272].

Compõe-se o monumento a Camilo **(figura nº 61)** de um busto em bronze de patine esverdeada, assente sobre elevado plinto de lióz branco formado por dois pilares que se encaixam ortogonalmente. O frontal, mais alto, sustenta o busto enquanto no transversal repousa uma coroa de louros que posteriormente envolve a base do busto, compensando as diferenças de altura. O retrato, de contornos pouco vincados, representa o escritor envergando uma capa lançada vigorosamente para trás sobre o ombro esquerdo, em contraponto com a gola que estaticamente repousa sobre o ombro direito, formando assim uma composição assimétrica, responsável por uma certa tensão na representação. Junto à base, um friso em baixo relevo de ornatos fitomórficos, circunda o plinto. Na frente, uma inscrição, também em baixo relevo, de caracteres estilizados, consagra-lhe a memória.

Uma nova *kunstwollen* encontra-se latente no *monumento-busto* de Camilo, de Henrique Moreira. Sendo moderna, não é, já se vê, porque irremediavelmente académica, a da modernidade. Não é, tão pouco, ainda, a de uma nova monumentalidade. Mas é seguramente uma resposta que se ajusta ao leque das novas exigências que uma sociedade em instável equilíbrio induzia, então, sobre o campo da produção artística. Exigências de depuração no plano simbólico, de contenção no plano expressivo e de decorativismo no plano formal.

Moderno, porque opõe a um *entendimento culturalista* do naturalismo, revivalista e narrativo, um *entendimento progressista*, depurado e anti-retórico. Moderno, enfim em termos de desenho e de composição, apresentando uma imagem algo velada, dir-se-ia intemporal, de Camilo, que não faz concessões à trivialidade, não representando os óculos ou indumen-

---

271 Vide, Commercio do Porto, 28 de Abril de 1925, p. 4.

272 *idem, ibidem.*

tária da época e subalternizando a coroa de louros, que converte praticamente em elemento decorativo que coloca atrás e por baixo da figura, numa curiosa inversão, como se fosse Camilo a coroar as letras, e não o contrário.

Mas este *monumento-busto* mais não é do que um embrião. Um embrião que Teixeira Lopes qualificaria absurdamente de colossal, considerando-o "*mole de aspecto e de carácter*".[273]

Um embrião que não teria, logo, continuidade. Se compararmos os outros dois monumentos-busto que a segunda metade da década de 20 vai erigir, no Porto, a António Nobre e a Júlio Dinis, logo sobressai o intimismo do de Camilo, que contrasta com o convencionalismo dos outros dois que representam os escritores em tronco nu, como era canónico no academismo parisiense, na representação de poetas. Neles, fica a figura subalternizada pela aparelhagem alegórica e ornamental, de pendor convencional, que mau grado a instalação arquitectónica do primeiro e o aparato escultórico do segundo, na confrontação, ficam a perder, parecendo, de repente, arcaicos.

Por tudo isto, consideramos que o monumento-busto de Camilo constitui um momento de viragem da estatuária do Porto, momento esse que não é cabalmente realizado aí, até porque um dos aspectos que sem dúvida contribui para essa viragem, reside no desenho irrepreensível do pedestal, desenho esse que não é contemporâneo do busto que seria inaugurado sobre um sôco provisório de alvenaria, recebendo apenas em 1934 o actual pedestal, cujo desenho de gosto *art-déco*, atribuímos a Manuel Marques, arquitecto que praticava um requintado desenho art-déco, e que amiúde colaborava com Henrique Moreira.

Aliás, a utilização do busto como tipologia para uma escultura de ar livre, para lá dos condicionalismos financeiros que certamente tiveram grande peso, é também ela moderna, pois como observava Teófilo Braga, ele também escultor, "*na escultura humana é a cabeça o que impõe a representação do Espírito; no busto é onde o artista está mais à vontade para o seu triunfo, livre da atitude da estátua e dos detalhes vistosos dos fardamentos, medalhas e faixas que absorvem a atenção do vulgo, ou que desnaturam a Majestade humana.*"[274]

Serve esta passagem, ao mesmo tempo, para assinalar a diferença entre a banalidade do Monumento a Guilherme Gomes Fernandes e o monumento-busto de Camilo, cuja verdade poética, ao contrário do que Teixeira Lopes diz, não reside num carácter colossal que não se vislumbra, mas sim no *intimismo psicológico* com que a figura é interpretadaa.

---

[273] LOPES, António Teixeira, op. cit., p. 521.

[274] In, LOPES, António Teixeira, op. cit., p. 593



Figura nº 62

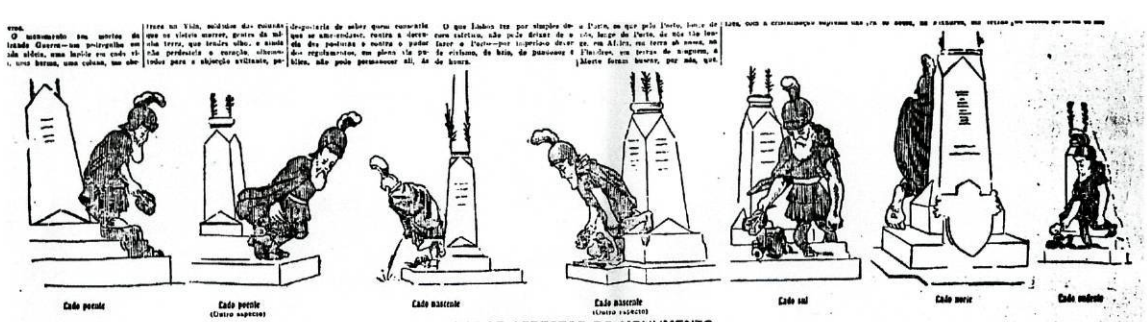


Figura nº 63

Monumento aos Mortos da Grande Guerra, Henrique Moreira, *1928*

A iniciativa de erguer monumentos concelhios aos Mortos da Grande Guerra partiu da Junta Patriótica do Norte, "*instituição de altos intuitos morais que se fundou, logo após a declaração de Guerra da Alemanha a Portugal*"[275]

Nesse sentido, em 30 de Julho de 1919, a *Junta Patriótica do Norte* iniciou, através de *sucessivas circulares*, uma campanha para que "*todos os Concelhos Portugueses prestassem homenagem aos Seus Mortos na Grande Guerra*"[276], lançando um apelo (doc. nº 26, Ap. Doc.) onde é referida "*a idéa que à Junta é sugerida pelo Poeta-soldado e grande patriota, Capitão Augusto-Casimiro de* 'fixar em lápide ou outro monumento, em cada sede de Concelho, os nomes dos mortos da Grande Guerra'"[277].

Na terceira dessas circulares, expandida em 28 de Fevereiro de 1920, figura "*um projecto simples de monumento comemorativo*"[278], o mesmo que por iniciativa da mesma Junta viria a ser inaugurado "*em 11 de Novembro de 1924, na Praça de Carlos Alberto, da cidade do Porto [...] tendo registado 230 portuenses Mortos na Grande Guerra*"[279], monumento esse cuja "*1ª pedra havia sido lançada pelo Presidente da República António José de Almeida, em 1920.*"[280]

Tratava-se o primeiro Monumento aos Mortos da Grande Guerra do Porto **(figura nº 62)** da autoria do escultor José de Oliveira Ferreira, de um padrão em granito, diante do qual figurava uma alegoria da cidade do Porto, simbolizada na transcrição da velha estátua *o Porto*, de Sousa Alão, que sobrepujava o frontão do edifício dos antigos Paços do Concelho, na Praça de D. Pedro, a mesma que se encontra colocada nos Jardins do Palácio de Cristal, na qual a cidade do Porto era representada por um Guerreiro trajado à romano.

Sendo o primeiro da extensa série de Monumentos aos Mortos da Grande Guerra erigidos por todo o país, o monumento oferecido pela Junta Patriótica do Norte à cidade, não foi uma obra feliz e só "*deveu [...] ao respeito tributado aos consagrados, a simpatia com que, durante dias, foi observado*"[281].

A primeira pedra lançada contra aquele *lugar de memória* surgiu no *Primeiro de Janeiro* pela

---

275 Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921-1936), Relatório Geral, Lisboa, 1936, p. 172.

276 *idem, ibidem.*

277 idem, pp. 168,172.

278 idem, pp. 172

279 *idem, ibidem.*

280 O Comércio do Porto, 12/11/1924

mão do "*escritor crítico Braz Burity [...] rodeado de todas as cautelas, não fôssem pensar que era mau humor seu, e que, de qualquer modo, não respeitava a sagrada origem do monumento*"[282], num artigo que era acompanhado de algumas gravuras **(figura nº 63)**, que punham em ênfase as erradas proporções e a deficiente concepção e composição da obra.

O artigo caiu como uma bomba e Augusto Martins, na *Águia*, desmascarava a situação, afirmando que "*como ninguém deseja assumir a responsabilidade de tamanho sacrilégio vá de empurrar duns para os outros, da comissão de estética da Câmara do Pôrto, para a Junta Patriótica do Norte, havendo até quem deixe cair toda a brutalidade do pêso sôbre o escultor que realizou... uma encomenda*"[283], enquanto ao mesmo tempo lançava ao ar perguntas demolidoras: "*Onde a liberdade do artista para ser responsabilizado? Onde as bases do concurso? Como se trabalha num Jardim Público sem que os técnicos digam da sua justiça? Quem é que foi chamado a resolver sôbre o parecer dos técnicos? Onde está essa resolução?*"[284].

Augusto Martins, como já vimos, defensor acérrimo da adjudicação das obras de estatuária monumental por concurso público, considerava que a edificação dos monumentos deveria ser precedida duma discussão que "*fôsse feita em presença das maquettes, [...] interessando assim não só os artistas e não concorrentes, mas todo o público*"[285], concluindo, no final, que "*já que vai modificar-se o monumento, já que todos acordaram na necessidade de o substituir, deixe-se aos artistas a faculdade de o idealizarem não lhe impondo a factura dum Pôrto que é de facto, o verdadeiro responsável, pois, que assim é, nem doutras figuras que não sejam criações do próprio artista*"[286].

A crítica lançada por Augusto Martins na *Águia* era sem dúvida uma crítica pertinente, sobre a qual importa reflectir. É que, para lá da rectidão formal e processual que a orientava no sentido de uma maior transparência, nela germinava a ideia da implicação não só dos artistas e das entidades envolvidas nas obras, mas de *todo o público.*

Aspecto curioso, este. Tudo se passava como se para Augusto Martins o interesse de um determinado monumento não se medisse unicamente pelos seus dotes artísticos, mas também pela capacidade de mobilização da opinião pública em torno de si mesmo, pois só

---

281 A Águia, nº 28, 29 e 30, Outubro, Novembro e Dezembro de 1924, p. 92-95

282 A Águia, nº 28, 29 e 30, Outubro, Novembro e Dezembro de 1924, p. 92-95

283 A Águia, nº 28, 29 e 30, Outubro, Novembro e Dezembro de 1924, p. 92-95

284 *idem, ibidem.*

285 *idem, ibidem.*

286 *idem, ibidem.*

assim poderia fazer-se "*uma obra de arte que ao mesmo tempo fôsse uma verdadeira lição*"[287].

Estava encontrado um novo fundamento para a estatuária monumental: ser uma lição colectiva de História e de Patriotismo cívico. Preocupação essa que a homenagem aos mortos da grande guerra colocava de forma inédita e pungente. É que, desta vez não se tratava de comemorar, pontualmente, o nascimento de uma determinada figura ou feito histórico notáveis, mais ou menos distantes. Agora, tratava-se de prestar homenagem àqueles que haviam sucumbido pela pátria, havia menos de dez anos, encontrando-se essas perdas e essa dor bem vivas na memória de todos. Daí a necessidade da mobilização também de todos. No fundo, mais do que uma homenagem, mais do que uma comemoração, o fenómeno da erecção dos Monumentos aos Mortos da Grande Guerra ganha um outro sentido, se em vez de ser encarado como uma "*manifestação da consciência colectiva das comunidades nacionais que, através de um tal tipo de recompensas, pretendem ficar bem consigo próprias*"[288], for entendido como momento de afirmação de um culto público, patriótico e republicano, culto esse cujo processo de formação se encontrava em gestação desde antes da Grande Guerra, e que, em Portugal, se iniciara com as comemorações do Centenário de Camões, do Marquês de Pombal e dos Vencidos do 31 de Janeiro.

Mas não só em Portugal. Segundo Antoine Prost, em França, "*l'érection des monuments s'est effectuée très rapidement, comme si elle répondait à une nécessité contagieuse, ou à une évidence unanime*"[289].

Poderia essa necessidade contagiosa e essa evidência unânime explicar-se por uma *catarse* do remorso colectivo, que teria o dom de se desenvolver e instalar no terreno sociocultural, independentemente das estruturas e dos meios? Poderia ela, só por si, criá-los?

Não nos parece. E a prova é que, para efectivar essa homenagem, não bastava um monumento qualquer, como aconteceu no caso do 1º monumento do Porto. Era necessário que, mais do que um monumento alegórico ou comemorativo, se tratasse de um monumento cívico, isto é, que pudesse funcionar como altar de uma *religião civil*, tal como a entendia Jean-Jacques Rousseau, no Contrato Social[290].

---

[287] A Águia, nº 28, 29 e 30, Outubro, Novembro e Dezembro de 1924, p. 92-95

[288] SAIAL, Joaquim, A Estatuária Portuguesa dos Anos 30 (1926-1940), Bertrand, Lisboa, 1991, p. 20

[289] PROST, Antoine, *Les Monuments aux Morts*, In, Nora, Pierre (dir), *Lieux de Mémoire, La République*, Gallimard, Paris, 1988, p. 199

[290] "Il importe bien à l'État que chaque citoyen ait une religion qui lui faisse aimer ses dévoirs; mais les dogmes de cette religion n'intéressent ni l'État ni ses membres qu'autant que ces dogmes se rapportent à la morale et aux devoirs que celui qui la professe est tenu de remplir envers autrui", J.J. Rousseau, *Le Contrat*,

Antoine Prost considera portanto que os monumentos aos mortos tornaram-se "*le lieu privilégié non d'une mémoire de la République [...] mais d'un culte républicain, d'une religion civile*"[291]. Um culto que o mesmo autor caracteriza, primeiramente, como aberto, "*il ne se déroule pas dans un espace clos, fermé, mais sur des places publiques, en un lieu qui a un centre, un pôle, mais qui n'appartient à personne, puisque il est à tous*"[292], um culto que é, afinal, laico, "*qui n'a ni dieu ni prêtre. Ou plutôt le dieu, le prêtre et le croyant se confondent: au vrai, le citoyen s'y célèbre lui-même.*"[293]

O monumento da Junta Patriótica do Norte, não era esse pólo. Faltava-lhe uma imagem e/ou uma mensagem que pudesse congregar o culto. E essa imagem e essa mensagem, pela natureza e proximidade temporal do motivo da homenagem, só fariam sentido se fossem realistas.

O Potorrão, portanto, não servia, e dez dias após uma inauguração presidencial com pompa e circunstância, na sessão ordinária do Senado da Câmara de 22 de Novembro (doc. nº 27, Ap. Doc.), o *"Dr Abilio Mourão dizia ser necessario a Camara mandar quanto antes retirar a figura do "Porto" d'esse inesthetico monumento, a fim de evitar mais reparos que aquelles que veêm sendo feitos por motivo dessa figura despertar hilaridade em lugar do sentimento de piedade*"[294].

Dividiram-se os vereadores entre a proposta do Dr. Ramiro Guimarães que visava a demolição imediata e uma outra contrária que defendia a criação de uma comissão para estudar o problema, agindo-se depois em conformidade com o seu parecer.

No fim, um compromisso seria atingido sendo "*approvado que uma commissão constituida pelo Director da Escola de Bellas Artes e srs. Diogo de Macedo, Antonio Costa, Antonio Carneiro e João Augusto Ribeiro elabore o seu parecer ácerca do monumento, procedendo-se, depois, de harmonia com as suas conclusões á prompta demolição do monumento*"[295].

Perante o parecer da referida comissão, que discorda da "*substituição da estátua proposta pelos constructores, por tal monumento não estar em conformidade com a grandeza do feito que se pretende commemorar*"[296] é aprovado na reunião ordinária da Comissão Executiva da Câmara, de 15

1762

[291] PROST, Antoine, *op. cit.*, p. 221

[292] *idem, ibidem.*

[293] *idem, ibidem.*

[294] O Comércio do Porto, 22/11/1924, p. 4

[295] *idem, ibidem.*

[296] In, Comércio do Porto, 16/1/1925, p.1



Os mortos da guerra

Maquettes de monumento

Estão expostas, nas montras dos Grandes Armazens Nascimento, á rua de Santa Catharina, duas *maquettes* para o monumento que

Figura nº 64



Figura nº 65

de Janeiro, a "*completa remoção do referido monumento*"[297], sendo ainda sugerido pelo sr. Júlio dos Santos "*que a commissão de estética mande quanto antes levantar um tapume em redor do monumento, afim de se evitar que elle continue a despertar o riso nas pessoas que para tal fim o vão visitar*"[298]

Na sessão do Senado de 15 de Abril, era aprovada a proposta do Dr. Ramiro Guimarães de abrir um concurso para um novo Monumento aos Mortos da Grande Guerra, "*o qual deverá ser construido a expensas da Camara*"[299].

Em 11 de Janeiro de 1926, o Dr. Alberto de Aguiar da Junta Patriótica do Norte, durante a sessão do Senado municipal, lembrou "*a necessidade do Porto prestar a sua homenagem aquelles que em terras de França derramaram o seu sangue pela Pátria, apontando para tal fim a urgência de se fazer levantar de novo e quanto antes o monumento dedicado aos Mortos da Grande Guerra que já se inaugurou n'esta cidade e que mercê de circunstancias varias foi apeado*"[300]

Mas só no ano seguinte, no dia 9 de Abril de 1927, aniversário da batalha de La Lys, abria no Atheneu Commercial do Porto, "*ao público, ás 2 horas da tarde a exposição das "maquettes" do Monumento aos Mortos da Grande Guerra*"[301], cumprindo-se, ainda antes da classificação do Júri, o *desiderato* de Augusto Martins de implicar no processo todo o público.

Em número de duas, seriam estas maquettes apreciadas pela primeira vez na Comissão de Estética, na reunião ordinária de 23 de Agosto, que contou com a "*honrosa visita de Sua Ex.ª o senhor Presidente da Comissão Administrativa,* [Coronel Raul Peres] *que veio expressamente admirar as maquettes expostas, tendo por longo tempo analisado o trabalho artístico dos dois únicos concorrentes, aos quaes não regateou fortes encómios*"[302].

No dia 1 de Setembro eram expostas nas montras dos Grandes Armazéns Nascimento duas *maquettes*: *Chi-lo-sa?* **(figura nº 64)** e *Sentinella* **(figura nº 65)**, sendo descritas na imprensa da seguinte forma:

> A que tem a divisa *Chi-lo-sa?* [...] reune qualidades de inspiração e composição muito notaveis. Uma nobre figura de mulher, certamente a figura da Patria, cobre com a bandeira nacional o corpo do soldado morto em campanha.
>
> A outra *maquette*, com a divisa *Sentinella*, é menos apparatosa, se bem impressio-

---

297 *idem, ibidem.*

298 *idem, ibidem.*

299 In, Comércio do Porto, 16/4/1925, p.3

300 In, Comércio do Porto, 12/1/1926, p.3

301 In, Comércio do Porto, 9/4/1927, p.1

302 AGCMP, Actas da Comissão de Estética (1927-1931), ff 11v-12.



Figura nº 66

nante na sua singeleza. Um *serrano* está alerta, no defeza do altar da Patria, representado por um bloco, guarnecido das armas portuguezas e encimado pela cruz de Christo.[303]

No dia 14 de Setembro, sob a presidência do Coronel Raul Peres, presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, reunia a Comissão de Estética para apreciar as *maquettes* do concurso para o Monumento aos Mortos da Grande Guerra (doc. nº 28, Ap. Doc.), inclinando-se a escolha pela *maquette* com a divisa Sentinela, que mereceu "*desde logo a preferência de todos os vogaes do juri quanto ao conjunto*"[304] e em relação aos pormenores "*foi o juri concordante que [...] eles poderiam ser enriquecidos em relação aos materiais a empregar*"[305], sugerindo o Coronel Raul Peres uma duplicação eventual da verba, "*que permitiria talves realisar um trabalho de maior explendôr*", opinião não partilhada por Guedes d'Oliveira que reconhece que "*uma soma maior traduzia-se num trabalho mais rico*", mas não forçosamente num trabalho melhor, sendo "*problemático que a opulencia influisse no sentimento e no espirito da obra*"[306], achando em contrapartida preferível empregarem-se essas verbas na edificação de noutros monumentos, a fim de *enriquecer de obras artisticas de consagração a homens ou factos dignos de homenagem da cidade*"[307]

Sendo um militar de carreira e havendo integrado o *Corpo Expedicionário Português* na Flandres, o coronel Raul Peres era um entusiasta daquela homenagem, como se pode depreender da entrevista que cede ao *Comércio do Porto* antes da inauguração, no dia 27/1/1928. Daí a sua predisposição para duplicar o orçamento.

Tal porém não sucederá, e a *maquette* vencedora de Henrique Moreira terá como únicas alterações uma "*ampliação da estátua e consequentemente da arquitectura do monumento [...] por certas variantes aos motivos ornamentais e outras a que o artista se obrigou até á completa realisação do monumento*"[308], de acordo com uma nova maqueta **(figura nº 66)** para o efeito elaborada pelo escultor, que contou com a "*colaboração brilhante do arqtº Snr. Manoel Marques*"[309], em que a base do padrão e do pedestal são redesenhadas, melhorando de forma notória o *design* do monumento, e conferindo-lhe um carácter claramente moderno.

---

303 In, Comércio do Porto, 1/9/1927, p.1

304 AGCMP, Actas da Comissão de Estetica (1927-1931), ff 16-17v.

305 *idem, ibidem.*

306 *idem, ibidem.*

307 *idem, ibidem.*

308 AGCMP, Actas da Comissão de Estetica (1927-1931), ff 26v-27v.

309 Comércio do Porto, 10/4/1928, p.1



Figura nº 67

Entretanto, no dia 11 de Novembro de 1927, aniversário do Armistício de Rethondes, procedeu-se ao lançamento da 1ª Pedra do MMGG.

Em 27 de Dezembro, num ofício (doc. nº 29, Ap. Doc.) dirigido por Henrique Moreira à Comissão de Estética, são os seus elementos convidados a visitar o seu atelier "*afim de nos termos da condição 5ª das condições do concurso manifestar a sua opinião*"[310] sobre a estátua *Sentinela* **(figura nº 67)**, já concluída.

O programa da inauguração do Monumento aos Mortos da Grande Guerra (doc. nº 30, Ap. Doc.), incluía um plano de ambiciosas *solemnidades a realisar pela Camara Municipal do Porto* que reflecte bem o dinamismo que a Comissão Administrativa militar, em funções desde 7 de Julho de 1926, depois do governo da Ditadura Militar ter aplicado o decreto que ordenava a dissolução das *Corporações Administrativas*, dissolvendo a "*actual Camara Municipal do Porto e a sua Comissão Executiva* [que por] *não estar integrada no pensamento que fez eclodir e triumphar o movimento nacional, não pode convir á actual situação política*"[311].

Constitui, pois, a inauguração do MMGG, motivo e pretexto para demonstrar a capacidade da nova vereação para promover obras concretas na cidade, com a natureza militar do monumento e da nova administração camarária a acordarem-se em oportuna coincidência, reforçando a importância estratégica do acto, em termos políticos.

A notícia da inauguração, publicada no Commercio do Porto reforça esse aspecto, ao recordar que se trata de uma obra de "*notável correcção [...] foi realisada em 4 mezes apenas*"[312]

O monumento **(figura nº 68)** é formado por um padrão de cerca de 7 metros de altura, assente sobre uma base saliente em forma de cruz que na parte anterior serve de peanha a uma estátua de bronze que representa um soldado vestido com um capote rasgado pelos joelhos como se usava na Flandres para evitar a lama das trincheiras, no seu posto de *Sentinela*, de guarda, agora, aos mortos da Grande Guerra. Na parte superior do padrão, uma cruz de guerra, fundida em bronze, coroa um baixo relevo onde figura o escudo com as armas nacionais, rodeado por festões esculpidos na pedra. Nos flancos e atrás, arranjos florais fundidos em bronze lembram as principais batalhas travadas pelo *Corpo Expedicionário Português* na Grande Guerra. Esculpidos na base, figuram granadas iguais às utilizados na guerra. Junto ao pavimento, completa o conjunto uma corôa de flo-

---

310 AGCMP, Actas da Comissão de Estetica (1927-1931), ff 31-31v

311 Comércio do Porto, 8/7/1926, p. 2.

312 Comércio do Porto, 10/4/1928, p.1



Figura nº 68

res e uma lápide fundidas em bronze, como oferenda perpétua.

Trata-se de uma obra bem concebida, manifestando-se a sua modernidade na subordinação do léxico naturalista da estatuária a uma integração projectual de pendor arquitectónico. Ligeiramente elevado através de um imperceptível declive, a presente obra integra-se admiravelmente na Praça de Carlos Alberto, formando com ela um perfeito dispositivo urbano, do qual o MMGG constitui o pólo, e instituindo-se como o lugar de memória e de culto cívico, a esse título, mais conseguido da cidade.

Em termos de composição, a presente obra resulta de uma complexa articulação de elementos de vária ordem, que se ligam ou se adaptam, ao padrão central, que é o elemento aglutinador, por excelência, da composição, aproveitando as suas quatro faces para rememorar, com se de outros tantos altares se tratasse, diferentes batalhas e feitos gloriosos, cuja síntese se concentra na face frontal.

Como demonstra Antoine Prost, os MMGG constituem um "*système complexe de signes*"[313], e este não é excepção. Formado pelo *local de implantação*, pelo *tipo de estatuária* e *pelo tipo de inscrições*, analisando-se a natureza e a forma como esses elementos se combinam nesse sistema de signos, pode-se estabelecer "*une typologie des monuments aux morts*".[314]

Observando no presente caso esses elementos, verifica-se que coabitam aí signos descritivos, como o *sentinela*; signos bélicos, como a *cruz de guerra* e as *granadas*; signos nacionalistas, como os *escudos* e as *quinas* e signos cívicos, como as *inscrições* e as *lápides*.

Não só não é excepção, o presente monumento como representa uma forma canónica particularmente pura, constituindo o *sentinela* um sósia do *poilu*[315] que anima um número considerável de MMGG's franceses.

Antoine Prost classifica estes monumentos em quatro tipologias: *monument civique*, *monument patriotique*, *monument funéraire* e *monument pacifiste*, mais as possíveis variantes como, *monument civique-patriotique*, *monument civique-funéraire*, *monument funéraire-patriotique*, etc.

Aplicando estes conceitos, pode-se classificar o presente como *monumento cívico*, em virtude da descrição realista do *magala* e restante aparato simbólico, sem conotação com a expressão dos sentimentos de heroísmo-sacrifício-solidariedade, *pathos* ou inconformismo, que caracterizam os monumentos patrióticos, funerários ou pacifistas.

---

313 PROST, Antoine, op. cit., p. 200

314 idem, p. 201.



Figura nº 69-A



Figura nº 69-B

Aliás, Antoine Prost adverte que "*il va de même avec les satues de poilu: toutes ne sont pas patriotiques. On en recontre dans les monuments purement civiques, comme la sentinelle qui semble monter la garde, l'arme au pied, devant le mur où Maisons-Alfort a gravé les noms de ses morts, dans le square da la mairie. Ce sont alors des statues descriptives, réalistes. Le patriotisme commence avec l'idéalisation.*"[316]

Encontrado está portanto o modelo. Tipologicamente conotável com o MMGG de Maisons-Alfort, Paris, **(figuras nº 69a e 69b)** o monumento da Praça de Carlos Alberto constitui um momento de feliz acerto, em termos de integração da estatuária portuense e nacional no contexto internacional, no qual não fica a perder, não lhe faltando elementos autóctones capazes de conferir-lhe cariz próprio.

Mas, por razões poderosas, esse momento não fez escola. Em 30 de Outubro de 1928, poucos meses após a inauguração do monumento da Praça de Carlos Alberto era exposta, em Lisboa, a estátua de João Gonçalves Zarco "*obra do esculptor Francisco Franco que será levantada na Praça da República, na cidade do Funchal, e que hontem foi exposta ao publico na Avenida da Liberdade, em frente da Rua Rosa Araujo*"[317].

Um outro modelo vocacionado para a glorificação do passado, irrompia de forma fulgurante do talento criador de Franco, a partir da apropriação dos painéis de Nuno Gonçalo. Estava encontrada a fórmula que durante décadas fixaria a referência iconográfica do regime e das artes na escultura, como corolário da ascensão e afirmação política de Salazar.

Talvez, na altura, não fosse possível tomar consciência desta oposição. A descoberta de Francisco Franco, que Diogo de Macedo apoiava, ficava sem rival, e aos poucos a estatuária portuense, durante a década de trinta e quarenta, em vez de acompanhar a dita idade do ouro que a escultura então vivia, definhava ou refugiava-se estrategicamente numa função decorativa ou neo-alegórica, secundarizando-se e marginalizando-se da grande estatuária rememorativa e monumental, não sem produzir, a esse nível, algumas obras, justamente por isso, interessantes.

---

[315] Pode traduzir-se por magala.

[316] PROST, Antoine, op. cit., p. 203.

[317] Comércio do Porto, 30/10/1928.

Integram-se ainda neste ciclo, os seguintes lugares de memória:

Em 51, Sousa Caldas modelava com seco realismo o busto do padre Baltazar Guedes, para ser fundido em bronze e implantado frente ao Colégio dos Órfãos, de sua fundação.

Em 54, o mesmo escultor modelava o busto de Carolina Michaëlis que lhe fora encomendado por uma comissão das suas antigas alunas, para figurar à entrada do novo liceu feminino projectado por Januário Godinho, e que levava o seu nome.

Em 55, era a vez de Henrique Moreira inaugurar uma amaneirada estátua pedestre em bronze em homenagem ao bispo do Porto, entretanto falecido, D. António de Castro Meireles, por encomenda do Cabido portuense, para ser implantada na placa a ajardinada, junto ao Carvalhido.

Falecido em 1956 na sequência do "*brutal acidente de viação que roubou a vida a um bondoso padre, verdadeiro apóstolo dos desprotegidos da fortuna*"[318], ao Padre Américo viria a ser eguido, em 61, no Jardim da Praça da República um monumento de homenagem, também da autoria de Henrique Moreira.

Em 64, o arquitecto Moreira da Silva, modelava o busto do Monsenhor Matos Soares, para ser implantado à entrada da Igreja de Nª Srª da Conceição, em justa homenagem ao empenhamento votado por este clérigo à sua construção.

Em 67, seria a vez de ser homenageado o escritor Raúl Brandão, sendo encomendada a Henrique Moreira a execução do monumento, depois de Jorge Vieira ter proposto à Câmara do Porto "*a aquisição do molde da estátua do escritor Raúl Brandão, que modelou como tese de concurso, o qual foi classificado com 18 valores e atribuído o prémio Rui Gameiro*"[319], proposta que a edilidade portuense não aceitou.

O monumento construído sugere um livro aberto, onde figuram dois grupos modelados por Henrique Moreira, em alusão às obras mais conhecidas do autor: Os Pescadores e Os Pobres.

Em 71, da autoria do arquitecto e também escultor Rogério de Azevedo, seria a vez de se erguer ao escritor Arnaldo Gama uma estátua pedestre no Largo do Actor Dias, onde antes havia estado implantada a célebre estátua do Porto, de Sousa Alão.

---

318 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1061; 11 de Agosto de 1956; Actas da Comissão Administrativa, Reunião de 17/7/1956; pp. 616-617

319 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 953; 17 de Julho de 1954; Ofícios; pp. 506

Já depois de Abril de 74, em 77, ainda o academismo fazia erguer, por vontade dos moradores da freguesia de Campanhã um busto de homenagem ao Dr. Maurício Esteves Pinto, estimado médico do povo, da autoria de Manuel Ventura Teixeira Lopes, sobrinho do histórico estatuário gaiaense, que seria implantado nas proximidades do edifício da Junta de Freguesia, à Praça da Corujeira, por iniciativa dos dirigentes do clube desportivo Portugal, onde ainda se encontra o gesso que serviu de molde à figura.

No ano seguinte, modelado por Francisco Xavier Costa, erguia-se o busto a Henry Dunant, fundador da Cruz Vermelha, em frente do edifício sede da instituição no Porto, junto à Alameda de Basílio Teles, em Massarelos.

Elementos de Qualificação Urbana

A edificação desta fonte é inseparável da renovação que a vereação camarária presidida por Elísio de Melo pretendia introduzir no fácies da cidade, através da criação de uma nova centralidade que reflectisse o crescimento económico da urbe, uma vez que "*o Porto e o seu distrito apresentava uma taxa de industrialização que era, sem mais, a maior do país.*"[320].

Um dos instrumentos fundamentais dessa afirmação era a abertura de novas praças e sobretudo o rasgar de grandiosas avenidas que pudessem receber e enquadrar os novos equipamentos e serviços a partir dos quais se forjava e se lia a *modernidade palpitante*: Bancos, Firmas Comerciais, Edifícios Administrativos, Escritórios, Empresas Jornalísticas, etc.

Assim, em 1914, em sessão da Comissão de Estética, era discutido o plano para as novas avenidas da cidade, que "*deveriam ser consideradas de duas categorias: avenidas de luxo e avenidas comerciais*"[321], integrando-se na segunda categoria aquela que deveria construir-se entre a Praça da Liberdade e a da Trindade.

As condições impostas eram as seguintes: nas avenidas de luxo "*as construções deveriam ser retiradas do alinhamento cinco metros, tendo uma vedação pouco alta e jardins à frente das casa*"[322] e nas avenidas comerciais "*se impuzesse uma determinada altura aos portais que viessem a ser construídos*"[323].

Estavam traçados os fundamentos da nova estética citadina: eixos monumentais no centro urbano e ajardinamento na periferia..

Assim, depois de em 27 ser posta de parte, devido ao exagerado preço proposto por José de Oliveira Ferreira (doc. nº 32, Ap. Doc.), a execução do monumento ***Paz Fecunda***,[324] que Guedes de Oliveira, como Presidente da Comissão de Estética, "*reclamava para si a alegria de ter sido o primeiro a apontar esse trabalho como digno de [...] o ver na Avenida dos Aliados*",[325] a Câmara Municipal abriu concursos para a execução de dois motivos decorativos que preenchessem "*o vazio da larga esplanada, mais notório ainda pela pequenez das árvores havia*

---

320 Citado por TAVARES, Rui, *Da Avenida da Cidade ao Plano para a Zona Central. A intervenção de Barry Parker no Porto*, In, Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2ª série, Vol 3-4, 1985/86, Porto, p. 264.

321 AGCMP, Actas da Comissão de Estética (21/5/1913 a 8/12/1916), ffl. 35-36.

322 *idem, ibidem.*

323 *idem, ibidem.*

324 *vide*, Commercio do Porto 14/5/1926 contém imagem da maqueta

325 *vide*, AGCMP, Actas da Comissão de Estética (1927-1931), ff 24v-26

pouco plantadas"[326].

Não existe no arquivo municipal documentação sobre o teor e as bases do concurso e a imprensa, sem mais pormenores, limita-se a assinalar o resultado do mesmo.

Tão pouco, foi possível encontrar a maquette original do projecto vencedor.

Pela acta da sessão de apreciação dos projectos concorrentes (doc. nº 33, Ap. Doc.), ficamos a saber que foram apresentadas a concurso três maquettes, com as divisas "*Fonte*", classificada com o primeiro prémio, "*A*", classificada com o segundo e "*Pouca Sorte*", não premiada, projectos da autoria, respectivamente, de Henrique Moreira, Manuel Marques e Sousa Caldas.

Joaquim Saial, que desconhece este documento, fala de um quarto lugar atribuído a uma maqueta com a divisa "*Lusitânia*"[327], de Armando Correia, "*assente em pouco original cruz de Cristo e numa ave pousada sobre a cabeça de duas crianças segurando globos*"[328], confundindo o presente concurso, com um outro, posterior, para um novo motivo decorativo para a Avenida das Nações Aliadas, depois de ter sido anulado o primeiro, por decisão da Comissão Administrativa da Câmara, em 4 de Julho de 1930[329].

Pela acta da sessão, além dos autores dos segundo e terceiro lugares, que já vimos, é notório o interesse dos membros do júri — constituído pelo presidente e por um vereador da Câmara Municipal e pelo presidente e pelos vogais da Comissão e de Estética — na aquisição de obras de escultura, concretamente de pendor decorativo, para serem inseridas no espaço público da cidade.

Também por aqui se percebe o snobismo e o mundanismo que os anos vinte, entre nós e na medida do possível, não deixaram de praticar, tal como na literatura o testemunha a novela *Leviana*, (1926) de António Ferro.

Tratou-se, como em Ernesto do Canto[330], de uma fase episódica que não chegou a consolidar-se e que na arquitectura vai a par com o chamado estilo *art déco*.

É essa simbiose entre a escultura e a arquitectura que a presente obra exprime.

---

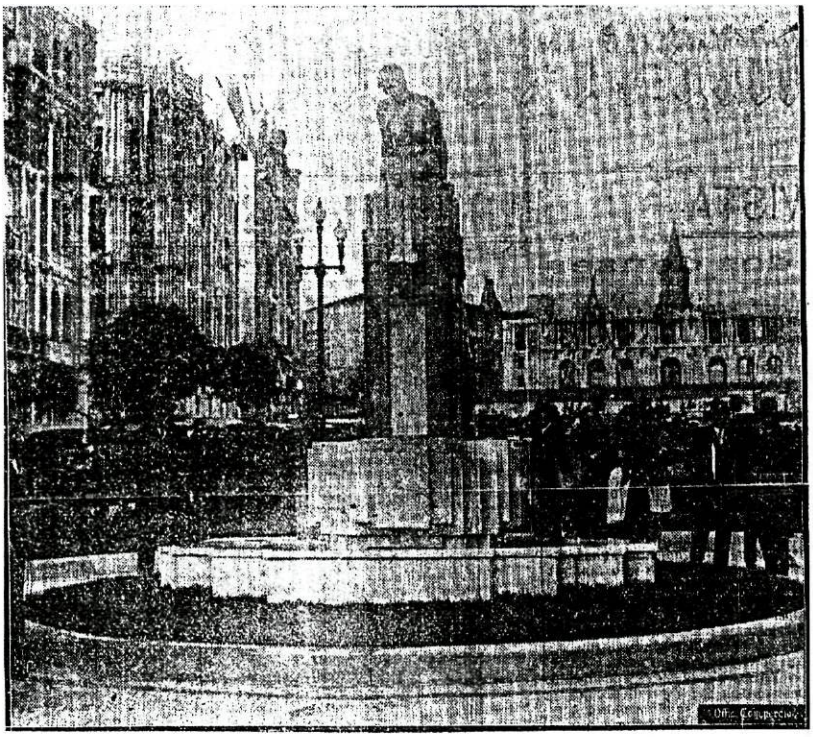
326 SAIAL, Joaquim, *op. cit.*, p. 188.

327 O Commercio do Porto de 9/1/1931, p. 2, contém imagem da maquette, com o número 7.

328 SAIAL, Joaquim, *op. cit.*, p. 189.

329 *vide*, Commercio do Porto de 5/7/1930, p.3

330 Que passada essa fase passaria a assinar Canto da Maia



↑ Figura nº 70

Figura nº 71 ↓



A imprensa segue com atenção a execução da obra, com o Comércio do Porto a noticiar a conclusão da *"figura que ha-de encimar a "Fonte" - trabalho suggestivo de requintada arte sahido do distincto esculptor Snr. Henrique Moreira"*[331], a qual seria inaugurada no dia 1 de Dezembro de 1929, **(figura nº 70)** sendo previamente *"retirados Sábado à noite os tapumes que vedavam a Fonte"*[332], obra logo então considerada *"duma elegancia e simplicidade marcantes"*.[333]

Constituía-se ela de uma fonte formada por um esteio prismático de arestas profusamente facetadas segundo um requintado exercício de estilização geométrica, cuja base repousa, parecendo flutuar, sobre um arca de água, sendo sobrepujado por uma estátua de mármore que representa uma jovem mulher sorridente com a cabeça graciosamente inclinada para o lado direito, sentada com os pés apoiados sobre uma das quatro carrancas de bronze que estão apostas a meia altura sobre o esteio central e das quais escorre o fio de água que alimenta o reservatório médio e inferior da fonte **(figura nº 71)**.

De concepção arrojada e de belo efeito decorativo, enquadrando-se harmoniosamente no eixo urbano da *Avenida das Nações Aliadas*, esta obra, baptizada pelo vulgo de *Menina Nua*, tornou-se um ex-libris da nova imagem da cidade, com a qualidade do desenho do pedestal, em que se adivinha o traço requintado do arquitecto Manoel Marques, a sobrepor-se à figuração naturalista da estátua **(figura nº 72)**, que se salva pela pouco convencional representação do nu, fotogenicamente assumido no retrato de uma jovem, a *Lela*,[334] sem recorrer a idealizações mitológicas ou alegorias convencionais.

Em termos de composição, a solução adoptada é extremamente significativa, em termos da estatuária deste período. No fundo, a fonte funcionaria perfeitamente sem a figura da jovem a encimar a coluna. A sua presença na composição reflecte a persistência e a importância que o naturalismo mantém no ideário dos escultores da época, coroando aqui, simbolicamente, um belo exercício de estilização art-déco.

Em termos expressivos, a figura é tratada com ingénua simplicidade numa atitude quase infantil, que lhe minimiza a sensualidade e lhe retira toda e qualquer conotação erótica, adivinhando-se aqui a lição de Teixeira Lopes que, num contexto anterior, tipicamente *fin-de-siècle*, se descobre no monumento a Eça de Queirós.

---

[331] Commercio do Porto, 1/8/1929, p.2

[332] Commercio do Porto, 3/12/1929, p.4

[333] Commercio do Porto, 7/12/1929, p.1

[334] vide, Jornal de Notícias, 4/2/1977, Envelheceu e cegou a «Menina Nua», por César Príncipe



Figura nº 72

Inaugurada a obra, logo esta se tornou um elemento de referência da cidade, sendo a *Menina Nua*, no Carnaval seguinte, motivo de decoração de "*um dos mais chistosos carros do cortejo dos estudantes*"[335], que jocosamente se referia aos monumentos recém inaugurados na cidade, com o título não totalmente inocente — "*Nem só Braga se póde vêr por um canudo...*" **(figura nº 73)**.

A atenção da imprensa chegou aos nossos dias, sendo a morte de Amélia Magalhães Monteiro, a *Lela*, noticiada da seguinte forma:

> Deixou de bater o coração da «Menina Nua». Viveu à margem de tudo e de todos. E foi assim que também se despediu..[336]

Com a fonte da Avenida, Henrique Moreira consagra-se como estatuário da cidade. É ele, definitivamente, o escultor que a esse nível melhor exprime a retórica decorativa e a prática modernizaste, que com maior nitidez se vislumbra na arquitectura e no urbanismo portuenses, aceitando e inspirando-se nessa mesma subordinação, num entendimento pragmático dos pressupostos subjacentes aos concursos e encomendas municipais, sem questionar programas e sem se questionar.

Entendimento esse que no fundo não deixa de ser pessoal e até curioso, por que anti-monumental. Contrariamente a Leopoldo de Almeida, Henrique Moreira não está à vontade no grande formato. As figuras mais delicadas e mais conseguidas, obtém-nas em formatos próximos do natural, e à parte os MMGG, que consentiam esse realismo, Henrique Moreira teve participações modestas fora dos âmbitos municipal e eclesiástico.

Meninos, Henrique Moreira; *1931*

Entusiasmada pelo êxito obtido pelo Monumento aos Mortos da Grande Guerra e pela Fonte Decorativa, a Comissão de Estética em 31/12/1929 oficiava ao presidente da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto (doc. nº 34, Ap. Doc.) no sentido de solicitar "*que sejam postos a concurso os novos trabalhos que o local exige*".[337]

Em 17 de Junho de 30, reunia-se o júri encarregado de apreciar as maquettes apresentadas a concurso, de acordo com o programa previamente definido (doc. nº 35, Ap. Doc.).

Pela análise do documento constata-se a natureza não rememorativa da obra, como se estipula logo no 1º ponto das bases do concurso, sendo "*dada a todos os concorrentes a*

---

335 Commercio do Porto, 26/2/1930, p.3

336 Jornal de Notícias, 4/2/1977, 4/6/1992, Coração Da Menina Nua deixou de bater, por César Príncipe

337 AGCMP, *Actas da Comissão de Estética*, (1927-1931), fl. 71.

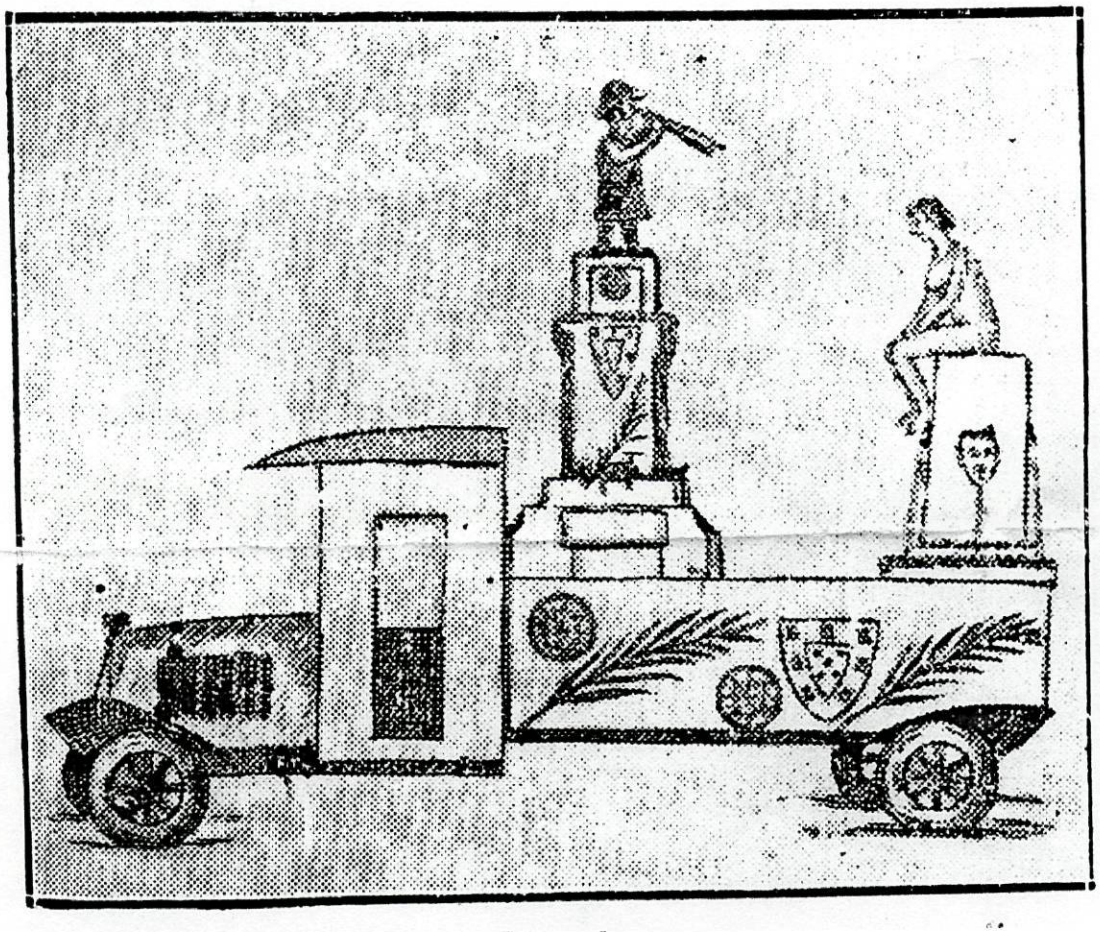


Figura nº 73

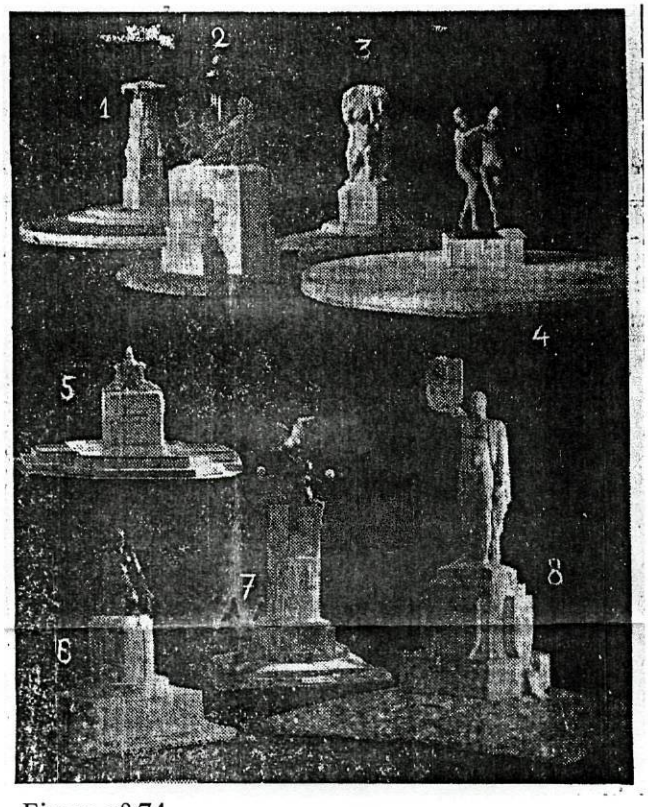


Figura nº 74

liberdade de composição dos assuntos, devendo todavia as suas proporções quer em altura, como na superficie da base, harmonisarem-se com o local a esse fim destinado".[338]

Neste primeiro concurso, apresentaram-se nove maquettes, "*as quaes tinham as divisas "Sempre Nova", "J.D.", "Dae de beber a quem tem sede", "Fonte", "Domo", "Trabalho", "Luz e Vida", "Flora" e "Tripeiro"*"[339].

Analisadas as maquetas, o júri presidido pelo "*ilustre vereador e representante da ilustre Comissão Administrativa Municipal, senhor Tenente António Pinheiro, estando presentes o sr, Henrique António Guedes de Oliveira, Presidente da Comissão de Estética do Municipio e vogaes da mesma Comissão senhores Avelino Joaquim Monteiro de Andrade, Acacio Lino e Artur de Almeida Junior, representante da Sociedade dos Arquitectos do Norte de Portugal*"[340] considerou, por unanimidade, que "*nenhum dos trabalhos podia ser aceite, impondo-se por isso a anulação do concurso*",[341] parecer que seria ratificado pela Comissão Administrativa, em 5 de Julho do mesmo ano.

Antes do fim do ano foi aberto um novo concurso, mas desconhece-se se o programa se mantinha o mesmo e quais os termos em que foram atribuídos o 1° prémio a Henrique Moreira e o 2°, conjuntamente, ao escultor António de Azevedo e ao arquitecto J. Ferreira da Silva.

Pela imprensa, sabemos que foram "*onze projectos apresentados no certame [sendo] distinguidos com o primeiro e o segundo prémios os intitulados Meninos e No País das Uvas...*",[342] cuja autoria do segundo prémio se atribui erradamente na notícia a Pereira dos Santos.

Dois dias depois, no mesmo jornal, era publicada uma nova notícia onde figurava uma reprodução **(figura n° 74)** de "*oito das mais interessantes maquettes apresentas a concurso para um motivo decorativo da Avenida dos Aliados*". Eram elas:

> No 1°, ***No País das Uvas***, do escultor António de Azevedo e arquitecto J. Fernandes da Silva: obteve o 2° prémio. N° 2, ***Fauno ao espelho***, de Nascimento Alarcão. N° 3, ***Meninos***, de Henrique Moreira. N° 4, ***Terpsicore***, de António Azevedo. N° 5, ***Mareante***, de Ricardo Spratley. N° 6, ***O homem Emancipando-se pelo trabalho***. N° 7, ***Lusitania***, por Armando Dias Cordeiro [em vez de Correia]. N° 8, ***Valor da Raça***, do escultor Henrique Moreira e arqui-

---

338 AGCMP, *Actas da Comissão de Estética*, (1927-1931), ffl. 80-82

339 *idem, ibidem.*

340 *idem, ibidem.*

341 *idem, ibidem.*

342 Comercio do Porto, 7/1/1931, p.4.

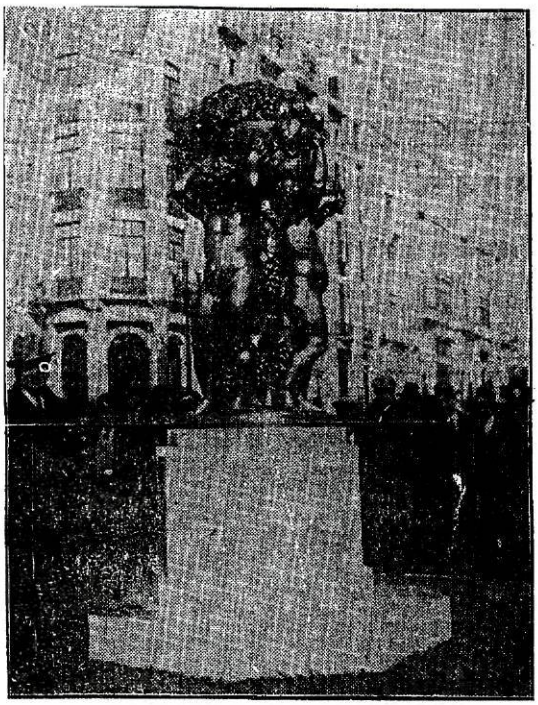


Figura nº 75



Figura nº 76

tecto A. Ferreira Janeira.[343]

Repare-se como surgem mais do que uma proposta dos principais autores, concebidas de acordo com partidos distintos, para assim aumentarem as probabilidades de escolha. No caso de Henrique Moreira, a diferença entre as duas propostas é abissal, tratando-se a segunda, *Valor da Raça*, de uma inesperada figura masculina, algo germânica, empunhando um escudo com as quinas.

Uma vez mais, obedecendo ao programa, o júri preferia propostas estritamente decorativas, preterindo as maquettes concebidas a partir de uma mensagem narrativa poderosa.

Inaugurada a 25 de Fevereiro de 32[344] **(figura nº 75)**, compõe-se a obra um grupo escultórico de bronze, com patine dourada, formado por uma taça carregada de cachos de uvas sustentada aos ombros por três meninos nus de tenra idade, dispostos em círculo de costas voltadas para o centro do conjunto e assentes sobre um pedestal hexagonal de lióz, **(figura nº 76).**

Em termos de concepção, apesar da banalidade do tema, a obra impunha-se devido à qualidade ainda menor das restantes propostas, evidenciando um certo revivalismo, com os meninos a lembrar os decorativos *putti* das igrejas barrocas, que a patine dourada acentua.

Apesar disso, em termos de composição a proposta encontrava-se bem proporcionada, coincidindo oportunamente o eixo central do conjunto, com o centro da própria Avenida, e permitindo assim diferentes ângulos de leituras, todos eles equivalentes.

Como expressão, também aqui se vislumbram os ensinamentos de Teixeira Lopes, pela abordagem naturalista de um dos temas preferidos do mestre: os meninos.

Como nota final, saliente-se também aqui a feliz integração arquitectónica e urbanística desta espécie de centro de mesa ampliado, que de certa forma funcionava como contraponto da fonte, anteriormente inaugurada.

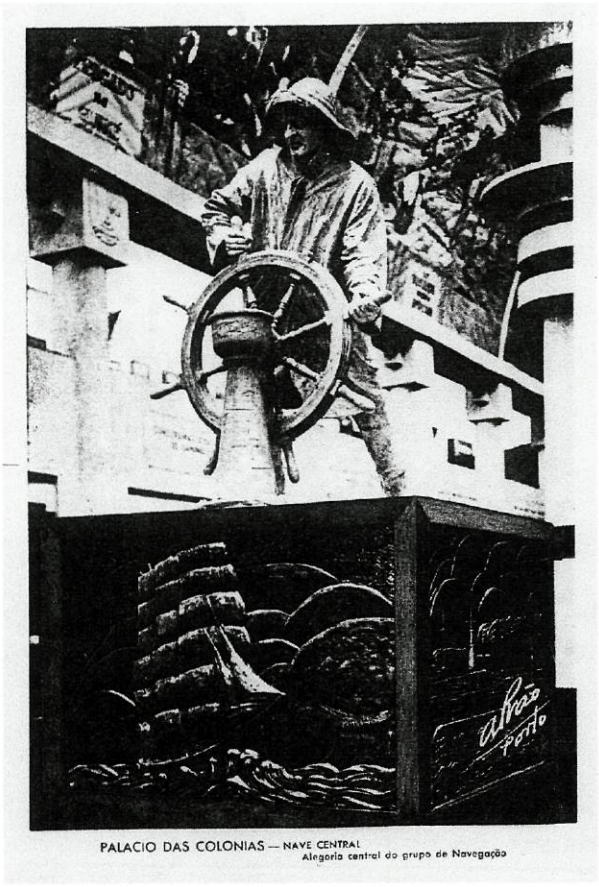
Homem do Leme, Américo Gomes; *1934 e 1938*

Não é inteiramente pacífico classificar a escultura o *Homem do Leme* como *Elemento de Qualificação Urbana*. Se aplicarmos linearmente a distinção de Aloïs Riegl entre monumentos *intencionados* e *não-intencionados*, à partida, não nos encontramos perante um exemplo de intenção rememorativa evidente, visto não se referir a obra, na sua génese, a nenhuma figura

---

[343] Comercio do Porto, 9/1/1931, p.2.

[344] Comercio do Porto, 25/2/1932, p.2.



PALACIO DAS COLONIAS — NAVE CENTRAL
Alegoria central do grupo de Navegação

Figura nº 78



Figura nº 79

ou acontecimento histórico específico cuja memória através dele se pretendesse registar, mas se analisarmos mais de perto a questão tornam-se, por outro lado, visíveis os contornos de uma intenção rememorativa, se se atender ao facto daquela escultura ter sido modelada para figurar na *I Exposição Colonial Portuguesa*, onde se inscreveu com a intenção de *"simbolizar o esforço consciente e tenaz das navegações portuguesas"*[345], tendo sido realizada *"expressamente para a vasta nave do Palácio de Cristal"*[346], facto que pressupõe uma feitura intencionada, embora circunscrita àquele evento.

Tratava-se, portanto, de uma homenagem efémera, sem um objecto rememorativo concreto e cujo conteúdo narrativo denotava um elevado factor de idealização, funcionando à maneira de uma alegoria.

Talvez por isso, a estátua *O Homem do Leme*, apesar do lugar de destaque que assumia na Exposição **(figura nº 78)**, não figurava na lista de monumentos publicada no Album Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, que apenas enumera os seguintes:

> **Monumento ao esfôrço colonizador português**
> **Monumento aos mortos da colonização portuguesa**
> **Reconstituição do farol da Guia (Macau) e do Arco dos Vice-reis Índia)**
> **A gruta heróica com as datas mais notáveis da História da Colonização Portuguesa**
> **Reconstituição da gruta de Camões**
> **Estátua de Afonso de Albuquerque**[347]

Não cremos que essa omissão se deva a uma circunstância fortuita. Pelo contrário, consideramos que a mesma faz todo o sentido. Por ela, equipara-se a obra em causa à restante escultura decorativa e descritiva que Henrique Moreira havia para aí produzido **(figura nº 79)**, na linha da sua participação em eventos congéneres anteriores, como a Exposição Ibero-Americana de Sevilha de 29 e a Exposição Colonial de Paris, de 31, facto que acabaria por ser determinante para a nossa classificação.

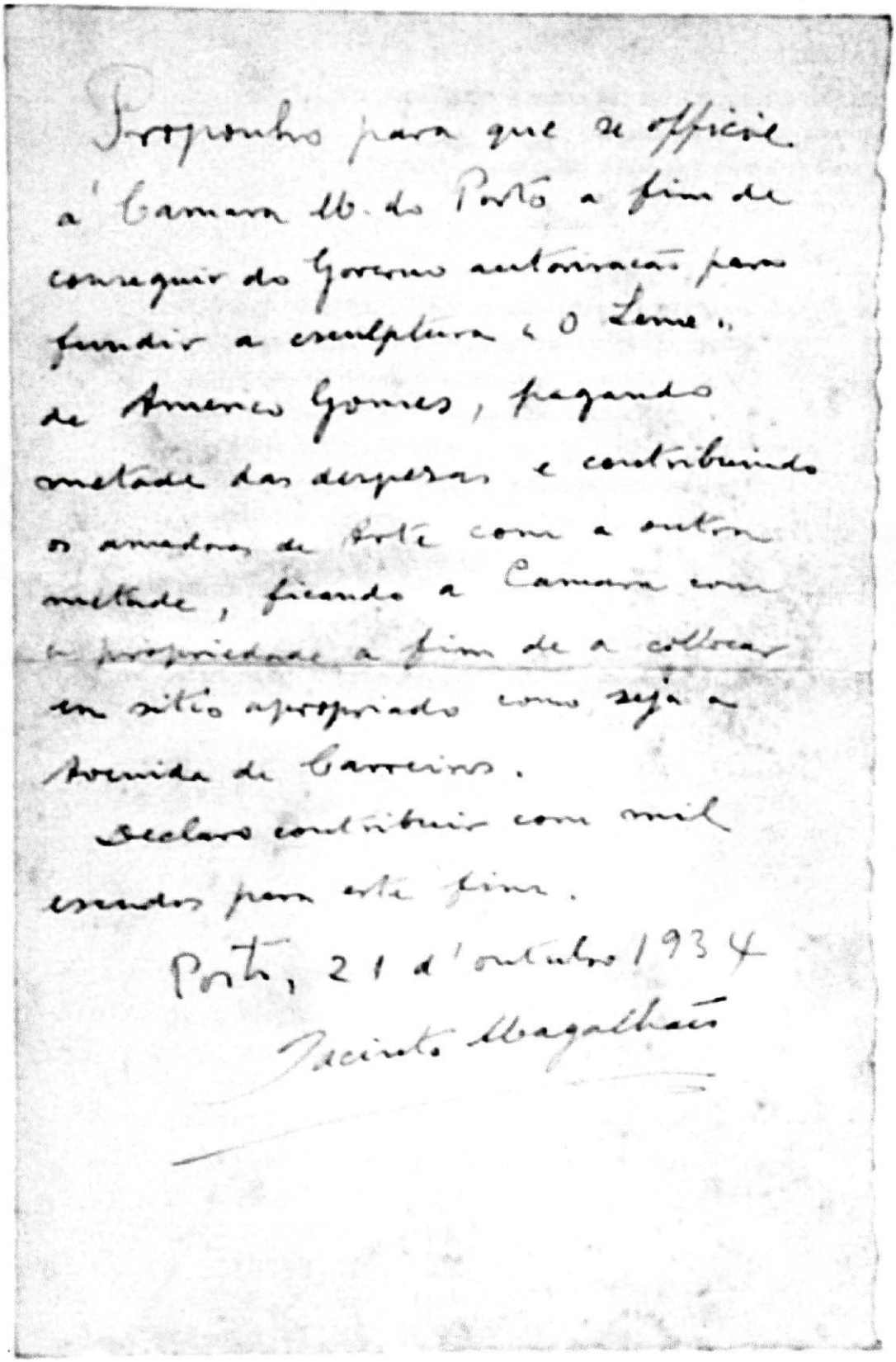
A ideia de passar aquele gesso a bronze partiu inicialmente do Dr. Jacinto de Magalhães, aparecendo formulada numa carta **(figura nº 80)**, onde aquele distinto coleccionador de obras de arte propõe *"que se officie á Camara M. do Porto, a fim de conseguir do Governa autorização para fundir a esculptura «O Leme» de Américo Gomes [...] a fim de a collocar em sitio apropriado*

---

[345] MADAHIL, António Gomes da Racha, *O Museu Municipal de Ílhavo e a Escultura "O Homem do Leme"*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1939, p. 10.

[346] Idem, ibidem.

[347] GALVÃO, Henrique, *Album Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Litografia Nacional, Porto, 1934, p. 20.



Proponho para que se officie
á Camara Mn. do Porto a fim de
conseguir do Governo autorisação para
fundir a escultura «O Leme»,
de Antonio Gomes, pagando
metade das despesas e contribuindo
o amador do Porto com a outra
metade, ficando a Camara com
a propriedade a fim de a collocar
em sitio apropriado como seja a
Avenida dos Aliados.
Declaro contribuir com mil
escudos para este fim.
Porto, 21 d'outubro 1934
Jacinto Magalhães

Figura nº80

como seja a Avenida de Carreiros"[348].

Aceite a sugestão de Jacinto de Magalhães, constituir-se-ia uma Comissão "*composta dos srs. Almir Braga, Ramiro Mourão, dr. Vasco Valente, Fernando Galhano e Alberto Silva*"[349], formada com o propósito de recolher os fundos necessários à sua fundição em bronze, a fim de ser implantada no espaço público da cidade e era publicado um Álbum "*em que estão recolhidos os autógrafos e outras manifestações sublimes do pensamento e da Arte, de personalidades eminentes nas ciencias, nas letras, na política e nas Belas Artes, com referência ao notavel trabalho do ilustre escultor portuense sr. Américo Gomes*"[350], álbum que essa mesma comissão, em 4 de Março de 1939, entregaria "*ao Director do Museu Municipal do Porto, para neste estabelecimento ficar depositado*"[351].

Lançada a subscrição pública, em 36, resolvia a Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, mandar colocar, *na linda e aprazível praia da Foz*, dois motivos escultóricos: O Homem do Leme, "*oferecido por um grupo de portuenses*" e o "*Lobo do Mar, da autoria do escultor Henrique Moreira*"[352]

Em 38, já tinha sido atingida e até ultrapassada a quantia necessária para a fundição da estátua em bronze e para a construção do pedestal em granito da autoria do "*distinto arquitecto e professor Manuel Marques que se encarregou da planta, do caderno de encargos e mais trabalhos inerentes ao assumpto*"[353].

Lançados os respectivos concursos, ficaria arrematada a José de Castro Guedes, Gaia, a fundição da estátua em bronze e a Joaquim Ferreira da Costa a construção do pedestal em granito (doc. nº 30, Ap. Doc.).

Pagas as respectivas despesas, sobrava "*a quantia de 6.574$89 que a Comissão organizadora entregou a O Comercio do Porto para serem distribuídos pelas instituições de assistência*"[354], sendo a escultura inaugurada em 27 de Janeiro de 1938[355] **(figura nº 81).**

Não há memória de um apoio tão entusiástico dos portuenses à implantação de uma escultura na cidade. Aliás, esse apoio não se restringia aos aspectos financeiros, mas extra-

---

348 *Album O Homem do Leme*, fl. nº 4.

349 Comércio do Porto, 5/3/1939, p.4

350 *idem, ibidem.*

351 *idem, ibidem.*

352 *Comercio do Porto*, 22/11/1936, p.3

353 Comissão de O Homem do Leme, *Relatório e Contas*, Porto, 1938, p. 6.

354 *Comercio do Porto*, 18/12/1938, p.2.

355 Vide, O Comercio do Porto, 28/1/1938, p. 1



O MONUMENTO *O Homem do Leme*

Figura nº 81
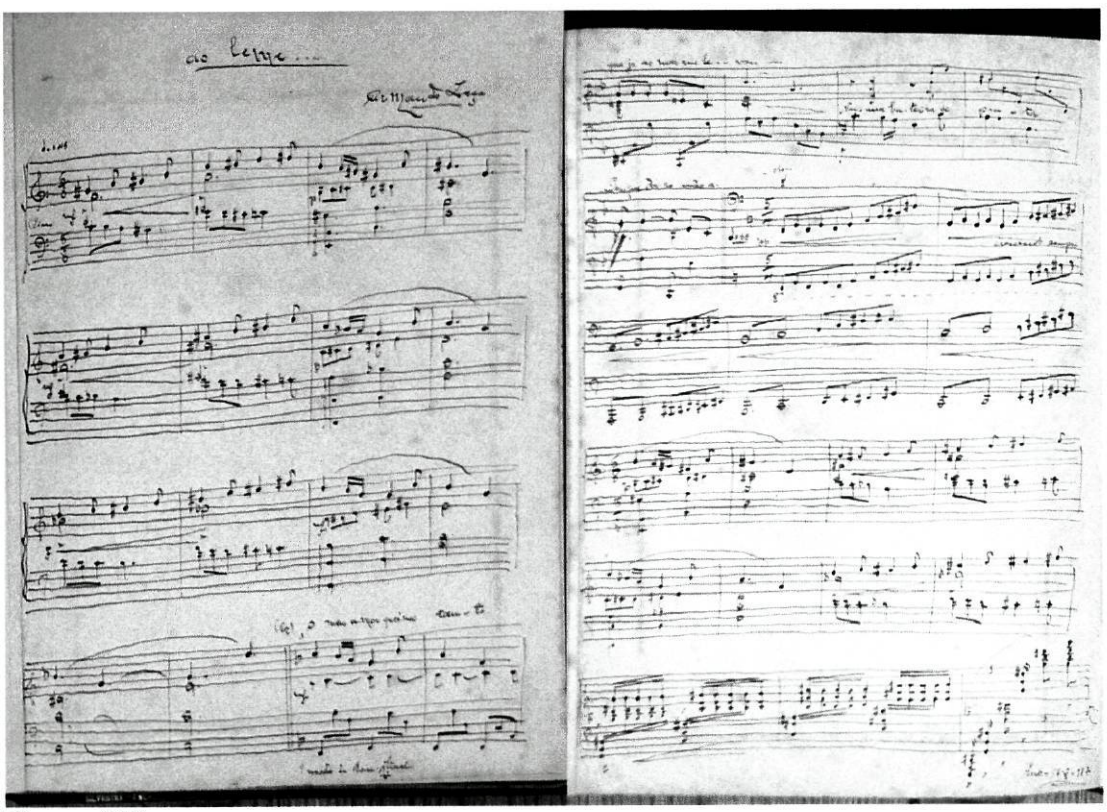


Figura nº 82

vasava para o plano emocional, como se depreende da leitura dos textos, poemas e outro tipo de manifestações de apreço que ficaram registados no Álbum *O Homem do Leme.*

Tal circunstância não pode ser fortuita e revela o sentimento forte e unânime dos sectores cultos da cidade, que declaradamente tomam o partido daquela escultura, distanciando-se ao mesmo tempo do outro processo igualmente em curso de passar a granito o Monumento ao Esforço Colonial Português, esse sim considerado pelos organizadores o ex-libris daquela Exposição.

Tudo se passa como se a intelectualidade portuense, de repente, tivesse encontrado o símbolo e a identidade de si mesma. Símbolo identitário que é o símbolo poético da intencionalidade simbolista que, afinal, a caracterizava, e que inequivocamente se reflecte no teor e carácter de muitos dos depoimentos que figuram nesse Álbum chegando inclusive a escultura a dar origem à composição de um Hino, por Armando Leça **(figura nº 82),** além de inspirar os escritores, os poetas **(figura nº 83),** e os pintores **(figura nº 84).**

Tratava-se a referida obra, de uma estátua em bronze representando um piloto trajando capa e chapéu impermeáveis, fustigado pelo vento, à roda do leme de uma embarcação que é sugerida pela forma que é dada ao plinto, de granito.

Um motivo semelhante **(figura nº 85)** havia já sido apresentado por Simões de Almeida Sobrinho, no Salão da Primavera de 1910, na Sociedade Nacional de Belas Artes[356].

Mas contrariamente àquela, a estátua *O Homem do Leme* mais do que um retrato, é uma alegoria. Uma alegoria, afinal, tão real como a *Sentinela* do MMGG. Daí o seu interesse. Um interesse que se descobre não na interpretação naturalista da figura, mas na sua concepção. Por ela, vislumbra-se a expressão de uma distância ou talvez de uma dissidência relativamente ao cânone "*nacional-historicista*"[357] a que não ousa, ou não sabe, contrapor uma alternativa moderna, mas rejeitando liminarmente o monumentalismo e o retorno às tendências classicizantes de que o resgate nacionalista se apetrechava.

O Homem do Leme não se enquadrava, portanto, no ideário imperial que era suposto ser o daquela exposição. A sua intencionalidade estava aquém da reconstrução e da mistificação históricas, que o regime pugnava. *O Homem do Leme* era uma alegoria. Mas uma alegoria popular, como popular era a temática dos seus barros cozidos **(figura nº 86).** Ao leme da embarcação, nenhum herói. Um piloto despojado de quaisquer símbolos da nação, soli-

---

356 *O Ocidente*, nº 1132, 1910, pp. 146-147

357 cf, PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas*, ICLP, Biblioteca Breve, Lisboa, 1982, p. 77.

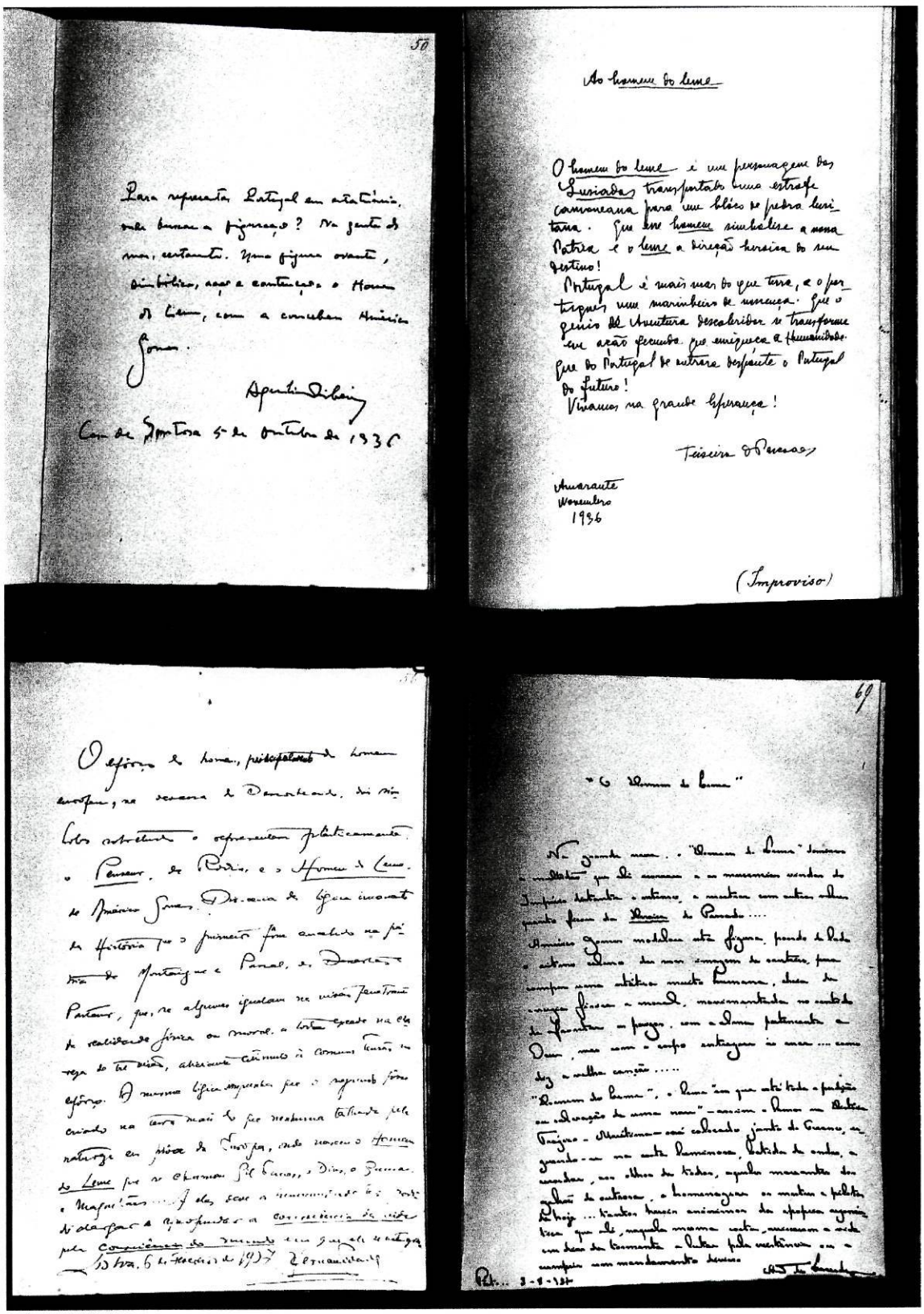


Figura nº 83

tário, mantém na rota uma nave que não se vê, não sendo por isso datável. Nada de heróico ou de histórico, se desprende da figura, que por isso não se integrava, na tal lição que deveria traduzir a Exposição Colonial de 34, que se intitulava a primeira, afinal, erradamente, uma vez que em 1894, como vimos, naquele mesmo lugar se tinha já realizado uma Exposição Colonial, integrada nos festejos henriquinos.

Américo Gomes não entendia a escultura da mesma forma que Alberto Ponce de Castro. Não obstante, a sua estátua era a que melhor interpretava, afinal, não o destino heróico e messiânico da nação, mas a condição dramática de um país, que iniciava, ensimesmado, a longa rota da intemporalidade, funcionando o naturalismo da representação, senão como (in)consciência crítica, pelo menos como sintoma patológico.

Por tudo isto, consideramos que a estátua o Homem do Leme constitui um fenómeno da estatuária. Fenómeno marginal, em termos nacionais, mas corrente na estatuária local que se acorda com o simbolismo literário de Raul Brandão.

Por isso, implantava-se a estátua de Américo Gomes num espaço nobre da cidade, enquanto o Monumento ao Esforço Colonizador Português, após a demolição do velho Palácio de Cristal, somente em 1984, acabaria por repousar na Praça do Império, depois das suas pedras terem andado em bolandas pelo recinto do edifício e de a sua reimplantação acabar por se tornar objecto de uma acesa polémica que opôs, como veremos, a Comissão de Arte e Arqueologia, aos vereadores Dr. Paulo Sarmento e Sr. Mário Amaral.

Aliás, ainda em 1963, a propósito de uma exposição de Américo Gomes no Ateneu Comercial do Porto, era lembrada aquela que acabaria por ser a obra maior do escultor[358], transcrevendo o Catálogo frases elogiosas a seu respeito proferidas por António Teixeira Lopes, Aquilino Ribeiro, António Gomes Madahil, Carlos Reis, Afrânio Peixoto, José Vianna da Motta e Joaquim de Carvalho, retiradas do seu Álbum (doc. nº 31, Ap. Doc.).

Por tudo isto, O Homem do Leme tem a particularidade de denotar o distanciamento da intelectualidade portuense relativamente à estatuária nacional-historicista, mostrando, assim, que Henrique Moreira não é o único escultor a reflectir essa dissidência intencional, mas mais do que isso, que é da especificidade sociológica e cultural que a enforma que partem os vectores que induzem na produção artística, poderosos factores de diferenciação.

Outros *elementos de qualificação urbana* deste ciclo:

---

358 Existe um grupo em bronze, de 1926, e da sua autoria, no Cemitério do Prado do Repouso: 42ª secção, nº 1055.



Figura nº 84



PILOTO *(Escultura de Simões de Almeida, sobrinho)*

Figura nº 85

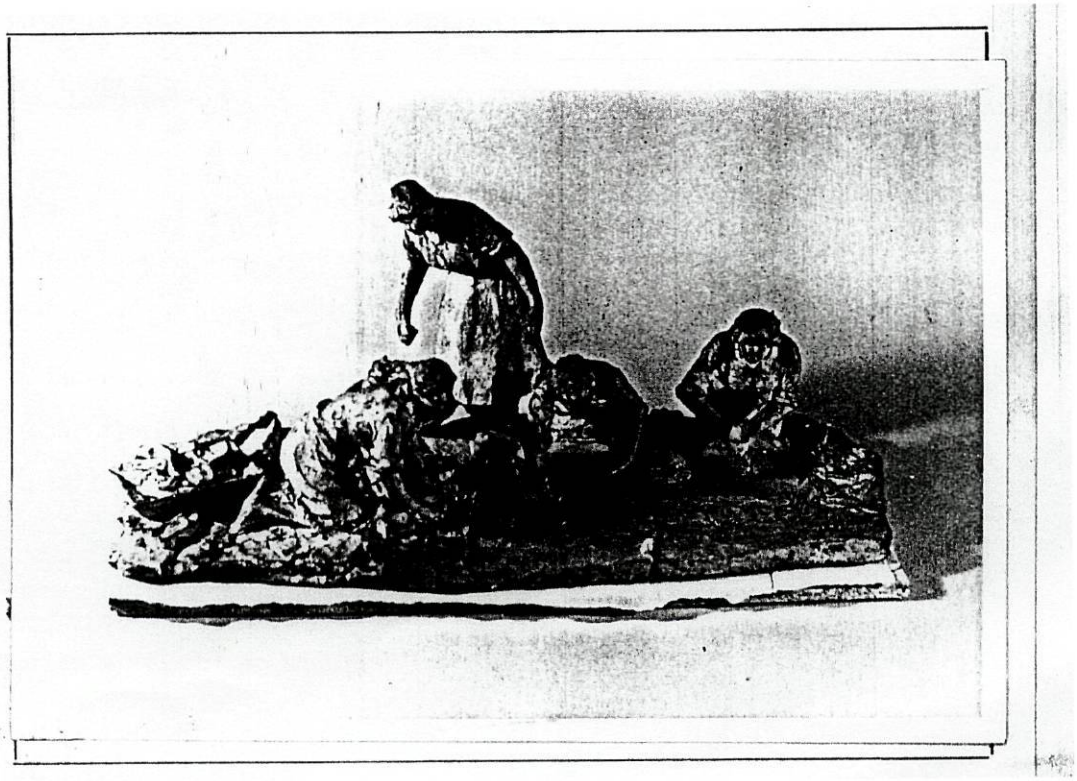


Figura nº 86

Em 1932, a Câmara do Porto, ouvida a Comissão de Estética, decidia a aquisição da estátua ***O Pedreiro*** de Henrique Moreira pela quantia de 2.000$00, obra em que o escultor se aproxima mais de um certo realismo social, um pouco à maneira o escultor belga Meunier. Inicialmente a obra seria implantada, junto ao Jardim da Cordoaria, vindo posteriormente a ser reimplantada na placa ajardinada frente à Escola Industrial do Infante D. Henrique.

Em 37, era inaugurada a estátua ***Salva-vidas*** de Henrique Moreira, que pela primeira vez era apresentada a público na Exposição de Esculturas de Henrique Moreira e de desenhos de Manoel Marques, em Fevereiro 1926, no Salão Silva Porto, onde foi muito apreciada. Em finais de 1936 o Comércio do Porto noticiava a decisão da colocação da estátua entretanto adquirida, no Jardim da Avenida do Brasil, para com a estátua o Homem do Leme completar o conjunto artístico.

Em 64, Sousa Caldas executava, com idealizada sensualidade, o grupo escultórico ***Ternura*** que viria a ser implantado no Jardim do Palácio de Cristal, junto ao novo edifício do Pavilhão dos Desportos.

Um grupo equivalente, intitulado ***A Criança e a Corsa***, foi também executado por Henrique Moreira, em data que desconhecemos, para ser implantado no jardim de S. Lázaro.

Elementos de Animação Arquitectónica

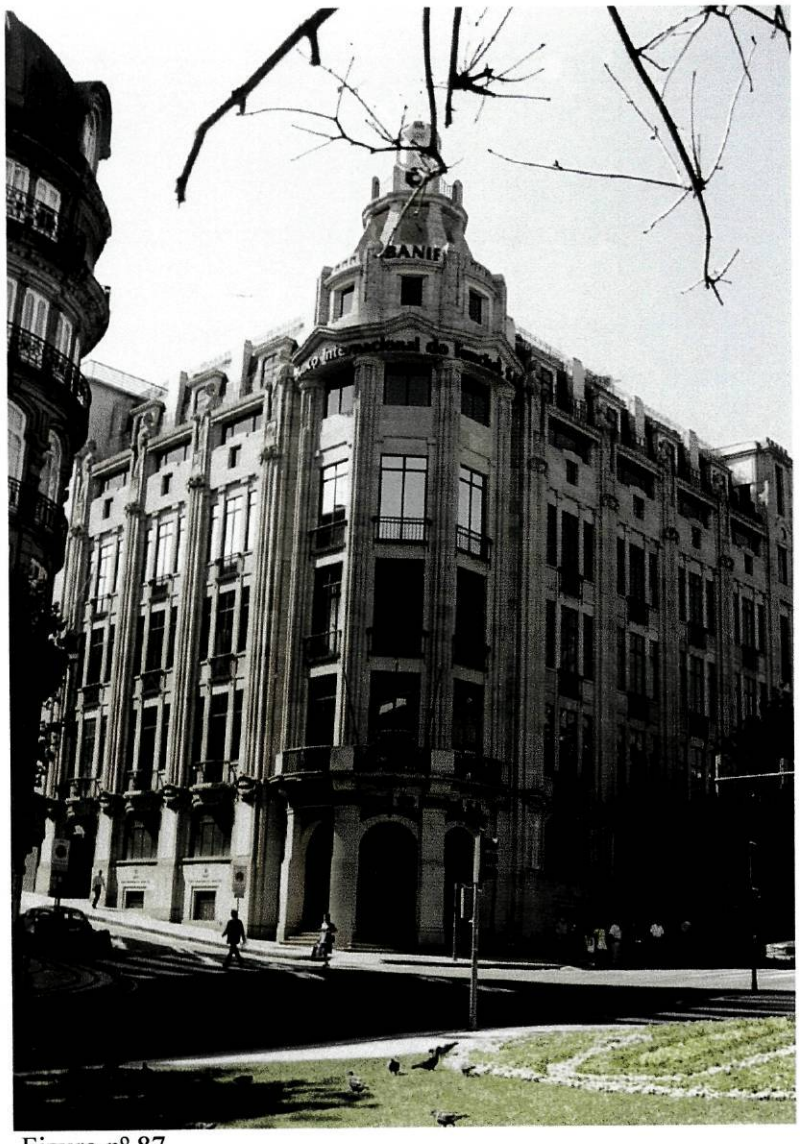


Figura nº 87

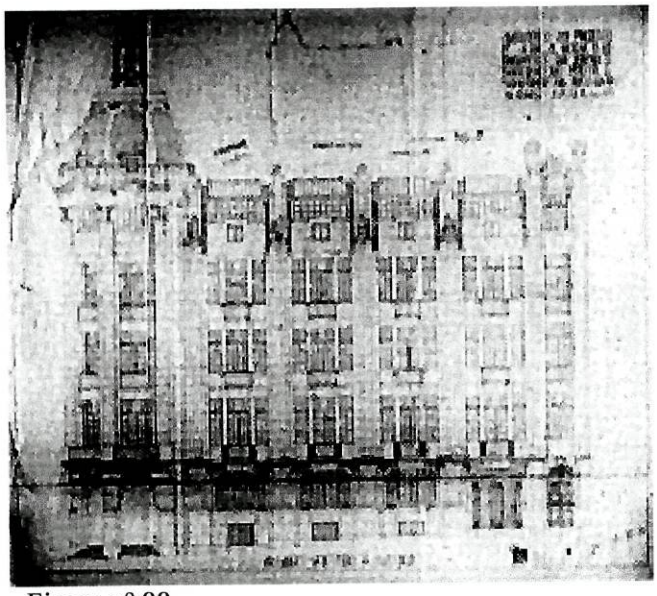


Figura nº 88

Nível 1

Comércio do Porto, Henrique Moreira; *1928-1929*

O edifício do Jornal *O Comércio do Porto* **(figuras nº 87 e 88)** é uma encomenda exemplar de uma das instituições mais influentes no campo da actividade cultural e da intervenção pública. Por isso, a decisão de "*construir um edificio para as suas novas instalações na Av dos Aliados angulo da Rua de passos manuel desta cidade*"[359], tomada pelo seu director Dr. Bento Carqueja, de que já falámos, em 24 de Janeiro de 1928, para além de considerações do foro jornalístico, investia-se inevitavelmente do carácter de obra de referência no contexto da modernização urbana, iniciando nas suas páginas, por essa altura, um debate que continuaria pelos anos fora, em artigos como *O Futuro do Porto.*[360]

Ligado desde o início ao projecto da nova sede, o arquitecto Rogério dos Santos Azevedo assina todos os documentos necessários ao licenciamento da obra,[361] assumindo a responsabilidade daquela que seria, por assim dizer, a antecâmara da primeira obra de arquitectura puramente moderna no Porto: a famosa Garagem do mesmo jornal.

Pela Memória Descritiva, Rogério de Azevedo declara que "*nas fachadas procuramos numa arquitectura sóbria de linhas e que embora simples não desse aos que passam o ar de míngua de recursos, como acontece a muitos prédios, mesmo áquele em que o labor do canteiro suprime a imaginativa do arquitecto*"[362]. Um subtil efeito decorativo é procurado, através aplicação de duas tonalidades de granito na fachada, sendo "*os feixes onde as figuras assentam em granito de S. Gens e as partes laterais no tom dourado da Caverneira*"[363]. Quanto à estatuária, no alçado Nascente e Sul, formando dois conjuntos, **(figura nº 89)** erguem-se "*as oito figuras de Portugal que encimam os pilares, descansam em peanhas onde tambem se apoiariam os atributos que lhes pertencem*".[364]

Essas oito estátuas de granito que assentam sobre a cornija, são "*modeladas pelo talentoso escultor Henrique Moreira, representando as oito províncias de Portugal: Minho, Douro, Traz-os-Montes, Beira Alta, Beira Baixa, Extremadura, Alentejo e Algarve, com os brasões das respectivas capitais.*"[365]

Iniciadas logo em 28 as obras, a aprovação definitiva do projecto levantava problemas

---

359 AGCMP, Livros de Licença de Obras, Livro nº 502, fl. 76.

360 Commercio do Porto, 7/9/1928, p.1

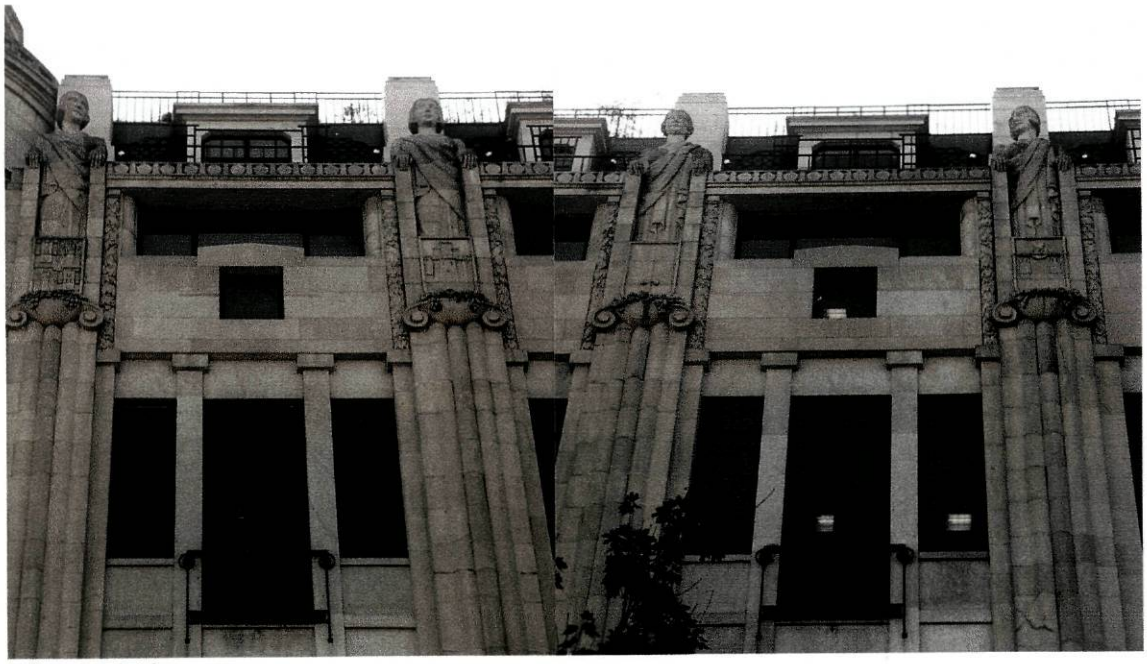
361 Apesar da co-autoria com o Director dos Monumentos Nacionais no Norte, arqtº Baltazar de Castro.

362 AGCMP, Livros de Licença de Obras, Livro nº 502, s/nº licença, fl. 78.

363 *idem, ibidem.*

364 *idem, ibidem.*

365 Comercio do Porto, 1/6/1930, p. 1.



Ffigura nº 89



Figura nº 90

relacionados com a colmatação da fachada lateral Sul do edifício confinante na Avenida, edifício cuja cércea, na junção, era mais alta um andar.

Por interferência da Comissão Administrativa da Câmara Municipal do Porto, o projecto RE 104, destinado ao Comércio do Porto, acabaria por ser aprovado em 27 de Novembro de 28, em sessão ordinária da Comissão de Estética, "*tendo em consideração circunstâncias especiaes que tem envolvido o mesmo projecto, e no intuito de liquidar o assunto, resolveu aprovalo, embora mantendo opiniões formuladas durante a sua discussão*".[366]

Uma solução de compromisso acabaria por ser encontrada, com a construção de uma mansarda, que não estava prevista no projecto inicial, e que se destinava a oficinas de fotografia, gravura e habitação.

Assim sendo, em 7 de Janeiro de 29, a Comissão de Estética, "*começando por apreciar os processos que estavam presentes*",[367] acabaria por aprovar esse aditamento, e com ele o projecto R.E. 104.

Ainda nesse mesmo ano, seria inaugurada a nova sede, como atesta "*a bela placa de alabastro em que foi gravada no Hall a inscrição que diz: O Comercio do Porto — Fundado em 1854 — Inauguração em 1929*"[368], que a Empreza dos Mármores de Vimioso oferecera ao jornal.

Enquanto obra de escultura, o edifício de *O Comércio do Porto* apresenta oito estátuas de granito, dispostas no prolongamento dos pilares que terminam numa espécie de taças estilizadas com asas de volutas que suportam arranjos florais, e que assentam sobre peanhas que têm na frente um escudo que em baixo relevo exibe os atributos das províncias que cada uma das estátuas representa, ocultando-lhes os pés e embebendo-lhes o corpo, que se adossa, até meia altura, na estrutura, erguendo-se o tronco acima do nível da cornija, em que repousam os antebraços das figuras, cuja horizontal por elas é interrompida, intercalando-se com *mezzaninos*.

No tambor que serve de base à plataforma que remata o torreão do gaveto, figuram também elementos escultóricos em baixo relevo, representando rodas dentadas, em sugestão dos então modernos maquinismos industriais de impressão.

Em termos de concepção, "*as oito figuras de Portugal*", esculpidas em pose solene e hierática **(figura nº 90)** constituem elementos de belo desenho *art-déco* e representam o mo-

---

366 AGCMP, Actas da Comissão de Estética (1927-1931), fl. 51v.

367 AGCMP, idem, fl. 72.

mento em que Henrique Moreira se afasta de forma mais lúcida e consistente da estética naturalista., guiado por um projecto arquitectónico que já determinava o local, o modo de integração e o partido estético das referidas estátuas.

Em termos de composição, uma vez mais se constata a subordinação da escultura à arquitectura, com a disposição das figuras a rematar os pilares, marcando, à maneira de pináculos antropomórficos, os ritmos verticais dominantes do edifício.

Analisado por Alexandra Pacheco[369], do ponto de vista arquitectónico, parece-nos um tanto forçado reduzir a arquitectura do edifício a "*uma estilização de elementos classicistas*"[370]. Pelo contrário, mais do que uma estilização, parece-nos óbvio que nos encontramos na presente obra perante uma invenção formal, *instaurada* por um *modelo culturalista*[371], com alguma influência de Raul Lino e de Baltazar de Castro, e patenteada pela assimetria do edifício que o portal e caixa de escadas que dão para a Avenida dos Aliados marcam, originando uma fachada mais longa e de concepção diversa. Aliás, a verticalidade da construção acentuada pelo torreão do gaveto que aparece descarnado, sugere um campanário, que o projecto inicial, com menos um piso, acentuava, incorporando um certo carácter tradicionalista, estruturalmente medievalizante, sendo precisamente esses pontos — o remate dos pilares e as pilastras do tambor do torreão — que recebem os elementos escultóricos, o que não pode deixar de ser considerado como uma chamada de atenção para esses mesmos elementos construtivos.

Obra maior da Avenida das Nações Aliadas, que confronta com vantagem o edifício da *Caixa Geral de Depósitos* de Pardal Monteiro, este sim de notória, embora pesada, estilização clássica, e o do *Jornal de Notícias* de Marques da Silva, este último formalmente mais interessante, e enriquecido pelo sábio emprego de cantaria artística na composição da fachada, o edifício do jornal *O Comércio do Porto*, é um caso peculiar da arquitectura da cidade, fruto da obra de um arquitecto não menos peculiar, que como refere Pedro Vieira de Almeida "chega a ser perplexante"[372].

---

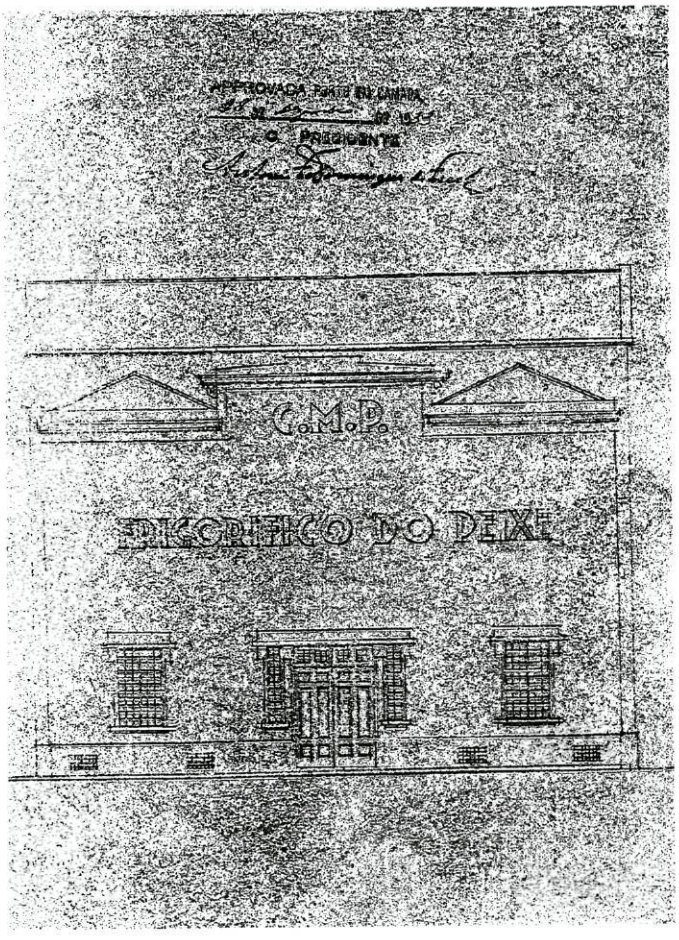
368 Comercio do Porto, 1/6/1930, p. 1.

369 *vide*, PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira, *A Arquitectura Artes Déco no Porto*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Porto, 1996, pp. 63-66 e pp. 93-94.

370 idem, p. 93.

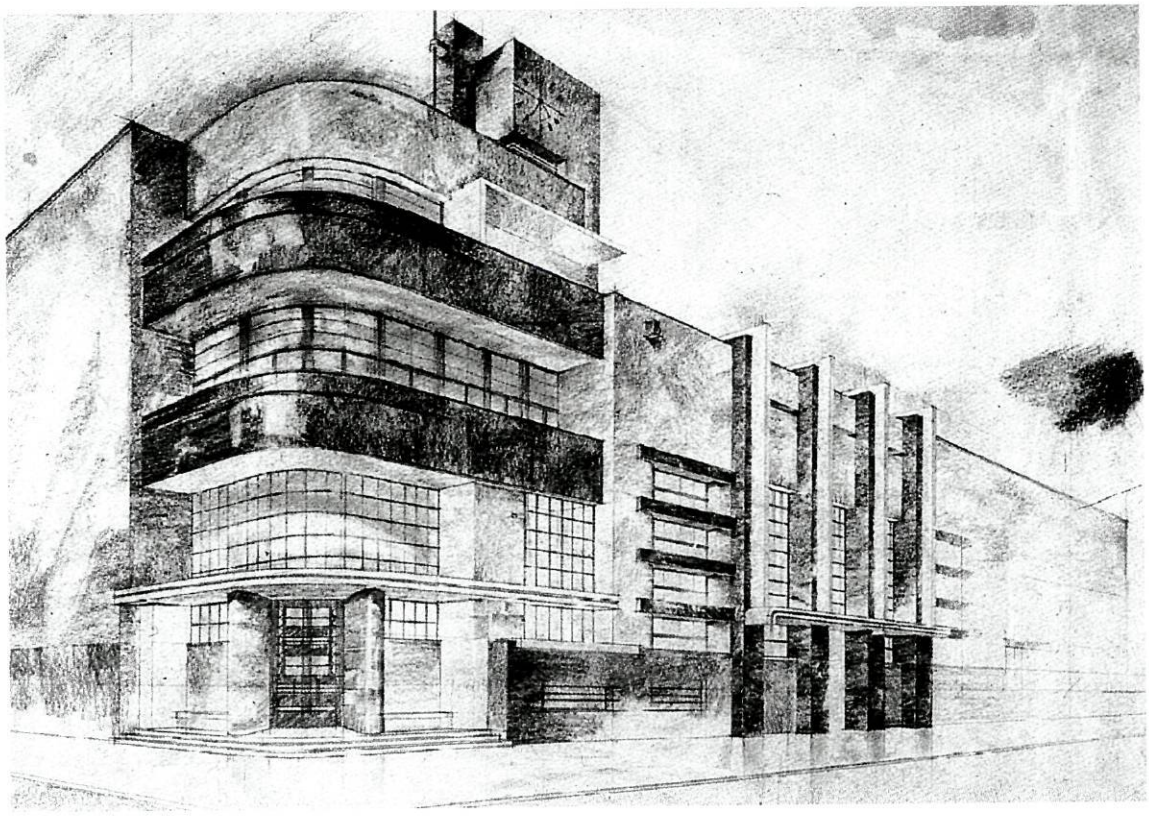
371 Aqui entendido em oposição ao modelo progressista que pratica uma arquitectura de composição, na linha de pensamento de Pedro Vieira de Almeida: cf, *História da Arte em Portugal*, Vol. 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p. 73

372 ALMEIDA, Pedro Vieira de, História da Arte em Portugal, Vol. 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1986, p.



↑ Figura nº 91

Figura nº 92 ↓



Rogério de Azevedo, que além de erudito historiador e arqueólogo também foi escultor[373], não deixará de ser guiado na sua *enigmática obra* pela *espacialidade escultórica* que praticou não só na estatuária, mas sobretudo na arquitectura, pela forma eloquente como modelava as massas e controlava os volumes. Curiosamente, a acompanhá-lo em vários projectos, encontramos o cinzel de Henrique Moreira, tal como a acompanhar Marques da Silva, encontráramos Sousa Caldas.

Bolsa do Pescado, Henrique Moreira; *1935-1939*

A construção do edifício da Bolsa do Pescado resulta da necessidade de substituir o "*antigo mercado da rua Ferreira Borges* [enquanto que] *o velho Mercado do Anjo será transferido para o actual local do Mercado do Peixe, e terrenos anexos, a oeste da Cordoaria*"[374], com novas e mais adequadas instalações, equipadas com frigoríficos, onde pudesse ser centralizada a fiscalização e a comercialização do pescado destinado a abastecer a cidade.

Para tanto foi elaborado um primeiro projecto camarário em 32, que se limitava a desenhar uma nova fachada sobre as velhas instalações de um edifício industrial abandonado **(figura nº 91)**. Manifestamente insuficiente, do ponto de vista funcional e higiénico, relativamente aos fins em vista, foi posteriormente aberto concurso para a elaboração de um projecto de raiz, concurso esse ganho por Januário Godinho, com um expressivo projecto datado de 1935 **(figura nº 92)**.

Apresentando esse novo projecto, como "*um conjunto de agradável harmonia e grandiosidade de amplas linhas modernas a que não faltam dois belos baixos relevos de Henrique Moreira*"[375], o jornal O Comércio do Porto reproduzia um alçado e uma perspectiva do projecto que Januário Godinho tinha riscado, na qualidade de director dos serviços de arquitectura da OPCA.

Não eram os baixos relevos a que se fazia menção na notícia os mesmos que acabariam por ser esculpidos no granito por Henrique Moreira, como consta do ofício nº 265 da Direcção dos Serviços de Obras e Urbanização, que se refere "*à execução dos baixos relevos artísticos, pelo escultor sr. Henrique Moreira, a colocar numa parte da fachada do Edifício da Bol-*

121.

373 Conhecemos duas obras realizadas — *Arnaldo Gama*, no Porto e uma *Estátua de Pescador* em Matosinhos — e um projecto não realizado — figura de braços erguidos sugerindo uma ideia de libertação, progresso, crescimento ou desenvolvimento atribuída à cidade do Porto — para uma placa ajardinada, ao Pinheiro Manso, no Porto.

374 AGCMP, Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 4 de Fevereiro de 1937, p. 257.

375 Comercio do Porto, 20/1/1935, p. 3

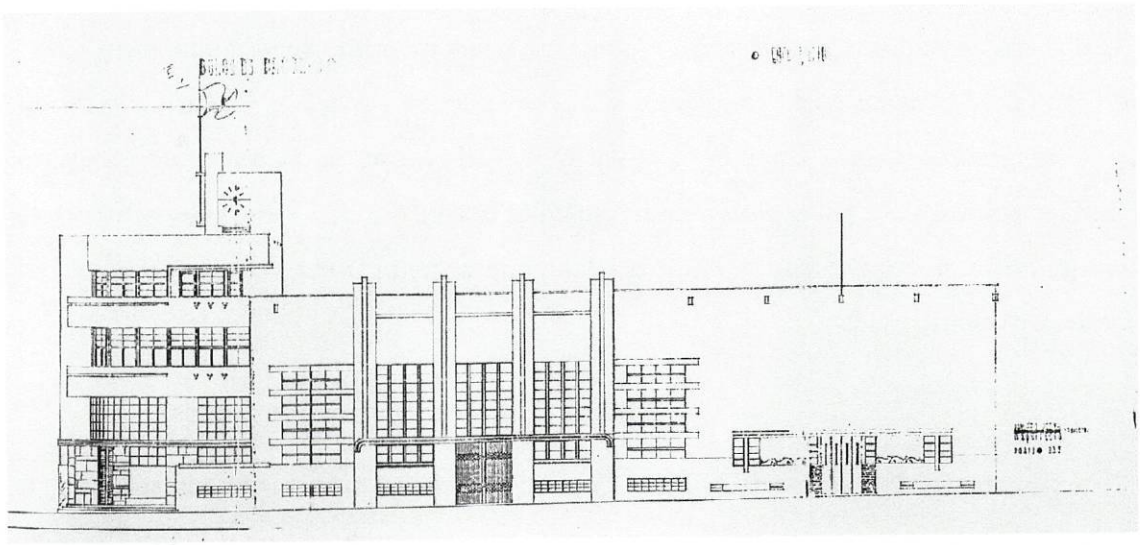


Figura nº 93-A

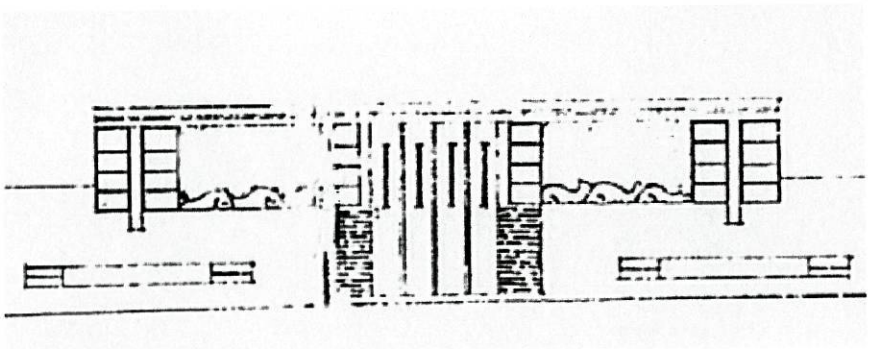


Figura nº 93-B



Figura nº 94

sa do Pescado (Lota) em Massarelos"[376]. Ofício que mereceu em 17 de Novembro de 1939 parecer favorável daquela Comissão, que concordou que "*a escolha do escultor e a execução dos baixos relevos artísticos a que o mesmo se refere se faça sob completa responsabilidade do senhor autor do projecto do edifício da Bolsa do Pescado, e ao mesmo tempo, resolveu aconselhar que de preferência ao cimento, deverá ser aproveitado para a sua realisação outro material mais nobre como seja: o granito ou grés-vidrado*"[377]

Mas não era unicamente uma diferença de material que distinguia os primeiros relevos dos definitivos. Segundo o projecto inicial, os relevos reproduziam um motivo decorativo cujo desenho representava uma série de golfinhos **(figura nº 93A e 93B)**.

O parecer da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, que estipulava o emprego de material nobre na execução dos relevos, contribuiu para a valorização da obra, resultando daí o baixo relevo mais interessante deste período **(figura nº 94)**.

Trata-se de um friso colocado sob uma pequena pala protectora, junto aos vãos das janelas do primeiro piso, em duas séries de três quadros cada, representando em sequência narrativa e sem qualquer ornamentação as actividades da pesca. Na primeira série a contar da esquerda, figura no primeiro quadro o transporte das redes, no segundo o puxar das redes e no terceiro o transporte do peixe. Na Segunda série, figura no primeiro quadro a chegada do peixe ao entreposto do pescado, no segundo a compra e no terceiro a sua saída para venda ambulante.

Além do interesse artístico que decorre do realismo da composição, reveste-se esta obra de valor histórico e etnográfico, funcionando como testemunho sócio-económico da sua época.

Concebido sem profundidade e sem ornamentação como um friso clássico, nele os quadros são compostos como fotogramas cinematográficos, cujo desenho, de belo recorte, se anima pelo movimento das figuras e da própria sequência narrativa, tirando sábio partido expressivo do efeito de claro escuro do grão e da textura do granito, cuja aspereza explora em sentido metafórico, embora ainda e sempre sem romper com o naturalismo.

Lamentável é o estado de conservação em que se encontra o edifício, nomeadamente os baixos relevos que devido a infiltrações de humidade, se encontram nalguns pontos já visivelmente derruídos, em virtude da erosão a que tem estado sujeita a própria pedra.

---

[376] Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (8/11/1937 a 16/12/1941), ff. 24-25.



↑ Figura nº 95

Figura nº 96 ↓



Nível 2

Teatro Rivoli, Henrique Moreira, *1940-42*

Em 1940, o arqtº Júlio José de Brito, autor do projecto inicial do Teatro Rivoli, requeria à Câmara do Porto, licença para efectuar obras de beneficiação naquela sala de espectáculos. Relacionava-se aquele pedido com a construção da futura Praça de D. João I que, como veremos, começava a tomar forma, em virtude de "*com a criação da Praça em frente do Teatro ficavam à vista, para quem descia a Rua de Passos Manuel, as coberturas das diferentes partes do Teatro*"[378], facto que segundo o arquitecto provocava um "*efeito desagradável*"[379].

Como explicava o arquitecto, o remédio consistia em elevar a fachada da esquina do edifício, criando uma platibanda "*para se poder nela colocar um baixo relevo decorativo*"[380], **(figura nº 95)** baixo, ou melhor, médio relevo, concebido em estilizado desenho de pendor classicizante, obedecendo a rigorosa simetria, com o eixo marcado por musas que exibem as inevitáveis máscaras da tragédia e da comédia, dando origem a uma dupla teoria de figuras femininas e masculinas em movimentada disposição, onde não podiam faltar os instrumentos musicais, os louros, as túnicas e os panejamentos esvoaçantes, de acordo com uma figuração algo modernizantes, em termos formais, mas incapaz de incorporar novas figurações, como acontecia, por exemplo, com os relevos do Teatro Éden, onde Leopoldo de Almeida esculpia máquinas de filmar e outros objectos modernos.

Em 42, iniciava-se uma nova campanha de obras no interior, ordenadas pela empresária Maria Borges, com o objectivo de "*remodelar e alindar a casa*"[381], sendo o pavimento da entrada do átrio e das escadas substituído por mármore e colocados quatro baixos relevos decorativos de gesso patinado, no átrio, encomendados a Henrique Moreira, obras, à semelhança do relevo da platibanda, de classicizante concepção e apenas contaminadas por delicadas estilizações de desenho, representando a da entrada da plateia uma rígida composição simétrica, em alegoria às artes, **(figura nº 96)** e nos tímpanos da entrada, três painéis, representando, em sequência, a comédia, o drama e a tragédia **(figura nº 97)**.

---

377 *idem, ibidem.*

378 BANDEIRA, José Gomes, Rivoli Teatro Municipal (1913-1998), Afrontamento, CMP, Porto, s/d, p. 25.

379 Idem, ibidem.

380 Idem, ibidem.

381 Idem, ibidem.



Figura nº 97

Palácio do Comércio, Henrique Moreira (atr.), 1947-55

O Palácio do Comércio é um imponente edifício cujo licenciamento e construção acompanhou as vicissitudes do prolongamento da Rua de Sá da Bandeira.

A primeira referência a este empreendimento, aparece num pedido de licenciamento para um "*edifício a construir nos terrenos onde existiu a Fundição do Bolhão*"[382], do qual unicamente existe uma planta das fundações, assinada pelo arqtº Viana de Lima, e um termo de responsabilidade, pela "*construção da estrutura de betão armado*"[383], assinado pelo engº António Bonfim Barreiros, ambos os documentos datados de 1943. Em 47, era aprovado o projecto definitivo (Reg. Nº 16322/46), com parecer favorável do Conselho de Estética Urbana datado de 8/10/46. Assinava, então, a memória descritiva e o termo de responsabilidade a arquitecta Maria José Marques da Silva.

Em 48, dava entrada um aditamento ao projecto onde se requeria licença para construir "*um andar recuado 3,14 m do alinhamento [...] destinado a sete moradias com acessos e entradas independentes*"[384], pedido CEU aprovava, "*atendendo a que não é visível da via pública*"[385].

Relativamente ao grupo escultórico implantado na cimalha, não se encontram quaisquer referências textuais, nem na memória descritiva nem nos diferentes documentos e pareceres técnicos, apesar de nos desenhos do projecto (alçado nascente e cortes transversais), se esboçar os contornos de uma figura feminina encimando três cavalos **(figura nº 98)**, facto que demonstra que aos autores do projecto se deve a intenção e a opção de implantação daquele elemento escultórico **(figura nº 99)** sendo a execução do mesmo encomendada a Henrique Moreira, existindo no espólio do artista imagens do gesso.

Outros *elementos de animação arquitectónica* deste ciclo:

Nível 3:

Em 1936, era inaugurado o Café Imperial, figurando no seu interior, além do magnífico vitral art-déco sobre o balcão, uma sequência menos interessante de baixos relevos em gesso patinado, representando bailarinas desenhadas à maneira de Carpeaux. No exterior, sobre a porta de entrada, colocava-se uma imperial águia, obra que tal como os relevos interiores nos parece passível de se atribuir a Henrique Moreira, embora o não tenhamos

---

382 AGCMP, Livros de Licenças de Obras, nº 465 a 531, Vol. II, 27/11/43

383 Idem, ibidem.

384 Idem, ibidem.

385 Idem, ibidem.

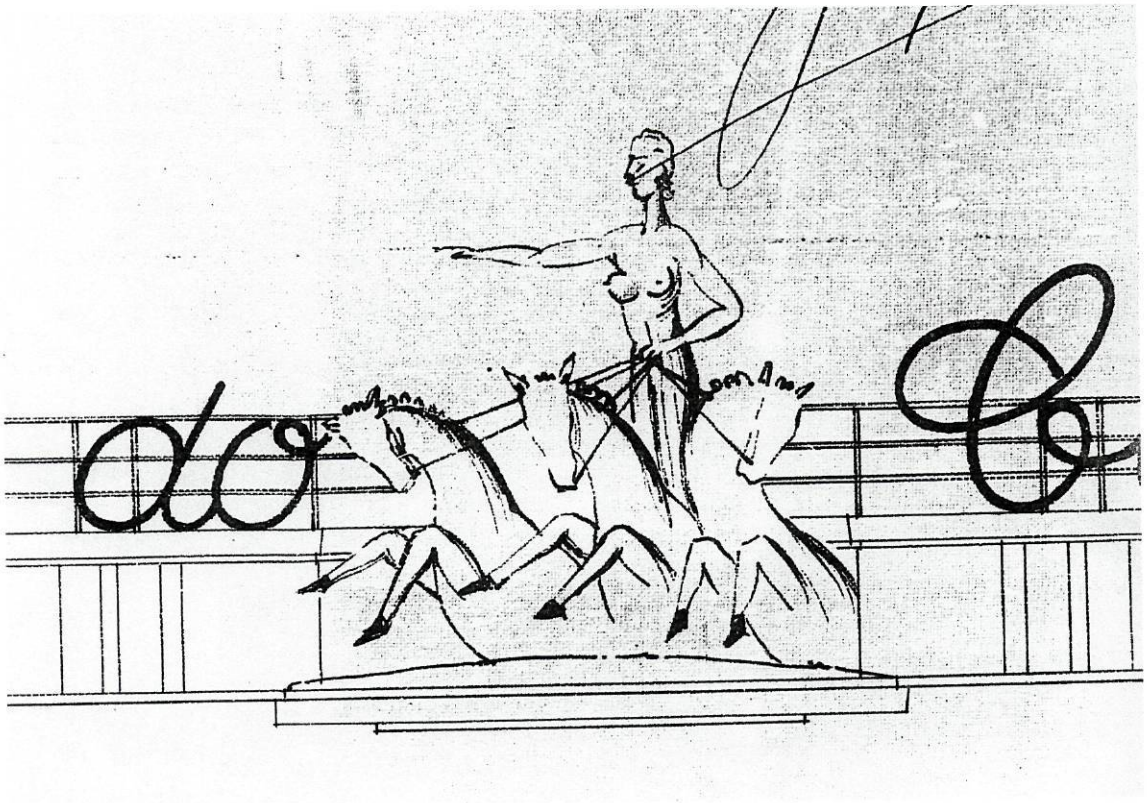


Figura nº 98



Figura nº 99

confirmado.

A 39, também atribuível a Henrique Moreira, remontam os medalhões em granito que figuram na fachada Sul do Edifício do Frigorífico da Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau, alusivos à sua pesca.

Em 57, era inaugurado o novo edifício dos Paços do Município, onde figuram classizantes cariátides da autoria da Henrique Moreira (lado direito) e de Sousa Caldas (lado esquerdo), embora a fachada até à altura do torreão central se encontrasse concluída desde os finais da década de trinta.

Sem data apurada, mas provavelmente da primeira metade da década de trinta, figura no interior do Café Guarany, um interessante baixo relvo em mármore, representando um índio, cuja autoria atribuímos a Henrique Moreira.

Lugares de Devoção



Figura nº 100

Altar de Nª Srª Auxiliadora, Rogério de Azevedo e Henrique Moreira; *1949*

Em 1949, integrando-se numa campanha de obras levada a cabo na Igreja dos Congregados projectadas por Rogério de Azevedo, era construído o guarda vento, a porta principal e os dois grandes janelões laterais, em ferro forjado, "*segundo o estilo de uma época e muito ao gosto deste arquitecto e professor da ESBAP*"[386], obras que tinham como objectivo melhorar o acesso e a iluminação daquele que é o templo mais visitado do país.

Para lá das funcionais, outro tipo de carências, porém, faziam-se igualmente sentir, uma vez que "*por influência dos salesianos que trabalham no Porto continuamente desde 1922, verificou-se que o número de devotos [do culto de Nª Srª Auxiliadora] foi sempre aumentando*".[387]

Da influência de D. Bosco, resultara uma vitalização do culto, mas não só: também uma mudança das motivações desse mesmo culto, tornando-se por isso imperioso remodelar o altar, "*a fim de que o impulsionador da devoção, S. João Bosco, tivesse ali presença condigna*".[388]

Dessa remodelação, **(figura nº 100)** que mantinha a mesma imagem, seria encarregado Rogério de Azevedo, tendo o escultor Henrique Moreira desenhado e esculpido em Pedra de Ançã seis baixos relevos, acompanhados de legendas que ilustram as respectivas cenas, e que são, como se segue:

Relevo superior esquerdo: a ***Anunciação***
[ECCE ANCILLA DOMINI FIAT MIHI SECVNDVM VERBVM TVVM. Luc. 1, 38]

Relevo central esquerdo: o ***Natal***
[ET VERBUM CARO FACTVM EST, ET HABITAVIT IN NOBIS. Joan 1,14]

Relevo superior direito: a ***Fuga para o Egipto***
[FVTVRVM EST ENIM VT HERODES QVERAT PVERVM AD PERDENDVM EVM. Math. II, 13]

Relevo central direito: a ***Entrega ao Senhor***
[MARIA OTIMAM PARTEM ELEGIT QVAET NON AVTERETVR AB EA. Luc. X, 2]

Relevo inferior esquerdo: ***D. Bosco entre as Crianças***
[ANIMADVERTENDVM EST IOANNEM BOSCO IN PVERORVM IVVENVNQVE ANIMIS (FINGENDIS EDVCANDIS) FELICISSIMOS EDIDISSE FRVCTVS, QVOD GERMANAM EAM VERI NOMINIS EDVCATIONEM ALACRI PERSPICACIQVE ANIMO SVSCEPIT QVAM CATHOLICA ECCLESIA TANTOPERE COMMENDAT. Ex Homilia Pii PPXII. Solemini cananizatione in Basilica Vaticana][389]

Relevo inferior direito: ***D. Bosco e Nª Srª Auxiliadora***

---

[386] SANTOS, Cónego António dos, *Igreja dos Congregados. Tricentenário (1694-1994)*, Irmandade de Stº António dos Congregados, Porto, 1995, p. 5.

[387] PIRES, P. Moisés, *O Culto de Nª Srª Auxiliadora em Portugal*, Edições Salesianas, Porto, 1988, p. 159.

[388] *idem, ibidem.*

[389] Tradução: Deve-se considerar que João Bosco alcançou frutos maravilhosos na educação das crianças e dos jovens porque abraçou, com entusiasmo e inteligência, um sistema educativo verdadeiramente digno desse nome, que a Igreja Católica recomenda com grande empenho. Da homilia de Pio XI proferida na solene canonização, na Basílica do Vaticano

[S. IONNES BOSCO SALESIANAE SOCIETATIS FILIARVM M. AVXILIATRICIS INSTITVTI COOPERATORVM PIAE VNIONIS FVNDATOR. In Basilica Vaticana][390]

Trata-se de um delicado trabalho que denota um importante peso da componente arquitectónica, pelo rigor geométrico das molduras, linhas e arcatura que circunda o nicho da imagem, de mármore escuro, bem como na distribuição dos volumes, com duas faixas laterais de remate curvilíneo para o interior, que lembram ombreiras de concepção modernista e uma maior profundidade no centro, onde se aloja a imagem.

Em termos de composição, verifica-se um correcto equilíbrio entre as linhas verticais explicitamente dominantes, reforçadas de cada lado pelas três longas espigas de trigo e as horizontais que, apesar de interrompidas, implicitamente cruzam o conjunto.

Em termos de expressão, saliente-se o delicado talhe da pedra, o subtil efeito de claro-escuro que por ele se obtém e o revestimento a folha de ouro dos elementos simbólicos e dos caracteres, que enobrecem o ascético contraste entre a tonalidade rósea da pedra de ançã e o carregado negro da moldura, das linhas e do contorno do nicho.

Colocado na mesma igreja em oposição frontal a este, figura o altar de Stº António dos Congregados que foi edificado na mesma data e pelos mesmos autores, e que obedece ao mesmo esquema conceptual, compositivo e expressivo, pelo que nos dispensamos de o descrever.

---

[390] S. João Bosco fundador da Sociedade Salesiana de Instrução dos filhos de Maria Auxiliadora e da Pia União dos Cooperadores Salesianos. Na Basílica Vaticana

Síntese:

O presente ciclo da estatuária portuense é praticamente monográfico e resulta do ajustamento adaptativo que a produção escultórica de Henrique Moreira opera, relativamente à conjuntura político-económica criada pelo após-guerra, afirmando-se como principal estatuário da cidade, a partir de meados da década de vinte.

Henrique Moreira expurga o naturalismo da aparelhagem alegórica e da erudição histórica, apoiando-se ora numa iconografia de pendor realista ora em estilizações de gosto artes-déco, opção que, com o tempo, tenderá a evoluir no sentido de um classicismo que varia entre um certo pendor arqueológico[391] e um certo cunho germânico, a este último não sendo estranho o impacto da estatuária de Leopoldo de Almeida, como resposta para a procura de uma figuração alternativa ao naturalismo oitocentista.

São factores dessa adaptação as dificuldades económicas e as convulsões político-sociais que se verificam no país após a Grande Guerra, em resultado da perda da hegemonia europeia. Dificuldades que foram particularmente agudas em Portugal, quer no plano económico, quer no político, com o seu cortejo de carestia de vida, de conflitualidade social e de instabilidade política que tornavam problemática a criação em grande formato e o êxito das subscrições públicas.

Prejudicada a partir de meados dos anos trinta por adversos condicionalismos históricos, a produção escultórica de Henrique Moreira varia, e por vezes vacila, em função do sentido intencional das encomendas que lhe são dirigidas.

Característico deste ciclo é o crescimento do número de obras de estatuária decorativa e o correlativo retrocesso da estatuária comemorativa, sendo que nem mesmo um feito com o impacte popular e político da travessia do Atlântico Sul, deu origem à criação de uma obra escultórica de cariz verdadeiramente monumental.

Mas essa adaptação não era ainda o modernismo, se por modernismo, mais do que de um *aggiornamento* formal, se entender a invenção de uma expressão plástica distinta, acompanhada de uma nova funcionalidade e intencionalidade socioculturalmente conotadas.

Apesar de nela se plasmar uma reacção contra um entendimento tipicamente *fin-de-siècle* da estatuária urbana, a produção escultórica de Henrique Moreira não é testemunho da ruptura em que radica o conceito de modernidade. Pelo contrário, consideramos que na

---

391 Comparar o desenho de algumas imagens, por exemplo a Nª Srª de La Sallette, com a Dama de Elche ibérica.

escultura de Henrique Moreira, e na de Sousa Caldas e Américo Gomes, ainda mais, verifica-se mesmo o oposto: no primeiro, o vínculo da estatuária ao academismo oitocentista de pendor classicizante e, no segundo, o retorno a modelos pré-académicos, de feição popular e realista, provenientes da cerâmica.

Assim, em vez de abrir um novo campo de expressão plástica, essa reacção traduz, em parte, uma recuperação de temas e de processos artesanais, conotados com a arte dos santeiros e ceramistas nortenhos que a aprendizagem académica, havia posto em causa.

Tal como a prosa de Raul Brandão, com que a estatuária Henrique Moreira se acorda perfeitamente, o proto-modernismo deste reside nas relações privilegiadas que mantém com a arquitectura e com o embelezamento ou qualificação dos novos espaços urbanos, através de uma estatuária descritiva e despretensiosa, de fácil apreensão, que responde às solicitações camarárias e se ajusta aos condicionalismos da época, ocupando um espaço intersticial entre o classicismo e o modernismo, com involuções que lembram Teixeira Lopes (temática infantil) e Costa Mota (temática social) e noutros casos aproximações a Mestrovic (temática hsitórica)

No Anexo nº1/B figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica deste ciclo. Tal como no ciclo anterior, os dados não se encontram hierarquizados em Termos de excelência ou de valor artístico.

Da análise dos dados registam-se as seguintes conclusões:

1. Consagração de Henrique Moreira como estatuário
2. Importância do ensino de António Teixeira Lopes
3. Depuração formal da aparelhagem alegórica
4. Importância menor do carácter rememorativo
5. Crescimento da escultura decorativa
6. Continuação da preponderância da encomenda
7. Predominância do bronze sobre a pedra
8. Redução do número de estatuários
9. Persistência do academismo

Da análise destes elementos, constata-se a blocagem evolutiva da estatuária deste período, a qual, ao contrário do que se verificava, por exemplo, em Espanha, onde a obra do escultor catalão Pau Gargallo (1881-1936) introduzia importantes inovações formais e técnicas, aqui não se logrou romper com os estereótipos académicos, caindo no provincianismo e permanecendo prisioneira dos mesmos processos e conceitos.

Na perspectiva da História da Arte, porém, mais do que denunciar essa blocagem, importa determinar os factores que contribuíram para tal efeito. Factores que se prendem com os condicionalismos socio-económicos e culturais que traduzem o posicionamento periférico de Portugal relativamente aos centros difusores da modernidade, modernidade essa em cuja definição, os escultores portugueses não participaram, resultando consequentemente desse alheamento, a apreensão da modernidade a partir da versão incompleta e deturpada do snobismo, circunstância de que Mário de Sá-Carneiro (1890-1915) teve, dramaticamente, aliás, uma consciência muito nítida.

No fundo, esse provincianismo do qual ninguém ou quase ninguém consequentemente parecia poder escapar, historicamente fundava-se na persistência do decadentismo *fin-de-siècle* que sob os avatares do saudosismo de Teixeira de Pascoaes (1877-1952) e do criacionismo de Leonardo Coimbra dava continuidade ao negativismo da Geração de 70, negativismo que se julgava poder transpor, como que metafisicamente, graças a uma espécie de redenção alcançável independentemente da lógica prosaica do devir histórico, por uma virtude transcendente da cultura, cuja expressão mais fidedigna se glosava na poesia.

Outro não era o espírito da revista *A Águia* (1910-1932), órgão da Renascença Portuguesa em que se encontrava reunida a vanguarda intelectual e artística portuense[392], até ao seu ocaso. Revista que veiculou durante os anos da sua actividade uma postura culturalista relativamente às artes, cultivando um tradicionalismo de pendor intelectualista, que se pugnava ministrar de modo sistemático através da tribuna da primeira Faculdade de Letras do Porto, criada por Leonardo Coimbra durante o período em que esteve à frente do Ministério da Instrução e, de modo mais pontual, através das chamadas Universidades Populares e aulas públicas no Palácio de Cristal, iniciativas a que invariavelmente se associava também Aarão de Lacerda, ex-aluno de Joaquim de Vasconcelos em Coimbra, efémero Director da EBAP e da Comissão Executiva da CMP e futuro membro da Comissão de Estética e Urbanização da Cidade.

É esta estrutura de relações e de intenções que, apesar de visar objectivos supostamente progressivos, é responsável pelo refrear de uma autêntica modernidade, não compreendendo as insuficiências do Iluminismo Republicano e laico que defende, e que é sistematicamente contrariado pela lógica implacável da crise económica, ao ser duramente ven-

---

[392] António Teixeira Lopes como é sabido era amigo íntimo de António Carneiro e sócio fundador da Renascença Portuguesa, organismo de quem também era sócio Henrique Moreira, Diogo de Macedo e outras figuras proeminentes das letras e das artes portuenses da época.

cido pela força dos acontecimentos, após o fracasso do Reviralho, em 27, pretexto que foi para o encerramento da Faculdade de Letras e deposição da Comissão Executiva da Câmara do Porto, presidida à data por Aarão de Lacerda, que transitava para o controlo dos militares.

A esta derrota que mais do que política é doutrinal[393], é tentador associar a blocagem da estatuária portuense dos anos trinta e quarenta. Isolada da modernidade por uma lógica culturalista, sem outras referências artísticas inovadoras e sem mercado alternativo às encomendas oficiais, a escultura e a estatuária portuenses não evoluíram, permanecendo reféns de modelos estereotipados, em obediência a uma lógica de continuidade evolutiva.

Apesar de se poderem com propriedade evocar outros vectores interpretativos, ao longo da presente indagação estes pontos de vista progressivamente foram-se reforçando, e se a esta rede de cumplicidades e de intencionalidades se acoplar o pendor igualmente culturalista da Escola de Belas Artes, nomeadamente na escultura e na arquitectura, o conservadorismo da política expositiva do Salão Silva Porto, a inexistência de um Museu de Arte Contemporânea, o mecenato do Comércio do Porto e a arrogância de Teixeira Lopes cujo atelier é sede de um autêntico loby, sobejam razões para perceber como já não foi de tão pouca monta a depuração formal operada pela estatuária de Henrique Moreira, escultor que foi sistematicamente promovido junto da opinião pública pelo Comércio do Porto, e que numa primeira fase, enquanto associado a arquitectos como Manoel Marques, Januário Godinho e Rogério de Azevedo, não deixou de integrar conscienciosamente a sua arte no espaço da cidade, evitando a arrogância da monumentalidade e praticando um desenho de delicadas estilizações, que os baixos relevos evidenciam, por vezes com apreciável tino.

As suas obras mais conseguidas, o Monumento aos Mortos da Grande Guerra e a Menina Nua, traduzem bem esse carácter, principalmente o primeiro, cujo acerto com o simbolismo e a funcionalidade pretendidos não pode deixar de ser reconhecido, como canto do cisne de uma arte sinceramente sentida e amável, no momento em que no País, na Europa e no Mundo os antagonismos novamente se crispavam, em desafios de morte.

Tal consciência não se encontra em Sousa Caldas, o outro protagonista da estatuária deste período que da sujeição da estatuária à lógica dos formulários beuxartianos de com-

---

[393] De facto, politicamente nem se verifica propriamente uma derrota, apesar de temporariamente marginalizados muitos dos protagonistas do simbolismo portuense acabariam por reassumir cargos de responsabilidade e apoiar o Estado Novo, nomeadamente Teixeira Lopes cujo saudosismo monárquico, o incompatibilizava por vezes com a República em Portugal, embora não em França, como lhe impunha o seu incontornável provincianismo.

posição das fachadas, passa por uma depuração formal que ao contrário da Henrique Moreira se acerta não com os valores ornamentais das *artes déco*, mas antes com o aprumo e a contenção formais do classicismo, olhando de soslaio já as novas oportunidades que surgem das encomendas do Estado Novo, predispondo-se a colocar a sua arte ao serviço do nação, como zeloso servidor da mesma que é desde os tempos da Escola de Faria Guimarães, zelo que será reconhecido por louvor do Ministro da Educação Nacional, e que culminará na sua nomeação para director da Escola de Soares dos Reis. Quanto a grandes encomendas, elas não chegariam a vir, porque não era aos estatuários académicos que António Ferro tencionava recorrer para lançar a sua Política do Espírito.

Também disso Henrique Moreira tinha consciência. Sem pretensões a ombrear com os estatuários do regime, manteve-se fiel à Câmara e à Diocese do Porto, seus principais encomendatários, limitando-se a concorrer aqui e ali a um ou outro MMGG, mas nem por isso com o entusiasmo bastante para se deslocar a Luanda a fim de assistir à inauguração do MMGG local, monumento que havia ganho por concurso, em parceria com Januário Godinho.

Analisada à luz severa da modernidade, a estatuária de Henrique Moreira não resiste à crítica, porque lhe falha o rasgo inovador. Contudo, se apreciada à luz mais benevolente da pós-modernidade, da obra de Henrique Moreira desprende-se uma verdade poética, contida e despretensiosa que emana da entrega pessoal do escultor ao seu ofício, autenticidade maior, afinal, que não pode deixar de traduzir o *mainstream* da expressão plástica da sua geração: uma geração de escultores, afinal, entalada entre dois mundos — apartada do passado pela derrocada da escultura monumental de concepção narrativa e conteúdo alegórico, separada do futuro pelas rotinas e modelos do academismo e à procura de um espaço de afirmação e de sobrevivência, e sempre dependendo do ingrato jogo das encomendas.

Daí, a expressão Proto-Modernismo que em boa verdade, do ponto de vista formal, nos parece aplicar-se em bloco, afinal, àquela que J.A. França, na esteira de Diogo de Macedo e de Selles Paes designa de 1ª Geração dos escultores modernos, que contrariamente à dos pintores e dos poetas não chegou a tanger as notas dissonantes da vanguarda, quedando-se Franco por Rodin, de que mais tarde havia de se desligar, e Macedo, por Maillol, até se converter ao cânone zarquiano, para logo percebido o logro, abraçar a renúncia.

O cerne da modernidade possível na escultura de 30 e 40, não se encontra, portanto, no plano formal, mas no conceptual, ou mais exactamente, intencional. Não é o que ela é ou como é, mas sim aquilo a que se reporta e o que visa, que estabelece a medida desse

corte: corte com o legado iluminista e racionalista da cultura francesa e reaproximação a Itália, onde o classicismo mediterrâneo de Del Debbio se cristaliza em expressões de espartana monumentalidade, numa metamorfose de dura e crua concepção, ao serviço de um novo Poder.

É o que acontecerá no próximo ciclo, de forma diminuta, pelas razões que já foram apontadas.

Capítulo III

Resgate

A Restauração

(Diogo de Macedo *vs* António de Azevedo)



AFONSO DE ALBUQUERQUE
Gesso, 1930

↑ Figura nº 101

Figura nº 102 ↓





Afonso de Albuquerque, Diogo de Macedo; *1930,1934,1970*

A estátua do aguerrido vice-rei da Índia resultou de um concurso aberto a artistas portugueses para a decoração dos quatro tradicionalistas pavilhões projectados por Raul Lino, para abrigarem a representação portuguesa na Exposição Colonial Internacional de Paris de 1931, pavilhões esses, segundo a crítica da época, "*de um efeito verdadeiramente surpreendente [...] pela admiravel reprodução da nossa arquitectura regional*"[394].

A esse concurso[395] apresentaram-se os escultores[396] Canto da Maia, Rui Gameiro, Henrique Moreira e Diogo de Macedo, sendo a proposta deste último uma maquette de gesso **(figura nº 101)**, datada de 1930, que, mais tarde, "*figurou na Exp. SNI, Lisboa, 1960*".[397]

Esculpida em pedra, a estátua pedestre de Afonso de Albuquerque foi entusiasticamente aplaudida pelo correspondente do *Comércio do Porto*, em Paris, Guerra Maio, no dia da inauguração da exposição, 6 de Maio de 31, considerando-a, muito apropriadamente, aliás, "*viva, heroica e lendaria*".[398]

Finda a exposição, a estátua do vice-rei regressou a Portugal, tendo de acordo com um artigo publicado em 21 de Julho de 1934, no *Diabo*, por Diogo de Macedo, depois disso sido arrecadada "*num armazém camarário do Porto, onde durante três anos ficou misturada com lixo*"[399], o que denota, desde logo, a intenção daquela figurar na *I Exposição Colonial Portuguesa*, cuja realização ainda antes do termo da de Vincennes, o Ministério das Colónias começara a ponderar, tendo ficado decidida a sua realização no Porto, "*já em fins de 1931*".[400]

De desenho mais apurado do que a que Franco apresentara em representação do Infante **(figura nº 102)**, a estátua de Afonso de Albuquerque interpreta, com clara vantagem, o modelo *zarquiano* que se adivinha na robustez musculada da perna direita que avança, no expressivo traje de guerreiro de Santiago e no recurso a uma simbologia de fácil apreensão popular, com a solução do castelo que o conquistador segura na mão direita..

---

394 Comercio do Porto, 25/5/1931, p.1

395 Apreciação dos trabalhos a 6 de Fevereiro de 1931.

396 Segundo Joaquim Saial (1991, p. 210), Francisco Franco que, à data da apreciação dos trabalhos se encontrava no Funchal a preparar a estátua do infante D. Henrique, não se apresentou a concurso, sendo-lhe encomendada directamente a estátua do mesmo Infante, que figurou com a de Diogo de Macedo na Exposição de Vincennes, estátua que viria a ser adquirida pelo governo francês

397 Oliveira, Maria Gabriela Gomes de, op. cit., p. 155.

398 idem ibidem.

399 SAIAL, Joaquim, op. cit., p. 73.

400 GALVÃO, Henrique, op. cit., p. 8



GRUPO DE INDÍGENAS DA COLÓNIA DE CABO VERDE JUNTO DA ESTÁTUA DE AFONSO DE ALBUQUERQUE

Figura nº 103



Figura nº 104

Abstraindo estas concessões, que, por assim dizer, se haviam tornado necessárias, dado o lugar e o papel que o regime passara a consagrar à estatuária, a estátua pedestre de Afonso de Albuquerque constitui um dos momentos mais altos dessa mesma estatuária, poupando-a da obsessiva apropriação franquiana de Nuno Gonçalves, e propondo uma abordagem iconograficamente mais avançada, onde tenuamente se vislumbra a influência de Rodin, na interpretação do rosto do conquistador.

Implantada nos jardins do Palácio de Cristal, onde figurou durante a Exposição Colonial, **(figura nº 103)** a estátua de Afonso de Albuquerque por aí ficou, resistindo às transformações por que aquele recinto passou, apesar das "*ofensas do público*"[401], a que a sua localização a sujeitava.

Alertada pela notícia, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia emitia, em 10 de Fevereiro de 1968, um parecer onde reiterava a manutenção da estátua no recinto do Palácio de Cristal, desde que se providenciasse "*no sentido de a defender das ofensas do público [...] destinando-lhe um recinto relvado em local condigno*"[402], devendo ser incluído no projecto de remodelação do Palácio de Cristal um estudo para um novo enquadramento da estátua.

Em 9 de Julho de 1970, dava entrada na Comissão Municipal de Arte e Arqueologia a informação nº 1.333/70/RU que, contrariando o parecer anterior da Comissão, propunha uma nova localização para a estátua, e que merecia desta o seguinte parecer:

> "Esta Comissão concorda em princípio com a solução A apresentada na informação nº (1) 213/70 R.U. e planta anexa, quanto à implantação do monumento em causa. Todavia não pode tomar posição definitiva sobre a solução proposta, enquanto não lhe forem apresentados estudos mais desenvolvidos."[403]

Conclui-se, portanto, que a reimplantação da estátua na Praça de D. João III não pode ser anterior a 1970, devendo a mesma datar desse ano, ou do seguinte.

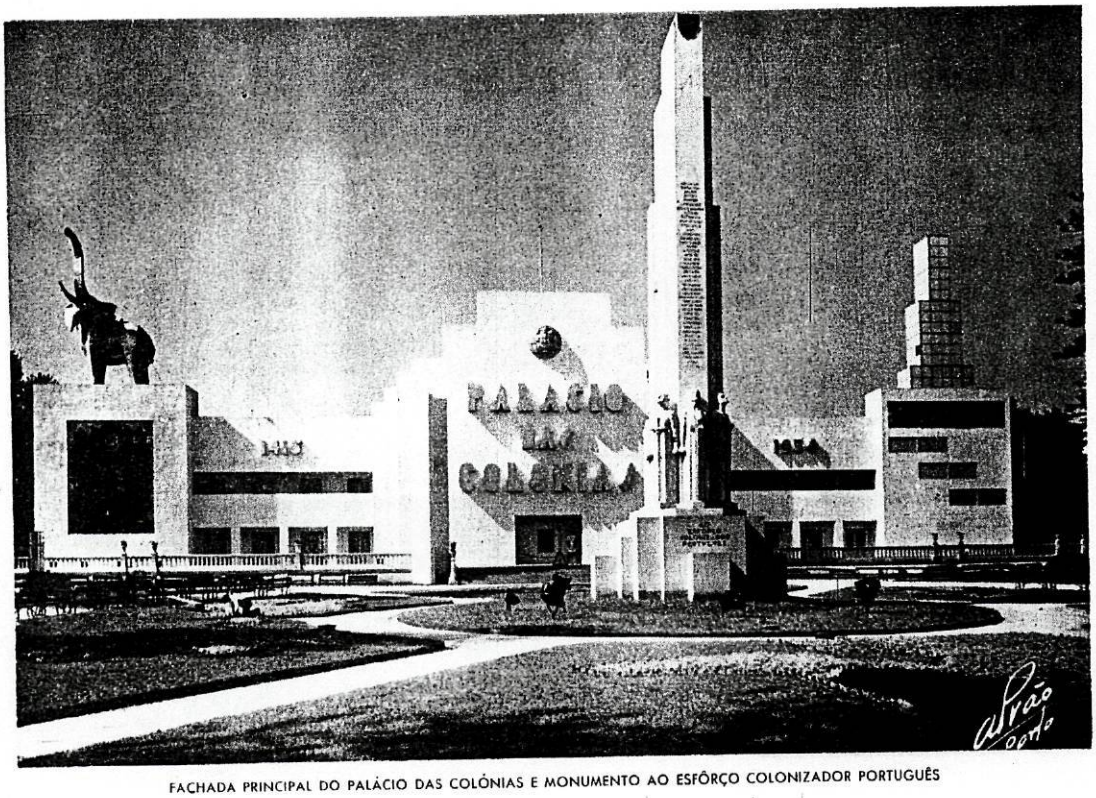
Trata-se de uma estátua pedestre do entrépido vice-rei trajando longa capa sobre os ombros, coifa na cabeça e exibindo na mão direita um castelo, enquanto com a esquerda segura contra o corpo uma longa espada. Sob o manto que se abre na frente, a perna direita avança, exibindo possante musculatura expressionisticamente desenhada e cinzelada. Um belo efeito de claro-escuro encontra-se patente em toda a estátua **(figura nº 104)**.

---

401 República, 28/12/67

402 AGCMP, Livro de Pareceres da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (1968 a 1972); Parecer nº 7/68

403 AGCMP, Livro de Pareceres da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (1968 a 1972); Parecer nº 82/70



FACHADA PRINCIPAL DO PALÁCIO DAS COLÓNIAS E MONUMENTO AO ESFÔRÇO COLONIZADOR PORTUGUÊS

Figura nº 105

Monumento ao Esforço Colonizador Português, *Ponce de Castro e Sousa Caldas; 1934-1935*

Obra projectada pelo alferes escultor Aberto Ponce de Castro para *ex-libris* da I Exposição Colonial Portuguesa, o Monumento ao Esforço Colonizador Português figurou durante o tempo da exposição — 16 de Junho a 30 de Setembro de 34 — em lugar destacado **(figura nº 105),** na frente do antigo Palácio de Cristal, para o efeito convertido em Palácio das Colónias, por remodelação da vetusta fachada novecentista, que cosmeticamente era revestida de uma nova epiderme modernizante, em estafe, de depurado gosto *art-déco*, de acordo com o projecto do chefe dos serviços técnicos da exposição Mouton Osório: um "*desportista e decorador amador, [...] coadjuvado pelos decoradores e cenógrafos Octávio Sérgio, José Luís Brandão e Ventura Júnior, mais ou menos amadores também*"[404].

Acordando-se com essa remodelação, o Monumento ao Esforço Colonizador Português representa uma ruptura material, formal e conceptual com a estatuária implantada até então no espaço público da cidade.

Ruptura material, pela sua construção em material perecível (estafe). Ruptura formal pela depuração das massas e pela estilização das figuras. Ruptura conceptual pelo entendimento da comemoração histórica, não como rememoração nostálgica de um tempo perdido, mas como instauração de um presente que se apropria dos poderes de um passado que mais do que histórico se adivinha mítico, teatralizando enredos onde realidade e récita se incorporam e se confundem, recorrendo a cenografias de fácil apreensão popular, onde abundam a efabulação e o mito.

Nesta linha programática, inscrevia-se um novo papel para a estatuária: ser um veículo de propaganda ao serviço do poder e um meio de paulatina conversão à ideologia nacionalista, ideologia que em António Ferro aparecia associada a uma ideia de modernidade.

Tal era o fundamento do próprio resgate. Resgate que queremos aqui perspectivar como crença, dada a fragilidade da sua teorização. Uma crença de contornos religiosos que denota a recuperação da influência católica, e que se define em oposição radical ao modelo de religião civil antes pugnado pela Pátria Republicana, em liturgias como as que tinham os MMGG como centro.

A iniciativa da organização da I Exposição Colonial Portuguesa partiu do Ministério

---

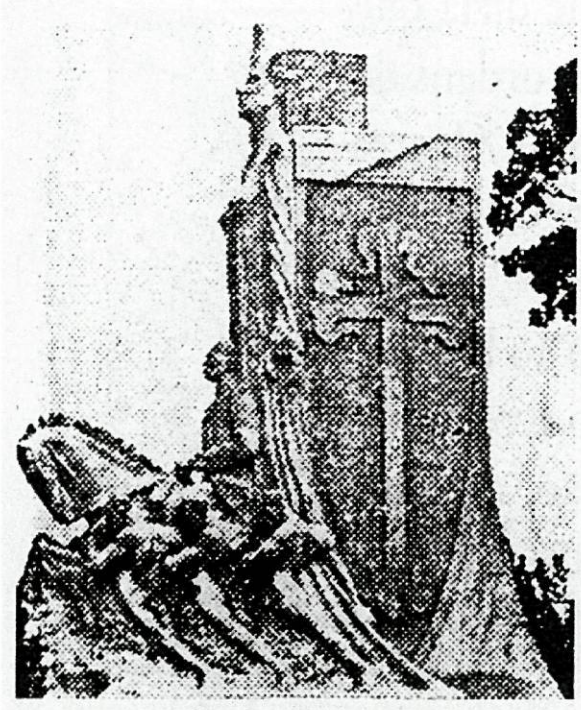
404 SANTOS, Rui Afonso, *O Design e a Decoração em Portugal, 1900-1994*, In, Pereira, Paulo, (Org.), *História da Arte Portuguesa*, III Vol., Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 459.



MONUMENTO AOS MORTOS DA COLONIZAÇÃO
(PROJECTO DE PONCE DE CASTRO)

↑ Figura nº 106

Figura nº 107 ↓



das Colónias que começou a preparar "*em meiados de 1931, a Exposição Colonial Portuguesa*"[405], iniciativa a que decorreu da participação de Portugal, nesse mesmo ano, na Exposição Colonial de Paris, com o Comissário do Governo nessa mesma exposição, no fim de 1932, a visitar "*longamente os jardins do Palácio de Cristal [...] sítio singularmente privilegiado para a realização do que se planeava*"[406], ficando, depois de "*recebida a concordância do Sr. Presidente do Conselho que de nenhuma causa nacional se conserva alheio*"[407], assente a sua realização, naquele recinto portuense.

O *Monumento ao Esforço Colonizador Português* não constituía a única obra de escultura projectada pelo *alferes-escultor* Alberto Ponce de Castro[408]. A acompanhá-lo figurava o *Monumento aos Mortos da Colonização Portuguesa* também erigido em estafe **(figura nº 106)**, mas que contrariamente ao primeiro não viria a ser passado a granito.

O carácter nacionalista destas duas obras reflecte-se nos seus próprios nomes, e constitui uma primeira advertência de que nelas se plasma uma intencionalidade distinta da escultura *O Homem do Leme*, de Américo Gomes, que já vimos, bem como das intervenções escultóricas pontuais, de pendor decorativo, devidas a Henrique Moreira.

Fervor nacionalista que, por detrás da ideia de resgate do Império, dava já o mote de uma nova ordem corporativa que se visava instaurar e popularizar, como fundamento e crença num destino português, já não de feição positivista, como aquele que pugnava Afonso Costa, mas de índole fascista.

Para organizar aquela que veio a ser a primeira grande manifestação de um regime[409] que, mau grado a fraude, se consolidara, formal e juridicamente, com o Plebiscito de 33, constitui-se no Porto a *Sociedade Anónima da Exposição Colonial*, nascida da iniciativa de António Cálem, António Domingues de Freitas e Ricardo Spratley; instituição que seria representada na *Comissão Organizadora da Exposição* por Jorge de Viterbo Ferreira e Manoel

---

405 GALVÃO, Henrique, Album Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa, Litografia Nacional Porto, 1934, p. 8.

406 GALVÃO, Henrique, op. cit., p. 9

407 *idem, ibidem.*

408 Autor também do Monumento à Arrancada do 28 de Maio que figurou no cruzamento da Avenida Marechal Gomes da Costa com a Avenida da Boavista, no Porto, e do Monumento aos Mortos da Grande Guerra de Tavira.

409 Um mês antes da abertura da exposição, na sequência do I Congresso da União Nacional, realizou-se no Parque Eduardo VII, em Lisboa, uma exposição documental que foi a primeira manifestação da utilização de um discurso expositivo de cenografia museal, mas de propósitos propagandísticos, ao serviço do Estado. Contudo, aquela não foi uma exposição de massas.



Figura nº 108

Caetano de Oliveira, e que o decreto 22.987 instituía, organização essa que seria coadjuvada por uma *Comissão Executiva*, presidida pelo *Agente Geral das Colónias*, enquanto que na coordenação e no comando efectivo ficava o *Director Técnico*, cargo em que seria investido o jovem capitão Henrique Galvão.

Com base nestas estruturas organizadoras, e tendo como objectivo ser "*a primeira lição de colonialismo dada ao povo português*"[410], iniciaram-se Setembro de 1933, os primeiros trabalhos da Exposição Colonial.

Ex-libris da Exposição Colonial Portuguesa, o *Monumento ao Esforço Colonizador* sintomaticamente não nasce da criação de um escultor académico, mas é projecto do alferes Alberto Ponce de Castro: um obscuro militar que conhece Teixeira Lopes e que o realiza graças à colaboração de Sousa Caldas, encontrando-se o seu nome ligado à concepção de monumentos de exaltação nacionalista e patriótica, como o da *Arrancada do 28 de Maio* que figurou no Porto, no cruzamento da Avenida Marechal Gomes da Costa com a Avenida da Boavista, **(figura nº 107)** e que por ter sido construído em estafe, foi destruído pelo temporal de 1941, o *Monumento aos Mortos da Colonização Portuguesa*, que já vimos, e *o Monumento aos Mortos da Grande Guerra em Tavira*, para além da sua intervenção, durante a presidência do coronel Raul Peres, no arranjo da Esplanada de 28 de Maio, em Nevogilde, Porto, onde desenhou os bancos que viriam a ser aí adoptados.

Desconhecemos os termos em que Alberto Ponce de Castro foi escolhido para projectar esse monumento. A *I Exposição Colonial Portuguesa* não foi ainda objecto de estudo monográfico, por forma a poderem ser conhecidos todos os pormenores da sua organização, apesar de ter constituído um momento importante de afirmação da ideologia nacionalista e de difusão de uma nova linguagem de impacto propagandístico, particularmente determinante para a consolidação e popularização do Estado Novo, então emergente.

Assim, o Monumento ao Esforço Colonizador Português **(figura nº 108)** é formado por um Padrão com as armas de Portugal esculpidas no topo, e composto por um esguio pilar sustido com dois elevados contrafortes logo reforçados por outros dois mais estreitos que conferem ao monumento, um certo efeito circular, reforçado pelo plinto que se alarga nos flancos até ao solo em volumetrias cúbicas, escalonadas em degraus, onde assentam seis estátuas alegóricas que se dispõem em torno do padrão, agarrando-se firmemente com as mãos a uma corrente que circunda o conjunto **(figura nº 109)**, em sugestiva alusão ao

---

[410] *idem*, p. 16.

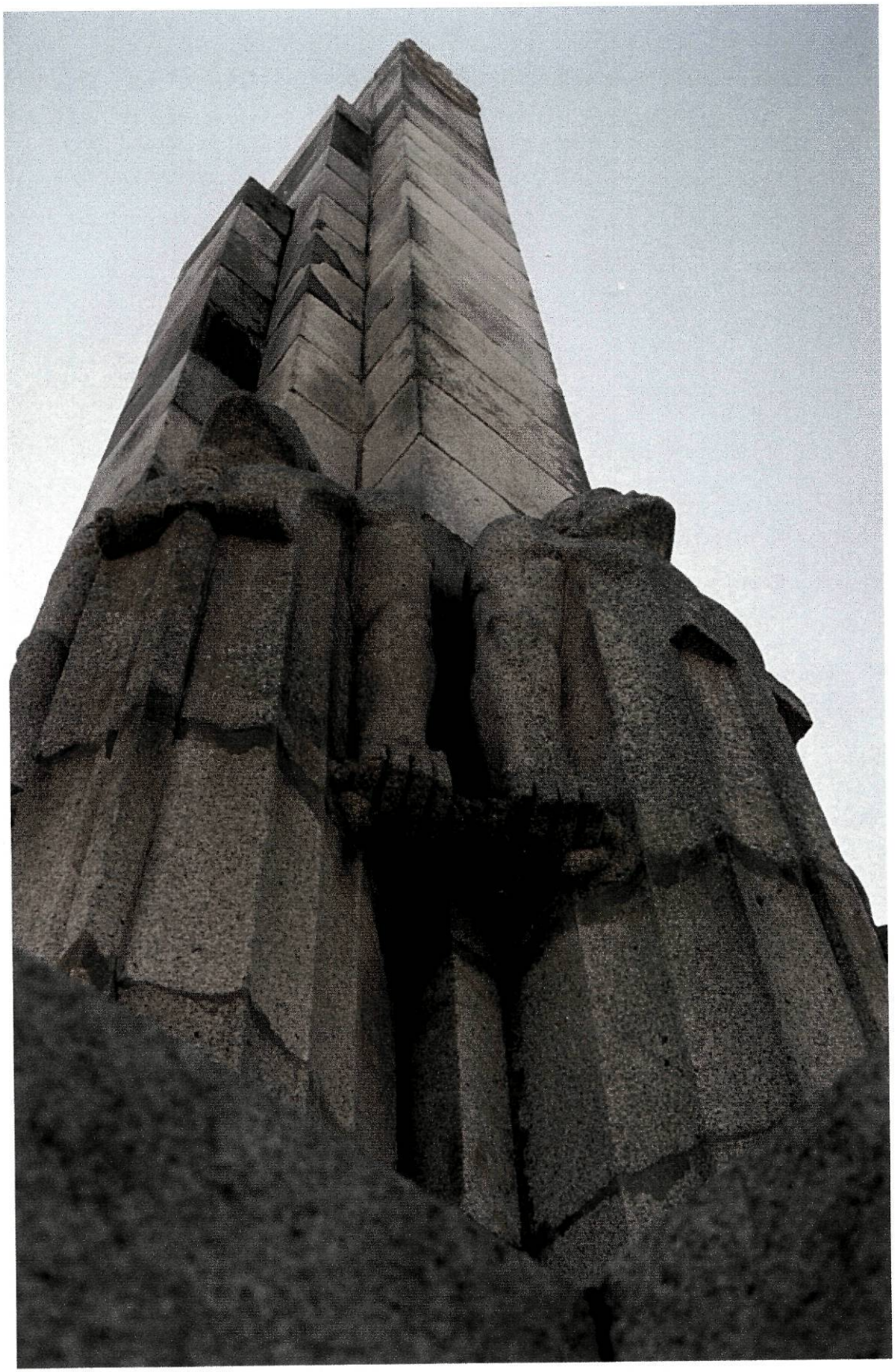


Figura nº 109

fascio. Medindo cerca de três metros de altura, as figuras encontram-se representadas com feições mussolinianas, em personificação da colonização portuguesa. A assinalá-las, um atributo as distingue: o guerreiro - a espada; o missionário - a cruz; o comerciante - o caduceu; o médico - a serpente e o galo; o agricultor - a espiga; a mulher - proeminentes seios. Depuração e ornamental e formal, conferem ao monumento uma arrojada feição modernista

A Exposição Colonial de 1934 representou para o Porto um momento de rara modernidade, só superado pelo brilho das exposições de automóveis, iniciadas em 1914 com o "*I Salão Automóvel do Palácio de Cristal, onde são expostos perante uma população entusiasmada os automóveis que haviam participado no II Circuito do Minho, realizado no ano anterior*"[411], exposições essas que "*se realizariam a partir de 1922, anualmente, até 1930, à excepção do ano de 1925, cujo Salão viria a ser realizado, segundo consta, sem o mêsmo «brilho», em Lisboa.*"[412]

Não podia portanto encerrar-se o certame, sem se organizar um evento de impacto que assinalasse o termo da Exposição. Para tanto, realizou-se um grandioso cortejo colonial **(figura nº 110)** cujo percurso, passando pela Rotunda da Boavista, se estendia da Rotunda do Castelo do Queijo, ao Recinto do Palácio das Colónias **(figura nº 111)** desfile que era teatralmente aberto pelos arautos do cortejo: "*oito cavaleiros trajados à maneira do fim do século XVI e empunhando trombetas*".[413]

Não cabe aqui a descrição desse cortejo. Importa unicamente lembrar que não se realizava, na cidade, um outro semelhante, desde os festejos comemorativos do Centenário do Infante D. Henrique, que já vimos, devendo desde já assinalar-se, para além dos contrastes inerentes ao decurso do tempo, a cenografia e a teatralização a que este obedece, bem como o seu modelo de organização, com a reserva de espaços destinados ao público, hierarquizados de acordo com as diferentes categorias sociais: estacionamento de veículos, colocação de cadeiras, construção de bancadas e lugares de peão (sindicatos), segundo um modelo que reflecte a concepção e a organização corporativa da sociedade, prefigurando uma ideia que meia dúzia de anos mais tarde culminará, no Cortejo do Trabalho.

Terminada a Exposição, era decidido que "*pelo seu modernismo e simbolismo, o Monumento*

---

411 ABREU, José Guilherme, *Catálogo da Exposição O Automóvel em Portugal 100 Anos de História*, Associação para o Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1996, p. 35.

412 Idem, p. 43.

413 Comercio do Porto, 30/9/1934, p. 1

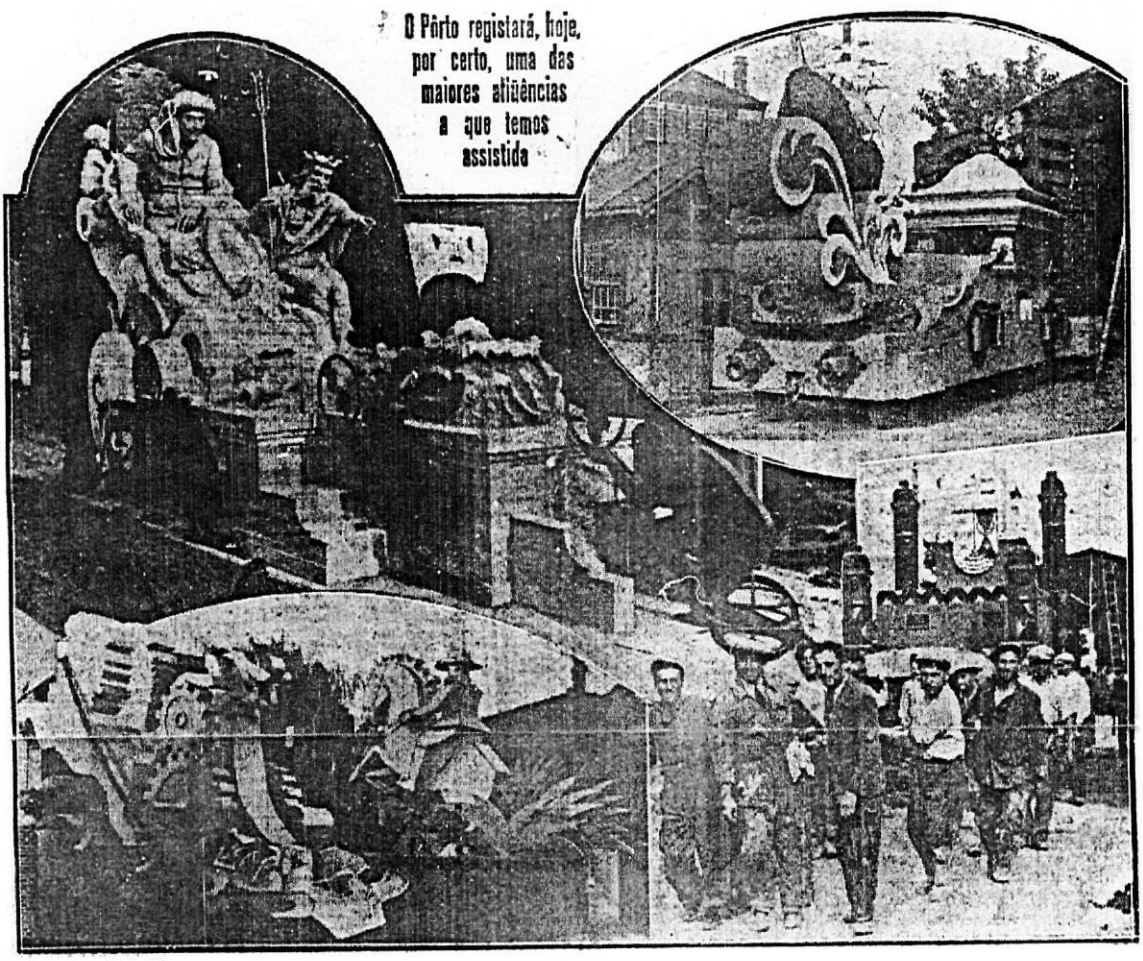
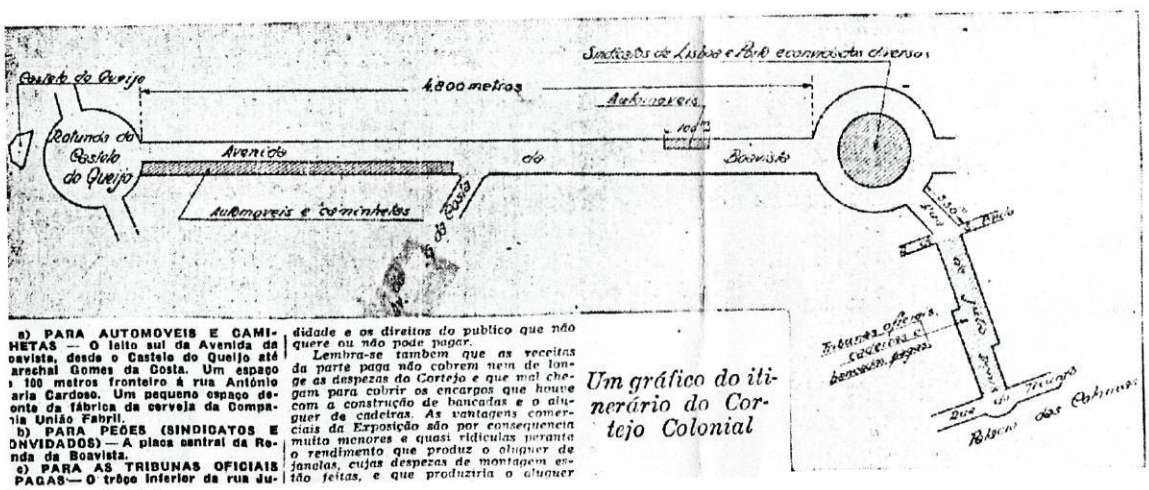


Figura nº 110



a) PARA AUTOMOVEIS E CAMIHETAS — O leito sul da Avenida da oavista, desde o Castelo do Queijo até arechal Gomes da Costa. Um espaço 100 metros fronteiro á rua Antonio aria Cardoso. Um pequeno espaço deonte da fábrica da cerveja da Compania União Fabril.

b) PARA PEÕES (SINDICATOS E ONVIDADOS) — A placa central da Rotunda da Boavista.

c) PARA AS TRIBUNAS OFICIAIS PAGAS — O trôço inferior da rua Judidade e os direitos do publico que não quere ou não pode pagar.

Lembra-se tambem que as receitas da parte paga não cobrem nem de longe as despezas do Cortejo e que mal chegam para cobrir os encargos que houve com a construcção de bancadas e o aluguer de cadeiras. As vantagens commerciais da Exposição são por consequencia muito menores e quasi ridiculas perante o rendimento que produz o aluguer de janelas, cujas despezas de montagem estão feitas, e que produziria o aluguer

Figura nº 111

ao Esfôrço Colonizador [...] ficará para sempre no Palácio de Cristal",[414] tendo sido para o efeito elaborado um contrato com o escultor Sousa Caldas, determinando a sua passagem a granito.

Assim, no 1º de Dezembro de 35, as comemorações da Restauração de Portugal, realizadas no Palácio de Cristal, "*por iniciativa da Câmara Municipal do Porto*"[415], decorriam em ambiente de desfile militar, junto ao Monumento ao Esforço Colonizador Português, já convenientemente transposto para o granito.

Em Março de 1943, dava entrada na Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (CMAA) um ofício do "*do Senhor Director do Palácio de Cristal, de oito de Fevereiro findo, informando que se encontra colocado a meio do jardim da entrada do palácio o Monumento ao Esforço Colonial, o qual não se quadra com o jardim e edifício e solicitando, por isso, a sua remoção para outro local*"[416], ofício que mereceu a concordância unânime da Comissão, que resolvia "*aprovar a sua retirada do Palácio visto ele não se coadunar com a fisionomia do edifício, ficando, porém, em estudo, até à próxima sexta-feira, quanto à escolha de novo local para a sua implantação, digna do seu significado*"[417], estudo que, apresentado quatro dias, e uma vez mais, aprovado por unanimidade na CMAA, aconselhava "*a sua transferência para o tôpo Norte da Av. das Tílias*"[418], transferência que julgamos nunca se ter chegado a realizar, em virtude de depender dela a remoção da velha estátua de Sousa Alão, *o Porto*, de que já falámos, para o Museu Nacional de Soares dos Reis, a fim de ser implantada "*no frontão do Palácio das Carrancas*"[419].

Com este parecer iniciava-se um ciclo de ingrata existência para o monumento.

A CMAA, durante mais de dez anos, não se pronunciou novamente sobre o assunto, e somente por documentação posterior, ficamos a saber que o mesmo "*foi desviado para outro sítio menos próprio do mesmo recinto, onde aí permaneceu, quase escondido*"[420]. Tudo se passava como se para a Comissão presidida pelo Dr. Alberto Pinheiro Torres aquele fosse um monumento mal amado.

---

[414] Comercio do Porto, 16/10/1934, p.1

[415] Comercio do Porto, 3/12/1935, p.1

[416] AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950); fls. 12-13

[417] idem, ibidem

[418] AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950); fls. 12-13

[419] idem, ibidem

[420] AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1044; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 20/3/1956; pp. 605-606

Em 1954, o Monumento ao Esforço Colonizador já se encontrava desmantelado, colocando-se então a questão da sua reconstrução, sendo a CMAA, agora sob a presidência do Dr. Manuel da Fonseca Figueiredo, "*de opinião que não existem razões de ordem artística que a justifiquem*"[421].

Aos poucos, aquela questão começava a tornar-se incómoda para a vereação camarária, e na reunião ordinária da Comissão Administrativa de 20 de Março de 1956, o vereador Dr. Paulo Sarmento iniciava uma campanha a favor da recuperação do monumento, reclamando "*um estudo de local apropriado nos jardins do Palácio, ainda de Cristal, para erigir pela terceira vez, e julgada última, tão evocativas pedras*"[422], e obtendo, na resposta, a concordância do Presidente, que sobre o assunto dizia estar a aguardar "*a definição do local onde ele seja reimplantado* [fazendo] *votos para que desta vez o seja definitivamente*".[423]

A entrada de Rogério de Azevedo para presidente da CMAA, torna a modificar a relação de forças em torno daquela questão, ao confirmar, em 8 de Junho 1956, o "*Parecer nº 20/54 sugerindo que se solicite à Presidência da Câmara para que seja feita uma simplificação do monumento, transformando-o num obelisco e que a escolha do local da sua colocação seja feita pelo arqtº autor do projecto do Novo Edifício do Palácio de Cristal*"[424].

Passaram-se mais três anos, e em 27 de Agosto de 1959, um novo parecer da CMAA, renovava "*os termos do parecer dado em sessão de 18/6/56, lembrando porém que para se simplificar o estudo do arranjo e escolha da localização do monumento, poderá ser nomeado um arqtº municipal para se ocupar do problema*"[425].

Novamente o assunto subiu à vereação camarária e, na reunião da Comissão Administrativa de 17 de Novembro de 1959, um outro vereador o Sr. Mário Amaral colocava a questão já não em termos de valor histórico, mas como "*desconsideração às forças vivas da cidade — às quais se deveu a iniciativa e o êxito do grandioso certame de há vinte e cinco anos*"[426], o que dadas as características do meio portuense, acabava por constituir uma acusação mais grave.

Na resposta, o presidente defendeu-se enjeitando responsabilidades da Vereação, no

---

421 AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967); Parecer nº 20/54

422 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1044; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 20/3/1956; pp. 605-606.

423 idem, pp. 610-611.

424 AGCMP, *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres* (1951 a 1967); Parecer nº 11/56

425 AGCMP, *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres* (1951 a 1967); Parecer nº 47/59

426 AGCMP, *Boletim da Câmara Municipal do Porto*; Nº 1237; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 17/11/1959; pp. 656-657



Figura nº 112

assunto, atribuindo-as às "*mais diversas entidades que deveriam dar sobre a matéria a sua opinião* [e à] *falta de convicção dum grande número de pessoas*"[427].

Mas nem essa circunstância faria mudar de ideias a CMAA, que sob a presidência do Dr. Manuel Rosas, na sequência de uma visita ao local onde se encontravam abandonadas as pedras do monumento, em 26 de Julho de 1963, era de "*parecer que a sua reconstrução não tem qualquer interesse sob o ponto de vista artístico, nem a julga oportuna*"[428]

Em 1969, um último parecer da CMAA uma vez mais confirmava o seu desinteresse pelo monumento, considerando que "*os elementos em causa não têm valor artístico nem arqueológico, pelo que se não justifica a sua recuperação. Julga porém que seria conveniente relembrar numa lápide, o nome dos organizadores da grande e memorável Exposição Colonial, podendo até aproveitar-se a oportunidade para recordar o nome dos fundadores do Palácio*"[429].

E por aí fora, até 1984, ano em que comemorando-se o cinquentenário da Exposição Colonial, a vereação do Dr. Paulo Valada fazia erguer de novo o Monumento ao Esforço Colonizador Português na Praça do Império, local para onde, já em 1945, o Ofício nº 2000 da Direcção Geral dos Serviços Centrais e Culturais, de 24 de Agosto, transcrevendo a Ordem de Serviço da Presidência nº 264, de 20 do mesmo mês, notava a falta "*de um monumento artístico na Praça do Império, onde desembocam as Avenidas de Marechal Gomes da Costa e Rua do Gama*"[430], e sugeria que fosse implantado aí um monumento a Vasco da Gama, sugestão que a CMAA logo "*aprovou unanimemente [...], tomando a liberdade de lembrar que para o referido trabalho seja ouvido, dentre outros artistas, o escultor Francisco Franco*"[431], o que não chegou a acontecer, tendo unicamente, mais tarde, Barata Feyo modelado um esboço **(figura nº 112)**.

A história deste monumento e das suas diferentes fases: projecto, construção em estafe, desmantelamento, transposição para granito, reimplantação na Av. das Tílias, desmontagem, abandono e posterior restauro e reimplantação na Praça do Império, por si só confere a este monumento um estatuto especial, tornando-o um caso cujo estudo não pode deixar de conduzir a resultados significativos.

Significativo é desde logo a circunstância do seu projecto não partir de um escultor de formação académica. Significativo, já se vê, da distância a que os escultores aqui formados

---

427 idem, pp. 666-667.

428 AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967); Parecer nº 20/63

429 AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1968 a 1972), Parecer nº 49/69

430 AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950), ff 28-29v

se encontravam do exercício da escultura nacionalista e propagandística que Henrique Galvão pretendia para a sua Exposição Colonial.

Significativo, também o impacte do mesmo monumento. Impacte que implica o reconhecimento de uma intencionalidade diferente, a mesma que levou à sua transposição para granito. Por ela, mais do que constatar-se quanto foi apreciado o monumento, percebe-se que para perdurar aquela lição aquele não poderia desaparecer, porque no âmbito da escultura dele e só dele dependia a sua perpetuação, em virtude de nenhum outro, na sua génese, denotar a mesma intencionalidade.

Mas o facto de maior a relevância a registar no breve historial que fizemos, é o não reconhecimento das qualidades artísticas do monumento, por parte da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia. Não reconhecimento, como vimos, reiterado e assumido por diversas vezes, e por comissões presididas e constituídas por elementos diferentes, mantendo a CMAA os seus pontos de vista, contra a postura assumida pelos vereadores e mesmo pelo próprio presidente.

Importa aqui recordar que o mesmo não sucedeu, quando se tratou de opinar sobre a conclusão ou não do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, obra relativamente à qual nunca a CMAA se pronunciou contrariamente, encontrando-se mesmo a comissão municipal que se formou para estudar o problema constituída por elementos[432] que integravam ou haviam integrado quer o Conselho de Estética Urbana, quer a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia.

Daqui se retira uma ilação fundamental: traduzindo a CMAA a opinião do meio artístico portuense, pelo facto de nela se integrarem elementos proeminentes da Escola de Belas Artes do Porto e do Museu Soares dos Reis, quer isso dizer que esse mesmo meio artístico regia-se por coordenadas distintas daquelas por que então se orientavam as instituições administrativas do Estado, quer a nível central quer a nível local.

Tomando-se esta asserção como premissa, ela abre-nos um vasto campo de formulação de hipóteses. Por ela julgamos compreender o processo que terá levado ao já mencionado fenómeno de blocagem do *aggiornamento* da escultura urbana do Porto, assunto a que voltaremos.

---

[431] idem, ibidem.

[432] Comissão presidida pelo Ex.mo Vereador do Pelouro da Educação [Dr. António Almeida Costa] e constituída pelos escultores Teixeira Lopes e Henrique Moreira, arquitectos Marques da Silva e Manuel Marques, engenheiro Monteiro de Andrade, Dr. Aarão de Lacerda, Dr. Pedro Vitorino e Dr. Melo Leote

Outros *lugares de memória* deste ciclo:

Em 61, inserindo-se na campanha de agenciamento de vultos da história pátria ao novo edifício do Palácio da Justiça que se erguia agora onde antes fora o Mercado do Peixe, Sousa Caldas esculpia uma das suas últimas obras: um hierático ***João das Regras*** que com grande esforço procurava afirmar-se fora dos formulários académicos e naturalistas, para tanto procurando integrar-se no modelo zarquiano, mas mais não conseguindo do que aplicar uma figuração ainda rodinesca, a mesma que usara na transposição para a pedra do Monumento ao Esforço Colonizador Português, de Ponce de Castro.

Elementos de Animação Arquitectónica



Figura nº 113

A Arquitectura, Álvaro de Brée, *1947*

A estátua a *Arquitectura*, constitui o melhor exemplar da então por António Ferro designada *idade do ouro* da escultura portuguesa, existente na cidade do Porto.

Implantada no jardim da Escola de Belas Artes, à entrada do antigo Pavilhão de Escultura, a alegoria rudemente esculpida no granito por Álvaro de Brée, figurou na Exposição 15 Anos de Obras Públicas, que se realizou no Instituto Superior de Engenharia, em 1948 **(figura nº 113)**.

Escrito por Diogo de Macedo, o texto do catálogo da Exposição é parco em explicações, limitando-se a informar que "*Barata Feyo e Álvaro de Brée esculpiram, propositadamente, para a presente Exposição das Obras Públicas, as estátuas simbólicas da Engenharia e da Arquitectura*",[433] ao que acrescenta na legenda da fotografia desta: "*Álvaro de Brée. Estátua da Arquitectura para a Escola de Bellas Artes*".[434]

No catálogo da Exposição Retrospectiva de Álvaro de Brée, (1966) figuram três esbocetos da estátua, um dos quais referente à solução definitiva **(figuras nº 114, 115 e 116)**.

Implantada efectivamente na Escola de Belas Artes do Porto após a exposição, trata-se de uma estátua pedestre representando uma figura feminina que exibe na mão direita uma miniatura de um edifício neoclássico muito depurado e na esquerda os instrumentos do arquitecto: a régua e o compasso. As vestes, também de recorte clássico, moldam-se ao corpo, excepto na metade direita, da cinta para baixo, ondulando-se em pregas verticais duramente talhadas na pedra que contrastam com a robustez cilíndrica da perna direita ligeiramente avançada. Sobriedade formal, alia-se a uma certa rispidez que o comprimento e o anguloso recorte dos dedos e do nariz confirmam, coadjuvados por um olhar fixo e inexpressivo.

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.

Em termos de composição, pela pose e pela atitude ressalta a influência clássica calibrada por um certo primitivismo que lembra uma *Koré* arcaica.

Na expressão arrancada ao granito, reside quanto a nós o carácter fundamental da

---

433 Comissão Executiva da Exposição de Obras Públicas, *Quinze Anos de Obras Públicas. Livro de Ouro*, I Volume, Lisboa, 1947, p. 33.

434 idem, ibidem.



↑ Figura nº 114



Figura nº 115 ↓

Figura nº 116 ↑



obra. Nela vislumbra-se a materialização do tal equilíbrio que para António Ferro deveria caracterizar a modernidade mitigada do regime. Equilíbrio que aqui se patenteia a partir de uma monumentalidade e de uma aspereza bourdellianas, adocicadas por uma velada sensualidade mailloliana, reunindo-se na recalcada emoção de um olhar fixo e hierático, como os ídolos**(figura nº 117)**.

Um belo exemplar, portanto, para quem apreciar este género de escultura.

Figura Decorativa, António de Azevedo, 1947

Exemplar portuense quase único[435] da produção do escultor, a figura decorativa do Café Aviz é uma peça de requintado desenho que, apesar de não se encontrar conotada com propósitos de propaganda ao regime, integramo-la aqui pela necessidade de distinguir o predominante modernismo da produção escultórica de António de Azevedo, do predominante academismo da de Henrique Moreira, embora, como veremos, a existência dessa fronteira não tenha impedido que, tanto um como o outro, a tivessem transposto, mais do que uma vez.

Por outro lado, António de Azevedo não deixou de colaborar com o regime, nomeadamente ao modelar os bustos de Oliveira Salazar e de Carmona, que então lhe foram encomendados pela Câmara Municipal do Porto, recaindo nele uma escolha que não pode deixar de ser significativa.

Aliás, vendo mais de perto, apesar do cunho decorativo supostamente neutro que enforma a figura, devido intencionalidade celebrativa da Dinastia inaugurada pelo Mestre de Aviz, a que aquele Café, não só pelo nome, mas também pela decoração, heraldicamente se associava, não deixava a presença daquela obra de acentuar aquele espaço, beneficiando-o e subtilmente promovendo-o, à maneira de um fetiche **(figura nº 118-A)**.

Inicialmente colocada ao fundo da escada que desce até ao recinto dos bilhares, de outra coisa não se trata aquela estátua senão de um fetiche. Um nu feminino cuja posição ajoelhada em que é apresentado tem o dom de converter a figura em objecto, como que coisificando-a através de uma expressão de passiva e dócil sensualidade **(figura nº 118-B)**.

Com um modelado muito próximo de Charles Despieu (1874-1946), a presente obra encontra-se fundida em bronze com uma patine castanha escura, à semelhança de outras obras do escultor, como por exemplo o belíssimo busto do *Pintor António Carneiro*, (Museu

---

435 Recolhemos também notícia da existência de várias obras em espaços actualmente vedados ao público ou de acesso restrito, que constam na inventariação que fizermos em base de dados.

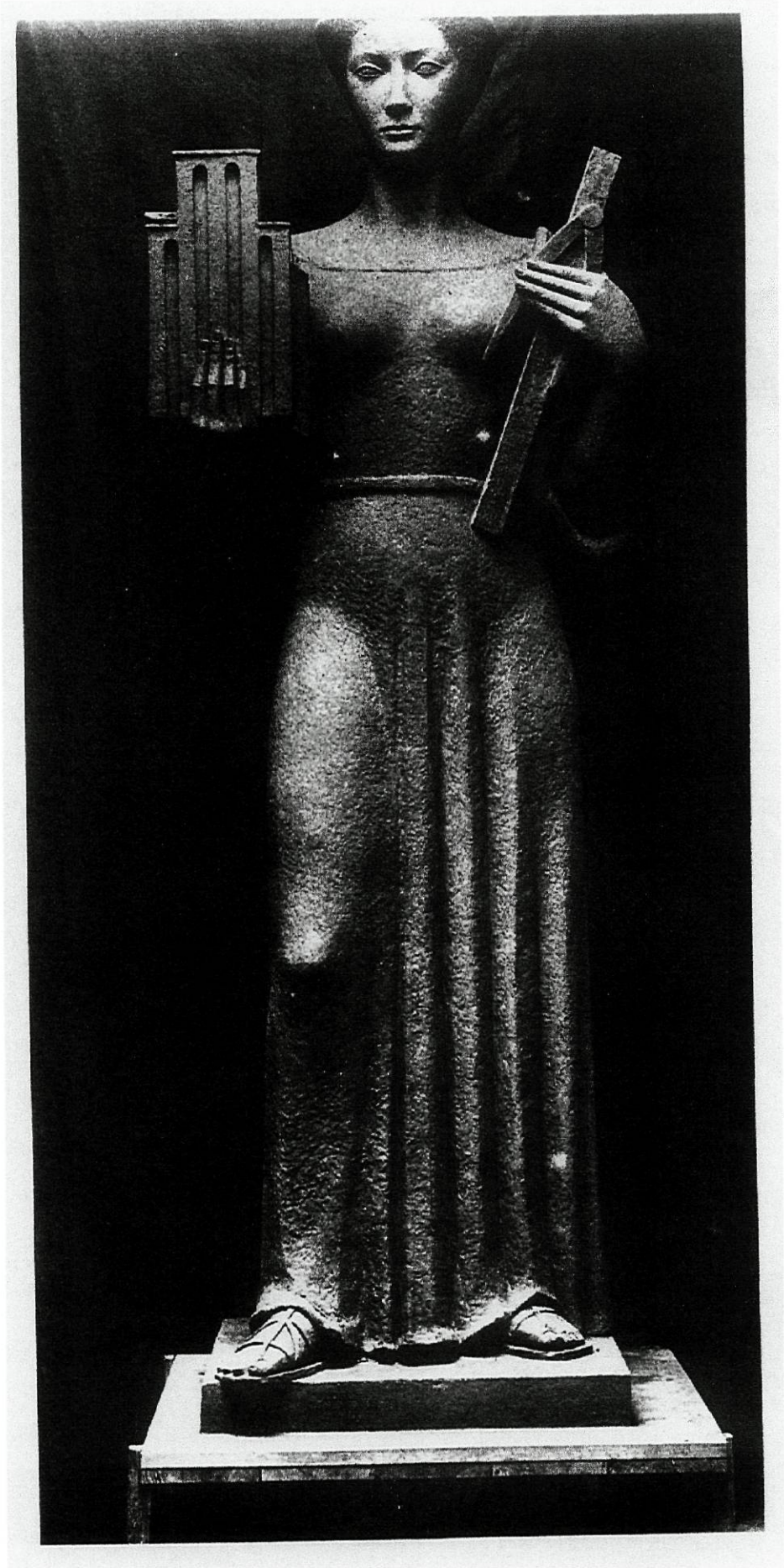


Figura nº 113

do Chiado, 1928) define um modernismo mitigado e de intensos contrastes de claro-escuro, modernismo algo recalcado que se opõe à luminosidade apolínia e exaltante que marca a obra de Diogo de Macedo, mesmo quando as figuras são bronzes de patine ainda mais escura do que as de António de Azevedo, como sucede em *Busto de Senhora*, (Museu do Chiado, 1925) ou em *Torso de Mulher* (Casa-Museu de Teixeira Lopes, Galerias Diogo de Macedo, 1923).

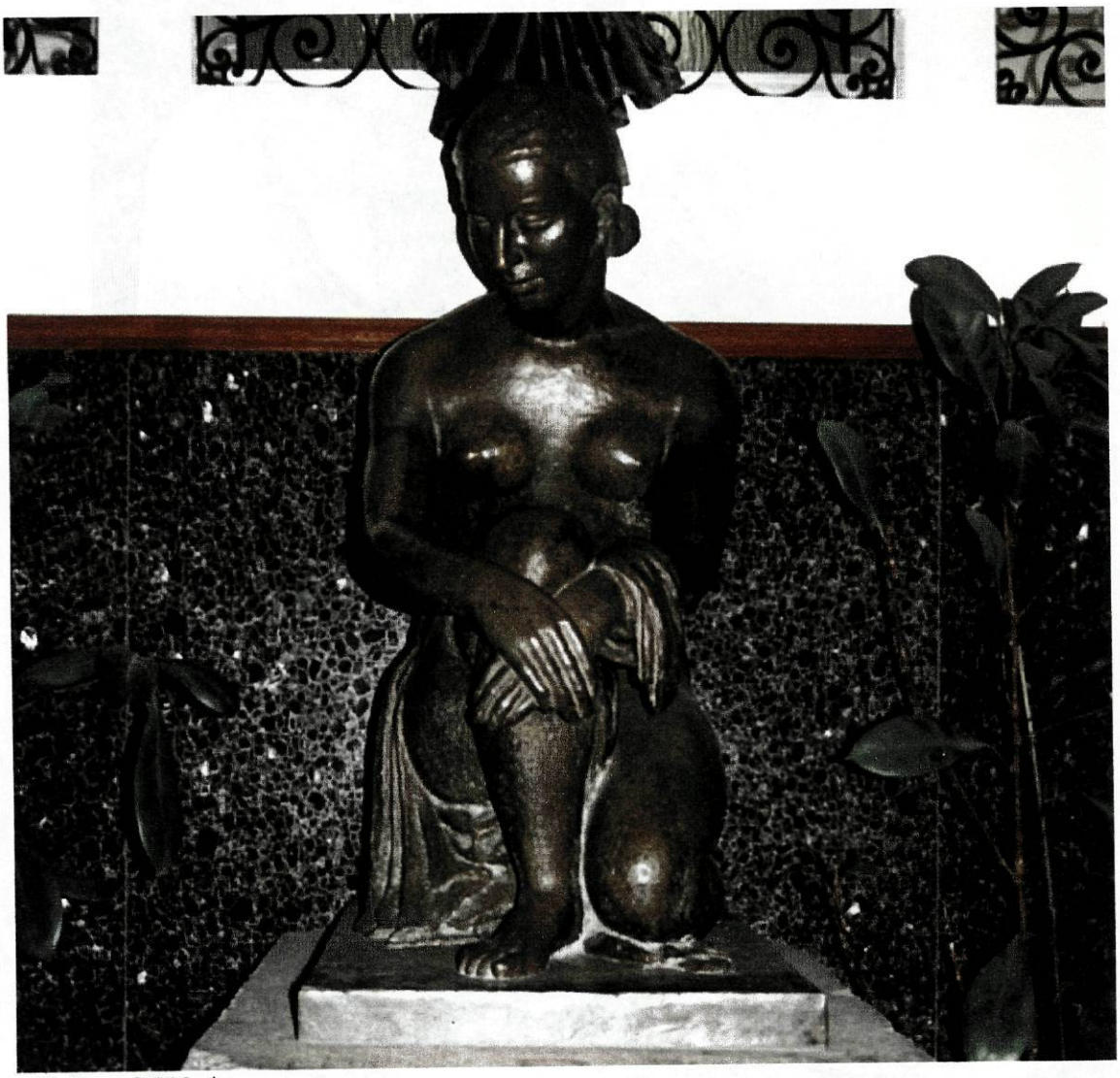


Figura nº 118-A

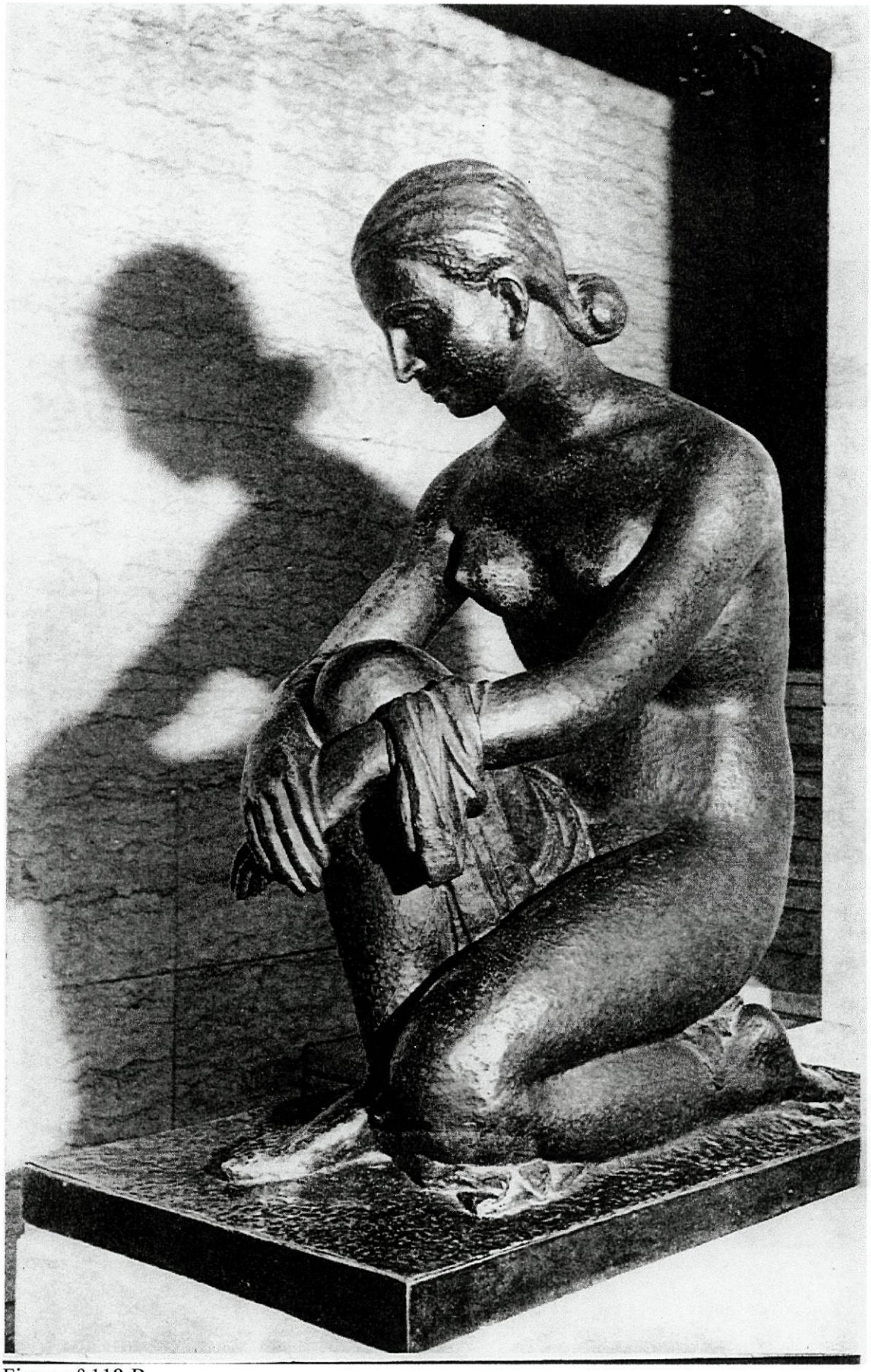


Figura nº 118-B

Lugares de Devoção

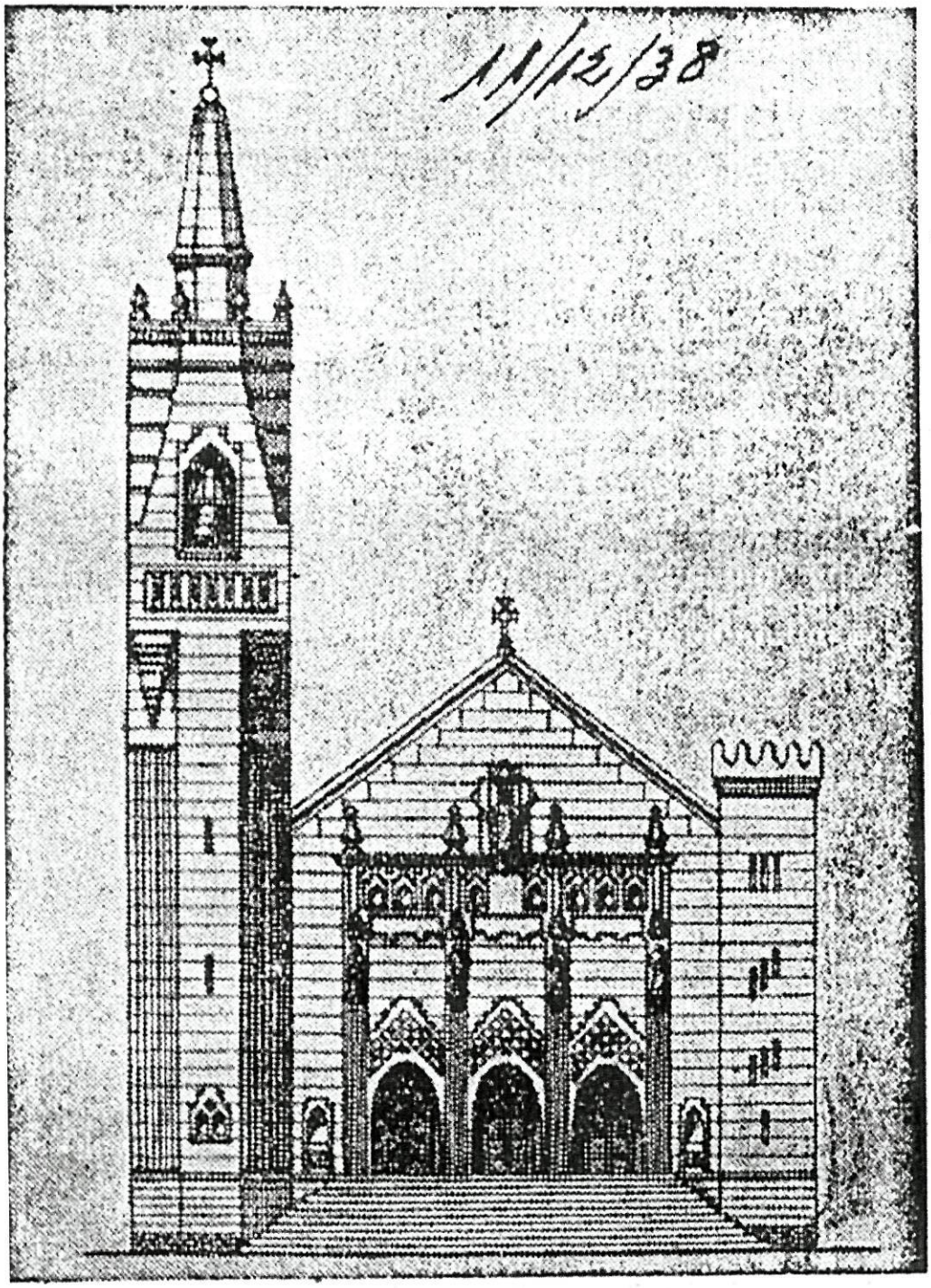


Figura nº 119

Apostolado, Henrique Moreira, 1946-1947

Como lugar de devoção de primeira grandeza deste ciclo, apresentam-se os púlpitos lavrados por Henrique Moreira, em pedra de ançã, para a igreja de N.ª Sr.ª da Conceição.

Desde o início do longo e atribulado processo que levou à sua conclusão, o edifício traçado pelo arquitecto beneditino D. Paul Bellot, foi concebido segundo um programa arquitectónico revivalista, "*mais tradicional do que aquela que foi construída estes últimos anos em Lisboa*"[436], contaminado de verticalidades góticas e ornamentações hispano-árabes, mais acentuadas ainda, no projecto inicial do que na construção final — revivalismos que encontram eco no próprio culto, com o templo a ser consagrado a Nª Srª da Conceição, Padroeira de Portugal desde a Restauração, como se descobre nos altares laterais, onde são narrados os momentos das intervenções providenciais da Santa, ao longo da história Pátria, inserindo-se o culto aí prestado numa versão religiosa da temática nacionalista, como cumpria a uma cidade para a qual a medievalidade ocupava o centro das comemorações centenárias, pois como o padre Matos Soares, em 38, informava D. Bellot, ocorreria "*em 1940 a comemoração da independência de 1640, data na qual o país foi consagrado à Imaculada Conceição, como Padroeira*"[437], razão para "*tentar obter a cooperação do governo na construção da nossa igreja da Imaculada, como um dos números das festas a realizar*".[438]

É pois, sob o signo da Restauração — da independência, da nacionalidade e da reconciliação com o Estado — que nasce o projecto de edificação da Igreja de Nª Srª da Conceição — "*obra que marcará a história da arquitectura moderna em Portugal*".[439]

A primeira notícia da sua construção, aparece no Primeiro de Janeiro[440], acompanhada de uma imagem do projecto inicial **(figura nº 119)**.

Até ao final, muitas dificuldades surgiram pelo caminho. Dificuldades ditadas pela Guerra que impedia as deslocações a Portugal do arquitecto que residia em França e depois no Canadá, mas não só. Dificuldades também criadas pela CMAA, cujos elementos não concordavam com o projecto nem com a implantação do templo, levantando entraves ao seu licenciamento, naquilo que poderá constituir um sinal de resistência da CMAA à incor-

---

436 Carta do Padre Matos Soares a Dom Bellot, *In*, Seis Dedos, Virgílio, *Paróquia de Nossa Senhora da Conceição*, Elementos para a sua História (1927-1997), Porto, 1997, p. 50.

437 Idem, p. 53.

438 Idem, ibidem.

439 Idem, ibidem.

440 Edição de 11/12/1938.

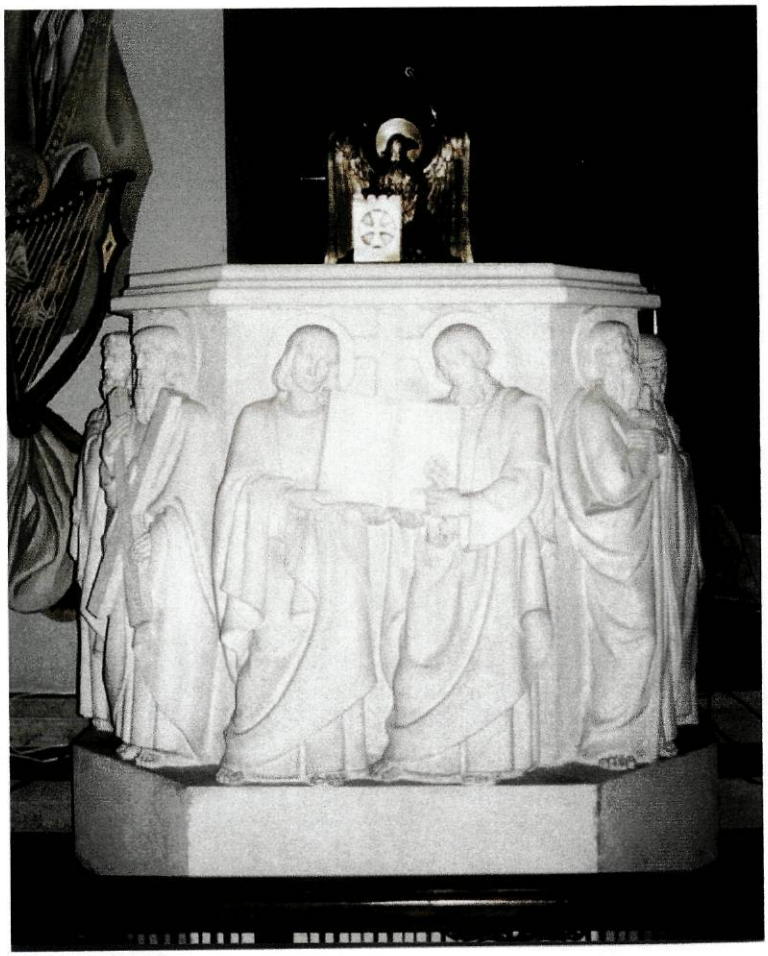


Figura nº 120



Figura nº 121

poração de historicismos, para mais estrangeiros, pois, como observava Marques da Silva no Parecer de 18 de Fevereiro de 1939, que assina: "*Nos elementos constitutivos do projecto domina inteiramente a arte árabe dos monumentos do Sul de Espanha, não na sua imediata transcrição, mas nas características substanciais da sua expressão*" [441], ao que acrescenta que são "*as fachadas a parte menos felis do projecto*".[442]

No fim, a conclusão do Parecer é como se segue:

> «N'estes termos, julga o Conselho ter havido confusão por parte do autor do projecto, quanto à genuína expressão das cousas portuguesas, tantas vezes tomadas como pertencendo às dos nossos visinhos espanhoes e convencido está, de que verdadeiramente elucidado, será o primeiro a procurar dar à construção uma feição mais conforme com o nosso sentimento nacional e religioso.»[443]

Outros pareceres negativos seguir-se-iam — de Marques da Silva, primeiro e de Carlos Ramos, depois. Pareceres que colidiam por sua vez com o licenciamento anteriormente concedido ao início das obras, para abertura dos caboucos.

Relativamente à estatuária da fachada, em 23 de Abril de 46 foi colocada a cabeça na imagem de Nª Srª que figura no tímpano, e cuja autoria se deve a Henrique Moreira, ficando este completo a 3 de Maio. Quanto às estátuas dos Santos portugueses — Stº António, S. João de Deus, Beato Nuno Álvares Pereira e S. João de Brito, cinzeladas pelo mesmo estatuário — ficaram concluídas em 30 de Junho.

Relativamente à estatuária interior, começando pelos púlpitos, também cinzelados por Henrique Moreira, ficaram estes concluídos em Outubro do mesmo ano. Quanto à imaginária dos altares laterais, ela deve-se ao escultor França e data do ano seguinte, excepto a imagem de Nª Srª da Conceição, ainda de 46.

Analisando os púlpitos **(figuras nº 120 e 121)**, cada um deles é constituído por um ambão de planta em forma de arco abatido facetado, a que foram suprimidas as faces posteriores e com as anteriores formadas por cinco painéis envolvendo o recinto do orador, onde figuram em médio relevo as imagens dos apóstolos, esculpidas sobre um fundo liso e agrupadas, na frente, duas a duas, trajando vestes clássicas cujo desenho estilizado dos panejamentos produz um efeito decorativo de feição modernizante.

Em termos conceptuais, a obra relaciona-se com o Apostolado que Francisco Franco

---

[441] SEIS DEDOS, Virgílio, *Paróquia de Nossa Senhora da Conceição*, Elementos para a sua História (1927-1997), Porto, 1997, p. 59.

[442] Idem, ibidem.

[443] Idem, ibidem.

cinzelou para a frontaria da Igreja de Nª Srª de Fátima (1932-38), denotando as figuras a influência do cânone zarquiano, visível no tratamento expressivo dos rostos, onde se encontram citações claras dos painéis de S. Vicente, nomeadamente na imagem que aparece junto a S. Pedro, no centro do ambão do lado da Epístola, em posição de destaque, a segurar o livro, que lembra S. Vicente, segundo a interpretação mais difundida daqueles painéis.

Em termos de composição, embora apresentadas com a continuidade processional de um friso, as personagens encontram-se agrupadas duas a duas nas faces frontais de cada ambão exibindo as escrituras, o que não pode deixar de constitui uma reafirmação da sacralidade da própria doutrina.

Em termos de expressão, ressalta o desenho estilizado e um pouco seco, comparativamente ao naturalismo e/ou realismo que habitualmente caracteriza o risco aprimorado de Henrique Moreira. Ao contrário das figuras do altar de Nª Srª Auxiliadora e de Stº António da Igreja dos Congregados, aqui o carácter hierático das figuras é mais evidente, apesar de algum amaneiramento da forma patente nas poses e nas posições das cabeças de alguns dos Santos, que denunciam reminiscências expressivas de teatralização barroca.

Assim, se pela linguagem estritamente plástica este conjunto não adquire em pleno o direito de se inserir no ciclo consagrado à estatuária do primeiro modernismo português e, ao invés, uma vez mais se descobre nele o carácter refractário da estatuária portuense ao cânone monumental da estatuária nacional-historicista, por outro lado, como vimos, não é outra a sua intencionalidade. Desde o programa litúrgico, com a nova igreja consagrada às intervenções providenciais da Imaculada Conceição, a cuja imagem, na frontaria, se encontram associadas as dos Santos nacionais, até ao ênfase que a presente obra confere à acção evangelizadora, de que é sintomática a decisão de serem os púlpitos os instrumentos litúrgicos que a escultura, justamente, na sua forma mais apurada é chamada a destacar, tudo aqui se define e se esclarece a partir do propósito central da escultura ser chamada a invocar e a exprimir a «Restauração» de um sentido religioso da «História Pátria» — escultura a que se associa, é bom não esquecê-lo, a pintura mural de Augusto Gomes e Dórdio Gomes, respectivamente no arco do Cruzeiro e no Baptistério, obras estas de feição mais claramente moderna.

Mas trata-se de uma excepção, pois, como vimos, quando três anos mais tarde Henrique Moreira for chamado a esculpir os relevos dos altares projectados por Rogério de Azevedo para a Igreja de Stº António dos Congregados, é segundo uma interpretação neo-naturalista e narrativa que os irá representar, acordando-se, aliás, com a própria imaginária se-



Figura nº 122



Figura nº 123

tecentista que neles se cultua, e contrastando agradavelmente com o desenho modernista das molduras dos altares.

Nível 2

Nª Srª da Conceição e Anjos, Henrique Moreira, 1946

Como teremos ocasião de ver com maior profundidade ao analisar os púlpitos lavrados em pedra de ançã para o interior da mesma igreja, cinzelados também por Henrique Moreira que estudaremos neste ciclo inseridos na classe lugares de devoção, integra-se o culto a Nª Srª da Conceição a que é consagrada esta Igreja, numa lógica de afirmação nacionalista de feição religiosa de que a consagração da Virgem como Santa Padroeira da Pátria, pelo monarca restaurador constitui um revivalismo de todo ajustado à nova restauração, unanimemente desejada pelos sectores preponderantes da Igreja e do Estado.

A essa intencionalidade, por assim dizer, necessária não pode resistir Henrique Moreira que aqui se aproximou, como nunca até então o fez, de um revivalismo medievalista, que convenientemente se acordava com o tipo de celebração com que Salazar pretendia conotar o Norte do País, revivalismo medievalista que se patenteava no projecto arquitectónico preconizado, cujo licenciamento camarário, como veremos, não foi pacífico, e que se reflectia na estatuária, num misto de alongamentos góticos e estilizações classicizantes, com as três figuras hieraticamente apostas em esquematizados nichos que se traçam, algo estranhamente, à maneira de um frontão subdividido segundo uma rígida simetria, que um desenho mais apurado dos panejamentos, tenta, sem sucesso, compensar **(figura nº 122)**.

Stº António, S. João de Deus, Beato Nuno Álvares Pereira e S. João de Brito, *Henrique Moreira*, 1946

Tal como no grupo anterior, também aqui se pretende celebrar o passado religioso nacional, prestando homenagem aos Santos e Beatos da Nação, figuras que se envolveram na defesa da independência nacional como Nuno Álvares Pereira, ou na evangelização como S. João de Brito.

Um mesmo tratamento medievalizante caracteriza as figuras, representadas segundo iconografias revivalistas, acentuadas pela sua colocação, sob baldaquinos, na fachada, encimando esguios pilares, segundo verticalidades góticas simplificadas **(figura nº 123)**.

Síntese

O presente ciclo funciona como contraponto da blocagem evolutiva que caracterizou a estatuária portuense nas décadas de 30 e 40.

Tratou-se de um corte que incorporou numa direcção intencional distinta daquela que atrás designámos por proto-modernismo, a depuração formal da aparelhagem retórica e alegórica do naturalismo que dessa operação saía, afinal, praticamente incólume, apoiando-se agora ideologicamente na regressão aos valores clássicos que, como se dizia, salvava a Arte da «doucura das formas», agindo já dentro do quadro da «Geração da Ordem»[444] ou «Geração do Resgate»[445], designação que adoptamos para diferenciar a nova série de obras produzidas por escultores que ou não se formaram sob o mestrado de Teixeira Lopes, como Álvaro de Brée, ou dele oportunamente se distanciaram, como Diogo de Macedo e António de Azevedo.

Caracteriza esse corte intencional a rejeição do decadentismo oitocentista implícito no criticismo histórico de Antero de Quental e de Oliveira Martins, criticismo que desempenhou um papel fundamental na queda da monarquia, e que em conformidade foi eleito como base ideológica do republicanismo, maculando-o com indeléveis signos de continuidade que contrariavam o florescimento da modernidade que faltava, com o discurso político-cultural socialmente mais progressista a não fazer mais do que repetir as fórmulas cansadas do positivismo oitocentista.

Por este apego do republicanismo português ao passado, deve ser entendido o carácter refractário do 1º modernismo português em relação à República, posicionando-se radicalmente à margem, quando não nos antípodas, dos valores culturais creditados e promovidos pelos círculos pequeno burgueses que integravam o poder, surgindo os futuristas como órfãos lunáticos e amargurados obrigados a viver com uma madrasta severa e azeda chamada 1ª República, não se reconhecendo no discurso de ninguém.

Uma fatal continuidade oscilando entre uma perspectiva culturalista e uma mentalidade provinciana acabaria por asfixiar a República, impedindo a génese dos novos paradigmas e modelos[446] de que o novo regime carecia para poder dar resposta aos obstáculos e às armadilhas com que constantemente se debatia o ideal democrático, no terreno econó-

---

444 Expressão usada por Azinhal Abelho, vide, Bandarra, 7/12/1935.

445 Expressão usada por Afonso Domingues, vide, Ordem Nova, nº 1, Fevereiro de 1927.

446 Não podemos deixar de recordar aqui o escândalo que causou o anúncio feito por Fernando Pessoa nas páginas da Águia de que um novo Camões estava para surgir na poesia portuguesa. Que melhor prova de que o apego pelo passado e o descrédito pelo presente se havia apoderado do campo literário e cultural português poderia ser dada?

mico, sociológico e político.

É precisamente esse erro que os dirigentes do após 28 de Maio, normalizada a situação política, pretendem a todo o transe evitar. Primeiro com os militares católicos, depois já com Salazar, o que ansiosamente numa primeira fase se busca são fórmulas simples e comezinhas de pendor anti-culturalista capazes de polarizar e de mobilizar férreas vontades, marcando a diferença de orientação do novo poder, face ao passado recente.

Uma reformulação estava em preparação. Uma reformulação, já se vê, dogmática, sintetizada na passagem do discurso de Salazar que, nas comemorações do X Ano da Revolução Nacional, a partir de Braga, proclamava à Nação: «*Não discutimos a Pátria e a sua História, a Autoridade e o seu prestígio, a Família e a sua moral...*».

A demarcação relativamente a uma República jacobina e laica constituía a base da construção de um Estado Novo. Daí a aparência modernizante, daquilo que então se designava pelo equívoco termo de Revolução Nacional, cujo arauto e empenhado difusor no campo da comunicação e pedagogia de massas foi como é sabido António Ferro.

Paradoxalmente, porém, a modernidade do SPN/SNI, alimentava-se não das transgressões iconoclásticas contra o passado — como os futuristas — mas de próteses modernizantes destinadas a ser incorporadas no tecido desse mesmo passado que de estatuto de "*consolação de muitos espiritos, que refujam do mal presente para a amoravel contemplação d'um passado que foi bello*"[447], passava a instrumento de propaganda a favor da instauração de uma *política do espírito* de vinculação programática e feição nacionalista.

Tal era o paradoxo do modernismo em Portugal: colaborar com o Estado nas tarefas de afirmação do novo poder, sucedendo a um equívoco progressismo republicano, que afinal se moldava no decadentismo, ou melhor, simbolismo, *fin-de-siècle*, por forma a actualizar um discurso político e uma prática cultural que pela sua intencionalidade e aparência simulavam a modernidade, mas cujas raízes mergulhavam em estruturas e modelos socio-culturais de incontornável arcaísmo, estruturas e modelos que era mister respeitar, funcionando as glórias do passado nacional como o verdadeiro e único capital que garantia e Restauração e o Engrandecimento visados pelo Estado Novo, como acontecia, aliás, com a imagem do seu Chefe, cujo carisma se afirmava na equiparação com os grandes vultos da História Pátria, nomeadamente com o Infante de Sagres, tal como António Ferro encenou Exposições Internacionais de Paris, em 37, e Nova Iorque, em 39.

---

[447] Vide, Discurso de António Cândido, In, Pereira, Firmino, *op. cit.* p. 27.

Nestes pressupostos, a partir de 33, uma possibilidade de sobrevivência era oferecida aos artistas e decoradores modernos, pelo SPN de Ferro. Uma possibilidade que constituía a aprazo, afinal, um presente envenenado, porque em vez de dar assistência ao difícil parto da modernidade, a colaboração com o Governo de Salazar outro propósito não visava senão o de abortar, afinal, essa mesma gestação.

Nesse logro, sem clientela particular que os requisitasse e contagiados pelo entusiasmo de Ferro, alinharam os artistas ditos modernos, colocando a sua arte ao serviço da nação.

Mas por detrás da fachada modernizante e no interior da sua própria definição, esse mesmo poder mais não fazia do que forjar uma iconografia fantasiosa e delirante de um país enamorado por si mesmo, vivendo uma parusia de reconciliação social e política, no deleite de um exemplar Império Colonial, protegido por agigantados ídolos... de estafe.

Desse logro, ter-se-á apercebido Diogo de Macedo, e decerto que essa não terá sido uma das razões menores o que induziram a optar, dolorosamente, pela Renúncia, apagando-se lamentavelmente a última esperança de internacionalização da escultura portuguesa da sua própria geração, depois da rendição de Ernesto do Canto (1890-1981) ao nacional-historicismo, passando a assinar as suas obras com o nome Canto da Maia.

No Anexo nº1/C figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica do ciclo *Resgate*.

Da análise dos dados registam-se as seguintes conclusões:

1. Escassa produção intencionalmente conotável com este ciclo
2. Importância da temática religiosa e histórica
3. Minimização da escultura decorativa
4. Preponderância da escultura em pedra sobre o bronze
5. Consagração da escultura como estatuária
6. Vantagem da estatuária moderna em relação à académica

Mais do que discorrer sobre os aspectos concretos da produção deste ciclo em que a escultura se entende e se pratica como estatuária, julgamos proveitoso analisar e discutir o fenómeno da própria implosão da estatuária nacional-historicista no Porto.

Implosão porque entre as 33 obras implantadas no espaço público do Porto entre 1931 (ano da participação de Portugal na Exposição Colonial de Paris, que assinala o fim das representações tradicionalistas) e 1949 (ano da execução da estátua *O Pescador*, com que Barata Feyo se apresenta e ganha o concurso para professor da Escola do Porto), apenas 7

consideramos intencionalmente conotáveis com o ciclo da estatuária nacional-historicista, número que numa interpretação mais restrita se reduz apenas a 2, uma vez que unicamente o Monumento ao Esforço Colonizador Português e a Estátua de Afonso de Albuquerque se inserem programaticamente na lógica Restauradora, constituindo a estátua do Dr. João das Regras, de 61, uma manifestação tardia e artificial dessa mesma lógica.

Concluindo, o ciclo Resgate aparece aqui conotado mais com uma versão mística do que histórica do Passado, introduzindo acentuações teológicas na definição e explicitação do próprio conceito nacionalista.

Tudo se passa como se os modelos da iconografia local se regessem por parâmetros e práticas distintos daqueles que vinham sendo introduzidos pelos círculos próximos do Poder. Distintos, mas não propriamente contrários, no sentido dialéctico do termo. Se aqui há uma distância, ela é a distância não de quem contesta a iconografia que começa a irromper, mas de quem mais singelamente tarda a assimilar os seus novos cânones e, quando o faz, fá-lo epidermicamente, em jeito de mera organização plástica e não canonicamente como modo consciente de intervenção e afirmação intencional.

A resolução deste enigma, passa por um estudo que transcende o âmbito deste trabalho, e que depende de um exame atento da obra de Henrique Moreira. Uma obra que não sendo contrária à iconografia restauradora, contudo se constrói no quadro de um humanismo cuja intencionalidade, fortemente marcada pela ideia de sacrifício e de tradução plástica da dor e das canseiras humanas, filtradas por uma silenciosa resignação cristã, ou melhor, católica, ontologicamente vivida como condição inerente da existência do ser e do mundo.

Não nos parece, pois, que simplesmente rotular de académica aquela produção esclareça o problema. Pelo contrário, questões bastante mais pertinentes começam a perspectivar-se, a partir dessa recusa. É que, em Henrique Moreira, o academismo não se reduz nunca a uma rendição incondicional aos estereótipos, antes decorre de uma disciplina e de uma fidelidade relativamente àquilo que no escultor se constitui como um entendimento verdadeiramente vivido de uma determinada prática e ideia da própria escultura, verificando-se na sua obra um elevado grau de consciência profissional, em nome do qual o escultor tentou sempre da forma mais correcta responder àqueles que eram os pressupostos das encomendas que lhe eram dirigidas.

Em última análise, é pois à especificidade do tecido sociocultural portuense que se deve o carácter refractário da sua estatuária relativamente aos cânones do Estado Novo. Sem

uma presença objectiva do SPN na cidade, e carenciada de instituições fundamentais como um Museu de Arte Contemporânea, de uma Faculdade de Letras, de Galerias de Arte Moderna e sem um mercado de arte, para além das encomendas camarárias, a estatuária do Porto até finais de 40 mantém-se de um modo geral arreigada a uma estética pré-modernista, denotando uma dependência umbilical relativamente à arquitectura e uma presença modesta e tímida no tecido urbano, à margem da monumentalidade que plasticamente deveria traduzir o «Engrandecimento» visado pelo regime.

Não há pois estatuária nacional-historicista, tal como não há também uma estatuária de oposição ou de resistência à anterior, podendo mesmo perguntar-se se porventura chega a existir mesmo uma estatuária. É que, vendo bem, a única estatuária que durante este período existe é ainda e sempre aquela que corresponde aos formulários *fin-de-siècle*, formulários esses que afastada a hipótese da destruição da parte construída do Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, logram alcançar um renovado alento, tornando-se a sua conclusão o único empreendimento, a esse título, verdadeiramente monumental.

É esta ausência da estatuária a marca mais intrigante a escultura portuense destes anos e seria tentador ver aí a expressão de um distanciamento programático da estatuária do Porto relativamente à retórica comemorativa a que se encontrava votada a arte nacional, nomeadamente no capítulo das Obras Públicas.

Essa interpretação, porém, é negada pelos factos. Tudo se passa como se, de acordo com o seu entendimento corporativo do Estado e orgânico da Nação, Salazar atribuísse diferentes funções e respectivas significações às três principais cidades do país: a Lisboa, como Capital do Império, cabia a função do comando, fundado na mística do chefe que era o herdeiro e intérprete da longa epopeia messiânica de Portugal que culminara na gesta dos Descobrimentos; ao Porto, como Capital do Trabalho, cabia a função laboriosa, fundada na bravura e na lealdade do povo que remontava aos tempos medievais; a Coimbra como Capital do Saber, cabia a função de educar, fundada na Universidade por cuja sapiência num só se fundia o conhecimento e o catolicismo, de algum modo corporizando a imagem-síntese do país, de que o *Portugal dos Pequenitos* de Cassiano Branco, aí implantado, não propriamente por acaso, constituía a imagem mais paradigmática.

O momento de consagração desta trilogia ficara bem assinalado, durante os festejos do Duplo Centenário, ao ser atribuído ao Porto, e por extensão ao Norte, a conotação medieval e plebeia, conotação essa que culminou no *Cortejo do Trabalho*, em desfile pelas principais artérias da cidade.

Em síntese, face à doutrina do Estado Novo, não existe desvio fundamental, quando no Porto são adoptados modelos e conceitos distintos daqueles que vigoram na Capital. Tudo se passa como se no campo da estatuária comemorativa, no Porto não fosse imperioso implantar os ícones da restauração e do engrandecimento nacionais — circunstância que não deixa de ser de certo modo intrigante e cujo esclarecimento nos coloca perante o âmago da História da Arte.

Capítulo IV

Compromisso-Contestação

O Engrandecimento

(Barata Feyo *vs* Leopoldo de Almeida)

Elementos de Animação Arquitectónica

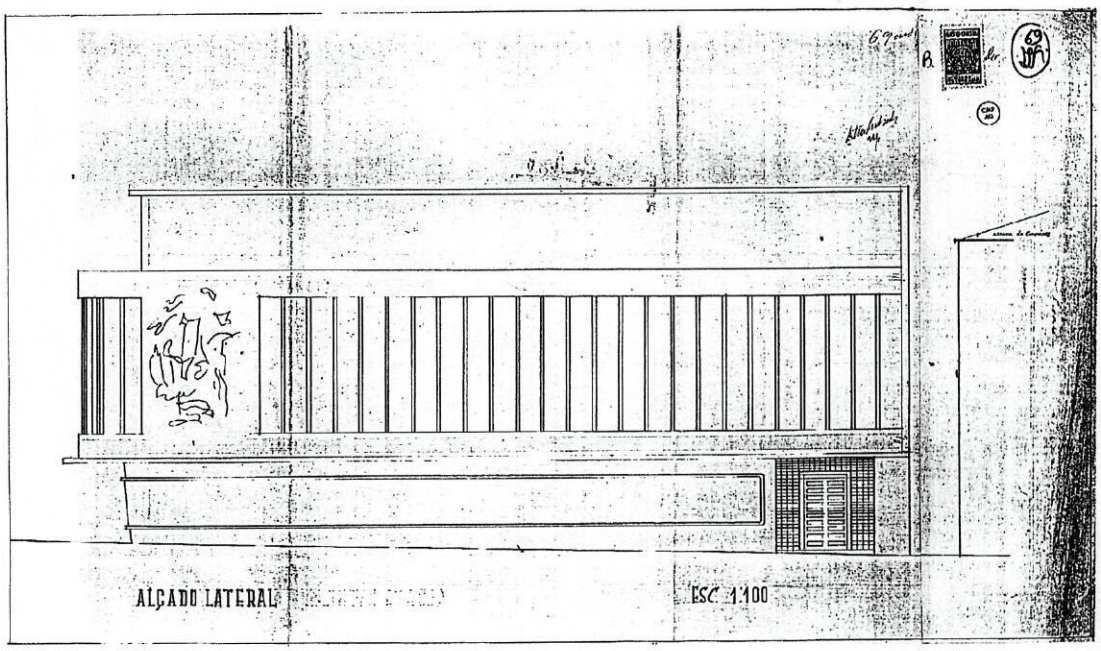


Figura nº 124

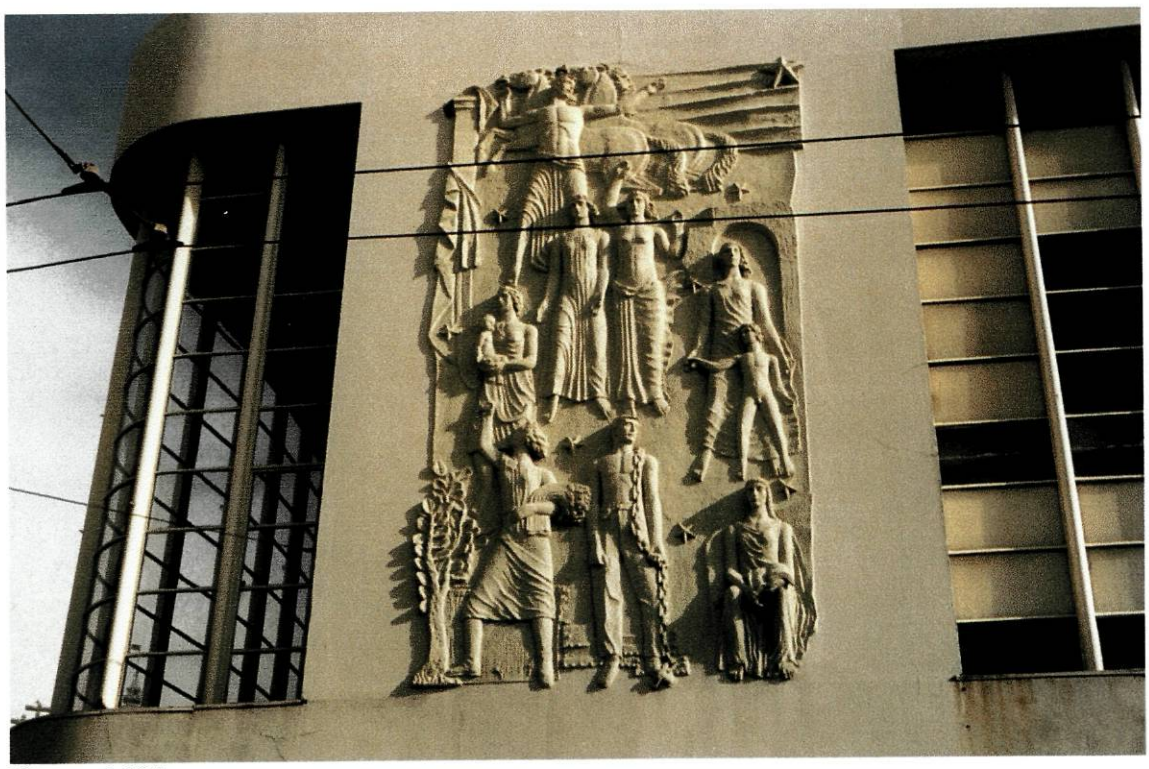


Figura nº 125

Cinema Batalha, *Américo Braga*, 1947

Trata-se da obra que cronologicamente inaugura o presente ciclo de inserção da escultura no espaço público portuense. Conotado com o **movimento das três artes**[448] que as Exposições Gerais de Artes Plásticas da SNBA haviam desencadeado, o edifício do Cinema Batalha integrava de forma exemplar a arquitectura, a escultura e a pintura mural, aqui conotadas com a arte cinematográfica de que a empresa Neves & Pascaud, pioneira como já vimos da exibição do cinema no Porto, se pode considerar militante, pela sua ligação ao prestigiado Cineclube do Porto.

A história da transição do Salão High-Life da Rotunda da Boavista para o Jardim da Cordoaria e daqui para a Praça da Batalha, onde se instalou num edifício oitocentista de arquitectura revivalista, é conhecida, encontrando-se documentada em várias publicações cinéfilas, e que por isso nos escusamos de comentar.

Assim, em 27 de Setembro de 44, introduzindo transformações no anteprojecto apresentado anteriormente na Câmara, seria apresentado um novo projecto que veicula uma solução já muito próxima daquela que seria construída, assinalando-se aí por meio de um esquisso a intenção de colocar na fachada Poente um relevo **(figura nº 124)**, sendo o termo de responsabilidade assinado pelo engenheiro Bernardino de Barros Machado.

Em 27 de Setembro de 48, um auto de vistoria, assinado pelo engº Guilherme Bonfim Barreiros, aprovava a construção, considerando-a em condições de ser utilizada.

Constitui a presente obra **(figura nº 125)** um painel de terracota colocado sem qualquer tipo de remate sobre o plano liso da parede lateral do edifício, com elementos femininos e masculinos distribuídos em três alturas, representando figuras reais e alegóricas sobre um fundo aqui e além pontuado por estrelas que remetem para o universo do cinema. No plano inferior, encontram-se os únicos personagens trajados de forma realista, constituindo o suporte simbólico da composição, numa alusão ao primado marxista das forças produtivas. Do lado esquerdo, junto a uma árvore da vida e à frente de uma seara, uma camponesa segura com o antebraço um molho de trigo e com a mão direita ergue uma foice. No centro, um operário, junto a uma construção, carrega aos ombros uma grossa corrente de ferro que a mão esquerda sustém, encontrando-se a direita mutilada (antes empunhava um martelo). Ainda neste plano, uma figura sentada concebida de forma idealizada,

---

[448] Outros bons exemplos, além do Palácio Atlântico e do Café Rialto que já vimos, encontram-se na casa José Braga (1949-51), de Celestino de Castro e no edifício da Companhia de Seguros Bonança (1950) de Arménio Losa e Cassiano Barbosa, em cujo alçado existe um mural de Augusto Gomes.

exibe um livro, em alusão à criação artística. Nos planos superiores personagens imaginárias de recorte clássico parecem pairar metaforicamente, num universo etéreo e intemporal, plasticamente integrados pela combinação de classicismo e modernidade que caracteriza o neo-realismo.

Em termos conceptuais, Américo Braga modela este relevo à maneira de um manifesto. Um manifesto que do ponto de vista intencional se situa nos antípodas daquele outro que Henrique Bettencourt dez anos antes havia modelado para a Exposição Universal de Paris, intitulado *Imagem do Estado Novo Português*, desrespeitando o princípio de obediência à arte oficial, no mesmo ano em que o regime organizava a Exposição Quinze Anos de Obras Públicas, não podendo a contestação ser mais explícita.

Em termos de composição, a obra encontra-se dividida em três registos. O inferior, infra-estrutural, refere-se às forças produtivas, personificadas pela camponesa e pelo operário, e a que são associadas o trabalho da própria criação artística. O intermédio, sociocultural, refere-se ao universo fílmico como registo iconográfico da sociedade centrado nas personagens trajadas de modo realístico. O superior, superestrutural, refere-se ao universo fílmico como metáfora poética do real, personificada na imagem apolínia de um homem de braços abertos e um deles flectido acompanhado por dois corcéis.

Em termos expressivos, verifica-se um alongamento da figura humana que confere leveza e delicadeza à composição.

Tal como a pintura mural de Júlio Pomar mandada caiar (?) pela PIDE, este relevo irreverentemente surgido *avant-la-lettre*, foi mutilado, sendo picada a foice que erguia a Camponesa e o martelo que exibia o Operário, por constituírem símbolos do bolchevismo. Aliás, segundo Henrique Alves Costa[449] a condenação de que foi objecto o Cinema Batalha, revestiu-se de aspectos algo paranóicos, com o Dr. Luís de Pina a declarar que as iniciais CB que se exibiam nos puxadores das portas, em vez de Cinema Batalha criptograficamente pretendiam significar Comité Bolchevique.

Não se pode portanto falar de uma maior liberalidade no Porto do que em Lisboa, onde a II Exposição Geral de Artes Plásticas[450] foi também proibida. Os *Anos Amargos* foram uma realidade nacional, podendo falar-se de um entendimento diferente das formas segundo as quais a Ordem vigente se manifestava, no quadro do totalitarismo português.

---

[449] vide, COSTA, Alves, *Os Antepassados de Alguns Cinemas do Porto*, Lisboa, IPC, 1975.

[450] Realizada na sede da SNBA, em Maio de 1947.

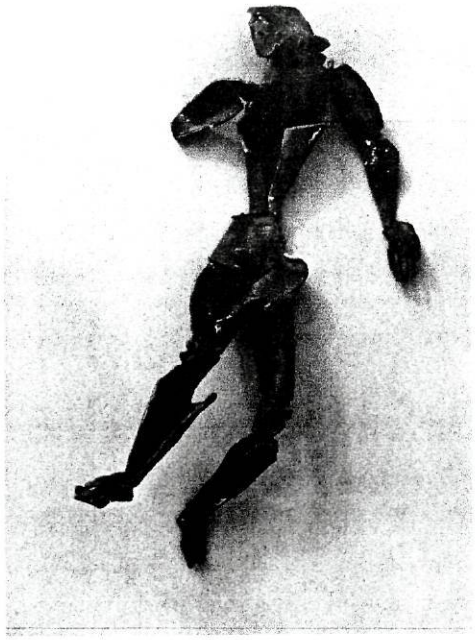


Figura nº 126



Figura nº 127-A



Figura nº 127-B

Ponte da Arrábida, *Barata Feyo, Gustavo Bastos*; 1963

As figuras decorativas colocadas sobre os torreões do ascensores da Ponte da Arrábida, representam o exercício formal mais avançado da escultura pública deste ciclo.

Concebidas sem intenção narrativa ou alegórica evidente, elas representam a modernidade possível, colocando-se assim na vanguarda da arte oficial.

Não cabe aqui historiar e analisar o longo processo construtivo e urbanístico que rodeou a edificação desta ponte, processo que teve grande impacto não só na zona circundante da sua implantação — que recebeu um plano de urbanização notável, cuja maqueta seria apresentada na Exposição de Urbanismo "*O Porto de Amanhã*"[451], realizada no contexto dos eventos associados ao acto inaugural da ponte — como na imagem da própria cidade e de toda a região envolvente.

Circunscrevendo-nos à parte escultórica, a obra reúne a colaboração de Barata Feyo e do seu assistente[452] Gustavo Bastos, numa interessante convergência e acerto de linguagens cujos estudos preparatórios não dispensaram o recurso a novos materiais, como atesta um esboço modelado em chumbo que existe no espólio de Barata Feyo **(figura nº 126).**

De acordo com as descrições que aparecem no livro *Inauguração da Ponte da Arrábida,* Gabinete de História da Cidade, CMP, Porto, 1963, a intervenção de Barata Feyo confina-se às torres dos ascensores da margem Norte, onde, a jusante, representa o grupo "*O Génio Acolhedor da cidade do Porto*": uma figura feminina vista de frente, com os braços e as pernas afastados, olhando na direcção de quem chega do Sul. Sobre os pés da personagem, figura uma massa de volumes arquitectónicos em representação da urbe portuense, vista em maqueta, onde sobressai o morro da cividade e alguns dos seus edifícios históricos, assim como outros, de feição moderna. No plano inferior, uma só linha ondulada em representação do Rio Douro **(figura nº 127-A).**

A outra intervenção do mesmo autor, a montante, representa o grupo "*O Génio do Rio Douro*" **(figura nº 127-B)**: uma figura masculina vista de três quartos, com os braços e as pernas afastados, colocada sobre a silhueta de um Barco Rabelo, navegando sobre as ondulações revoltas do Douro. Por trás da figura, um feixe de linhas dispostas em diagonal e de uma outra, mais espessa, ziguezagueando junto aos pés, confere movimento e tensão

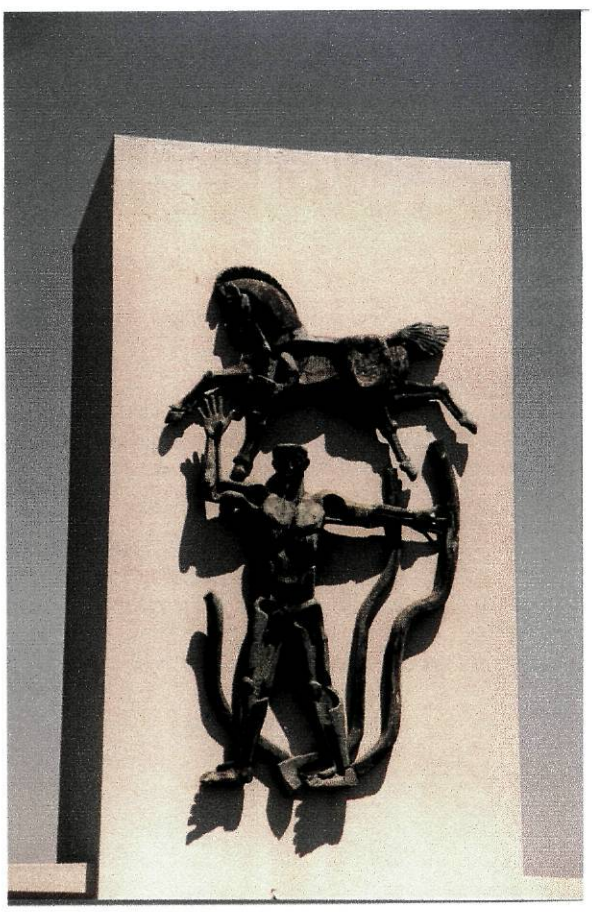
---

451 Vide, Gabinete de História da Cidade, *Inauguração da Ponte da Arrábida,* Câmara Municipal do Porto, 1963, p. 34.

452 Seria integrado, por concurso, como professor de escultura na ESBAP, juntamente com Eduardo Tavares, em 1963



Figura nº 128-A ↑



↓Figura nº 128-B

ao conjunto, através de grafismos em metal que quase lembram Anthony Caro (n. 1924).

Confinada às torres dos ascensores da margem Sul, a intervenção de Gustavo Bastos representa, a jusante, o grupo "*O Homem dominado as águas do Rio Douro*" **(figura nº 128-A)**: uma figura masculina colocada em posição frontal, erguendo-se sobre três linhas onduladas que representam as águas revoltas do rio e segurando nas mãos duas linhas mais finas que envolvem a figura, cruzando-se e entrelaçando-se com as que representam o rio.

A outra intervenção do mesmo autor, a montante, representa o grupo "*A ponte como meio fácil de transpor o Rio Douro*" **(figura nº 128-B)**: uma figura masculina representada com o tronco e a cabeça em posição frontal e as pernas de perfil de braços abertos a personificar o atravessamento do rio, simbolizando o cavalo que a encima, o progresso milenário do transporte. Em segundo plano, duas linhas ornamentais cruzam-se junto aos pés da figura.

De concepção ousada, as figuras descritas destacam-se pela inovadora monumentalidade que as reveste, onde se pode adivinhar a presença de valores construtivistas, a partir da exploração dos vazios e dos espaços internos dos próprios volumes, incorporando ainda os contributos da escultura de inspiração cubista, na linha de Zadkine.

Em termos de composição, as figuras encontram-se ainda prisioneiras da simetria e da frontalidade, embora em menor grau em Gustavo Bastos, com a figura representada a montante a introduzir um certo dinamismo na composição, reproduzindo um movimento semelhante àquele que assinalámos no registo superior do relevo do Cinema Batalha, que aqui, substituindo-se ao modelado, o desenho sublinha e valoriza mais.

Em termos de expressão, as figuras são tratadas com inequívoca modernidade, realçando-se a negra patina dada ao bronze, que quase reproduz a cor do ferro, acentuando o recorte das linhas, sem contudo romper com a teatralidade e o efeito cenográfico que caracterizam o discurso convencional da monumentalidade oficial, bem patente na simbologia banal e imediata dos diversos elementos.

Nível 2

Constituindo a prova de concurso para ingresso como professor da EBAP, em 49, figura nos jardins da FBAP a estátua ***O Pescador*** de Barata Feyo, obra rodinesca pelo movimento vigoroso da composição e clássica pela expressão idealizada.

Em 61, funcionado como imagem iconográfica do Novo Edifício do Palácio da Justiça do Porto, figura junto à sua fachada principal a alegoria ***A Justiça*** de Leopoldo de Almeida, estátua colossal e intemporal de recorte classicizante marcada por uma de fria e algo



Figura nº 129

egípcia imponência, obedecendo a uma monumentalidade hierática e severa, onde se descobrem alguns resquícios da estátua *A Soberania* que o escultor modelou para o Pavilhão dos Portugueses no Mundo, na Exposição do Mundo Português, em 40.

Escultoricamente bem mais interessante do que aquela, figura o baixo-relevo ***Justiça e Juízes*** de Euclides Vaz, obra de notável desenho e composição, que se encontra dividido em cinco registos sobrepostos, contendo cenas bíblicas e inscrições latinas que se referem à evolução da justiça desde o direito divino de origem hebraica até ao direito civil de origem romana.

Concebido como o pilone de templo egípcio, a presente obra, de apurado desenho, subtilmente, introduz a questão da relatividade e da historicidade da justiça, funcionando portanto como contraponto da personificação estática e atemporal da justiça, apresentada por Leopoldo de Almeida.

Inserindo-se no mesmo programa arquitectónico e ideológico, figuram no pórtico, sobre peanhas, encimando a entrada, cinco alegorias em granito, representando as ***Fontes do Direito***: *Doutrina, Direito Natural, Lei, Costume e Jurisprudência*, cinzeladas por Barata Feyo segundo uma figuração moderna que decompõe em geometrias de abstracta configuração formas medievalizantes, marcadas por alongamentos e panejamentos de feição gótica.

No seu conjunto, os presentes elementos de animação arquitectónica implantados no Palácio da Justiça, bem como o edifício em que se inserem, correspondem, como o arqtº Sebastião Formosinho Sanchez, já em 57, na memória descritiva do projecto do Tribunal de Rio Maior, denunciava, "*à solução de tribunais com um aspecto tendencialmente imperialista que, pela forma, subjugue o Homem*"[453], projecto ao qual se associava o escultor Lagoa Henriques, com uma obra de moderna e humanizada configuração **(figura nº 129)**, que se acordava com um edifício pensado para que não "*atemorizasse quem a ele se visse forçado a dirigir*"[454].

Nível 3

Em 55, terminado enfim[455] o edifício da ***Escola de Artes Decorativas de Soares dos Reis***, de que era Director o escultor Sousa Caldas, de sua autoria, surgia na esquina da Rua da Alegria com a Rua de Firmeza, um baixo relevo esculpido em granito e de clássica

---

[453] *Arquitectura, Revista de Arte e Construção*, ICAT, nº 99, Set-Out 67, p. 195.

[454] Idem, ibidem.

[455] Data de 14/3/1950, a aprovação pelo CEU do 1º Ofício apresentado pela Junta de Construção para o Ensino Técnico e Secundário, nº 568, relacionado com a ampliação daquela escola.

configuração, onde encimando uma citação da *Mensagem* de Fernando Pessoa, sob a tutela de um anjo, figuram três alegorias representando a arquitectura, a pintura e a escultura.

De 62, figura no Jardim da Faculdade de Belas Artes o retrato ***Modelo***, que constituiu a prova de concurso para professor, apresentada pelo, então, assistente Eduardo Tavares.

Lugares de Memória

As primeiras notícias relacionadas com a construção de um monumento à poetisa Rosalía de Castro Murguía datam de 1934 e referem-se a uma proposta que o vereador engº Homem de Melo, apresentou em sessão ordinária de 2 de Agosto da Comissão Administrativa da Câmara Municipal, submetendo à aprovação o "*projecto de criação de uma placa central na Praça da Galiza*"[456], praça esta que em 1950 era já considerada "*local próprio para homenagear a grande poetisa galega*",[457] devendo-se àquela designação a ideia de erigir aí um monumento de consagração a Rosalía de Castro.

Razões de natureza urbanística impunham o estabelecimento da ligação entre a Rotunda da Boavista e o Palácio de Cristal, com este último, já em 1931, dado como susceptível de ser "*adquirido pela Câmara Municipal do Porto*"[458], aquisição que visava já, como vimos, a realização da Exposição Colonial, e implicava a construção de um dispositivo viário que garantisse um melhor acesso do recinto à zona Ocidental da cidade, pelo Campo Alegre e pela Rotunda da Boavista.

Em 1934, as obras já se encontravam lançadas e constavam da "*abertura da Rua de Júlio Dinis que ligará a Praça Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista) com o Palácio de Cristal*"[459], sendo concluídas ainda a tempo de, em Setembro, aí desfilar o cortejo colonial com que se encerrava a exposição.

Embora de pequena dimensão, a Praça da Galiza constitui uma peça, ou melhor um dispositivo, de importância estratégica vital, não só em termos de funcionalidade viária mas também em termos de arquitectura da cidade, não tendo sido este aspecto ainda suficientemente referenciado[460], apesar do interesse urbanístico do espaço, interesse que decorre não só das belas perspectivas que possibilita, recentemente beneficiadas com a sua ampliação[461], mas sobretudo devido a algumas das construções que o delimita(va)m.

---

456 Comercio do Porto, 3/8/1934, p.2

457 Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 722; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 17/1/1950; pp. 231

458 Comercio do Porto, 5/11/1931.

459 Comercio do Porto, 24/1/1934.

460 O **Boletim da Universidade do Porto, nº 26-27, Dezembro de 1995**, quase integralmente consagrado ao Pólo 3 da Universidade do Porto, e publicando um estudo (pp. 5-16) sobre a história urbana da zona do Campo Alegre, não faz menção à Praça da Galiza, peça que no entanto se torna fundamental naquele dispositivo citadino, após terem sido postas de parte as propostas monumentalistas de Piacentinni e de Muzzio.

461 Belíssimo exercício de desenho urbano da arqtª paisagista Marisa Lavrador

Referimo-nos em primeiro lugar, obviamente, à Fábrica da CUFP, projecto de Arménio Losa **(figura nº 130)** que integrava uma magnífica cervejaria que foi durante anos um dos momentos mais felizes da arquitectura moderna no Porto, edifício cuja demolição avulta na já vasta galeria dos atentados de que tem sido vítima a cidade, com a arquitectura moderna[462] a não ser mais poupada do que a antiga. Edifício de natureza industrial, a sua integral demolição durante muito tempo deixou uma profunda chaga no tecido urbano que só recentemente foi sarada com a construção do empreendimento *Mota-Galiza* de Carlos Loureiro e Pádua Ramos, até há bem pouco tempo em frente da agradável estação de serviço, que existia onde hoje se ergue o conjunto de blocos *Les Palaces*, interessante projecto internacional adaptado pelo arqtº Márcio Freitas.

Mas além dos já referidos, também a Escola Industrial do Infante D. Henrique, cujo corpo de oficinas prolonga, com gropiano acerto, o edifício projectado pelo eng. Paiva Manso, em 23[463], local onde leccionaram, por exemplo, o arquitecto e depois também escultor Rogério de Azevedo e o escultor Bento Cândido da Silva. Assim como a Escola Comercial Gomes Teixeira, de feição mais convencional, mas que não deixa de exibir dois modernizantes relevos de fachada cinzelados por Eduardo Tavares, como veremos, e onde Júlio Resende leccionou, tendo deixado no seu interior um mural que assinala a sua passagem, por ali.

Mas não são só os valores arquitectónicos que distinguem aquele espaço: também qualidades topológicas e fenomenológicas. Constituindo um ponto de cota baixa relativamente aos espaços envolventes, a Praça da Galiza é um lugar topograficamente bem definido e consolidado, cujo acento urbano é marcado não só pela circulação que o cruza, mas também pelo desafogo construtivo que o caracteriza, conferindo-lhe uma fluidez e uma luminosidade raras na cidade, factores que contribuem para animar e qualificar os valores espaciais e vivenciais que o projecto paisagista de Marisa Lavrador veio reforçar, definindo-se com espaço vivido, apesar da sua localização periférica relativamente à baixa portuense.

Uma análise do monumento a Rosalía de Castro não pode, portanto, ignorar a evolução do contexto espacial em que se insere. Na verdade, o espaço da Praça da Galiza, mais do que uma praça propriamente dita, poder-se-á melhor definir como *dispositivo urbanístico*. Contrariamente à ideia de praça monumental bem delimitada pelos edifícios e com um

---

462 Lista de que fazem parte a Casa Honório Costa, de Viana de Lima; a Garagem Guérin, de Artur Andrade, à Avenida da Boavista; e a Lota do Pescado, de Januário Godinho, com duvidoso projecto de reabilitação e reutilização.

463 Vide imagem do projecto In Jornal de Notícias, 24/3/1923, p. 1.

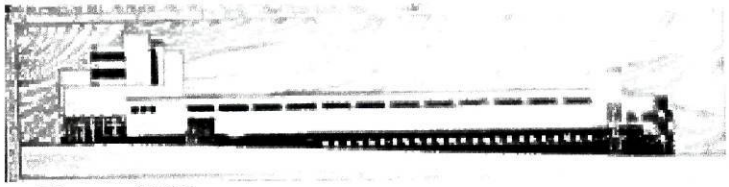


Figura nº 130

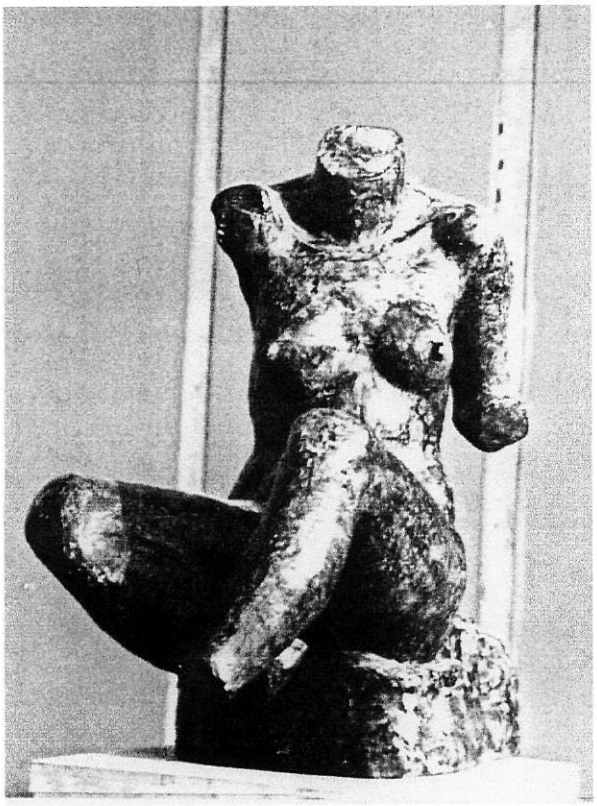


Figura nº 131



Figura nº 132

monumento no meio, a Praça da Galiza constitui um *nó urbano*[464] que articula e distribui funcionalidades, perspectivas e vivências, e que ainda hoje consegue integrar diferentes tempos, escalas e modos de fazer cidade, resistindo aos choques que lhe foram sendo dirigidos, o que não pode senão significar a modernidade que inspirou a sua concepção.

A implantação aí da estátua de Rosalía de Castro, insere-se numa lógica arquitectural de fazer cidade, de interessantes contornos regeneradores, com a escultura a acompanhar o passo da arquitectura no seu distanciamento progressivo, relativamente ao chamado estilo *português suave* e aos cânones da arte pública oficial, tal como os mesmos em 1966 ainda eram apregoados na Exposição *A Arte ao Serviço da Nação.*

Como em Almeida Garrett, pelo parecer nº 5/51 a CMAA era aprovado em 10 de Maio de 51, por unanimidade, a maquette da estátua da poetisa, "*desejando também manifestar o seu apreço pela forma como foi concebida e executada essa obra escultórica*"[465].

Escassos dias depois, em 19 de Maio, o presidente da Câmara publicava um despacho que anunciava a criação de uma Delegação do Patronato Rosalía de Castro, no Porto, por sugestão do alcaide de S. Tiago de Compostela, o qual seria confiado ao "*Centro de Estudos Humanísticos, que a Câmara mantém em colaboração com o Instituto de Alta Cultura, anexo à Universidade do Porto*"[466], o que não deixa de ser um interessante, por que raro, intercâmbio cultural de feição internacional, embora de âmbito local.

Depois de vários estudos elaborados pelo escultor **(figuras nº 131, 132 e 133)**, pelo Parecer nº 16/52 da CMAA, exarado na sessão ordinária de 23/10/1952, era aprovada a maquette definitiva da estátua, **(figura nº 134)** e pedia-se ao prof. Barata Feyo, indicações sobre a maneira como tencionava fazer a passagem ao granito, aproveitando aquela Comissão a oportunidade "*para sugerir que seja feito, desde já, o projecto do arranjo definitivo do local onde esta escultura deverá ser colocada* "[467]

Pela Ordem de Serviço, nº 51/54, anuncia-se para Julho a festa de homenagem à Galiza, por ocasião da inauguração do monumento a Rosalía de Castro, de acordo com um programa elaborado pelo Presidente da CMAA, Dr. Manuel da Fonseca Figueiredo, acabando a mesma por ser adiada para 3 de Agosto, conforme noticia o Jornal de Notícias, a

---

464 Aqui tomado no sentido de *node* que lhe confere Kelvin Lynch, em The Image of the City, 1966.

465 AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967), Parecer nº 5/51.

466 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 788; 19 de Maio de 1951; Presidência, Despachos; pp. 64.

467 Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967), Parecer nº 16/52



Figura nº 133

Figura nº 134



O monumento que vai ser inaugurado

30 de Julho, numa local em que publica uma fotografia da poetisa.

Depois de ocorrido o acto inaugural, a 5 de Agosto, pela Ordem de Serviço nº 104/54, o Presidente José Albino Machado Vaz louva "*o zelo e dedicação de todos os que se ocuparam na recepção às autoridades espanholas convidadas pela Câmara a assistir à inauguração do monumento a Rosalia de Castro*"[468], declaração a que se junta, dias depois, uma apreciação da homenagem pela Comissão Administrativa da Câmara, na reunião de 10 de Agosto, em que o vereador e presidente da CMMAA, Dr. Manuel de Figueiredo leu uma sentida carta da Dª Gala Murguía, filha de Rosalía de Castro (doc. nº 40, Ap. Doc.), que compareceu à inauguração do monumento[469] **(figuras nº 135).**

Contrariamente à homenagem a Almeida Garrett, cuja comemoração era de âmbito nacional e institucional, como o atestava a presença do Presidente da República, a homenagem a Rosalía de Castro reveste-se de um significado mais abrangente convocando agentes e elementos normalmente excêntricos ao panorama das celebrações nacionais, sendo que o carácter da homenagem, por si só, possibilitava uma abordagem diferente daquela que usualmente era praticada dentro dos cânones oficiais.

Disso mesmo se terá apercebido Barata Feyo, que não podia deixar de aproveitar a oportunidade para obter uma maior visibilidade em Espanha, ele que já havia sido referenciado na obra "*La Escultura Moderna y Contemporánea*", de Alexander Heilmeyer e Rafael Benet, publicada em língua castelhana, em 1949.

Compõe-se a obra de uma figura reclinada em atitude contemplativa, junto a um espelho de água. O rosto, ligeiramente erguido, fita o alto. Na cabeça ressaltam sulcos estilizados representando as ondulações do cabelo. O tronco, torcido sobre o plano da base, cobre-se com uma veste sóbria que se confunde com o próprio corpo. O braço esquerdo, acompanhando o tronco, repousa numa almofada que serve de apoio. O direito, dobrado pelo cotovelo, repousa sobre o regaço. A mão direita segura um livro. Sobre as pernas cruzadas, repousam finos panejamentos que ora se adaptam ao corpo e ao seu apoio, ora desenvolvem formas que se autonomizam, segundo um esquema de composição de pendor geométrico. Nos pés, as sandálias acentuam o pendor clássico da representação reforçado também pela configuração da base, em forma de *triclinium* estilizado **(figura nº 136).**

Conceptualmente, a obra confirma os mesmos pressupostos que encontraremos em

---

468 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 957; 14 de Agosto de 1954; Ordens de Serviço; pp. 684.

469 Azambuja, Maria da Graça, *Evocação de Rosalia da Castro*, In, Ocidente, 2ª Série, Vol. XLIX, Lisboa, 1955.



Figura nº 135



Figura nº 136

Almeida Garrett: a recusa da estátua pedestre, o primado da pesquisa formal e, em vez de uma transcrição naturalista da figura, uma interpretação caracterial.

São estes traços confirmados pelos estudos preliminares que revelam o itinerário de uma pesquisa formal que progride do indefinido para o definido, do indistinto para o específico, guiados por preocupações de equilíbrio entre a expressividade e pesquisa formal.

Em termos de composição, distingue-se a obra pela utilização de uma fórmula intermédia entre a figura sentada, usada na estátua de Abraham Lincoln e a figura reclinada, frequentemente usada por Henry Moore (1898-1986). Por outro lado, a estilização presente em toda a composição, particularmente no plinto, aqui bastante mais feliz do que o de Garrett, por adquirir personalidade de objecto escultórico e pela sua menor altura que aproxima a figura do público, sendo ainda assim um certo afastamento horizontal assegurado pela presença do espelho de água. Uma dualidade de representação entre o tronco e o regaço e os membros inferiores marcam a figura, com a parte superior do corpo representada de forma puramente figurativa, enquanto a parte inferior do corpo assume a habitual geometrização das formas que, numa lógica de contaminação rodinesca e bourdelliana, primeiro, e lipchtziana e zadkiniana, depois, caracterizarão cada vez mais estatuária de Barata Feyo.

Ramalho Ortigão, *Leopoldo de Almeida*; 1948-54

Com inauguração a 21 de Agosto de 54, pouco depois da homenagem a Rosalía de Castro, a implantação da estátua de Ramalho Ortigão (1836-1915), deveu-se a uma "*oferta do Ministério das Obras Públicas*"[470], tendo, em 19/6/1953, a CMAA deixado ao critério do "*autor da obra a escolha definitiva da sua implantação*"[471], muito embora anteriormente essa mesma Comissão se tivesse pronunciado a favor da sua colocação na Praça da República, "*por assim ficar integrada na zona em que nasceu e viveu o Escritor*"[472].

Em Abril de 54, era adjudicado a Serafim da Silva Lopes, "*a execução da base do monumento a «Ramalho Ortigão», por 8.000$00*"[473], e a 10 de Agosto o presidente comunicava na reunião da Comissão Administrativa da Câmara a decisão de homenagear "*no próximo dia 21, uma das grandes figuras das letras nacionais e português de alto quilate que foi o escritor* Ramalho

---

470 AGCMP, *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, nº 964, de 2/10/54. Acta da reunião de 10/8/54, p. 153.

471 AGCMP, *Comissão Municipal de Arte e Arqueologia* - Pareceres (1951 a 1967), Parecer nº 8/53.

472 idem, ibidem.

473 AGCMP, *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, nº 939, de 10/4/54, p. 599.

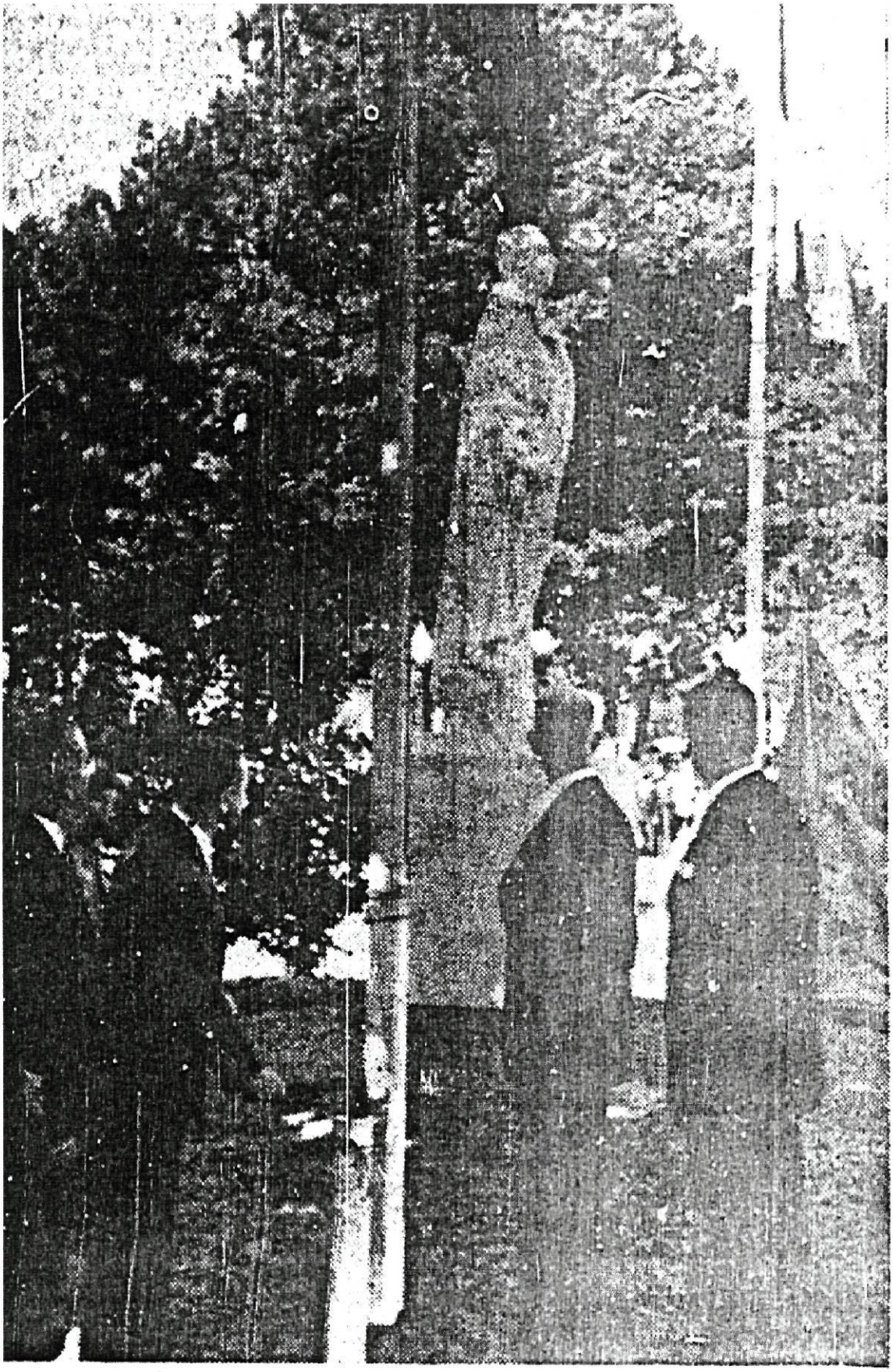


Figura nº 137

Ortigão"[474], violando a norma usual de acertar a comemoração com uma data que coincidente com o nascimento ou com a morte do homenageado, o que não deixa de acentuar o carácter arbitrário de uma comemoração que afinal não partira de uma iniciativa camarária e em que, como vimos, relativamente à questão da escolha do local de implantação, se fazia sentir a vontade poderosa do autor e escultor do regime, Leopoldo de Almeida, que aqui gozava do apoio do Ministério das Obras Públicas, entidade que em 48 havia adquirido o modelo em gesso, e a partir do qual "*foram executadas duas estátuas uma em mármore colocada em 1954 no Jardim da Cordoaria, no Porto [...] outra [...] foi oferecida, em 1959, pelo Ministério das Obras Públicas ao Museu Malhoa, por ocasião da comemoração dos seus vinte e cinco anos, estando actualmente exposta no Parque D. Carlos I, nas Caldas da Rainha*"[475].

Logo no dia seguinte o Jornal de Notícias tornava pública a decisão, informando que "*mercê da oferta do Ministério das Obras Públicas, no próximo dia 21, no Jardim da Cordoaria, em ambiente recolhido, à sombra das árvores, será inaugurado um monumento que ficará perpetuando a ramalhal figura*"[476], inauguração a que assistiu o "*Sr. Subsecretário da Educação Nacional, dr. Veiga de Macedo*"[477] **(figura nº 137).**

Trata-se de uma estátua pedestre representando o retrato do escritor trajando à época com a cabeça destapada, bengala e chapéu na mão e de pernas afastadas, em atitude desabrida frente ao edifício da Cadeia da Relação, como metáfora da sua postura irreverente de *vencido da vida.*

Em termos conceptuais, esta obra insere-se na longa série de estátuas encapotadas com que Leopoldo de Almeida contribuiu para idolatrizar as figuras do nacional-historicismo, apresentando aqui a figura do protestativo escritor grandes similitudes com as estátuas de Oliveira Martins, António Feliciano de Castilho e de António José de Almeida, antes inauguradas na Capital, similitudes que passam pela frontalidade, rigidez e severidade com que são interpretadas as personagens, de acordo com uma intencionalidade representacional que visa exprimir autoridade e incutir admiração e obediência, propósitos de uma retórica iconográfica e cenográfica, fundada nos princípios ideológicos a partir dos quais os regimes totalitários concebiam a primazia do Estado sobre o indivíduo.

Em termos de composição, trata-se de um retrato sem brilho, de tamanho superior

---

474 AGCMP, *Boletim da Câmara Municipal do Porto*, nº 964, de 2/10/54. Acta da reunião de 10/8/54, p. 153.

475 Câmara Municipal de Lisboa, *Leopoldo de Almeida*, Catálogo da Exposição, Museu da Cidade, 1998, p. 86.

476 Jornal de Notícias, 11/8/1954, p. 2.

477 Jornal de Notícias, 22/8/54, p. 1.



Figura nº 138

ao natural (2,70 m de altura), volumetria espalmada[478] e composto segundo as regras da simetria e da frontalidade, recorrendo aos artifícios decorativos de uma capa desdobrada em inverosímeis pregas **(figura nº 138)**.

Em termos de expressão, ressalta o ar carrancudo com que Leopoldo de Almeida retrata o escritor, representando a sua figura de forma estereotipada e pejorativa, e veiculando uma interpretação que reflecte o juízo reprovador com que o Estado Novo conotava os protagonistas da Geração de 70, agora reabilitados como vultos da História e das Letras Pátrias.

Nesta obra não logramos encontrar outra intencionalidade poética, para lá do carácter idolátrico. Criador de ídolos, ou seja, de chavões estéticos, em Leopoldo de Almeida revela-se em límpida versão o paradigma da Arte ao Serviço da Nação, expressão de uma conformidade ideológica politicamente assumida pelo autor, reduzindo-se à tradução dessa mesma conformidade, o interesse histórico-cultural da obra. Muito diferente, portanto, da profundidade interpretativa com que Barata Feyo se insere neste mesmo ciclo da estatuária oficial, colocando-se este último num plano divergente, senão oposto, de uma pesquisa formal e existencial que só falha, quando a aceitação do compromisso do artista para com o Estado se fazem sentir, insistindo no equilíbrio entre modernidade e tradição, efemeramente conseguido por Ferro, na Exposição de Paris, como expressão de uma improvável vanguarda nacional, irrompendo do complexo estrutural do nacional-historicismo.

Em Leopoldo de Almeida prevalece um realismo ideológico que se afirma na subordinação incondicional aos fundamentos da Arte ao Serviço da Nação, o que no fim de contas acabava por trair a própria ideia de compromisso: o tal equilíbrio visado por António Ferro. Em Barata Feyo, contrariamente, prevalece um idealismo literário que se traduz numa demanda solitária norteada por uma impossível conciliação.

Por essa fractura, ou através dessa dissidência, passaram os caminhos contraditórios da estatuária deste período cujo desaire maior e melhor símbolo do seu naufrágio foi a anulação do premiado Projecto *Mar Novo* de João Andresen, Barata Feyo e Júlio Resende, que Carlos Ramos considerou "*uma grande vitória para a nossa Escola*"[479], para em sua substituição ser reconstruído em pedra o Padrão dos Descobrimentos de Leopoldo de Almeida e de Cotinelli Telmo.

---

478 Algumas das figurações de Leopoldo de Almeida tomam o aspecto de figuras com pouca profundidade, como acontecia com a figura alegórica para o Café Portugal, de 1938.

479 Catálogo da V Exposição Magna da ESBAP, p. 9.



Figura nº 139



Figura nº 140

A intenção de erguer um monumento a Almeida Garrett, no Porto, por várias vezes havia já sido expressa, tendo Diogo de Macedo, em 18, modelado para esse efeito uma maquette em barro do escritor sentado[480] **(figura nº 139)** e depois disso, por decisão camarária de 23[481], que já vimos, foi a Teixeira Lopes prometida a sua realização. Mais tarde, em 33, uma notícia do Comércio do Porto dava como certa a sua efectivação, afirmando "*vai pois o Porto pagar uma dívida de gratidão a quem tanto honrou a sua terra natal, como liberal, como cultor das letras e como político*"[482].

Apesar de lançada uma subscrição pública e assentada a primeira pedra do monumento, a sua construção não chegaria a perspectivar-se antes de 48, sendo então aprovada na reunião ordinária de 11 de Novembro da Comissão Administrativa da Câmara do Porto uma proposta do Dr. Luís de Pina, onde se formulava o desejo de "*dotar a cidade com algumas obras de arte a dispersar nos locais convenientes, como a Avenida dos Aliados e seu edifício camarário*"[483], e se adiantava que se encontrava a presidência "*em negociações com os melhores escultores portugueses para a execução de algumas estátuas e do monumento a Almeida Garrett*".[484]

Passados dois dias, era publicada uma Ordem de Serviço (doc. nº 36, Ap. Doc.) onde o presidente investia uma Comissão "*encarregada de estudar o respectivo plano*"[485], comissão essa que além de um urbanista municipal era formada pelos "*Srs. Presidentes da Comissão Municipal de Educação e Cultura, Directores dos Serviços Centrais e Culturais, dos de Finanças e dos de Urbanização e Obras; Chefe da repartição dos Serviços Culturais e Sociais, Directores da Biblioteca e do Gabinete de História da Cidade e Advogado-Síndico*".[486]

Em Janeiro de 1950, o dr. Luís de Pina anunciava que se encontravam concluídas as negociações para a construção do monumento a Almeida Garrett, propondo que fosse aprovado o contrato (doc. nº 37, Ap. Doc.) "*a celebrar com o escultor Barata Feyo*".[487]

Em Março do mesmo ano, já Barata Feyo, tinha pronto um primeiro esboço da

---

480 Essa maquette acabou o escultor por oferecê-la ao Ateneu Comercial do Porto por altura da celebração do centenário da sua morte, em 54.

481 vide nota de rodapé nº 224, p. 95.

482 Comercio do Porto, 17/5/1933, p.5

483 Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 685; 28 de Maio de 1949; pp. 231

484 idem, ibidem.

485 Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 658; 20 de Novembro de 1948; pp. 315

486 idem, ibidem.

487 Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 722; 14 de Fevereiro de 1950; pp. 219, 248-249.



Figura nº 141



Figura nº 142

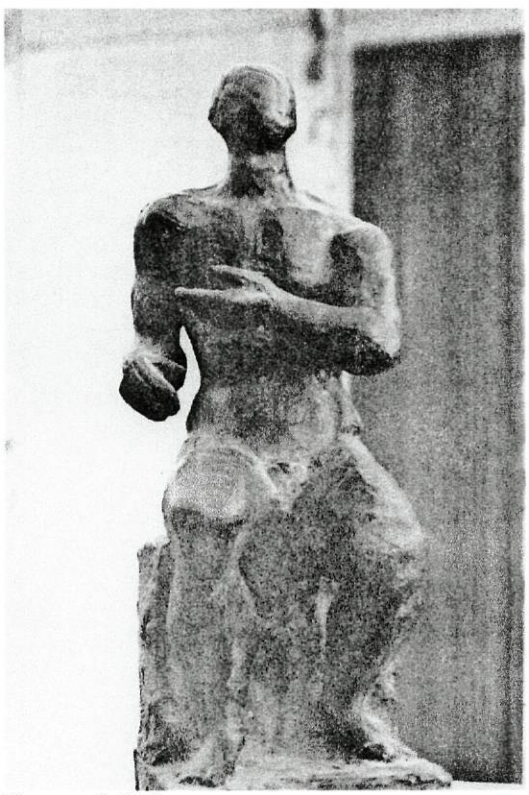


Figura nº 143



Figura nº 144

estátua de Almeida Garrett **(figura nº 140)**, conforme documenta uma carta por ele endereçada ao presidente da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, "*pedindo que por representação da Câmara seja feita uma visita ao seu atelier, para apreciação dos seus monumentos a Rosalia de Castro e Garrett*"[488], coisa que os membros da CMAA fizeram, tendo aí apreciado as mesmas e depois visitado os respectivos locais de implantação, na sequência do que logo resultou "*a aprovação dos trabalhos apresentados, com o maior elogio para o seu autor pela categoria da obra apresentada*"[489] e foi dado aval à implantação do monumento a Rosalía de Castro na Praça da Galiza, mantendo-se, porém, sob reserva a aprovação do local de implantação do monumento a Garrett.

No ano seguinte, a CMAA rende-se perante novo estudo da estátua de Garrett **(figura nº 141)**, emitindo um parecer (doc. nº 38, Ap. Doc.) onde "*não só dá o seu parecer favorável à figura, como presta as suas homenagens ao Artista pela forma como a realizou*".[490]

Significa este facto, mais do que de uma mera aprovação, o apoio municipal à escultura de Barata Feyo e o seu reconhecimento como novo estatuário da cidade.

Outros estudos e esboços **(figuras nº 142 e 143)** seriam ainda ensaiados até à solução final **(figura nº 144)**, o que demonstra o rigor do método de trabalho do escultor, bem como a importância que, por sua vez, Barata Feyo dava àquela encomenda camarária.

Tal é quanto a nós a importância da estátua de Garrett: a sua criação inaugura um novo ciclo. Um ciclo de modernização enunciado e praticado a partir do compromisso com a Arte Nacional, através de uma conciliação inviável de que é prova o chumbo do Projecto Mar Novo, modernização que de certa forma representava uma evolução formal e intencional concebida numa linha de moderação e de continuidade, estranha às rupturas que a contestação neo-realista e surrealista representavam, contestação que a censura não tolerara na II Exposição Geral de Artes Plásticas de Lisboa, bem como no caso do Cinema Batalha, aqui.

Mas é essa modernização intentada sob a forma de um *aggiornamento* concebido a partir do interior do sistema das artes então vigente, que vai permitir desbloquear o impasse em que havia mergulhado a estatuária portuense, pela activação, como veremos, de um novo campo, onde se entretecem outras forças e são incubados novos gérmens: a EBAP

---

[488] AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950); ff 45-46

[489] idem, ibidem.

[490] AGCMP, Pareceres da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (1951 a 1967); Parecer nº 3/51

Nesta linha de pensamento, tiramos uma primeira ilação do Parecer nº 3/51 da CMAA. Por ele, verifica-se que o município portuense acolhe a escultura de Barata Feyo, consagrando-lhe inequívoco apoio, com Henrique Moreira doravante preterido em tudo aquilo que diga respeito a obras de vulto. E tanto é assim, que aquele parecer não se limita só a reconhecer que a solução proposta "*está certa e corresponde à plena tradução plástica do símbolo*"[491], como acrescenta que, "*o escultor Barata Feyo chegou a esta verdade em sucessivos esbocetos*"[492], o que implica não só o elogio do resultado, mas também o reconhecimento de uma metodologia que conduzia à tal verdade essencial: o poeta, como "*origem primogénita de todas as suas outras qualidades*".[493]

E é justamente pela pesquisa interrogadora que enforma a sua metodologia de trabalho, mais do que pelos resultados conciliatórios da sua estatuária, ou por uma contestação ao sistema das artes que Barata Feyo jamais fará[494], que consideramos que a sua produção abala o naturalismo oitocentista que dominou a estatuária portuense até à data, debatendo-se nela o conflito ideológico e cultural que marcou a sua geração, conflito que em Barata Feyo é particularmente agudo pela consciência e responsabilidade que o mesmo denota perante a dialéctica e a pedagogia da própria inovação.

Em Barata Feyo, como herdeiro, afinal, do movimento dos independentes de 30, verifica-se uma intencionalidade artística que se fixa para lá dos propósitos propagandísticos ou, se se preferir, mais eufemisticamente, apologéticos, com que o regime de Salazar considerava dever orientar-se o trabalho dos artistas.

A escultura de Barata Feyo é importante do ponto de vista da história da arte, justamente pelo conflito que nela se patenteia entre uma consciência da modernidade que nos parece evidente e um respeito pela tradição secular da estatuária ocidental, na linha da qual o escultor sempre se procurou manter.

Mas além destas, outras razões mais óbvias concorriam para que aquela obra fosse apreciada pela CMAA e restante Câmara Municipal do Porto: por um lado, tratava-se de uma estátua suficientemente moderna, por outro, apesar de inovadora, não se tratava de

---

491 idem, ibidem

492 idem, ibidem

493 idem, ibidem

494 Numa entrevista publicada na Antologia **Estrada Larga**, (1952, p. 124), Barata Feyo continuava a defender a política estatal de encomendas como forma de desenvolvimento da «arte nacional». Dizia então: "*Se os governos do País continuarem a dispensar a sua atenção à escultura, ela será mais destacadamente aquilo que já é ? uma forma de cultura no concerto das nossas preocupações do espírito.*"

uma obra ruptural nem subversiva.

Por isso, na reunião da Comissão Administrativa de 10 de Maio de 1951, não se limitou a confirmar o Parecer nº 3/51 da CMAA, concordando "*com o partido adoptado pelo artista que concebeu esta obra de arte e com a interpretação por ele dada à figura do Poeta*"[495]. Conjuntamente, e também aprovada por unanimidade, era apresentada uma proposta pelo Dr. Manuel da Fonseca[496], que sugeria "*que independentemente da figura de Garrett, em execução, a que se refere o parecer da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, destinada a ser fundida em bronze, [...] a Câmara contrate pelos serviços respectivos, com o professor Barata Feyo, a passagem, ao mármore, da figura do Poeta, na escala em que presentemente se encontra, aproveitando, assim, a oportunidade que se lhe oferece de transformar um dos blocos de Mármore de Carrara de que é possuidora, numa peça de arte pura, de difícil obtenção em condições diferentes destas que, neste momento, se lhe apresentam*".[497]

Esta proposta do Presidente da CMAA, obviamente insustentável do ponto de vista formal e ético, é interessante porque permite por um lado ajuizar da vontade de apropriação que então se fazia sentir por parte dos responsáveis municipais pela área das artes e por outro porque é revelador do *vampirismo* com que as entidades oficiais então encaravam e se relacionavam com os artistas.

Tanto quanto sabemos, tal proposta não chegou a efectivar-se.

Em Outubro de 1953, o Presidente da Comissão Administrativa anunciava que estava para breve a realização do concurso público para a fundição em bronze da estátua, e informava que já haviam sido iniciadas "*as obras de modificação e adaptação urbanística da Praça do Município, tendo ficado definida há dias a posição e dimensões do pedestal da estátua*".[498]

Sacrificado era, no arranjo da Praça, o parque de estacionamento, o que ainda iria fazer correr alguma tinta.

Pela Ordem de serviço de 7/11/1953, o concurso limitado para a fundição da estátua era anulado "*em face da desigualdade de preços apresentados*"[499], abrindo-se de seguida um concurso público (doc. nº 39, Ap. Doc.).

---

495 Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 791; 9 de Junho de 1951; Actas da Comissão Administrativa Sessão de 10/4/1951; pp. 238-241.

496 Vereador a cujo cargo se encontrava a presidência da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia

497 idem, ibidem.

498 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 13/10/1953; pp. 272-276

499 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 917; 7/11/1953, Presidência/Ordens de Serviço; pp.

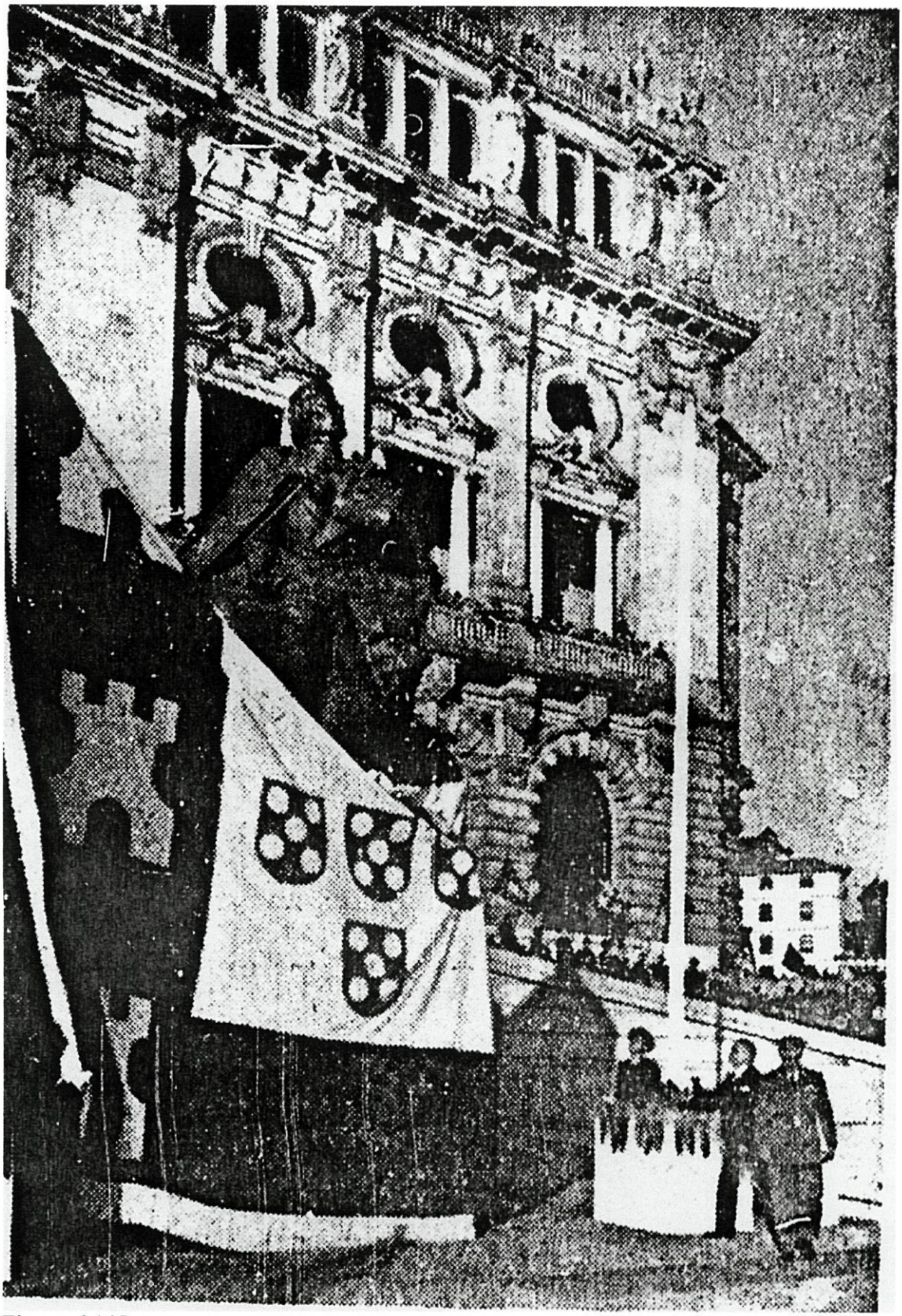


Figura nº 145

Pelo Parecer nº 19/53, de 30 de Dezembro, pronunciava-se a CMAA contra a sugestão de revestir a estátua a patina dourada, considerando "*que se deverá adoptar o patinado corrente à cor que oportunamente for julgado conveniente e que deve ser indicada pelo escultor Barata Feyo*"[500]

Em Janeiro do ano seguinte, formava-se uma comissão para preparar a homenagem a Garrett, constituída pelos vereadores Dr. Manuel da Fonseca Figueiredo; Doutor Hernâni Bastos Monteiro; Director dos Serviços Centrais e Culturais; Chefe da Repartição dos Serviços Culturais e Sociais; Director do Gabinete de História da Cidade. Entretanto, ainda em Janeiro era adjudicada a "*José de Castro Guedes, Ldª, a fundição da estátua de Almeida Garrett e a sua colocação na Praça do Município, por 170.000$00*"[501]

Em 9 de Fevereiro, na Comissão Administrativa o Dr. Hernâni Monteiro, na qualidade de presidente da Comissão para a organização da homenagem a Garrett, fazia o balanço do trabalho já realizado e apontando os principais itens do programa delineado: emissão de uma medalha comemorativa; organização na Biblioteca Municipal de uma exposição bibliográfica; representação da peça Frei Luís de Sousa; apresentação de um sarau garrettiano; realização de uma cerimónia religiosa, acrescentando-se a esta lista a concessão ao "*Centro de Estudos Humanísticos, de subsídios para se publicarem as conferências que a respectiva Direcção vai promover e para permitir que o Teatro Universitário, integrado na secção do Teatro Clássico daquele Organismo, realize uma récita com peças do Consagrado*".[502]

Pelo Parecer nº 13/54 de 16/6/54, depois de visitar a oficina de José de Castro Guedes, a CMAA pronunciou-se favoravelmente em relação ao trabalho de fundição da estátua, sendo esta inaugurada em 11 de Novembro, no 1º centenário da morte do homenageado, pelo Presidente da República que presidiu à "*cerimónia que se revestiu de grande solenidade*"[503].

Descerrada a estátua, que as quinas da bandeira nacional escondiam, **(figura nº 145)**, apresentava-se a figura de Garrett, globalmente concebida como um bloco, assente sobre elevado plinto prismático de granito, representando o poeta sentado a declamar os seus versos, em arrebatado êxtase emocional. O rosto, visando o alto, irrompe sobre a massa complexa do tronco envolto numa capa que se decompõe em formas e planos geométricos, que sugerem leituras de alguma abstracção e de grande tensão dramática. O braço es-

---

500 Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967) Parecer nº 19/53.

501 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 928; 23/1/1954, Adjudicações; pp. 98.

502 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 936; 20 de Março de 1954; pp. 380-381

503 Primeiro de Janeiro, 12/11/54, p.1.

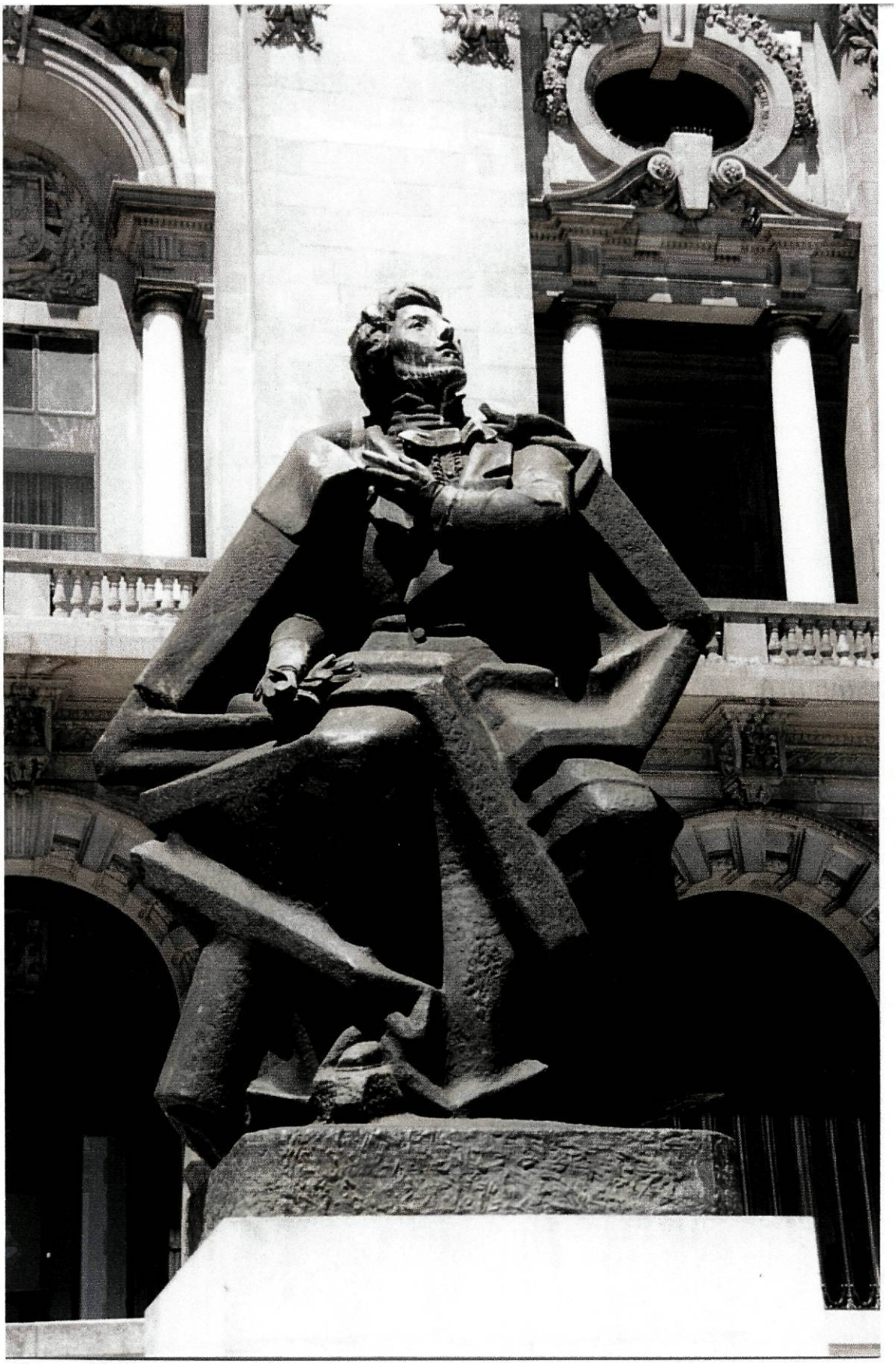


Figura nº 146

querdo, erguido em gesto declamatório, imprime movimento à composição, exprimindo o arrebatamento romântico do poeta e o carácter sublime do poema. O braço direito, pousa sobre o joelho, enquanto a mão segura um par de luvas, introduzindo um contraponto mundano, na composição. As pernas afastadas, são representadas de forma angulosa e facetada **(figura nº 146)**.

Quanto à concepção, esta estátua introduz inovações que importa realçar. Em primeiro lugar, a personagem não é representada em pé[504], como era habitual na estatuária comemorativa oficial, mesmo em obras anteriores do mestre, circunstância que contribui para diminuir a imponência da figura e possibilita uma relação mais estreita com o público.[505] Este pormenor aparentemente sem importância deve ser realçado, porque representa também uma novidade para o próprio autor, uma vez que tanto as estátuas de Antero e Herculano como também a do próprio Garrett, anteriormente inauguradas na Capital, eram estátuas pedestres, bem como o eram também as alegorias da eloquência e da poesia e os filósofos, cinzelados para a cidade universitária de Coimbra e implantados em frente da Faculdade de Letras.

Com o Garrett do Porto ocorre uma *nuance*, que a estátua de Rosalía de Castro já havia introduzido, na apresentação da figura que constitui objecto de homenagem em posição sentada. Uma *nuance* de natureza expressiva, que parece sonhar com as figuras reclinadas de Henry Moore, mas que não tem a ousadia de assumir a necessária depuração formal e figuracional, deixando-se contaminar por barroquismos modernizantes procedentes de um cubismo escultórico de feição zadkiniana.

Em termos de composição, a obra tira partido dos contrastes, balanceando entre a exploração dos valores plásticos dos volumes decompostos por planos geométricos que denotam alguma abstracção, e a representação naturalista, embora sintética, da figura que irrompe por entre a amálgama cubista da capa que a envolve, mas que não a afecta, no que se descobrem algumas reminiscências em Ossip Zadkine (n. 1890), tendo o autor do impressivo Monumento Comemorativo da Destruição de Roterdão pela aviação nazi (1951-54), **(figura nº 147)** nesse mesmo ano apresentado uma figura sentada, curiosamente, como

---

504 Até que ponto Barata Feyo se deixou influenciar pelo esboceto de Diogo de Macedo, de 1918, é questão agora difícil de apurar, não deixando, no plano estrito da análise intencional da obra, tal coincidência de significar, nesse domínio concreto, uma convergência de modelos de expressão.

505 Este aspecto é praticamente anulado pela altura com que foi construído o plinto, altura essa que por seu turno terá sido determinada pela presença da elevada plataforma da rampa de acesso ao edifício da Câmara Municipal, depois do projecto de alteração da autoria do arqtº Carlos Ramos, em 1951: (Parecer 1/51 da CMAA).



Figura nº 147

Figura nº 148



o primeiro esboceto de Feyo, também intitulado o Poeta, onde um semelhante jogo de linhas e de volumes se faz sentir, muito embora com uma outra radical interpretação do rosto, que ao contrário de Feyo, nada tem a ver com a figuração naturalista.

Em termos expressivos, o resultado final parece-nos mais ambíguo, e evidencia as limitações que Barata Feyo a si mesmo se impôs. Limitações que se traduzem na densa e tensa teatralidade com que, algo barrocamente, reveste a figura, e que ao invés da de Lisboa se concebe para lá de estilizações classicizantes — veja-se o tratamento da cabeça **(figura nº 148)**.B recriando idealisticamente mais do que apenas os traços ou o carácter da figura, uma atitude, como se de um *alter-ego* do estatuário o homenageado se tratasse, alter-ego extraído *ex-nihilo* a partir de uma projecção psicológica e existencial que encerra e encena uma imagem iconológica da natureza do próprio romantismo.

Para entender a escultura de Barata Feyo, parece-nos essencial convocar o pensamento existencialista. Em Barata Feyo, o existencialismo patenteia-se numa reflexão sempre presente sobre a condição humana e sobre as possibilidades dessa mesma condição, não sendo para isso necessário evocar Malraux B então bem conhecido em Portugal B pois com maior propriedade se evoca o seu epígono português Vergílio Ferreira: romancista e filósofo, por excelência, daquele período que Nuno Teotónio Pereira designou de *anos amargos*[506], os mesmos em que Barata Feyo exerceu a sua actividade.

Em Vergílio Ferreira descobrem-se chaves capitais para a interpretação da escultura de Barata Feyo. Chaves de um pensamento que se define no *solipsismo*, procurando um equilíbrio que o tempo entretanto havia tornado inviável. Um equilíbrio que era visado na difícil senão impossível gestão e integração de todos os conflitos e contrastes, e que cultivava modos de inconformidade radical com o seu próprio tempo, não se identificando, portanto, com a situação, mas também não se reconhecendo tão pouco na oposição neo-realista nem da vanguarda surrealista e vogando, por isso, órfão de uma identidade apaziguadora, angustiosamente à deriva, nas voltas lentas da *intemporalidade*.

Vergílio Ferreira disse-o, aliás, recentemente, de forma inequívoca, no seu último ensaio B que constitui uma espécie de testamento ou confissão derradeira do seu pensamento — quando, retomando a questão do relacionamento entre o belo e a actualidade que a si mesmo há cerca de quarenta anos se havia colocado, afirma que "*de imediato pensamos que essa intemporalidade é uma exigência do nosso tempo, porque foi sobretudo o nosso tempo que pôde imaginar*

---

[506] Apud, ALMEIDA, Pedro Vieira de, A Arte em Portugal no Século XX, Vol. 14, Edições Alfa, Lisboa, 1986, p. 109.

uma arte universal e intemporal".[507]

Parece-nos desnecessário comentar uma asserção que radica numa petição de princípio, ao dar como provado aquilo que justamente se tornava necessário demonstrar. Mais do que discutir o seu conteúdo, interessa-nos considerar aquela questão como tal, ou seja, como pensamento capaz de fazer a ponte para a compreensão do tempo em que supostamente ocorre essa mesma intemporalidade.

O refúgio na intemporalidade, de algum modo corresponde nas artes plásticas a uma opção pela abstracção, pois, como observa Kosme de Barañano, o abstraccionismo que caracteriza a escultura do país basco constitui "*la posible repuesta a una situación cívica de opresión; respuesta que viene canalizada en el passo a la abstracción*"[508], podendo por isso denunciar a passagem à abstracção a presença de uma situação de opressão.

Não se verifica isso mesmo em Portugal, após 1945? E não é a escultura portuense que assinala primeiro essa passagem, nas obras de Arlindo Rocha e Fernando Fernandes?

É no limiar destes conflitos e no centro desta dialéctica que se inscreve a estatuária de Barata Feyo. Uma estatuária que em Almeida Garrett, se concebe a partir de uma intencionalidade séria e profunda, que tem o mérito de recuperar e de tornar significativas as próprias concessões que nela se patenteiam ao nível da representação.

Por ela, era superado, subjectivamente, o naturalismo. Dizemos superado, o que para alguns autores é considerado excessivo[509]. Contudo, somos aqui chamados a mantê-lo, porque nos parece inegável a presença de uma intencionalidade outra. Uma intencionalidade que se define objectivamente na negação da banalidade, e que conduz à recriação da personagem a partir de uma singularidade existencial que *a posteriori* se desvela, constituindo-se como intencionalidade doadora e aglutinadora de sentido, pois como observa Laura Castro, Barata Feyo "*para as figuras procura uma expressividade própria procurando personalizá-las e potenciar na pedra o carácter particular do retratado*".

Em última análise, quer isso dizer que, apesar da estatuária de Barata Feyo do ponto de vista contratual se enquadrar numa lógica de resposta a encomendas do Estado, encontrando-se por isso a sua produção em directa dependência deste e podendo a esse nível fa-

---

[507] FERREIRA, Vergílio, *Arte Tempo*, Rolim, s/d, s/l, p. 37.

[508] Vide, BARAÑANO, Kosme Maria de, op. cit. p. 110.

[509] Não podemos deixar de ter presente a crítica acerba que Fernando Pernes no nº 27 da revista Colóquio, em 1964, dirige à escultura de Barata Feyo, a propósito da Exposição Retrospectiva da sua obra.

lar-se de compromisso, num outro plano ela é independente, partilhando com o discurso oficial unicamente a temática, mas abordando-a a partir de uma intencionalidade inversa da do poder instituído: uma intencionalidade que visa o objecto da comemoração não como ponto de chegada ou como exercício de aplicação de uma determinada retórica conceptual e formal, de antemão determinada (como sucede em Leopoldo de Almeida), mas sim uma intencionalidade que se constitui como ponto de partida de um processo de cognição intelectual e formal, cuja resolução se plasma na própria obra.

Por isso, apesar da apreciável colecção de figuras históricas, a estatuária de Barata Feyo não se concebe segundo a iconografia vulgar da heroicidade. Não é a expressão do poder, a vontade indomável, nem muito menos a grandiosidade exterior que revestem as suas figuras. Por mais que se apontem invariâncias, estas nunca caem na redundância, apenas traduzem uma coerência. É que, Barata Feyo não retrata ídolos. Barata Feyo retrata, retratando na personagem a projecção introspectiva da ideia que nele se faz dela, abrindo, pela intencionalidade existencial que julgamos encontrar na sua obra, um espaço de interrogação e de indeterminação, também.

Nível 2

Outros *lugares de memória* deste ciclo:

Em 1950, Barata Feyo inaugurava a implantação de obras suas no espaço urbano portuense, com o clássico busto do histórico mestre do paisagismo português ***Silva Porto*** (1850-1893), homenageado no centenário do seu nascimento, por iniciativa da EBAP.

Em 53, inaugurava também a implantação de obras suas no Porto, Leopoldo de Almeida, com um busto de ***Guilhermina Suggia***, talvez um dos retratos menos afectados da sua longa produção.

Em 58, Eduardo Tavares inaugurava no recém edificado Hospital Escolar de S. João, a estátua do ***Dr. Ricardo Jorge***, obra de grande solenidade concebida no modelo canónico da escultura encapotada, mas que procura actualizar-se pelo vigor e expressividade do desenho, particularmente notórios na modelação da cabeça, onde encontramos alguma influência de Barata Feyo.

Em 66, de Barata Feyo, era inaugurada a estátua colossal de ***D. João VI***, oferecida à cidade do Rio de Janeiro no IV centenário da sua fundação, ficando no Porto uma cópia em bronze que seria implantada em posição alinhada com a do Rio de Janeiro, no centro da Praça de João Gonçalves Zarco, ao Castelo do Queijo, onde na década de trinta havia sido implantada a Fonte Decorativa projectada pelo arqtº Manoel Marques **(figura nº).**

Em 68, Barata Feyo inaugurava, altivamente implantada junto à Sé do Porto, a estátua equestre de ***Vímara Peres***, para comemorar o XI centenário da presúria do Porto, segundo uma figuração de idealizada medievalidade, recuperando retóricas lendárias de torneios, razias e ermamento, da literatura romântica de Alexandre Herculano.

Em 73, Leopoldo de Almeida inaugurava a estátua de ***Guerra Junqueiro*** na casa-museu do mesmo, para tanto apresentando o poeta perto do fim dos seus dias, concebendo-o, algo ironicamente, segundo a imagem do Padre Eterno que o poeta durante a sua vida de militante anticlerical satirizou, e que depois, no recolhimento de Freixo de Espada a Cinta, para onde se retirou, caldeou com um simbolismo panteísta e místico, caracterizando melhor do que ninguém o ambiente *fin-de-siècle* nortenho, arreigado e saudosista.

A criação e implantação da estátua do Poeta na casa museu foi acompanhada de perto pela CMAA que com razão tinha "*algumas apreensões quanto à altura definitiva da estátua (1.94 m) que, atenta a exiguidade do espaço e os limitados horizontes do local a que se destina, se lhe afigura al-*

go excessivo"[510], e aconselhava o "*consagrado mestre da estatuária nacional*"[511] que ao ampliar a maquette para o tamanho definitivo "*tenha em atenção estas breves considerações, e, quando entenda que a não deve reduzir ligeiramente, pelo menos que tenha o cuidado de a não exceder*"[512].

Esta passagem é extremamente curiosa e reveladora dos receios da CMAA que como se percebe se encontra longe de admirar o desmesuramento de escala da estatuária de Leopoldo de Almeida. Por aqui passa, também, o contraste entre uma concepção agigantada da estatuária comemorativa, comum aliás, aos regimes autoritários, e uma estatuária mais comedida que se entende e resiste dentro da continuidade formal do próprio academismo.

Em 79, era inaugurada no jardim da sua Fundação uma estátua pedestre do ***Eng. António de Almeida***, modelada por Barata Feyo, obra tardia do mestre onde se vislumbra uma intencionalidade de actualização formal e expressiva, optando por uma figuração modernizante e despretensiosa, concebida à maneira de um instantâneo, que surge colocada a pequena altura do solo sobre uma base de granito.

Nível 3

Em 1961, Gustavo Bastos inaugurava, à entrada do Palácio da Justiça uma estátua pedestre em granito representando o jurista e historiador ***João Pedro Ribeiro***, numa figuração pouco interessante e ambígua.

Em 71, era incorporado um busto modelado por Barata Feyo representando ***José Moreira da Silva*** num monumento erigido à memória do director histórico da Cooperativa dos Pedreiros Portuenses, junto ao edifício-sede da mesma.

No mesmo ano, Gustavo Bastos inaugurava no átrio da Estação de S. Bento, um baixo relevo em bronze, em homenagem ***Aos Construtores da Estação***.

Em 83, era inaugurado em frente da Escola Secundária de Rodrigues de Freitas em busto fundido em bronze modelado por António Duarte, representando o ***Dr. Leonardo Coimbra***, que ali era colocado para celebrar o 1º centenário do nascimento daquele filósofo que encerrada a Faculdade de Letras acabaria por leccionar no então Liceu de D. Manuel II.

Em 1985, era implantado no interior do Pavilhão ***Carlos Ramos***, que foi a primeira

---

[510] Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1968 a 1972), Parecer nº 82/70

[511] Idem, ibidem.

[512] Idem, ibidem.

construção projectada pelo arqtº Álvaro Siza para a nova Faculdade de Arquitectura, uma cabeça modelada por Barata Feyo, nos anos 50, representando o prestigiado Director da Escola Superior de Belas Artes do Porto.

Sem conhecermos a data exacta, mas certamente do final dos anos 50, figura nos jardins da Faculdade de Belas Artes do Porto, uma estátua pedestre de granito representado o ***jurisconsulto João Mendes***, da autoria de Barata Feyo, obra que se integrava no pacote de encomendas feitas àquele escultor para se integrarem no Palácio da Justiça.

Já quase nos nossos dias, foi inaugurado no jardim do edifício do Jardim Botânico, frente ao Palacete que antes constituíra sua morada, uma cabeça modelada por Barata Feyo, representando Ruben Andresen de Leitão, nome completo do escritor e romancista que assinava ***Ruben A.***

Nível 4

Desconhecendo o autor e a data exacta da sua inauguração (que deverá rondar os anos sessenta) figura à entrada das instalações desportivas do Estádio Universitário, um busto representando o ***prof. Doutor Jayme Rios de Sousa.***

Elementos de Qualificação Urbana

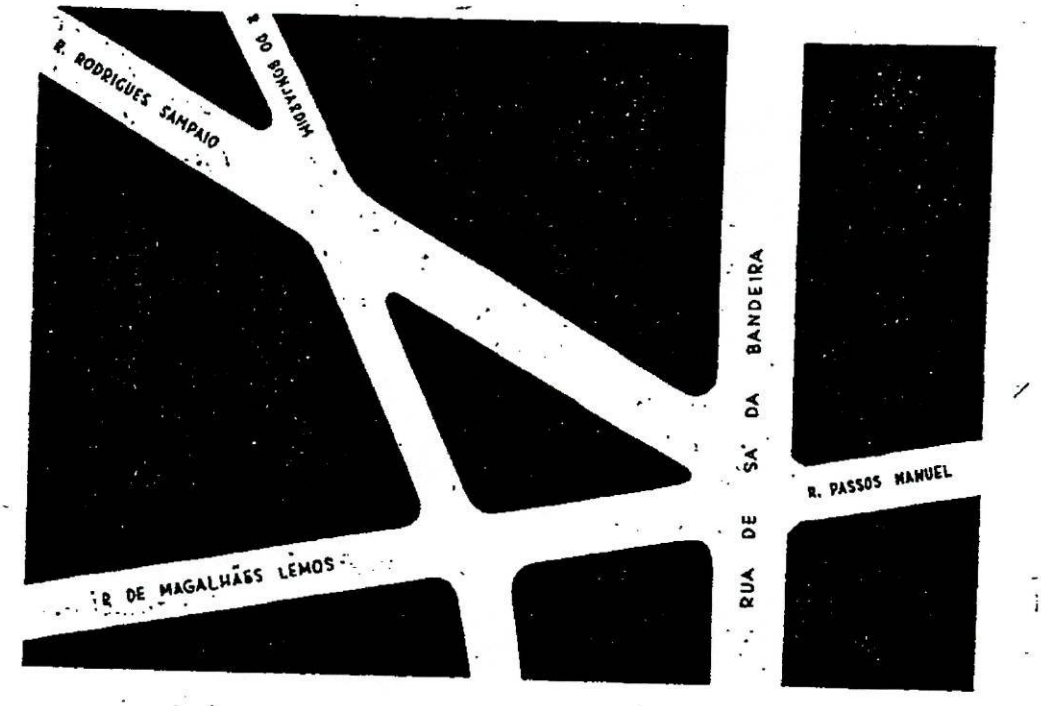


Figura nº 149

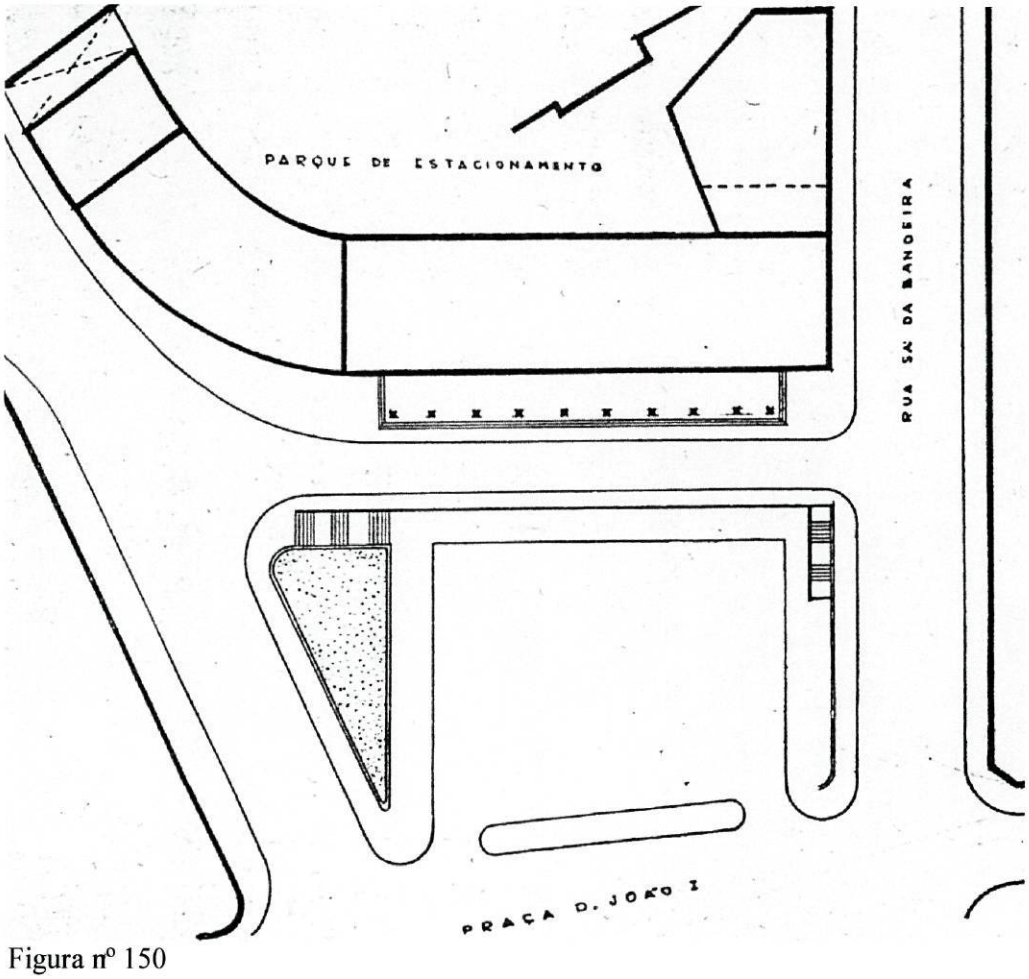


Figura nº 150

O processo que conduziu à implantação deste grupo escultórico na Praça de D. João I é um assunto com pertinência para o estudo da escultura inserida no espaço público do Porto, e por isso consagrámo-lhe uma especial atenção. Trata-se de um processo equivalente ao que, como já vimos, levou à demolição do 1º Monumento aos Mortos da Grande Guerra, erigido na Praça de Carlos Alberto, em 1924, e posterior organização de um concurso municipal para a sua construção, ganho, então, por Henrique Moreira, escultor que agora sintomaticamente acabaria por perder para João Fragoso.

Equivalente porque, tal como o primeiro assinalou a rejeição da estatuária fin-de-siècle como modelo para o monumento, também este agora serve para assinalar a rejeição da estatuária comprometida com o Estado Novo, como modelo de qualificação do novo espaço urbano criado com o prolongamento da Rua de Magalhães Lemos e subsequente abertura da Praça de D. João I.

Apontada inúmeras vezes no Comércio do Porto como necessidade imperiosa, o prolongamento daquela radial do Plano Parker até ao encontro da rua de Passos Manuel, foi numa primeira fase estudado por técnicos municipais da 3ª Repartição, que introduziram profundas alterações no traçado urbanístico de Barry Parker para aquela zona da baixa **(figura nº 149)**, nascendo então a ideia de criar aí uma Praça, tendo o "*Engº Nogueira Soares Director do Serviço de Obras e Urbanização, apresenta[do] na Comissão Municipal de Arte e Arqueologia um projecto de arranjo urbanístico da Praça de Passos Manuel, no qual consta a construção de dois edifícios de grande altura*"[513], que dava cumprimento a uma decisão aprovada em reunião da Comissão Administrativa de 16 de Novembro de 1939, que se referia à "*variante do projecto de prolongamento da Rua de Passos Manuel, entre as Ruas de Sá da Bandeira e do Bonjardim*".[514]

Não cabe aqui proceder à resenha dos factos que conduziram à construção desta Praça e à implantação das respectivas esculturas. No **Anexo nº 4**, encontra-se uma listagem dos eventos que compilámos por leitura cruzada das actas do Conselho de Estética e Urbanização da Cidade entre 1940-41, das actas do Conselho de Estética Urbana, entre 1941-51, das actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, entre 1937-41, das Actas da Comissão Administrativa, entre 1939-56, e de outras publicações, como aí se refere.

Da análise dos factos aí compilados, verifica-se que o processo da construção da Pra-

---

513 AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, 19/2/1940; ff 27v-28v.

514 Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 272; 21 de Junho de 1941; Actas da Comissão

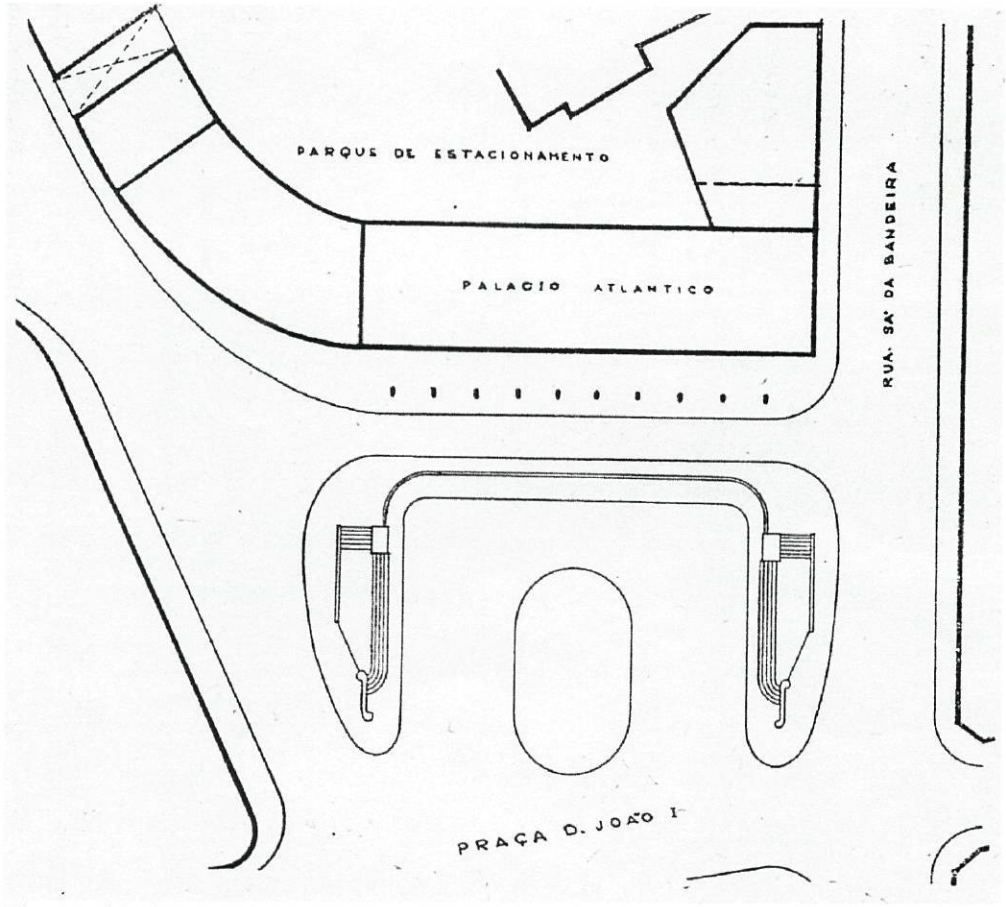


Figura nº 151

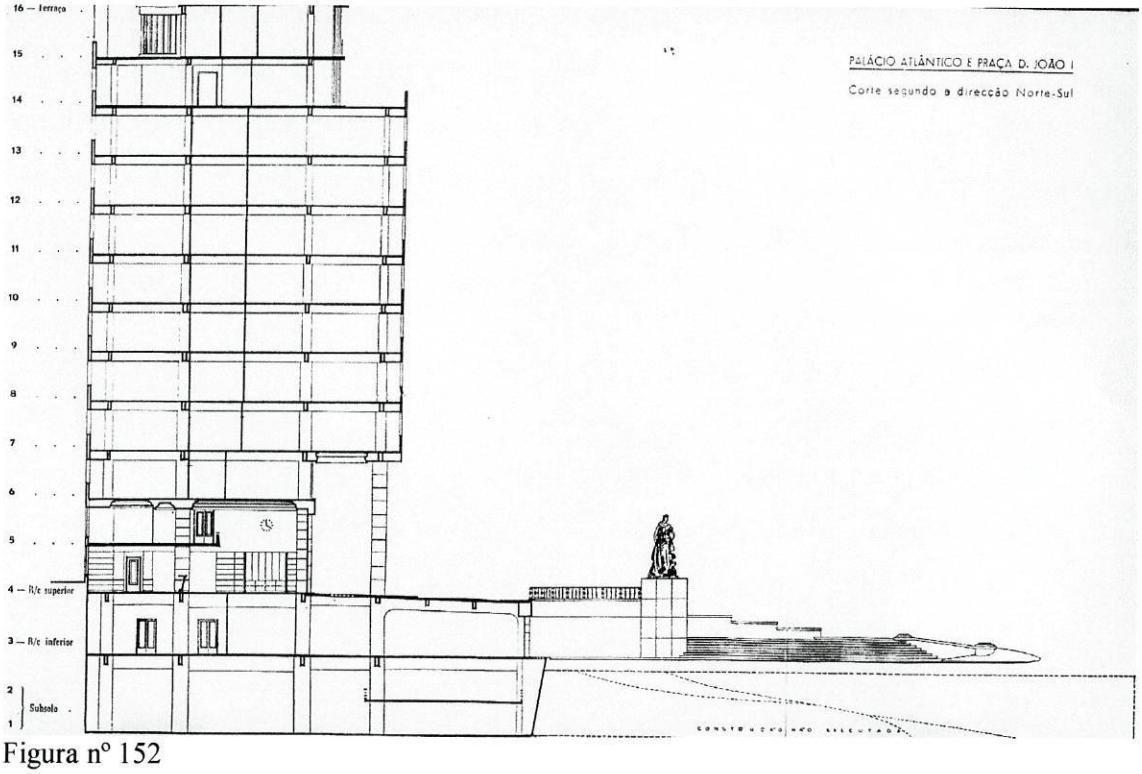


Figura nº 152

ça é, até 1950, fundamentalmente controlado pela Câmara Municipal, muito embora se faça desde o início sentir a presença e o peso dos interesses privados na condução do processo, de cujos recursos financeiros em última análise dependia a viabilização do empreendimento, circunstância que muito contribuiu para que a solução definitiva fosse aquela que veio a ser adoptada, como se depreende, a quando da redacção do primeiro parecer, emitido pela CMAA, sobre a construção de dois edifícios de grande altura, o Dr. Manuel de Figueiredo tenha proposto que "*até à próxima reunião o mesmo seja convenientemente estudado pelos senhores vogais, debaixo dos seus diversos aspectos, visto haver* **certa transcendência** *na resolução deste assunto*"[515]. O sublinhado é nosso.

De um compromisso de iniciativa camarária, resultaria o primeiro projecto desenho da futura Praça **(figura nº 150)**, de índole marcadamente funcionalista, que acabaria por configurar a solução final.

Em 20 de Janeiro de 1950, o eng. Nogueira Soares emitiu um despacho estabelecendo os critérios de alteração dos acessos laterais, das dimensões e da localização dos refúgios e a aplicação a dar à Praça de D. João I, com ele preparando o projecto de modificação, entretanto formalizado pelo Requerimento nº **1517/50** dos «Edifícios Atlântico S.A.R.L.» (doc. nº 42, Ap. Doc.), com o propósito de lhe introduzir *monumentalidade e sumptuária*, monumentalidade essa que se materializava num novo projecto **(figura nº 151)** que compreendia a implantação de duas estátuas, colocadas em elevados plintos nos flancos da Praça.

Alterava-se o controlo da situação, passando os critérios do arranjo da Praça a serem determinados pela iniciativa privada, facto que não pode deixar de se considerar numa abordagem sócio-cultural dos resultados que da aplicação desses critérios derivaram. Critérios que no novo projecto se materializavam, e que o Conselho de Estética Urbana apreciou em 20 de Fevereiro, emitindo um parecer favorável com algumas reservas (doc. nº 43, Ap. Doc.), onde no seu ponto 4 se desaconselhava a possibilidade de colocar as estátuas dos progenitores da Ínclita Geração **(figura nº 152)**. nas peanhas criadas para motivos decorativos, porque "*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*"[516].

Constava do projecto dos arquitectos da *ARS*, promotores da criação da praça de D.

Administrativa; pp. 211-212

[515] AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, 19/2/1940; ff 27v-28v.

[516] AGCMP, Actas do Conselho de Estética Urbana (9/2/1946 a 9/1/1951), ff 78-79.



Figura nº 153

João I e autores do projecto do Edifício Atlântico, a colocação de duas estátuas pedestres representando o rei D. João I e a rainha D. Filipa de Lencastre **(figura nº 153)**, solução em que a escultura se inseria com propósitos de monumentalização concebidos nos moldes canónicos da então *arte nacional.*

É precisamente essa solução que o Conselho de Estética Urbana lucidamente desaconselha, com base nos argumentos já referidos. Na verdade, perante o excelente desenho urbano da praça e o arrojado traçado do Edifício Atlântico, ali a monumentalidade cabia à arquitectura. Uma arquitectura moderna adequada às novas funcionalidades dos edifícios de escritórios de planta livre, rasgados por aberturas longitudinais à *Le Corbusier*, como se preconizava na carta de Atenas.

Em 16 de Março, por Despacho da presidência (doc. nº 44, Ap. Doc.) é aprovado o referido projecto de alteração do gabinete ARS, sendo o mesmo enviado para o Ministério das Obras Publicas, entidade que co-financiava o projecto, para ratificação.

Ficava em aberto, portanto, a questão das estátuas a colocar nos plintos que simetricamente enquadravam a Praça, os quais como Lucínio Preza, antes de deixar a presidência do município dizia no depoimento (doc. nº 45, Ap. Doc.) que abria o livro sobre a Praça de D. João I que em 51 era publicado pelo ARS, "*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.*"[517]

Esta tomada de posição de Lucínio Preza, é interessante porque logo à partida relativiza o destino a dar aos plintos, colocando ao mesmo plano de consideração as funções utilitárias, comemorativas e alegóricas, ou seja, descartando o primado da função comemorativa da estatuária, enquanto elemento de monumentalização/qualificação dos espaços urbanos.

À partida parece vislumbrar-se nestas palavras e, por maioria de razão, no desenvolvimento do processo que levou à edificação da Praça de D. João I, a prova de uma resistência da Câmara do Porto face à retórica comemorativa da arte nacional, nomeadamente no capítulo das Obras Públicas. Contudo, não se pode falar de uma escultura e de uma arquitectura, logo, de uma arte pública de resistência, isto é, socialmente comprometida com um projecto de afirmação de uma nova responsabilidade profissional, no Porto, tal como

---

[517] AA.VV, *A Praça D. João I e o seu Palácio Atlântico*, s/e, Porto, 1951, pp. 4-5.

no resto do país, antes do Congresso de Arquitectura de 1948, sendo de concretização mais tardia o projecto unitário visado pelas Exposições Gerais, promovidas pelo MUD na SNBA, cujo correlativo movimento a favor da integração das três artes, à excepção do Cinema Batalha, que não se chegou a realizar em pleno devido à acção da censura, só teria visibilidade sistemática, na década de cinquenta.

No entanto, apesar de deverem ser consideradas canónicas, como já vimos, as discrepâncias que se encontram em alguma da estatuária e da arquitectura portuense do pós-guerra, a verdade é que o exercício dessa produção não deixava de na prática representar uma colónia de gérmens alienígenas que o sistema, aparentemente, tolerava ou intentava utilizar, capitalizando a seu favor a racionalidade e a contenção de despesas que caracterizavam algumas das suas realizações, guardando para a Capital a monumentalidade dispendiosa e espectacular, mais apropriada à retórica nacionalista do poder.

Governando sempre à vista graças a um escrupuloso controlo financeiro fundado numa minuciosa informação estatística, Salazar permitia no Porto que se desenvolvesse um reduto de racionalidade e de realismo sociológico, única forma de conquistar para o seu campo os capitais, o dinamismo empresarial e a força de trabalho de uma população numerosa, laboriosa, politicamente resignada ou, pelo menos, disciplinada e, pela estrutura predominante da propriedade na região, profundamente dividida.

Assim entendemos o abortar da intencionalidade nacionalista de índole comemorativa, traduzido pela proposta inicial dos arquitectos *ARS*. E a graça deste processo está precisamente na inversão de papéis que nele surpreendentemente se encontra: os arquitectos que acabavam de riscar o edifício mais moderno do país, propunham para sua decoração duas estátuas comemorativas da realeza nacional; o representante do poder instituído na cidade, distanciava-se dessa solução, colocando-a em pé de igualdade com soluções utilitárias ou alegóricas de estreito sentido local e actual.

Que cruzamento de cumplicidades não se entretecem aqui!

Por proposta da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, a solução do problema daquele motivos, depois de algumas hesitações[518], viria a ser resolvido por "*concurso público entre os escultores diplomados pelas duas Escolas de Belas Artes de Lisboa e Porto*"[519]. Desde 1932,

---

518 Pelo Parecer nº 4/51, a Comissão Municipal de Arte e Arqueologia era favorável a que se tratasse do problema da iluminação da Praça de D. João I com base nos plintos, sugerindo que fossem convidados os Arquitectos da ARS a elaborar tal estudo.

519 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 962; p. 72-77

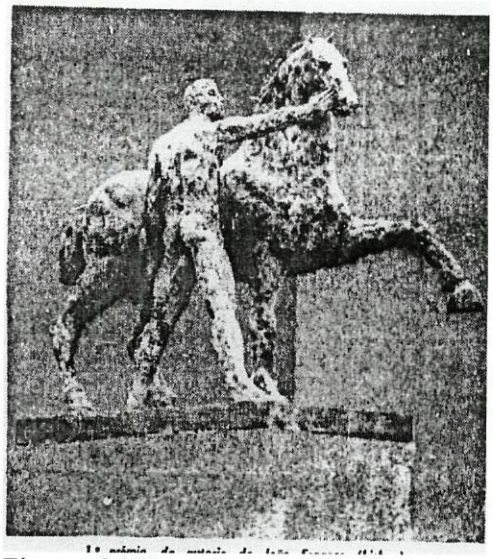


Figura nº 154



Figura nº 155



Figura nº 156

não era aberto na cidade nenhum concurso de estatuária, e, de algum modo, é sob a inspiração daquele que então dera a vitória a Henrique Moreira que viria a ser concebido o que agora regulamentaria este.

O programa do concurso (doc. nº 45, Ap. Doc.) era deveras liberal, reconhecendo o seu ponto nº3 o "*livre arbítrio dos concorrentes [n]a escolha do assunto e [n]as dimensões dos motivos escultóricos*", muito embora, na prática, se tenha decidido que fossem esses motivos "*duas figuras de Cavalo, nobre animal a que muito deve a humanidade*"[520].

Com um prazo de apresentação das maquettes até às 17 horas do dia 15 de Outubro de 54, dos projectos apresentados a concurso, por despacho da presidência de 19 de Nembro de 1954, foram premiados três, **(figuras nº 154, 155 e 156)**, como se segue:

> 1º Prémio — maqueta assinada com a divisa «Douro», do escultor Sr. João Fragoso; 2º Prémio — maqueta assinada «Triunfo do Trabalho», do escultor Sr. Henrique Moreira; 3º Prémio — maqueta assinada «Cidade, Trabalho do Homem» do escultor Sr. António Lagoa Henriques[521].

À excepção da solução preconizada por Lagoa Henriques, todas elas seguem o referido partido, e mesmo Barata Feyo, que não seria premiado, acabaria por elaborar para este concurso uma maquette similar **(figura nº 157)**.

Apesar da cobertura noticiosa[522], o concurso acabou por passar despercebido, e "*quase toda a gente ignorava B a não ser os membros da Câmara e um ou outro 'alviçareiro*"[523] o destino a dar àqueles plintos que permaneceriam vazios até ao Verão de 57. Longe iam os tempos em que, antes mesmo de premiadas, as maquettes eram expostas no Ateneu e nos Armazéns Nascimento, como sucedera com as maquettes do concurso para o Monumento aos Mortos da Grande Guerra, em 28.

Analisando as quatro propostas, torna-se evidente o anacronismo da figuração naturalista da maquette de Henrique Moreira que apresenta uma solução que nada tem a ver com a imagem de modernidade que justamente se pretendia conferir àquela praça. Das restantes três, e confrontando primeiro a maquette vencedora com a de Barata Feyo, parece-nos acertada a escolha do júri, já que a solução preconizada por Barata Feyo se por um lado é mais interessante na figuração do cavalo, com ensinamentos colhidos em Marino Marini,

---

520 Primeiro de Janeiro, 22/6/57, p. 7.

521 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 972; p. 418.

522 Vide O Primeiro de Janeiro, 18/12/54, p. 1.

523 Primeiro de Janeiro, 22/6/57, p. 7.

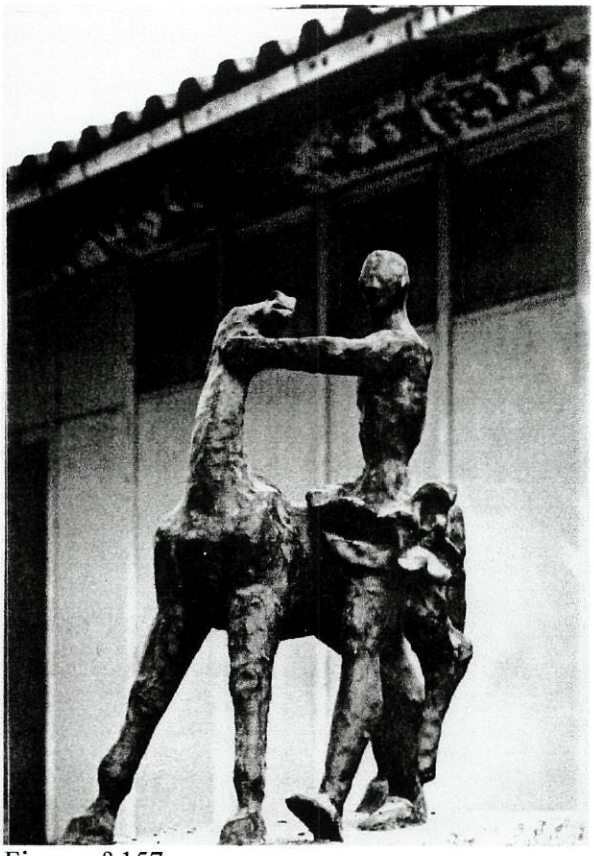


Figura nº 157



Figura nº 158

por outro lado perde consideravelmente na representação humana, com a figura 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. A maquette de Lagoa Henriques era bem mais interessante, pelo exercício de composição e pelo tipo de figuração plena de humanidade que nela se plasma, onde se descobrem algumas ressonâncias do modulor de Le Corbusier, figuração que foi penalizada por não seguir o mesmo partido das restantes, interpretando à letra o programa do concurso, como aliás deveria ser.

Interessante é também comparar nas três maquettes que adoptam o partido vencedor, as diferentes relações de altura que aí se estabelecem entre o domador e o cavalo, sendo a proposta vencedora aquela em que essa relação é mais equilibrada, enquanto na proposta de Henrique Moreira a figura humana se encontra minimizada e inversamente na proposta de Barata Feyo esta se encontra maximizada, o que torna perceptível o contraste das duas últimas, aquela amesquinhando o homem perante a força possante do cavalo e esta, inversamente, subordinando-o e exprimindo justamente a superioridade do homem pela ampliação da sua figura.

Eis um pormenor cuja análise nos permite chegar a uma objectivação das diferentes intencionalidades patentes nas três soluções.

De resto, tendo ficado a cargo e a expensas da Câmara, a execução em tamanho real da maquette vencedora arrastou-se durante alguns anos, datando de 18 de Agosto de 55 o primeiro Parecer da CMAA sobre a execução dos mesmos motivos, emitido após uma viagem a Lisboa dos membros daquela Comissão Municipal, onde tinha sido sugerido ao escultor a introdução de algumas alterações, num dos grupos escultóricos.

Em Março do ano seguinte, na Comissão Administrativa da Câmara do Porto, o vereador Paulo Sarmento interpelava o presidente no sentido de saber por razão não haviam ainda sido implantados os ditos motivos escultóricos, informando o presidente que "*os trabalhos estão em marcha e se sofreram um atraso apreciável, foi devido à doença do artista*".

Concluída a obra, a sua fundição seria adjudicada à "*firma de José de Castro Guedes L.da, de Vila Nova de Gaia, que apresentou, em concurso limitado, a proposta mais vantajosa, no valor de 460.000$00*"[524], mas só a 5 de Junho, começaria no local a montagem das peças, conforme noticia o Primeiro de Janeiro, adiantando encontrar-se a sua inauguração prevista para 27,

---

524 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1061; 11 de Agosto de 1956; Actas da Comissão Administrativa, Sessão de 17/7/1956; pp. 624-625.



Figura nº 159-A

durante as festas da cidade, data de que o colunista discorda, por tardia, sugerindo a sua antecipação para o início das festas, para evitar que "*com a cidade em festa a Praça de D. João I apresentasse dois inestéticos e desnecessários taipais*" [525].

A sugestão do jornalista acabaria por ser aceite, realizando-se a inauguração a 20, **(figura nº 158)** abrindo o vasto programa de festas que a Câmara Municipal organizou para assinalar a inauguração do edifício dos paços do Concelho, agora remodelado por projecto do arqtº Carlos Ramos.

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. Textura rugosa das superfícies, com grande poder de absorção da luz, confere um certo primitivismo à representação, que adquire uma expressão de inacabado, que enfatiza o desenho, como se de um estudo se tratasse **(figura nº 159-A e 159-B)**.

Repetição, não simétrica, do mesmo tema com ressonâncias rodinianas.

Conceptualmente, trata-se sem dúvida de uma obra inovadora e original na forma como harmoniza uma representação moderna da postura e da anatomia humana, estranha aos convencionalismos habituais, com uma figuração mais convencional do cavalo, tradicionalmente assente em três pontos e com a quarta pata erguida, sugerindo movimento e força.

Em termos de composição, o conjunto apresenta uma solução de simetria que, não sendo rigidamente perfeita, agrada precisamente pela transgressão que nela se descobre, transgressão que como terá sido sugerida pelos membros da CMAA que, na sequência de uma deslocação ao atelier do escultor, lhe terão sugerido "*fazerem-se ligeiras modificações num dos grupos escultóricos*" [526].

Mas é em termos de expressão que a obra nos parece mais rica. Quer pelo acabamento dado às massas de bronze, quer mesmo pela atitude e pela transfiguração da relação com a natureza que nela se exprime, esta obra exprime uma autenticidade que importa sublinhar, para a qual muito contribui o carácter de auto-retrato com que como noutras obras o mesmo escultor representa a figura humana, e que ao contrário da proposta da Barata Feyo nos parece melhor retratada do que a figura do cavalo, onde se vislumbram

---

[525] Primeiro de Janeiro, 6/6/57, p. 1.

[526] AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967), Parecer 17/55.



Figura nº 159-B

algumas afinidades com os cavalos marinhos de António Duarte, seu mestre e conterrâneo das Caldas da Rainha, implantados na Praça do Império, em Lisboa, a quando da Exposição dos Centenários.

Por tudo isto, parece-nos o presente conjunto 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.

Outros elementos de qualificação urbana deste ciclo:

Em 1969, Gustavo Bastos apresentava à CMAA uma proposta de venda do grupo intitulado «***Os 4 Cavaleiros do Apocalipse***», proposta que a "*Comissão depois de ter apreciado no atelier do escultor Gustavo Bastos o grupo escultórico em causa, considera de interesse a sua aquisição*"[527], vindo a mesma a ser implantada no espaço ajardinado, no cruzamento entre a Av. da Boavista e a Av. do Marechal Gomes da Costa, no mesmo local onde antes se encontrava o Monumento à Arrancada do 28 de Maio, de Alberto Ponce de Castro, de que já falámos, e presentemente o Monumento ao Empresário, cuja implantação aí implicou a deslocação deste grupo para o Jardim do Passeio das Virtudes, onde foi implantado em 93, juntamente com a escultura alegórica «Serpente», também de Gustavo Bastos, que segundo o escultor fazia parte integrante do projecto do conjunto inicial, que então se completava.

Uma e a outra escultura, relacionam-se com as ameaças que se viviam logo em primeiro lugar em Portugal, que se encontrava envolvido na Guerra Colonial, mas também no estrangeiro, onde se fazia sentir a violência da Guerra do Vietname, da Invasão da Checoslováquia e dos tumultos revolucionários de 68, em Paris. Ameaças que vinham questionar a imagem de estabilidade e de ordem pública que o autoritarismo de Salazar tudo fizera para manter, e que o marcelismo, então, não parecia capaz nem de prosseguir nem de reformar, falhada a política das «conversas em família» e o slogan da «evolução na continuidade».

---

[527] Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1968 a 1972), Parecer nº 49/69

Lugares de Devoção





Figura nº 161



Figura nº 162

S. João de Brito, *Barata Feyo*; 1966

A estátua de S. João de Brito confirma a mestria de Barata Feyo no difícil exercício da imaginária, coroando um percurso iniciado neste domínio pelo crucifixo da então polémica Igreja de Nª Srª de Fátima, inaugurada em Lisboa, em 38, encontrando-se portanto já erigida a Capela também de Nª Srª de Fátima, projecto ARS, inaugurada em 36[528], onde a presente imagem ocupa um pequeno altar lateral, desde as obras de remodelação do seu interior, em 1966.

Tal como as restantes obras, também esta Barata Feyo resultou de uma pesquisa formal, cujos passos mais significativos se encontram registados nos seus esboços e estudos em gesso **(figuras nº 160 e 161)** e gesso policromado **(figura nº 162)**, tendo sido posteriormente entalhada em madeira e pintada por um colaborador seu **(figura nº 163)**.

Trata-se de uma imagem que representa o Santo trajando hábito franciscano e de vieira na mão, com a cabeça inclinada para o lado direito, a visar o alto, numa atitude de diálogo místico com o Espírito Santo, simbolizado ali por uma pomba desenhada num vitral que banha de luz zenital a figura.

De notar o alongamento particularmente notório nas mãos e no pescoço da imagem, que contribui para acentuar a espiritualidade da figura, num contraste subtil com a policromia e o tratamento realístico do rosto, que uma vez mais materializa uma equilibrada síntese, exprimindo ao mesmo tempo humanidade e pureza.

Quanto a nós, juntamente com a Flora, trata-se esta imagem de uma das figurações mais conseguidas do escultor, inserindo-se no espírito do Movimento de Renovação da Arte Sacra que entretanto começara a dar os primeiros passos em Lisboa, impulsionado por Teotónio Pereira.

---

528 Vide, Comercio do Porto, 12/2/1936, p. 5.



Figura nº 163

Síntese

O presente ciclo da estatuária portuense assinala a transposição da blocagem que assinalámos anteriormente, dividida que se encontrava a escultura entre o peso da tradição académica e a pressão do nacional-historicismo oficial que a Exposição do Mundo Português, em definitivo, consagrara, passados os entusiasmos iniciais da Política do Espírito de Ferro, que não resistiu ao terramoto das Exposições Gerais de Artes Plásticas.

É portanto na década de cinquenta que a estatuária do Porto adquire um novo fácies, graças ao ingresso de Barata Feyo, por concurso[529], em 49, como professor da 1ª cadeira de escultura da EBAP.

Acontecimento de importância capital para o meio artístico portuense, o ingresso de Barata Feyo na Escola do Porto, associando-se ao mestrado que Dórdio Gomes e Carlos Ramos, entretanto nomeado Director no ano seguinte, aí vinham exercendo, criava as condições pedagógicas e culturais necessárias à modernização do ensino artístico, formando com estes, uma trilogia que denotava não só uma responsabilidade artística, mas também profissional, social e cultural, ímpares no contexto do ensino artístico português.

Disso é testemunho a organização anual das Exposições Magnas, invariavelmente no arranque solene de cada novo ano lectivo.

No Anexo nº1/D figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica do ciclo *Compromisso/Contestação.*

Da análise dos dados registam-se as seguintes conclusões:

1. O volume de produção escultórica aumenta consideravelmente
2. Barata Feyo afirma-se como referência central da estatuária do Porto
3. A produção escultórica é maioritariamente de índole rememorativa
4. Mantém-se do ciclo anterior o recuo da escultura decorativa
5. O Estado encontra-se na origem do maior número de iniciativas
6. A produção típica deste ciclo é a estatuária de bronze e/ou granito
7. A encomenda é forma de contratação de trabalho predominante
8. Crescem as implantações urbanas, mas a escultura continua presa à arquitectura
9. Surgem isoladamente obras discrepantes a nível de repertórios e materiais

Corresponde este ciclo, portanto, à liderança de Barata Feyo que no Porto encontrava

---

529 Constituiu prova de concurso para professor a estátua o Pescador, implantada nos jardins da FBAP, como veremos.

o terreno propício para tentar levar a cabo uma reforma da estatuária que conceptualmente se fundava no ideário do equilíbrio, ou se se preferir, dialecticamente falando, tensão, entre uma pesquisa formal moderna, que residia numa preocupação fundamental pela geometrização, e a fidelidade a uma tradição simultaneamente ocidental e nacional da estatuária, que se materializava, por vezes incongruentemente, na obediência a cânones e iconografias classicizantes, como por exemplo acontecia na escultura *O Pescador* (1949), obra com que venceu o concurso para professor na ESBAP, e que tentava conciliar o impossível: acrescentar à vitalidade e materialidade de Rodin o idealismo e o equilíbrio do classicismo greco-romano, encenando uma representação que encerrava, afinal, um paradoxo e uma *angst*.

O contrário acontecia com Leopoldo de Almeida. Na sua actividade não havia lugar para a angústia, apenas para a força. Força da imagem pela dimensão monumental e pela expressão melodramática. Na escultura de Leopoldo de Almeida, tudo é epidérmico. Uma epiderme fria e germânica, quando não faraónica, reveste as suas estátuas, constituindo esse vazio expressivo — que, por vezes, Henrique Moreira, na sua procura inocente de modernidade, errou em adoptar — a marca intencional mais negativa da estatuária deste ciclo.

Enquanto em Barata Feyo se verifica uma tensão e uma intencionalidade que se cruzam numa demanda de conformidade plena entre concepção e idealização, desenhando um horizonte de fecundas, embora por vezes incongruentes iconografias, em Leopoldo de Almeida, essa mesma conformidade constitui não um ponto de chegada, mas, inversamente, um ponto de partida, sendo que nenhuma tensão habita as suas figuras, concebidas elas que são para se inserirem em tensão, não consigo próprias, mas com quem as observa, contaminando o espaço público com a sua androgenia e estéril intencionalidade.

Contrariamente a Leopoldo de Almeida, em Barata Feyo existe, em germe, renovação. Uma renovação que se projecta não unicamente nem, se calhar, principalmente através da sua obra, mas sobretudo através do seu mestrado na Escola de Belas Artes do Porto. Uma renovação que se materializará na geração seguinte, que será chamada a construir uma nova intencionalidade artística ou, se se preferir, *kunstwollen*, como, aliás, de forma singular e sibilina Barata Feyo o sugere, na entrevista que concede a António Valdemar:

> *"Por tudo lhe peço não me obrigue a falar de mim ou da minha geração, tão pouco do que fiz [...] Permita que volte a rogar-lhe o favor de não conduzir o seu questionário de modo a obrigar-me a falar de mim, da minha geração, e, numa palavra a falar de nós. Não gostaria de correr o risco de mentir. E até se me permite, dê licença que eu proponha outro assunto para a esta nossa conversa. Falemos, por isso, dos jovens, dos que começam agora a dar os primeiros passos. Falemos das raparigas e dos rapazes que ainda estudam. Falemos também do seu ambiente escolar — refiro-me à escola que é este conjunto de construções onde nos encontramos e à atmosfera, ao clima que*

ela lhes oferece"[530]

A mensagem mais importante de Barata Feyo é, portanto, o silêncio. Não se trata, porém, de um silêncio que se apresenta como valor ou alvo, mas apenas como realidade. O seu não é o silêncio que se desprende da obra realizada, que a ela mesma se basta e que fala por si. Pelo contrário, tudo de passa como se essa mesma obra dependesse de uma outra que está para vir, para poder efectivamente realizar-se, tornando-se a esse título quaisquer explicações ou verbalizações, no entendimento do mestre, além de extemporâneas, potencialmente nefastas, dada circunstância de, numa perspectiva existencialista, todo o fim não poder ser senão indeterminado, por força do livre-arbítrio.

Por isso, outra não poderia ser a aposta de Barata Feyo: criar as condições de partida para a formação de uma escola portuense de escultura contemporânea. Se tal aconteceu ou não, é questão que doravante nos interessa ajuizar, uma vez que, a constituir-se, os seus efeitos teriam forçosamente de se encontrar visíveis na actualidade.

Mais adiante discutiremos este aspecto fulcral do presente estudo. Certo é que com alguma mágua, perante a decepção do entrevistador, Barata Feyo acabaria por despedir-se, dizendo: "*Creio que é exactamente assim. Não vale a pena falarmos de nós. Tudo passou já*"[531]

Ou começava?

---

[530] AA.VV, *Mestre Barata Feyo. Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981, pp. 70-71.

[531] AA.VV, *Mestre Barata Feyo. Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981, pp. 72

Capítulo V

Renovação

A Escola

(Lagoa Henriques *vs* Charters de Almeida)

Elementos de Animação Arquitectónica



↑ Figura nº 165

Figura nº 166 ↓



A Lógica e o Silogismo, *Fernando Fernandes*; 1952

Implantada nos jardins da Faculdade de Belas Artes do Porto, esta importante obra fundida em cimento, **(figura nº 165)** constituiu a tese de licenciatura apresentada no final do curso. Com ela, inicia-se o ciclo da Renovação da escultura de ar livre no Porto, cujo espaço de implantação apesar de não privado, não deixa de ser de acesso restrito.

É óbvio que não se trata de uma obra de estatuária, mas é precisamente aí que reside o seu carácter inovador. Ao contrário das pesquisas abstractas em pequeno formato que sob influência de Fernando Lanhas desde 48-49 vinham sendo feitas por Arlindo Rocha, *a Lógica e o Silogismo* constitui uma peça vocacionada não para figurar nas galerias de arte e nos museus, mas para ser exposta ao ar-livre.

Recentemente a obra foi fundida em bronze **(figura nº 166)**, e encontra-se colocada num outro lugar do mesmo jardim, juntamente com outras obras escultóricas[532], constituindo aquele espaço um mini-museu de escultura ao ar livre.

Trata-se de uma escultura híbrida que conjuga elementos figurativos e abstractos. Sob uma base de contornos abstractos que articula formas côncavas e convexas, e que explora vazios, recortes e perfurações, irrompe uma figura estilizada de braços erguidos e mãos abertas, num gesto de lúdica vitalidade e movimentação. Os traços fisionómicos são esquematicamente assinalados, sobressaindo o profundo e longo sulco da boca entreaberta, a concavidade dos olhos e as linhas do cabelo, sinuosamente riscadas sobre a superfície do cimento.

E termos conceptuais, trata-se de uma obra inovadora, constituindo uma espécie de manifesto anti-académico e integrando-se sem pretensiosismo no movimento a favor da introdução do abstraccionismo na escultura que, como já vimos, vinha sendo praticado por Arlindo Rocha e por Fernando Lanhas, no contexto da Escola de Belas Artes do Porto. Concebida para ser colocada directamente no solo, nesta peça[533] descobrem-se algumas reminiscências de Picasso, no hábil jogo da conjugação do volume e do desenho.

---

532 Na base de dados que construímos, aparecem inventariadas as obras escultóricas deste século. Apesar de constituir um espaço público de acesso condicionado, pareceu-nos que seria errado ignorá-lo, em virtude do carácter exemplar das obras que aí se encontram implantadas, obras com as quais convivem, mais ou menos conscientemente, no dia-a-dia, os estudantes de escultura, revestindo-se de uma responsabilidade acrescida relativamente à restante produção escultórica inserida no espaço público da cidade.

533 Aqui é usado pela primeira vez deliberadamente o termo **peça** para designar uma escultura. É que, um dos aspectos que ressaltam desta obra é a sua possível apreensão como objecto e não como alegoria, apesar deste último aspecto se manter, provavelmente com saborosa ironia, no nome que a designa.

Em termos de composição, esta peça conjuga duas componentes fundamentais uma figura que corre, ou que quer correr, e uma forma que a prende, e que parece estar a desagregar-se, abrindo-se profundos vazios que a tornam cada vez mais frágil, pondo em risco a capacidade desta impedir o movimento da figura. Trata-se de uma composição dialéctica que exprime formalmente uma tensão fundamental entre vectores de sentido contraditório, cujo confronto parece desenrolar-se na própria peça.

Em termos de expressão, a peça exibe uma agradável textura de cimento de cor clara que realça os valores tácteis da obra e tem a capacidade de absorver a luz, conferindo à forma um recorte muito preciso e permitindo agradáveis modulações de claro-escuro. Por isso, na confrontação do original em cimento com a cópia que lhe foi tirada em bronze, na nossa opinião, há vantagem no primeiro.

Apesar de por princípio sermos contrários à colocação de obras em espaços para os quais não foram concebidas, pensamos que não há interesse em ambas as peças coabitarem no mesmo espaço, fazendo todo o sentido a deslocação do original para um lugar onde pudesse ficar ao abrigo da intempérie, pois, encontrando-se fundida em cimento, mais tarde ou mais cedo, acontecer-lhe-á o mesmo que à escultura a *Menina e a Foca*, de Dario Boaventura, que seguidamente veremos.

Outras obras deste ciclo:

Integram-se neste ciclo outras obras que importa referir. Em 1949, Arlindo Rocha fundia em cimento uma imagem de ***S. Cristóvão*** para aplicar na parede exterior de uma Estação de Serviço na Rua de Faria Guimarães, nº 868, obra traçada com grande vigor geométrico que decorria da tendência abstractizante que o escultor já havia manifestado nas suas primeiras estilizações.

Em 53, cabia a Gustavo Bastos moldar também em cimento a estátua ***O Repouso***: uma figura reclinada que denota a influência cruzada de Maillol e Moore, e que seria implantada no Jardim da Escola de Belas Artes, em cenário apropriado, junto a um lago.

No mesmo ano, Lagoa Henriques esculpia em granito o grupo ***Composição Lírica*** que inaugurava a longa série de retratos duplos, tipologia, então, praticada pelo escultor brasileiro Bruno Giorgi (n. 1905)

Por essa altura, o mesmo escultor esculpia em calcário uma ***Figura Reclinada*** que seria aplicada na parede exterior do Pavilhão onde na EBAP a partir de 52 começaram a realizar-se, anualmente, as Exposições Magnas.

Em 57, Maria Alice Costa Pinheiro, discípula dilecta de Barata Feyo, que logo de seguida, por casamento, emigraria para França, esculpia em mármore três singelos bustos intitulados, ***Marítimo***, ***Peixeira*** e ***Ceifeira***, obras de agradável e despretensiosa figuração que seriam colocados no Átrio Norte do edifício dos Passos do Concelho.

De criação mais recente, embora desconheçamos a data exacta, importa referir o interessante relevo vazado fundido em bronze que figura à entrada do ***Café Argonauta***, sito na Rua de Passos Manuel, a portas meias com a monumental Garagem de Mário Abreu, relevo cuja autoria, segundo o escultor Zulmiro de Carvalho, é atribuível a Lino António.

Modelado em 72, figura no Jardim da Faculdade de Belas Artes um ***Torso*** de gesso que anteriormente se encontrava colocado na escadaria principal, à entrada do anfiteatro, obra segundo o mesmo escultor atribuível a Maria Irene Marques da Silva.

Elementos de Qualificação Urbana



Figura nº 167



Figura nº 168

A Menina e a Foca, *Dario Boaventura*, 1953-60

Este elemento escultórico, constituiu uma tese de licenciatura apresentada como conclusão do curso de escultura da Escola Superior de Belas Artes do Porto pelo escultor, em 1953. Fundida em cimento, a obra encontra-se implantada no lago do Jardim do Passeio Alegre e devido à intensa humidade que a circunda, e eventualmente a actos de vandalismo, a escultura encontra-se visivelmente mutilada **(figura nº 167)**.

A iniciativa da sua implantação partiu do Município portuense em 54, depois de ter sido considerado aquele trabalho "*de real interesse pelo seu aspecto decorativo e artístico*"[534], tendo o presidente da Câmara dado como justificação acrescida o justo estímulo da Edilidade aos "*jovens artistas colaborando assim com a Direcção daquela Escola em criar incentivo àqueles que possuem real merecimento*"[535].

Com base nesta argumentação, era aprovada a proposta de aquisição do "*referido grupo escultórico, pela quantia de Esc. 10.000$00, destinando-o a ornamentar o Jardim do Passeio Alegre*"[536], decisão que anteriormente havia merecido um parecer positivo por parte da CMAA, na sua sessão de 29 de Dezembro de 1953.

Em Julho de 1954, o Jornal de Notícias publicava a notícia dessa mesma aquisição, apresentado uma fotografia onde se podia ver com suficiente nitidez aquele grupo escultórico, antes da sua colocação no lago.

Pela imagem **(figura nº 168)** é possível confrontar o estado original e actual da escultura, presentemente desfigurada não só pela mutilação dos membros superiores da figura, como também, e não menos lamentavelmente, pela despropositada incorporação de uma canalização vertical que conduz a água até à bola que a foca, como no circo, equilibra no nariz, situação que além de inestética, nos parece que contribui(u) para uma desagregação acelerada do próprio cimento em que se encontra fundida.

Trata-se de um grupo escultórico representando uma menina nua "às cavalitas" de uma foca que mantém uma bola sobre o nariz, e cujo equilíbrio a menina vigia atentamente. Formada por uma composição em pirâmide de recorte moderno, com apreciável sentido de síntese e de elipse associa a uma temática decorativa uma conotação lúdica e pagã, de maior alcance.

---

534 AGCMP, Boletim da Câmara Municipal do Porto; 977. Suplemento, p. 95.

535 Idem, ibidem.

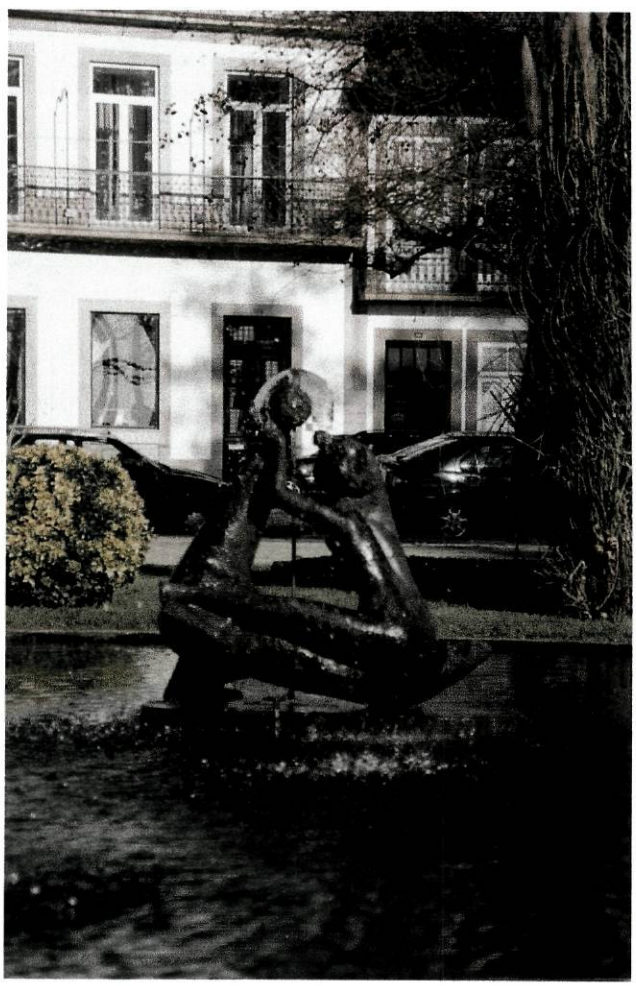
536 Idem, ibidem.



↑ Figura nº 169



Figura nº 170 ↑



↓ Figura nº 171

Em termos de conceptuais, apesar de se tratar de um tema relativamente banal, o conjunto é interessante pelo carácter não-pretensioso da obra cuja intencionalidade se situa exclusivamente no plano do onírico, conotando-se com um imaginário edénico e naif, e associando com acerto poéticas aquáticas e temáticas panteístas.

Em termos de composição, a obra vale pela sua pureza e coerência formais. Sendo figurativa, não se trata de uma composição naturalista, recusando mimar o natural e subordinando-o às exigências de depuração formal e conceptual do próprio tema. Assim, o conjunto é construído a partir da conjugação de duas hipérboles, formadas pelo corpo da menina e da foca que convergem no ponto em que se situa a bola, que coroa e sinteticamente confere sentido à composição.

Em termos de expressão, trata-se de uma obra sóbria mas moderna, sendo interessante comparar este grupo com a *Ternura* e os *Corcéis*, que já vimos.

No primeiro caso **(figura nº 169)**, trata-se de uma composição eivada de um erotismo idealisticamente sublimado em sentimentalismo, na qual, apesar do contacto que se estabelece entre a figura humana e o animal, é o divórcio fatal entre o homem e a natureza que aí se exprime, traduzindo a obra, em termos escultóricos, a persistência nostálgica de um naturalismo mesclado com algum classicismo, no plano exclusivamente formal.

No segundo caso **(figura nº 170)** pelo contrário, é o confronto ancestral entre o homem e a natureza que se exprime, agora transpondo-se para uma nova figuração rude, robusta e atlética que exprime a tensão e a violência sobre as quais se forjam as contradições de uma modernidade, que, na obra de João Fragoso, resume ao plano formal.

Fora desta duas dicotomias, define-se o grupo de Dario Boaventura. A ligação à natureza estabelece-se e realiza-se, em plenitude, através da própria obra, no plano da uma intencionalidade lúdica comum que é experimentada entre a menina e a foca **(figura nº 171)**.

Vale portanto esta obra pela abertura temática que nela se adivinha, mais do que por uma inovação plástica em termos de linguagem formal, aproximando-se aqui de um entendimento *naif* do lugar e do papel da própria escultura.

É curioso verificar que enquanto em *A Ternura* o autor ao modelar a imagem da sublimação, realiza uma regressão nostálgica ao naturalismo, ao passo que em a *Menina e a Foca* o autor ao realizar a imagem da simbiose, sublima a separação moderna entre o homem e a natureza, o que parece dar alguma consistência às teses de René Huyghe sobre o fundamento psicológico da arte, discussão que aqui não poderemos encetar.



Figura nº 172

Tal como a anterior e a seguinte, a presente obra não se trata de um encomenda, mas de uma aquisição que a Câmara Municipal do Porto resolveu fazer, de acordo com o Parecer nº 21/64 da CMAA[537].

Uma vez mais, deve-se à ESBAP e às suas Exposições Magnas a divulgação de obras de escultura passíveis de inserção urbana, concebidas à margem dos programas comemorativos oficiais.

Implantada num espaço dominado pela arquitectura moderna de Agostinho Ricca, a escultura *Maturidade*, constitui um trabalho de interessante pesquisa formal que facilmente passa despercebido no tecido urbano, mas que importa assinalar.

Compõe-se a obra de uma massa de bronze informalmente modelada, de configuração aproximadamente cónica, e de superfície muito recortada, onde alternam concavidades e convexidades de grande vigor rítmico e donde emergem figuras cujos corpos se encontram amorfamente mesclados no bronze, participando e exprimindo uma notável estruturação tridimensional **(figura nº 172)**.

Em termos conceptuais, a obra assume-se como exercício de uma pesquisa formal que convoca elementos de proveniência diversa, que nos remetem quer para temáticas próximas do surrealismo, como por exemplo a integração de matéria de origem mineral, vegetal e animal, na composição de entidades corpóreas imaginárias, concebidas na intersecção da figuração e da abstracção, quer para modelações que se aproximam de algumas figurações dos ceramistas de Barcelos, como Rosa Cota, Rosa Ramalha e Espírito, agora encaradas e incorporadas a partir de uma lógica futurista, com alguns rasgos de Boccioni.

Em termos de composição, a obra exprime claramente um movimento ascensional, proclamando um propósito de libertação, que seria aqui o da própria escultura a libertar-se das funções redutoras da estatuária, propósito que o nome da obra[538] visa consagrar.

Em termos de expressão, é muito rica e complexa a sua leitura, devido aos sucessivos enrugamentos do modelado que criam fortíssimos contrastes de claro-escuro, contrastes que acentuam de forma dramática o relevo, formando zonas de obscuridade, por vezes de difícil percepção. Para lá desses contrastes, plasma-se na obra um possante dinamismo, ou

---

537 Vide, AGCMP, Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967), Parecer 21/64

538 O nome deriva do tema que constituía o programa do trabalho escolar que lhe deu origem.

melhor, voluntarismo, que uma vez mais se nos afigura de origem futurista.

Por tudo isto, esta escultura parece ter sido concebida como tentativa desesperada de recuperar o tempo perdido e, duma única penada, acertar a escultura local com o tempo da própria história. Talvez por isso, nos pareça a obra algo desajustada ao título[539]. Mais do que a sólida maturidade, é a infância que aquela não teve que se agita e que irrompe por entre a dialéctica e a alquimia dos destroços e das mutações da renovação, no colapso da idade do ouro da escultura nacional.

Não podemos, portanto, deixar de reconhecer nesta peça uma autenticidade e uma modernidade ímpares, no contexto da escultura inserida no tecido urbano, até então *Made in Portugal.*

Mas, por outro lado, não deixa de ser uma peça, por assim dizer, autista. Ou seja, uma peça cuja intencionalidade artística começa e acaba em si própria, não extravasando para o público que provavelmente no tempo da sua implantação[540] não se sentiu por ela nem fascinado, nem tão-pouco chocado, coisa que entre nós se passaria apenas mais tarde, com o fenómeno do Cubo da Ribeira, cujo impacte urbano por si só fornece matéria de fecunda reflexão.

Outros *elementos de qualificação urbana* deste período

Em 1971, também de Charters de Almeida, era implantado no Jardim da Praça 9 de Abril o grupo escultórico, em bronze, intitulado ***A Família***, interessante exemplar de uma nova figuração puxada até aos limites, que cruza influências surrealizantes de Giacometi e da cerâmica de Barcelos, numa irónica metáfora do provinciano *modus vivendis* então predominante, provincianismo que se reflecte na escolha do título, funcionando este como único elo de ligação entre a inovadora peça e a conservadora sociedade a que se reporta.

---

[539] Importa referir que o título da obra não é uma designação da autoria do escultor, mas corresponde à designação do tema do trabalho académico que deu origem à peça.

[540] Mais do que uma ilação, trata-se obviamente de uma presunção. Não dispomos de elementos que nos permitam concluir nesse sentido, nem no sentido oposto. Um estudo da opinião pública tal como o praticado por Frederico Revilla para as esculturas de Barcelona, seria aqui precioso, mas de pouco adiantaria, em relação a esta obra, agora fazê-lo, porque longe vai já o período em que ela poderia ter sido vista como um facto urbano controverso ou consensual, por parte do público.

Lugares de Memória



Igura nº 173

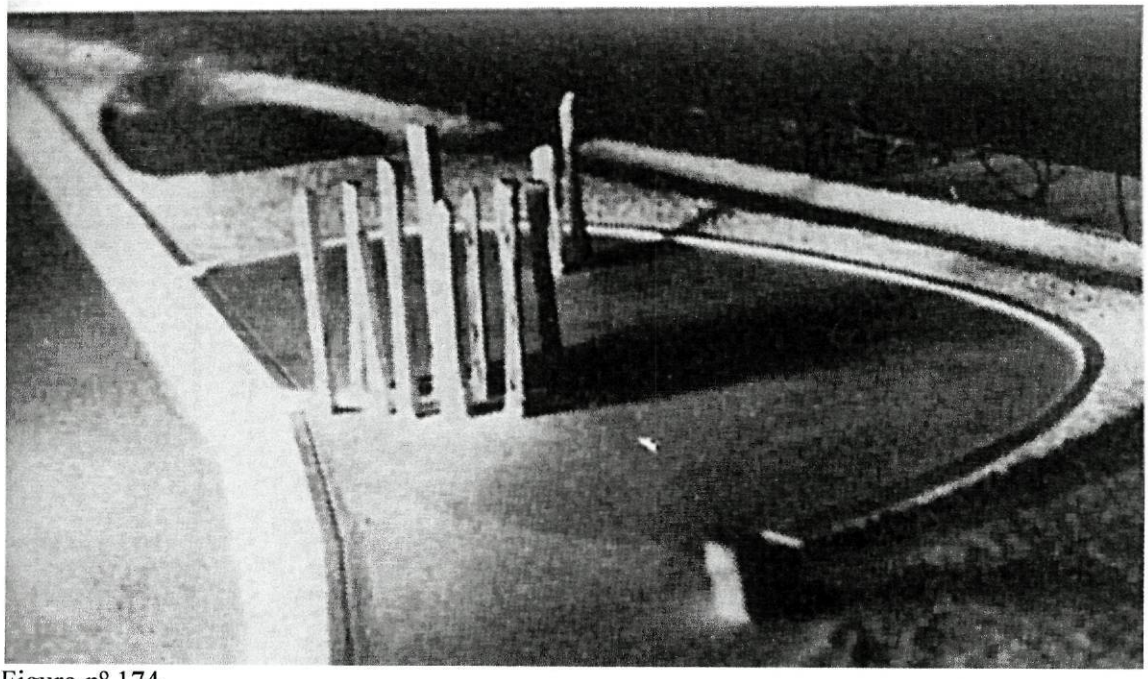


Figura nº 174

Monumento à Grei, *Lagoa Henriques*, 1960

Apesar de contratualmente a presente obra se integrar no ciclo das encomendas estatais de obras públicas, ela representa ainda hoje um dos lugares de memória mais interessantes da estatuária portuense, pela intencionalidade não-monumental que se desprende do conjunto **(figura nº 173)**, intencionalidade essa que deve ser tanto mais realçada, quanto esta mesma obra se inscreve dentro do quadro da mesma comemoração nacional do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique que na Capital acabaria por se traduzir pela inauguração do Padrão das Descobertas, agora transposto para pedra — o mesmo que como é sabido Leopoldo de Almeida e Cotinelli Telmo haviam erigido em estafe, como ex-libris da Exposição do Mundo Português — numa decisão atribuída a Salazar que surgia como corolário da outra que determinara a não construção do projecto de João Andresen, Barata Feyo e Júlio Resende, para Sagres, em 57.

Serve esta obra, assim, para marcar a discrepância que já havíamos assinalado entre a estatuária portuense e a da Capital, com a primeira doravante a afirmar uma intencionalidade de renovação, intencionalidade que ainda maioritariamente, mas já não exclusivamente, se manifesta dentro do quadro das encomendas oficiais, o único que continuava a assegurar a manutenção de uma produção escultórica de vulto.

Apesar da abundante produção bibliográfica[541] que acompanhou a comemoração do V Centenário Henriquino, a documentação sobre este grupo escultórico não é abundante, e só por uma nota de rodapé do Livro da Comissão Executiva que assinala os actos da Comemoração do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, se fica a saber que a iniciativa da sua edificação, no Porto, se ficou a dever a uma delegação local que, por determinação do governo, seria presidida pelo Prof. Doutor Amândio Tavares, reitor da Universidade do Porto (doc. nº 41, Ap. Doc.) e constituída pelos "*Profs Fernando Magano e Luís de Pina e os Drs. Artur de Magalhães Basto, António Cruz e João Albino Pinto Ferreira, funcionários municipais, e dum representante a designar, desta Ex.ma Câmara*"[542], aos quais se juntaria, por nomeação do Presidente José Albino Machado Vaz, o "*Sr. Vereador arquitecto Rogério de Azevedo*".[543]

O teor dessa nota de rodapé é como se segue:

---

[541] Edições da Comissão Executiva: Portugaliae Monumenta Cartographica (5 vol.); Monumenta Henricina (3 vol.); Bibliografia Henriquina (2 vol.); Colecção Henriquina (12 vol); Iconografia Henriquina (1 vol); Outras Publicações (3 vol). Edições das delegações locais — Porto: números especiais das revistas Studium Generale e Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto

[542] Boletim da Câmara Municipal do Porto, nº 1080, 22/12/1956, p. 575.

[543] Idem, ibidem.

"O Porto contribuiu com cerca de 70 naus e barcos para a expedição a Ceuta em 1415. Nessa época, os estaleiros do Ouro, junto a Massarelos, constituíam o principal centro de construções navais.
Aproveitando a passagem do V Centenário da morte do Infante D. Henrique, a delegação local para as comemorações henriquinas promoveu a implantação de uma memória dedicada ao esforço dessa plêiade de marinheiros, carpinteiros navais, calafates, obreiros incansáveis que deram o seu valioso contributo na empresa das descobertas, concretamente na aparelhagem da armada para Ceuta.
O conjunto escultórico é da autoria de Lagoa Henriques, e o local foi urbanizado pelos arquitectos Luís Carvalho Cunha e Vasco Mendes"[544]

Fica por esclarecer a natureza da iniciativa. Um concurso? Uma encomenda? Pelo facto de não termos na documentação municipal deste período detectado quaisquer menções à formalização de um concurso oficial, nem à constituição de um júri, para o qual seria sempre solicitada a participação de um membro da Comissão Municipal de Arte Arqueologia, parece-nos lícito afirmar-se ter-se tratado de uma encomenda, até porque em virtude do ocorrido com o abortado 3º concurso para Sagres, não estaria a Comissão muito interessada em alimentar novas polémicas.

Houve um concurso sim, mas um concurso escolar promovido pela ESBAP com a colaboração da Delegação do Norte da Comissão Nacional das Comemorações Henriquinas e da União Internacional dos Arquitectos, como consta no Catálogo da VIII Exposição Magna[545], do qual saiu vitorioso o projecto do Monumento aos Calafates[546] de Álvaro Sisa Vieira e colaboração de Alcino Soutinho, Augusto Amaral e Lagoa Henriques **(figura nº 174)**, *"a fazer erguer nas margens ribeirinhas do Douro"*[547], projecto que, como o de Sagres, acabaria por não se realizar, sendo o último dos colaboradores, juntamente com o arqtº Luís Carvalho Cunha, encarregado da execução de uma outra solução mais assumidamente escultórica e menos conotada com o projecto *Mar Novo*, como é sabido, abortado.

Tão pouco o discurso proferido pelo vice-presidente da Delegação local, Prof. Dr. Fernando Magano, no acto inaugural do monumento, é a esse título esclarecedor, não referindo, a propósito da obra, mais do que o seguinte:

"Este delicado e simbólico conjunto escultórico que um inspirado artista afeiçoou com carinho e modelou com rasgo, enquadrado em risonho arranjo urbanís-

---

[544] *O V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, II Volume, Lisboa, 1960, p. 17.

[545] Vide, Catálogo da VIII Exposição Magna, ESBAP, 1959, p. 32.

[546] PORTAS, Nuno, *3 Obras de Álvaro Siza Vieira*, In Arquitectura nº 68, p. 17.

[547] Idem, Discurso de Carlos Ramos na inauguração da Exposição, p. v.

> tico que olhos mimosos arquitectaram a preceito, deseja avivar, pois, em paz e calma meditação, um fundo sentimento de responsabilidade individual e obrigação colectiva. Quer igualmente sublinhar uma cordial e bem merecida homenagem, e diz do nosso vivo agradecimento ao esforço das gentes."[548]

Não deixa de ser curioso o facto de na cerimónia pública da inauguração o vice-presidente da Delegação não ser mencionado o nome do *inspirado artista*. De facto, as relações entre o Estado e os artistas haviam irremediavelmente azedado. Apesar da expectativas comntrárias que levaram à formação do MUD e à organização das Exposições Gerais na SNBA, o regime sobreviveu à vitória democrática na II Guerra Mundial. Contudo, a entrada na década de 60 estava longe de ser pacífica, após a mobilização de massas alcançada pela candidatura de Humberto Delgado, da Carta do Bispo do Porto a Salazar, do exílio forçado deste em Roma (28/4/1959), da recente prisão (em Junho) de Agostinho Neto, em Angola, e de nova detenção de Jaime Cortesão que só seria libertado pouco tempo antes de falecer, devido aos veementes protestos de intelectuais portugueses e brasileiros.

A questão colonial encontrava-se, já se vê, sempre presente em todos os actos do programa[549] das comemorações[550]. No caso da inauguração do Padrão do Ouro, caberia ao discurso do vereador da Câmara Municipal do Porto, Dr. Fernando de Matos, introduzir essa nota de exacerbação nacionalista, na seguinte passagem:

> "Não se trata sòmente de uma contemplação nostálgica do passado, aliás suficientemente belo e excitante para nos prender e seduzir. Trata-se principalmente, nesta hora conturbada e desorientada, de mostrar ao mundo os pergaminhos históricos de Portugal espalhado por todos os continentes, e de justificar a nossa intransigente determinação de o defendermos até à morte, como quem defende um património sagrado e cumpre um indeclinável dever de honra"[551].

A transcrição destas passagens não é fortuita. Por ela nos apercebemos da distância considerável entre o discurso oficial e aquilo que efectivamente o monumento, mais do que comemorar, afinal, evoca: o trabalhos dos mesteirais e o contributo da população portuense para o apresto da Armada de Ceuta.

Um monumento, portanto, em que o herói não é um D. Henrique — defensor da

---

548 *O V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, II Volume, Lisboa, 1960, p. 18.

549 Vide, Comissão Executiva das Comemorações, *V Centenário da Morte do Infante D. Henrique. Programa Geral das Comemorações*, s/d, (1959) Lisboa, pp. 5-18.

550 Adquiriu particular dramatismo a sessão de encerramento das comemorações no Mosteiro da Batalha, com Portugal a ser apontado como "*cidadela da ordem cristã*" e vítima dos "*agentes da conspiração anti-ocidental*".

551 *O V Centenário da Morte do Infante D. Henrique*, II Volume, Lisboa, 1960, p. 22.



Figura nº 175

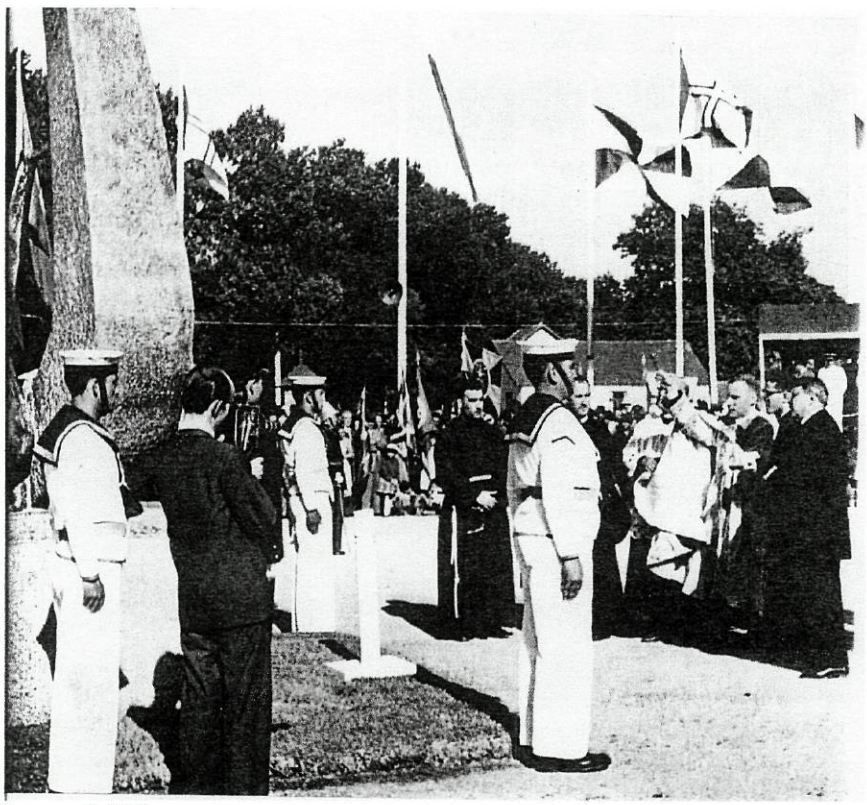


Figura nº 176

medieval gesta das conquistas, contra a visão humanista de seu irmão D. Pedro, favorável a uma epopeia de descobertas — mas sim, passe-se o lugar comum, o povo anónimo.

Como contra prova, basta comparar com o Padrão de Leopoldo e Telmo, pouco antes inaugurado em Lisboa. Neste, onde tudo é encenação. Aliás: dupla encenação, uma vez que mais do que a comemoração henriquina a que à força então se ajustava, se tratava agora de perpetuar uma outra encenação cuja *feérie* o tempo havia banido, sendo esta mais recente memória de um suposto estado de graça pairando sobre o país ilusoriamente vivido em Portugal, durante a celebração dos Centenários, justamente aquilo que Salazar por todos os meios, nostalgicamente, pretendia recuperar e não menos pateticamente reeditar.

Daí a necessidade dos centenários canhões e do mapa, a enquadrar o grupo escultórico **(figura nº 175).** Sem estes, não era possível a apropriação da obra por parte da retórica do poder. E mesmo assim, é a voz da História que, quase acepticamente, dir-se-á, no último se regista. Não o usual discurso teatralizado do regime.

Esse mesmo déficit de teatralização, se constatou na cerimónia de inauguração que para lá dos já referidos discursos, à noite incluiu um desfile que dias antes uma local no Jornal de Notícias assegurava que iria "*ser um grandioso espectáculo único na história do Porto*"[552], facto que dias depois no mesmo lugar o repórter desmentia dizendo que "*o espectáculo de evocação histórica e o festival popular [...] infelizmente não atingiram o brilho que era para desejar*"[553], facto que atribuía a "*várias contrariedades [...] como a iluminação das naus e das caravelas que falhou desde o primeiro momento, a hora tardia a que foi dado início ao programa e ainda o enormíssimo texto lido ao microfone*"[554], a tudo se aliando o frio que "*prejudicou o interesse dos espectadores que ainda assim acorreram em grande número, enchendo os lugares de onde era possível ter alguma visibilidade*"[555].

Encontrava-se a evocação histórica dividida em quatro épocas: a recepção feita pela cidade do Porto ao rei D. João I; o casamento do soberano com D. Filipa de Lencastre e o nascimento do infante D. Henrique; as razões para a partida da esquadra para a conquista de Ceuta e, finalmente, a organização da esquadra nesta cidade. Uma evocação histórica que segundo o repórter pecava "*por ser demasiado longa e possuir também demasiada erudição*"[556].

Na inauguração do Padrão do Ouro **(figura nº 176)**, fechava-se assim sem glória o

---

552 Jornal de Notícias, 24/8/1960, p.1.

553 Jornal de Notícias, 28/8/1960, p.8.

554 Idem, ibidem.

555 Idem, ibidem



Figura nº 177

ciclo dourado da escultura como cenografia, ao serviço das grandes comemorações nacionais. Pode dizer-se que o Monumento à Grei de Lagoa Henriques, constitui o epílogo desse ciclo, e as realizações que neste quadro persistiram por força da actividade comprometida de Leopoldo de Almeida (estátuas equestres de Nuno Álvares Pereira, na Batalha e de D. João I, na Praça da Figueira) ou da postura solipsista de Barata Feyo (estátuas também equestres de D. João VI, no Rio de Janeiro e no Porto e de Vímara Peres, na Vandoma, à Sé do Porto) nada de assinalável daí em diante era introduzido no campo da estatuária comemorativa, até, em 73, ser em Lagos inaugurado o assombroso D. Sebastião, circunscrevendo-se os únicos casos dignos de referência, às figuras que Barata Feyo e Gustavo Bastos irão modelar para a Ponte da Arrábida, em 63, ou a uma série de agradáveis alegorias, como, por exemplo, a Flora colocada em Tavira, frente à Estação Agrária do Algarve, em 60, obras que só são possíveis porque estão isentas de cunho de rememorativo.

Monumento erigido no ocaso da estatuária oficial, 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 (um capitão da frota do Infante?) observa, hirto, a linha do horizonte em atitude atenta e expectante. A seu lado, uma outra figura, alusiva aos carpinteiros navais, desbasta a madeira para as embarcações. Na parte posterior, a 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 **(figura nº 177)**.

Conceptualmente a obra introduz uma nota dissonante na longa galeria da estatuária comemorativa ao abster-se da reprodução de ícones. Não é obviamente iconoclasta como o D. Sebastião de Lagos, de João Cutileiro. Por isso, a mantivemos neste ciclo. Não sendo iconoclasta, não obstante esta obra rompe com a retórica do culto das grandes figuras e é pensada em torno de uma representação integral e assumidamente imaginária, cuja ingénua verdade que encerra se define à margem de preciosismos e de pretensiosismos de estrita configuração histórica ou narrativa e, mais do que pela prosa, melhor se deixa apreender pela poesia.

É pois esta a primeira evocação ingénua dos descobrimentos e nesse sentido a senti-

---

[556] Jornal de Notícias, 28/8/1960, p.8.

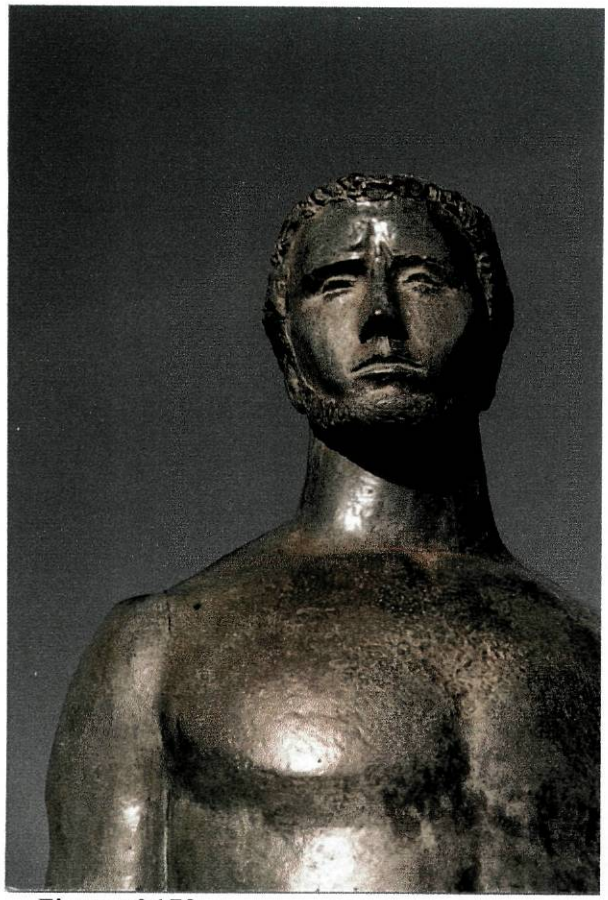


Figura nº 178



Figura nº 179

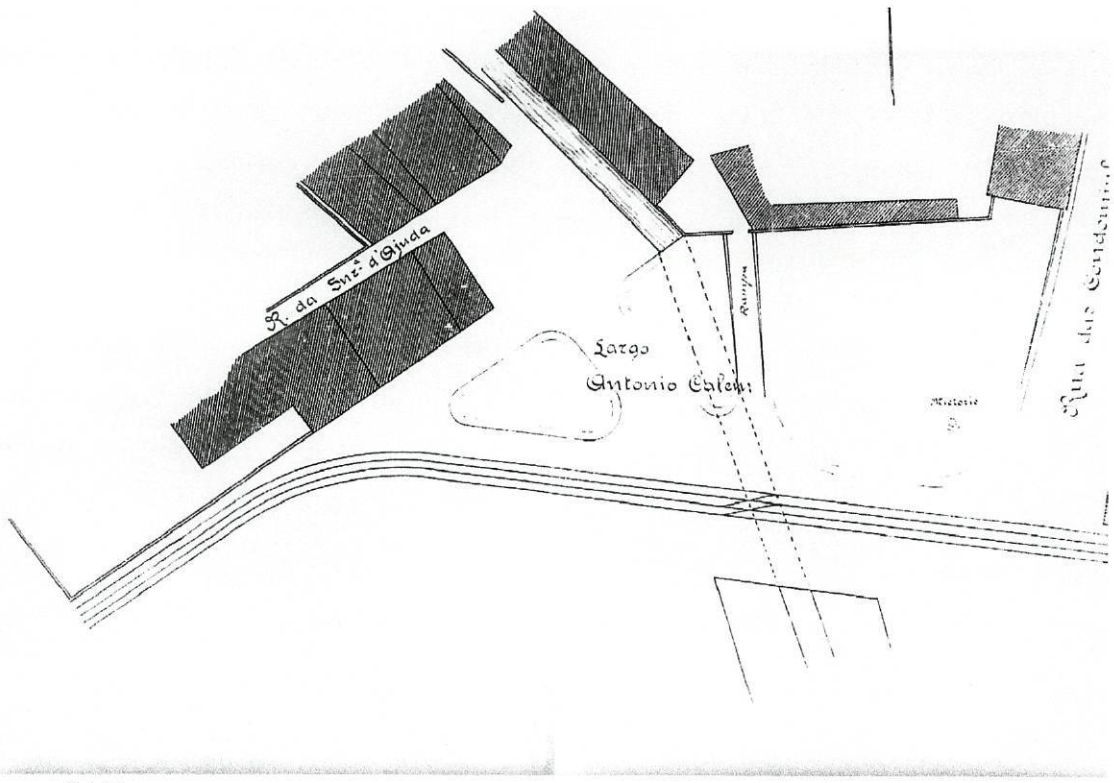


Figura nº 180

mos hoje próxima de nós.

Em termos de composição, contrariamente a Barata Feyo a obra realiza uma síntese não conflituosa entre o figurativo e o abstracto. Existe aqui uma discreta aproximação à nova figuração praticada pelo escultor brasileiro Bruno Giorgi e pelo italiano Marino Marini, seu anterior mestre em Milão e com quem Lagoa Henriques, para lá das discrepâncias individuais, comunga a busca de uma síntese das contradições da modernidade, reportando-se a sua escultura a uma permanente unidade sensível que pela sua intencionalidade poética se torna visível e visitável.

Em termos de expressão, a peça é um hino à luz. A superfície do bronze devolve intensamente o fulgor dos raios solares, sem contudo chegar a produzir encadeamento, nem sob o Sol do meio-dia. Deve-se esta circunstância ao tratamento da superfície que associa a um certo polimento, particularmente notório nos corpos **(figura nº 178-A)**, a inclusão de uma trama de pequenas concavidades que pontualmente quebram e dispersam a luz, trama essa particularmente notória na embarcação **(figura nº 178-B).**

Vale ainda este monumento pela sua inserção num espaço concebido para e em função da sua implantação: o Jardim de António Cálem. Um espaço de lazer cujo primeiro projecto de ordenamento remonta aos anos vinte **(figura nº 179)**. Nunca antes em Portugal uma obra desta natureza foi implantada tão rente ao solo.

Por isso, aqui realizou-se o que no V Centenário do Nascimento do Infante não foi possível realizar, por recusar-se o júri a premiar o projecto de Marques da Silva e de Teixeira Lopes, acusado de transcrever a fonte do Trocadero parisiense.

Entre o V centenário do nascimento do Infante e o da sua morte, se definiu e se transpôs, entre nós, o naturalismo oitocentista, para lá, obviamente, das persistências que teimaram em manter-se e dos diversos *avatares* por que ele ainda hoje, por assim dizer, *pos-modernamente*, nos visita[557].

Outros *lugares de memória* deste ciclo:

Em 1961, integrada no programa decorativo do Palácio da Justiça do Porto é inaugurada a estátua pedestre de ***Ferreira Borges***, obra de Lagoa Henriques marcada por uma

---

557 Referimo-nos aqui a obras como o Monumento aos Camponeses e Povos Marítimos da Póvoa, de Rui Anahory; o Monumento aos Pescadores da Póvoa do Varzim, de Jaime Azinheira ou o Monumento ao Móvel de José Rodrigues, em Paços de Ferreira, todas elas obras de grande formato e de negligenciável interesse artístico, que em termos de história da arte importa sobretudo considerar do ponto de vista do fenómeno sociocultural que neles se ilustra.

figuração e estilização modernas que faz esquecer a antiguidade do homenageado, nascido ainda no último quartel do século XVIII, aproximando-o da actualidade.

Em 71, no Largo de Tomé Pires, junto à Avenida do Marechal Gomes da Costa, foi inaugurada uma estátua de ***Garcia de Orta***, de Irene Vilar, que representa a primeira obra da escultora no espaço público portuense, obra maciça e massiva esculpida num bloco de lióz, que apresenta segundo uma figuração mais convencional o botânico de Castelo de Vide, sentado, tal como o seu mestre Barata Feyo, a partir da segunda fase da sua carreira, preferia representar as figuras históricas.

Em 91, constituindo uma obra tardia deste ciclo, foi implantada a estátua pedestre de ***D. António Ferreira Gomes***, junto à Torre dos Clérigos. Obra encomendada pela Fundação Engenheiro António de Almeida a Arlindo Rocha, em que o escultor retrata o homenageado de acordo com uma figuração severa, onde desponta o abstraccionismo geométrico de que o escultor foi pioneiro em Portugal, ficando a inauguração desta obra marcada pela polémica, pelo facto de não figurar no pedestal, como mostrara pretender o seu autor, uma inscrição retirada da célebre carta escrita pelo homenageado bispo do Porto a Salazar.

Lugares de Devoção

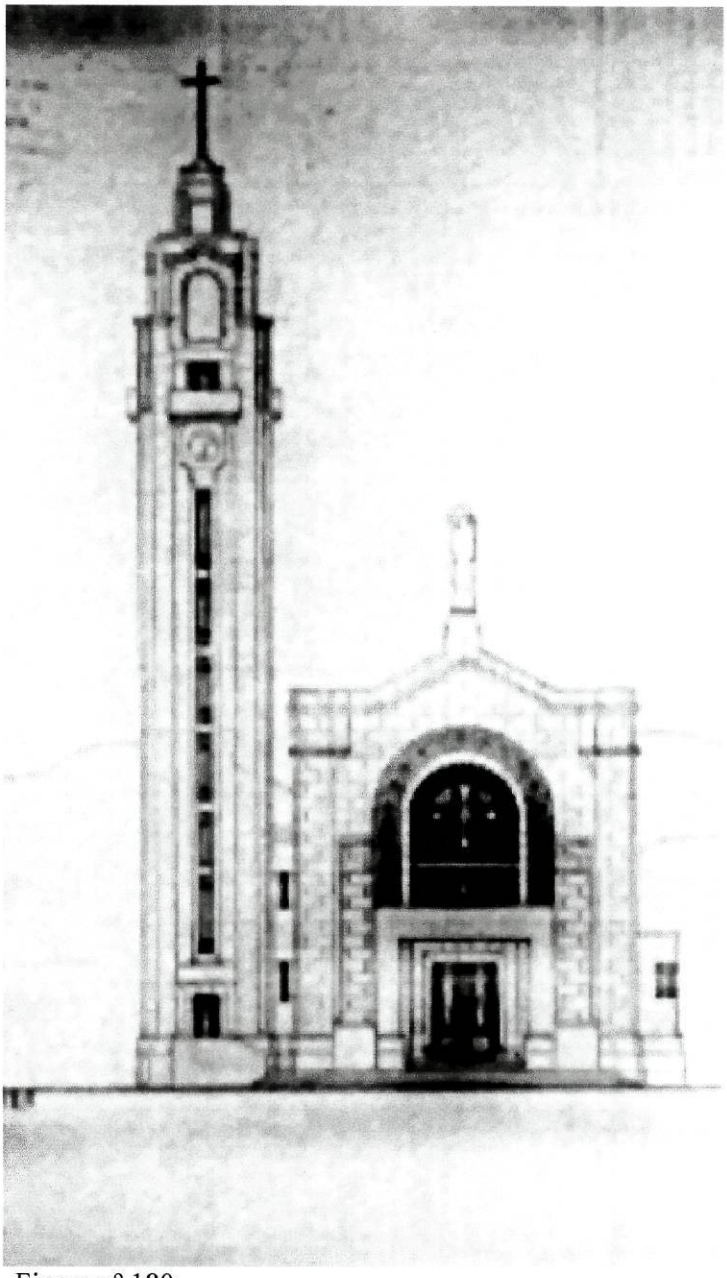


Figura nº 180

Acompanhando a notícia do lançamento da 1ª pedra[558], era apresentada a público a imagem da ecléctica frontaria da Igreja de Stº António das Antas, tal como a havia projectado o arqtº José da Silva Peneda **(figura nº 180)**.

Aprovado pela Câmara em 37, uma variante desse projecto, com o número de registo 11.503, seria analisada pela CMAA, em 27/11/1941, tendo a Comissão resolvido "*por unanimidade encarregar o agregado a esta Comissão, senhor arqtº Arménio Losa de redigir um parecer sobre o projecto em questão*"[559]

Elaborado esse parecer em 16/12, (doc. nº 48, Ap. Doc.) nele o arqtº depois de criticar a "*defeituosa implantação do edifício*"[560], observa que o "*recinto é segundo o projecto inteiramente vedado com muros e portões. Não tem portanto o carácter dos simpáticos adros de muitas das igrejas e capelas espalhadas pelo país. Parece antes ter havido a preocupação de afirmar direitos de propriedade definindo e delimitando o que é do Município e o que pertence à Igreja*"[561], acabando por propor a inversão da orientação da igreja, voltando "*a fachada principal para a artéria de maior categoria - a Avenida de Fernão de Magalhães - e colocando a tôrre em posição de maior destaque em relação com as perspectivas que podem criar-se-lhe*"[562], sugestão que a CMAA aprova por unanimidade, encarregando o arquitecto de proceder a esse estudo.

Contrariando essa inversão a orientação simbólica do templo, acabaria por ser encontrada uma localização alternativa da igreja, "*com a qual esta plenamente de acôrdo o reverendo abade interessado*"[563], sendo remetido o assunto para a presidência da Câmara, "*atendendo à importância do problema em questão*"[564].

Resultou a solução definitiva de um projecto dos arquitectos Fernando Tudela e Fernando Barbosa datado de 20/48 que constituiu a tese de licenciatura dos referidos arquitectos[565], tendo sido desenvolvido a partir de um anteprojecto aprovado por concurso, em 20 de Março de 1944, tendo disso aberta ao culto em 1955, depois de benzida pelo bispo

---

558 Comercio do Porto, 13/6/1936.

559 AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (8/11/1937 a 16/12/1941); ff 47v-49.

560 AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (8/11/1937 a 16/12/1941); ff 49-50v.

561 Idem, ibidem.

562 Idem, ibidem.

563 AGCMP, Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (16/12/1941 a 31-12-1950); ff 7v-9.

564 Idem, ibidem.

565 Classificada com 20 valores.

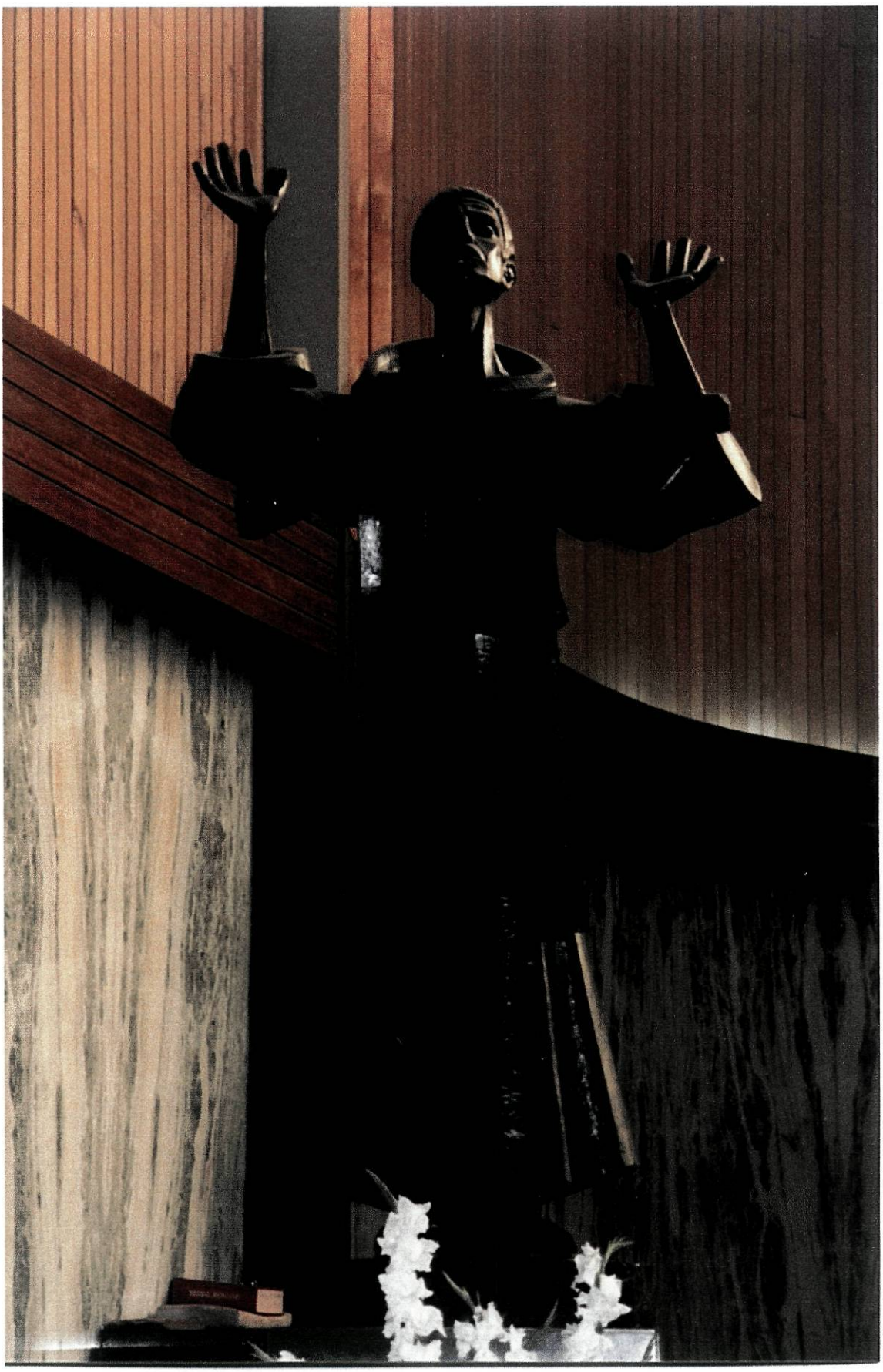


Figura nº 181

do Porto, D. António Ferreira Gomes[566].

Referimos estes factos porque deles decorre a construção da primeira igreja moderna do Porto, concebida entre a secura estrutural da arquitectura de Perrett e a monumentalidade germânica de um Distell, naquilo que representa uma antítese clara do compromisso historicista praticado por D. Bellot na Igreja de Nª Srª da Conceição, que já vimos.

É, pois, no âmbito da lógica desta transição que compreendemos a encomenda da imagem de Stº António a Arlindo Rocha: um escultor moderno e confessamente ateu[567] que desde cedo se interessou pela imaginária, havendo na cidade um baixo relevo datado de 1949, representando S. Cristóvão implantado na fachada de uma Estação de Serviço na Rua de Faria Guimarães, um relevo inciso no cemitério de Agramonte e mais recentemente, no campo da homenagem a personalidades da Igreja, a estátua do antigo bispo do Porto D. António Ferreira Gomes, encomendada e oferecida à cidade pela Fundação Engenheiro António de Almeida, em 91.

Escultor, como já vimos, pioneiro da introdução do abstraccionismo na escultura portuguesa, Arlindo Rocha nesta imagem dá-nos uma figuração moderna do Santo, expressivamente talhado em madeira de pau preto, trajando hábito franciscano e estola, representado de braços erguidos visando o céu, no fervor místico da invocação à Divindade **(figura nº 181).**

Em termos conceptuais, a obra rompe com a figuração naturalista e a iconografia tradicional, não representando o Santo com o Menino ao colo ou no exercício da pregação, como sucede com a imagem que Laureano Guedes (Ribatua), numa lógica bem distinta, modelou para ser incluída num dos nichos[568] da frontaria desta mesma igreja.

À versão popular de Santo casamenteiro, substitui-se aqui a visão do místico e à eloquência do pregador a sapiência do asceta.

Em termos de composição, a imagem organiza-se segundo uma poderosa verticalidade que o erguer dos braços e da cabeça parece metaforicamente prolongar para lá do corpo físico, como tradução plástica da demanda espiritual do Santo taumaturgo.

Em termos de expressão, a obra transmite um grande vigor cuja carga dramática, que

---

566 Vide Lápide, à entrada da Igreja do lado esquerdo.

567 Vide, Jornal de Notícias, 23/11/91.

568 De acordo com o que pudemos apurar, não constava do projecto inicial da igreja a utilização daqueles espaços como nichos para alojar imagens ou quaisquer outros elementos decorativos ou ornamentais, tal co-

também nos sugere interpretações quase apocalípticas, plasticamente tem paralelo nalguns fragmentos da Guernica de Picasso, quer pelo tratamento dado aos volumes dos braços e principalmente das mãos, como à ausência da cor que aqui aparece substituída por puros jogos de luz, reflectidos pelas superfícies minuciosamente polidas da madeira.

Por tudo isto, consideramos poder qualificar-se esta peça como uma obra-prima da imaginária deste século português.

---

mo, aliás, não estava prevista a Imagem colossal do Stº Cristo que agora está suspensa sobre o Presbitério.

Síntese

O presente ciclo constitui um dos momentos mais interessantes da produção escultórica inserida no espaço público portuense no século XX, e representa os primeiros passos da escultura pública contemporânea em Portugal.

Durante este ciclo, define-se portanto uma nova intencionalidade representacional que visa consagrar-se como afirmação da escultura, libertando-se esta, radicalmente, da idolatria que havia contaminado toda a estatuária comemorativa.

São óbvios e multifacetados os contrastes entre produção escultórica integrável neste ciclo e a dos precedentes. Uma inequívoca libertação formal e intencional, opondo-se à imobilidade do *establishment*, rompe com as iconografias apologéticas e comemorativas, introduzindo novas figurações que se demarcam tanto da erudição formal de Barata Feyo, como da vulgaridade monumental de Leopoldo de Almeida, libertando-se do que ainda restava do naturalismo oitocentista e afirmando-se por meio de uma acertada depuração do desenho, depuração a que não será estranho o recurso à abstracção.

Impulsionados pelo mestrado de Barata Feyo que na ESBAP se assume como um verdadeiro anti-Teixeira Lopes, recusando as fanfarronices e manipulações do «eminente estatuário» que já haviam ajudado a liquidar a Escola de Gaia, encorajados pelo ambiente excepcional que então se vivia naquela Escola cujas Exposições Magnas, Cursos de Férias e Visitas de Estudo constituíam autênticos factos artísticos, e ainda lembrados das Exposições Independentes e da Exposição da Primavera, as primeiras organizadas, a partir de 43, por Júlio Resende, Fernando Lanhas, Nadir Afonso e outros alunos da Escola do Porto, define-se uma terceira geração de escultores locais, escultores que encontram no recurso à simplificação abstractizante, quando não no abstraccionismo mesmo, o templo dourado que convinha à génese de uma nova intencionalidade iconográfica que viria a estender-se da figuração à abstracção, intencionalidade iconográfica contrária à da estatuária oficial, não por expressar conteúdos ideológicos opostos ao do poder, como acontecia no caso do neo-realismo que, mau grado todos os contrastes retóricos, não conseguia por outro lado esconder a fidelidade a estruturas de representação e de significação equivalentes às do nacional-historicismo, mas antes por, justamente, visar outros sentidos intencionais, de cunho experimental e esteticamente mais avançados, como acontecia com as primeiras esculturas abstractas de Arlindo Rocha, de Fernando Lanhas e de Fernando Fernandes, que para lá das querelas entre surrealistas e neo-realistas, não visavam senão constituir um novo espaço e uma nova lógica de expressão artística.

Não deixavam, já se vê, os escultores de modelar ou mesmo de cinzelar estátuas, mas com uma diferença fundamental: as novas estátuas eram concebidas com a intenção fundamental de se constituírem como expressões da figura humana e não com propósitos graves e solenes de cultuar vultos da História Pátria.

No Anexo nº1/E figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica do ciclo *Renovação*.

Da sua análise registamos as seguintes conclusões:

1. Prevalece a iniciativa particular
2. ESBAP iguala a CMP em número de iniciativas
3. Representação da figura humana liberta-se da intenção rememorativa
4. Praças e edifícios públicos deixam de ser espaços privilegiados de implantação
5. Temática histórica deixa de ser dominante
6. Importância do emprego de materiais não-nobres como o cimento e a faiança
7. Temática religiosa surge independentemente de funções litúrgicas
8. Aparecimento de obras sem tema ou conotadas com uma temática lúdica

Destes diferentes aspectos, pode inferir-se que a escultura pública do Porto operou uma ruptura nítida relativamente ao ciclo anterior.

Com este ciclo a Escola de Belas Artes do Porto passa a desempenhar uma função de relevante importância não só pedagógica como também artística e cultural, preenchendo um espaço lacunar no tecido sociocultural portuense e desempenhando um missão cujos resultados ganham repercussão não só na cidade, como também no país e no estrangeiro, com acontece na 2ª Bienal de S. Paulo, em 54, com Lagoa Henriques a ser aí premiado, o mesmo acontecendo a Barata Feyo, na Exposição Internacional de Bruxelas, em 58.

Um renovado protagonismo que não acontece unicamente em escultura, mas que, a partir da Reforma do Ensino de Belas Artes, de 57, se afirma conjuntamente pela integração das três artes, passando a ser objecto de uma cadeira autónoma, no caso leccionada por Fernando Távora.

Protagonismo que se avalia objectivamente pelo número de matrículas de estudantes provenientes de fora do seu âmbito geográfico, já que de acordo com declarações de Barata Feyo encontravam-se então "*matriculados na escola cerca de quatrocentos alunos, oriundos das mais diversas províncias. Temo-los aqui não só do Norte do País como do Centro e do Sul; da Madeira e*

dos Açores, de Cabo Verde, Angola, Moçambique e, salvo erro também da Guiné e de São Tomé"[569].

A avaliação das repercussões artísticas e culturais deste período da ESBAP, ainda não foi objecto de um estudo sistemático, conduzido monograficamente. Contudo, parece-nos óbvio que nos anos 50 e 60, a ESBAP foi a entidade do país que teve uma influência mais marcante em termos de definição de uma arte pública contemporânea, principalmente em escultura, onde uma certa influência brasileira se faz sentir, no acompanhamento natural daquela que na arquitectura se fazia então também sentir, como refere Ana Tostões, no trabalho que já citámos.

Neste ciclo importa destacar dois escultores: Lagoa Henriques e Charters de Almeida.

Em Lagoa Henriques, é a dupla influência brasileira e mediterrânea que se faz sentir, sobretudo, no modelado e na composição, com o recurso a figurações duplas e alongadas com reminiscências em Bruno Giorgi, como acontece nas Varinas (1957), modeladas algo abstractamente, para lá de qualquer conotação descritiva ou sociológica. Trata-se de uma escultura apolínia que intencionalmente visa acertar-se com o ar livre, habitando e humanizando poeticamente o espaço, irradiando luz.

Em Charters de Almeida, contrariamente, a figuração parte de uma origem bastante mais obscura, que se exprime através de pesquisas e estudos dos processos de modelação e de composição oriundos das artes tradicionais, que estudou[570], modelação e composição que de desconstrução em desconstrução o fará passar por um mundo, algo surrealizante, de formas híbridas e bizarras, tocando o informalismo, para posteriormente aceder a sínteses formais, quando não abstractas, de pura feição objectual. Trata-se de uma escultura que se acerta com a obscuridade, parecendo não haver nunca luz suficiente para iluminar os profundos contrastes de claro escuro que nela se produzem, constituindo-se como imagem intencional da negação do deleite que existe na apropriação mundana do espaço.

Entre estes dois extremos se polarizou a intencionalidade iconográfica deste ciclo. De um lado, a imagem solar, positiva e espectacular de uma nova figuração, logo de uma nova humanidade. Do outro, a imagem nocturna, negativa e especular, da desconstrução de todas as figurações, projectando sínteses avulsas uma natureza puramente imaginária.

Do cruzamento destas vias, em Alberto Carneiro e Zulmiro de Carvalho, nasceria a

---

[569] AA.VV, *Mestre Barata Feyo. Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981, p. 71.

[570] No ano de 56/57, Charters de Almeida procedeu ao Estudo de Formas Populares, Eruditas e Orgânicas, matéria ministrada por Barata Feyo na 2ª Cadeira — 1ª Parte (Ornato), tendo como assistentes Adelino Figueiredo, Amândio Silva e António Quadros.

nova escultura escultura pública contemporânea, recuperada de um longo crepúsculo pelo impacto público da obra de João Cutileiro e de José Rodrigues.

Capítulo VI

Internacionalização-Individualização

Rupturas, Pesquisas, Continuidades

(José Rodrigues *vs* João Cutileiro)
(Zulmiro de Carvalho vs Alberto Carneiro)
(Laureano Guedes vs Irene Vilar)

Elementos de Animação Arquitectónica

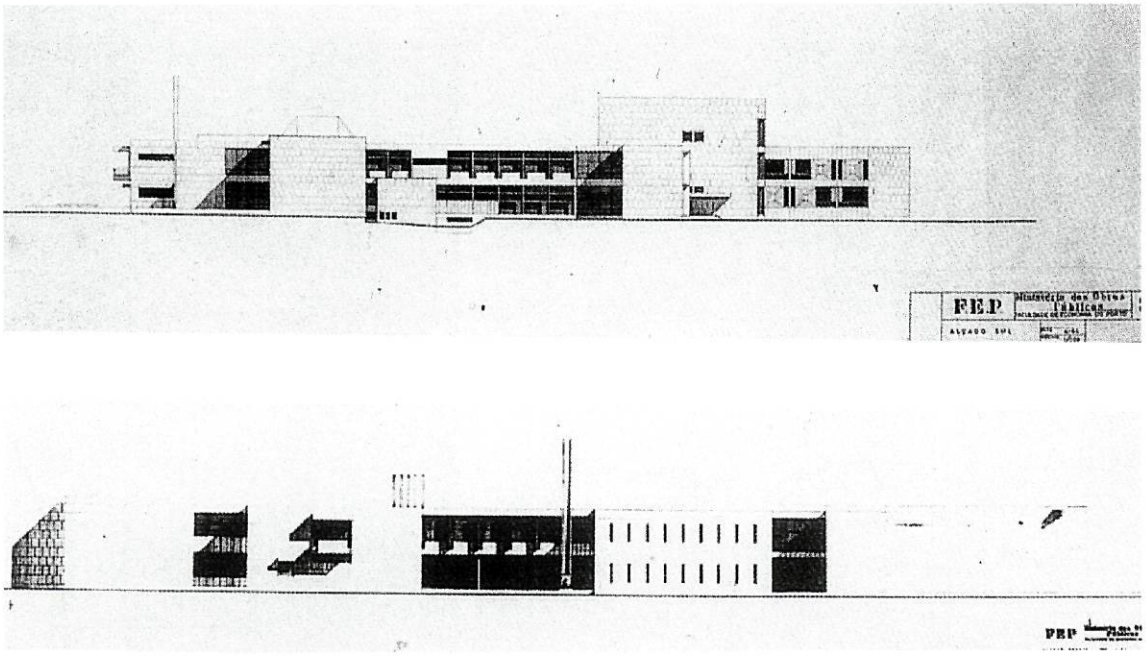


Figura nº 182

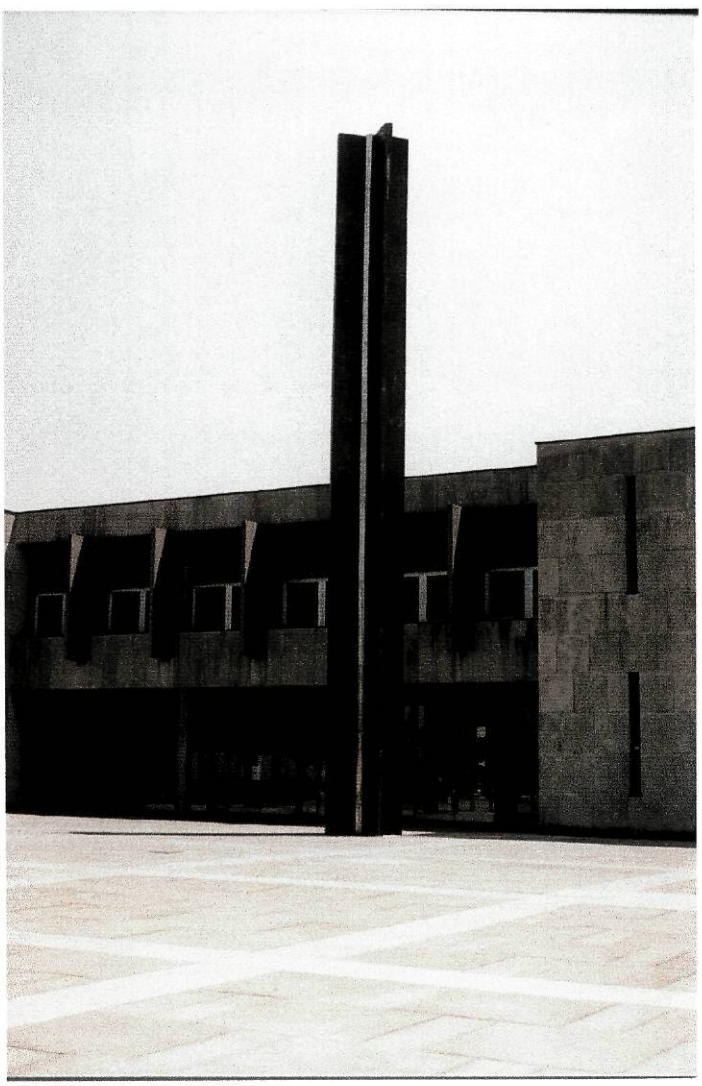


Figura nº 183

Obelisco, *José Rodrigues*; 1964-73

O elemento escultórico da Faculdade de Economia do Porto que aparece pela primeira vez no projecto de Viana de Lima, datado de 1964 **(figura nº 182)**, assinala uma ruptura importante na escultura pública da cidade e do país, não deixando de ser curiosa a coincidência de datas entre a inauguração da estátua de D. Sebastião em Lagos e a abertura da Faculdade de Economia no Porto.

Com um impacte incomparavelmente menor junto da opinião pública do que a estátua de João Cutileiro, por um lado em virtude do afastamento do edifício relativamente ao centro urbano e por outro devido a não se tratar, obviamente, de uma obra iconoclástica, *O Obelisco* de José Rodrigues para lá dos outros méritos que tem, substitui com vantagem a hástia de bandeira obrigatória nos edifícios públicos, introduzindo uma nota inovadora no modo original como ali são conjugados os termos da modernidade e da monumentalidade.

Tratou-se este projecto de uma segunda proposta, em virtude da primeira solução, espacialmente organizada ao redor de uma torre de grande altura, ter sido, como Sérgio Fernandez refere, "*liminarmente recusada pelo Poder*"[571].

Compõe-se a peça de uma coluna metálica de perfil em cruz, formada por quatro barras de bronze, lisas e de patine quase negra, à qual se ligam, em toda a extensão vertical, duas guarnições salientes de aço inoxidável, que colmatam a origem de dois dos quatro ângulos rectos que formam o pilar, deixando os restantes desguarnecidos. **(figura nº 183)**.

Conceptualmente, a peça é entendida como simples *elemento marcante* despojado de intencionalidade narrativa ou alegórica, funcionando "*como sinal de presença e de ancoragem*"[572] da obra de arquitectura, de que a peça depende e diante da qual se afirma.

Em termos formais, a peça é extremamente simples e apesar de parecer simétrica, não o é, em virtude de apenas dois dos quatro ângulos rectos formados pelo cruzamento dos dois planos verticais da cruz, se encontrarem recobertos pelas guarnições de aço inox, pormenor importante porque introduz um contraste de materiais e de técnicas de produção, com o aço inox a representar os processos industriais que caracterizam as novas práticas da escultura moderna, material que se adequa de modo particularmente feliz ao minimalismo que enforma a própria peça.

---

[571] AA.VV, *Arquitectura do Século XX: Portugal*, Prestel, Deutsches Architektur-Museum, CCB, 1998, p. 241.

[572] Idem. Ibidem.

Pela primeira vez, uma escultura pública era interpretada e apresentada como uma simples coisa, como colocação de um objecto que unicamente se monumentaliza pela sua dimensão, afirmando-se como monumento-sinal, para utilizar a designação de Françoise Choay, que já vimos.

Algo da *Coluna Sem Fim* de Brancusi inspira a obra, muito embora o sentido orgânico e humanista[573] da obra implantada em Tîrgu Jiu, se encontre aqui radicalmente ausente. Algo que tem a ver com a arbitrariedade da sua altura, uma vez que, como ali, nenhum remate determina a sua extensão, podendo a obra prolongar-se indefinidamente nas alturas, o que evidencia a intencionalidade cosmológica que metaforicamente a obra configura, tal é na sua origem concebida a ideia de obelisco com que a designação da obra se conota: uma materialização ou cristalização do próprio raio solar.

Meninas, *João Cutileiro; 1982*

Grupo polémico inserido numa obra de arquitectura não menos polémica, *As Meninas* representam uma outra linha de ruptura. Uma ruptura hedonista personificada pelo "*heroismo profissional*"[574] de João Cutileiro que, por assim dizer, milita num sentido oposto ao do ascetismo, não menos militante e eroticamente expressivo, que se plasma na demanda artista e existencial de José Rodrigues.

Daí, em ambos a escultura surgir com a coragem e a ousadia de um manifesto. Daí as polémicas geradas. Daí a sua controversa aceitação.

Foi o que sucedeu com a presente obra de João Cutileiro, arredada da sua implantação original junto ao flanco nascente sul do edifício da Aliança Seguradora, para local mais recatado do jardim, por forma a não atrair os olhares indiscretos dos automobilistas que confundidos pelo realismo das estátuas *poderiam originar graves acidentes.*

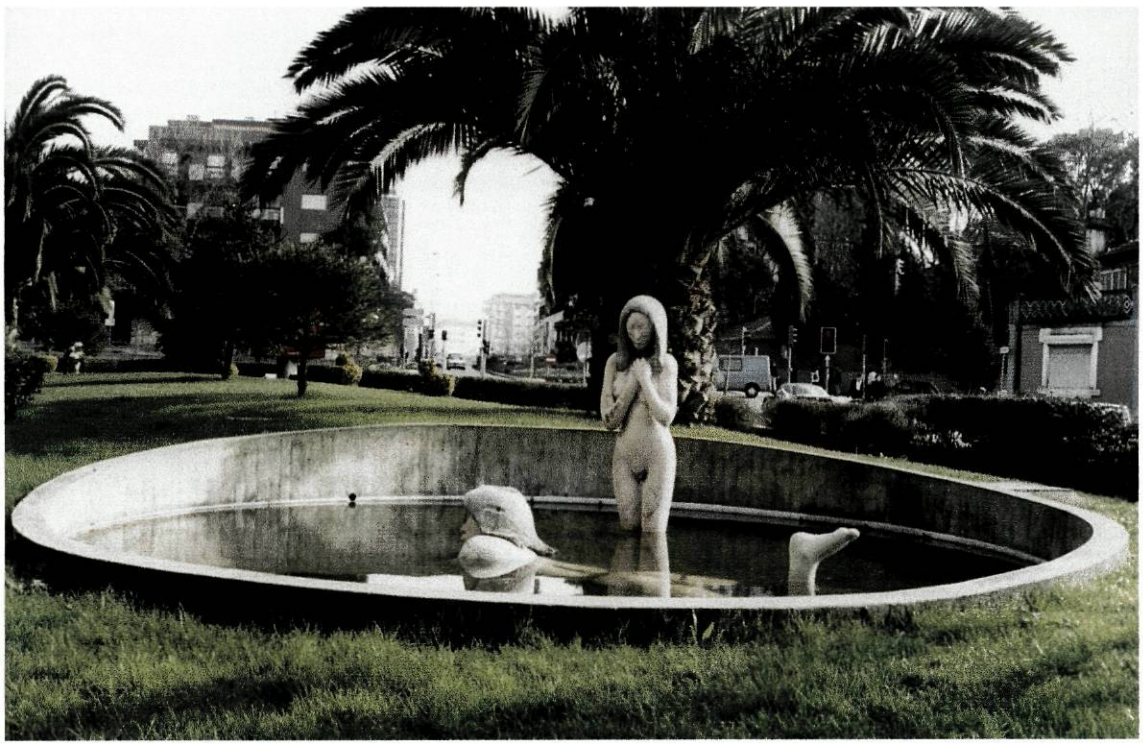
Escusado comentar!

Compõe-se a obra de um lago de forma circular, com duas estátuas de mármore rosa, representando duas meninas nuas a banhar-se. Uma, de pé, com a água pelos joelhos, aperta os braços contra o peito, como se sentisse frio. A outra, de bruços, com o corpo quase totalmente dentro de água, descansa a cabeça sobre uma das mãos como se não se aperce-

---

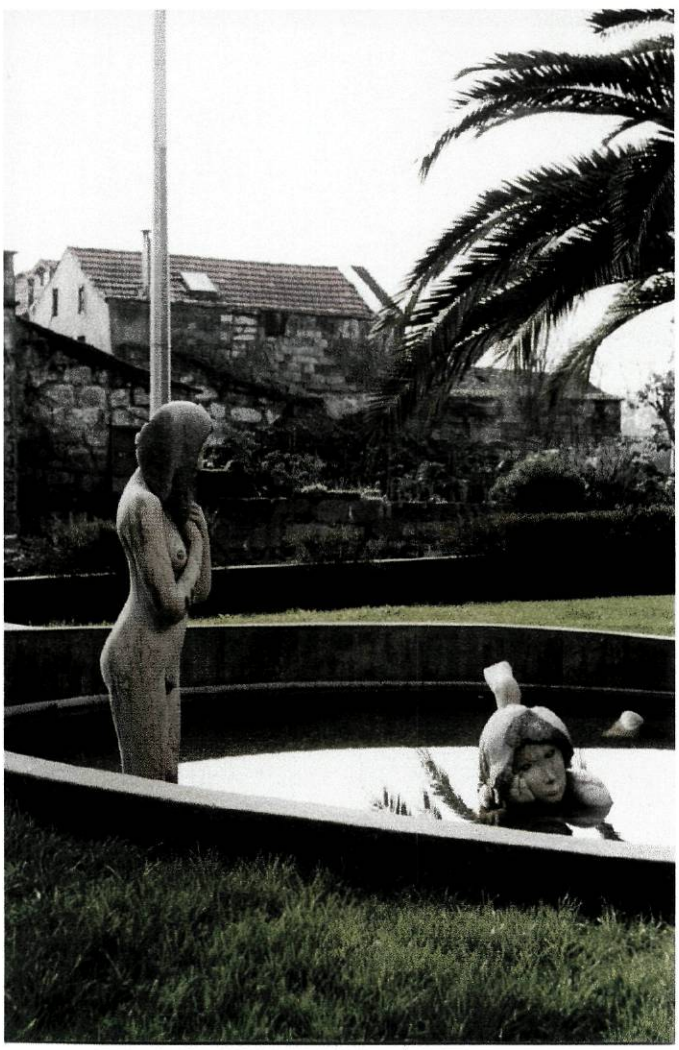
573 Importa ter presente que a Coluna de Tîrgu Jiu se insere num conjunto monumental composto por duas outras obras — a *Porta do Beijo* e a *Mesa do Silêncio* — erguidas em homenagem à resistência daquela aldeia romena à ocupação alemã e alinhadas segundo um eixo de cerca de três quilómetros de extensão.

574 CHICÓ, Sílvia, *João Cutileiro*, INCM, Lisboa, 1981, p. 7.



↑ Figura nº 184-A

Figura nº 184-B ↓



besse da presença da água, dobrando para trás a perna direita, em jeito de brincadeira. Cabeleira, púbis, mamilos e olhos, toscamente esculpidos à máquina em mármore ruivina, contrastam com a sensualidade da representação do corpo, conferindo à cena um ambiente onírico de pendor surrealizante, que a descontextualização do tema realça **(figura nº 184-A e 184-B)**.

Marca a presente obra uma intencionalidade que ultrapassa de longe a função decorativa ou alegórica que normalmente é atribuída à chamada «escultura de jardim», inserindo-se na longa "*série de piscinas, em que figuras femininas e nuas se estendem e se banham*"[575], iniciada em 1971, período em que a sua obra atinge "*a fase mais erótica*"[576].

É indesmentível a importância do erotismo na obra de João Cutileiro, embora a ele não se reduza, como o atestam as séries de guerreiros assexuados, como "*O Grande Paranóico*" ou as esculturas que representam árvores e aves, mesmo se sexuados.

Em termos de intencionalidade, todavia, não é pela abordagem realista que a componente erótica se afirma, como por exemplo em José Rodrigues, ora referindo-se a uma poética de atracção entre o homem-mulher, de que é considerado emblemático o corpo feminino, ora referindo-se a uma metafísica da atracção espírito-matéria que parecem exprimir as figuras ou fragmentos dos seus anjos, ora dialectizando ambos os aspectos, como parece suceder no tema recorrente de *Salomé*.

Em João Cutileiro, contrariamente, o erotismo vale enquanto e só como expressão do desejo. Desejo que panteisticamente se traduz por um amor pagão votado a todas as formas de vida e a todos os prazeres, como se a intencionalidade do conjunto da sua obra se reduzisse a uma obsessiva transcrição ou (re)criação do Jardim do Éden, pela escultura.

Encontra esta intencionalidade eco na temática contracultural que marcou historicamente a «Geração Beatnik» a que João Cutileiro pertence, e que ficou vulgarizada na expressão «*Make Love Not War*», embora já em Hieronymus Bosch (1453(?)-1516) se possa adivinhar uma intencionalidade, senão igual, pelo menos equivalente. Uma intencionalidade que em João Cutileiro outra coisa não visa senão a divinização do próprio amor, enquanto expressão mais fidedigna do desejo: um desejo arrebatador e pulsional que esteticamente só o surrealismo pode, em conformidade, genuína e automaticamente, exprimir.

Discordamos, portanto, das abordagens da obra do escultor que partem de uma lei-

---

[575] Idem, p. 16.

[576] Idem, ibidem.

tura realista, embora realístico possa considerar-se o aspecto da figuração da sua estatuária, facto que não deixa de gerar alguns equívocos. Para nós, todavia, mais do que Jorge Vieira, é João Cutileiro o escultor da surrealidade em Portugal, uma vez que a produção de Vespeira não chega para definir uma carreira de escultor. Uma surrealidade que encontra eco na pintura de Paul Delvaux (n. 1897) que, explorando descontextualizações, "*deu início a um permanente discurso erótico em que nus femininos se oferecem à estranheza e à fascinação do olhar*"[577] e de René Magritte (1898-1967) que, jogando com efeitos ilusionistas, já em 39, compunha "*articulações de estátuas recompostas e de céus cúbicos*"[578], para não referir a influência maior que terá proporcionado o convívio com António Pedro, em cujo atelier assistiu à criação do famoso «*cadavre-exquis*», elaborado, conjuntamente por Vespeira, António Domingues, Fernando de Azevedo e Moniz Pereira, em 47, pois outro não pode ter constituído o móbil estético que deu origem às bonecas articuladas, mulheres bífidas, e muitas outras peças como por exemplo aquela que se intitula «*Nascem Seios, Flores e Frutos numa Árvore sem Folhas*», obra que como Sílvia Chicó refere "*nasceu de um quadro de António Pedro*"[579].

Essa mesma intencionalidade de cariz surrealizante, encontramo-la nas *Meninas* da Aliança Seguradora. Uma intencionalidade fundada numa espécie de expressão onírica do desejo — desejo que quanto a nós mais não é do que a quinta-essência que os surrealistas, como revolucionários integrais que foram, entre os maiores do século XX, sempre perseguiram e procuraram captar, sob as mais diversas formas e expressões.

Desejo que como tal não se reduz unicamente a uma expressão, por assim dizer, libidinal, mas que se materializa, ontologicamente, na escultura e na pessoa de João Cutileiro, numa apetência geral pelos múltiplos aspectos da vida, tal como ela é simbolizada pela figura de *Eros*, sendo *Erótica*, apenas, se tomada no sentido etimológico preciso da palavra, única maneira de perspectivar a ingénua sensualidade que se desprende dos seus nus, como é o caso da presente obra, em que mais do que a exibição realística da jovem beleza do corpo feminino, à maneira da *Menina da Avenida*, condensa-se nele o jogo pagão da inocência e do prazer que as suas figuras exprimem, remetendo-se permanentemente para uma espécie de Ilha dos Amores, onde a vida em todas as suas vertentes é fruída até ao limite.

Por tudo isto, encontra-se conotada a presente obra com um outro espaço e um outro tempo. Daí, falarmos de descontextualização. Na verdade, que sentido faz integrar uma

---

577 FRANÇA, José-Augusto, História da Arte Ocidental, Livros Horizonte, Lisboa, 1987, p. 349.

578 Idem, p. 344.

579 CHICÓ, Sílvia, op. Cit., p. 18.



Figura nº 185



Figura nº 186

piscina com meninas nuas a banhar-se, no jardim de um edifício público citadino?

Sem Título, *José Pedro Croft; 1985*

Trata-se de uma obra enigmática, produzida no âmbito do Simpósio de 85 por um dos "*escultores portugueses que mais se afirmaram nos anos 80*"[580], que se insere na série de "*monumentos que poderiam dizer-se tumulares*"[581] que este escultor, nascido em 57, começou a construir, a partir desse ano.

Inicialmente[582] **(figura nº 185).**, a obra era formada por cinco pilares monolíticos talhados em mármore branco de Vila Viçosa e dispostos em hemiciclo junto a uma pedra tumular também de mármore que apresenta uma cruz esculpida em baixo relevo, na face superior. De secção quadrangular, os referidos pilares possuem, cada qual, como única ornamentação uma abertura rasgada na extremidade superior, formando cavidades de tamanho e inclinação diferentes, que vão aumentando, simetricamente, do centro para as extremidades.

Colocada no jardim da Secretaria de Estado da Cultura, junto ao Pavilhão da Casa das Artes, a peça apresenta-se actualmente em bastante mau estado, encontrando-se um dois dos pilares partidos na parte superior e um deles caído sobre o solo **(figura nº 186)**.

Torna-se por isso complicado para nós analisar a obra a partir do seu presente estado de conservação, em virtude do seu aspecto de ruína que lhe imprime um carácter algo romântico de ruína fingida que dificulta o entendimento da sua intencionalidade inicial.

Seja como for, pela imagem do catálogo, é possível observar que de uma posição de equilíbrio patenteada no pilar central se passa quer para um lado quer para o outro para posições de crescente desequilíbrio e fragilização que, sugestivamente, culminam na pedra tumular, constituindo esta o destino inevitável e implacável de ambos os trajectos.

Como «monumento fúnebre», a presente obra refere-se à própria morte. Mas morte, afinal, de quê?

Parece-nos razoável admitir que se trata da morte do próprio monumento, enquanto obra de escultura, funcionando a presente como mausoléu da escultura monumental. Aliás, encerrada a série dos monumentos tumulares José Pedro Croft praticamente abandonou a

---

[580] NAZARÉ, Leonor, CD-ROM, *Arte Portuguesa do Século XX*, Instituto de Arte Contemporânea, s/d.

[581] Idem, ibidem.

[582] Vide, Catálogo da Exposição *Esculturas em Pedra*, Mercado Ferreira Borges, 1985, fig. nº 14.



Figura nº 187

escultura em pedra, passando a realizar peças de pequeno formato em bronze destinadas a serem depois pintadas de branco "*para evitar a solenidade do material*"[583] e noutros materiais como o gesso e a madeira que por vezes associa a espelhos e transforma com propósitos ilusionísticos, visando uma outra apreensão do espaço, através de uma interessante pesquisa centrada na tríade sujeito-objecto-espaço, onde não há lugar para o supérfluo, mas que se distancia progressivamente do espaço público, pela fragilidade dos materiais e pela interioridade introspectiva que a move, e que, por assim dizer, vive na sombra.

Escultura Sobre a Água, Alberto Carneiro, *1993*

Obra mestra da escultura de ar livre portuense, este conjunto constituiu uma oferta da Cooperativa dos Pedreiros e do autor à Associação dos Arquitectos Portugueses, destinada a ser colocada na sua nova sede, inaugurada em 93, a 1 de Julho, dia Mundial da Arquitectura. Trabalhada em granito da Escandinávia oferecido pela Cooperativa dos Pedreiros, a presente obra denota a importância dos meios mecânicos de trabalho da pedra para a obtenção de novos efeitos expressivos em materiais tradicionais como o granito.

Compõe-se a obra de um conjunto de sete colunas de diferentes alturas dispostas em círculo, com as mais pequenas nas extremidades. Em toda a extensão de cada uma das colunas, sugerindo escorrências em suave movimento espiral, figuram incisões de apreciável profundidade, formando sulcos e arestas vivas que contrastam com o torneado cilíndrico dos fustes que se decompõem em tambores, separados por reentrantes sulcos anelares **(figura nº 187)**.

Distingue a presente obra, para lá dos já referidos efeitos expressivos possibilitados pelas ferramentas mecânicas de corte e de desbaste da pedra, a intencionalidade da mesma se constituir como manifestação afirmativa do orgânico que, por assim dizer, triunfa sobre o inerte, no duro e áspero granito, transfigurando-o, como dando a entender que no seu interior uma seiva tão viva como a dos seres vivos, ocultamente, escorre.

Outro não sido o cometimento das intervenções estéticas de Alberto Carneiro: constituir-se como «homenagem» permanente do orgânico e do vivo, desde a publicação do conceptual "*Caderno Preto*" de 1968-71, que iniciava um percurso vanguardista que para se materializar no plano tridimensional quase sempre elegeu como materiais predilectos a madeira e outros materiais orgânicos, como vimes e espigas de trigo, quer talhando directamente aquela, aplicando técnicas de escultura em madeira aprendidas nas oficinas de arte

---

[583] NAZARÉ, Leonor, op. Cit.



Figura nº 188

religiosa de S. Mamede do Coronado, inicialmente, um pouco à maneira de Etienne Martin, quer posteriormente com estes compondo instalações ou transposições para materiais duradouros como o bronze.

Em 90, realizou o escultor uma obra que abriu uma nova fase na sua carreira: a execução uma escultura de grande formato em granito para um espaço público de Stº Tirso, obra sugestivamente intitulada *Água sobre Pedra* **(figura nº 188)** que acabaria por funcionar como gérmen do autêntico museu de escultura ao ar livre que, bi-anualmente, tem vindo a ser criado, através dos sucessivos Simpósios de Escultura de Stº Tirso.

É parente directo dessa obra e desse contexto o presente conjunto, distinguindo-se este da anterior pelo ritmo da distribuição dos elementos no espaço, que permite acentuar ainda mais, pelo movimento dos volumes no espaço, a metáfora orgânica visada pela obra.

Exemplar único da obra do escultor inserido no espaço público portuense, *Escultura Sobre a Água* acumula e sintetiza a pesquisa estética e a postura ecológica e espiritual de Alberto Carneiro, revelando o propósito e a possibilidade de devolver ao Sol e ao ar livre a escultura de mais exigente factura e de mais profunda significação, e visando programaticamente exprimir uma simbiose com a natureza e com o cosmo, através da criação artística.

Outros *elementos de animação arquitectónica* deste ciclo:

Em 1970[584], foi implantada no Jardim do Hospital de Magalhães Lemos a escultura ***ADN***, de José Rodrigues obra de arrojada concepção abstracta que confirma a tendência inovadora do Obelisco, projectado na década anterior, como vimos.

No Jardim da Faculdade de Belas Artes foi implantada a figura **O Guardador do Sol**, 1972, tese de licenciatura de José Rodrigues em escultura, obra que assinala um retorno à figuração, comparativamente às esculturas realizadas pelo escultor durante a década de sessenta, como por exemplo as séries de jardins, de feição abstracta e de conotação Zen.

Do mesmo ano, e também implantado no Jardim da Faculdade de Belas Artes foi colocada a figura ***Academia Feminina***, que constitui a prova de agregação de José Rodrigues como professor da Escola.

Já na década seguinte, em 80, Armando Alves realizava em betão o relevo para a fachada do edifício sede do ***Partido Comunista Português***.

---

[584] De acordo com uma informação dada pelo escultor

Em 83, no Edifício da Aliança Seguradora, projectado por José Pulido Valente, foram colocados ***4 mosaicos murais*** de Lídia Vieira, realizados com pequenas pedras coloridas, num interessante jogo de invenção de tonalidades e formas bidimensionais cujo efeito plástico se acorda com algumas das premissas da arte povera.

Em 85, ano do simpósio internacional de escultura em pedra, foram colocadas peças realizadas por António de Campos Rosado, José Pedro Croft, Lídia Vieira, Pedro Ramos, Nelson Cardoso e Vítor Ribeiro, respectivamente, nos Jardins da Secretaria de Estado da Cultura os quatro primeiros casos, nos Jardins da CCRN os dois últimos.

Ainda em 85, Charters de Almeida colocava uma ***Escultura*** na Galeria Comercial do Edifício da Aliança Seguradora, elevando para três o número de obras aí implantadas.

Em 87, é implantada no Jardim da Companhia das Águas, a fonte ***Universo 3+4*** de Irene Vilar, obra de efeito decorativo algo surrealizante que assinala a aproximação da escultora a uma simbologia de pendor esotérico, que se reflecte no da obra.

A finalizar a década de 80, implantado numa plataforma elevada frente ao Edifício da Portugal Telecom, projectado pelo arqtº Bento Louçan, figura uma ***Escultura*** de José Rodrigues formada por um conjunto de tubos de aço inox, que se cruzam, em leque, em alusão às telecomunicações. No mesmo edifício, sobre a parede exterior voltada a Nascente, figura também um relevo mural composto por largas dezenas de pequenos tubos cilíndricos ligeiramente salientes, aludindo, uma vez mais aos cabos e ramais de telecomunicações.

Já na década de noventa, foi inaugurado em 92, no recinto do Mercado Abastecedor, a Campanhã, a estátua em bronze ***O Anjo Protector***, de figuração e expressão algo orientalizante.

Em 93, foi implantada uma ***fonte decorativa*** na empresa Ciba-Geigy, que representou uma oferta da empresa-mãe de Genebra, para colocar no edifício então em construção projectado pela arqtª Clara Neves, para tanto encomendando-a a João Cutileiro através da empresa Gilde — Exposição e Venda de Arte, Lda, de Guimarães.

Também em 93, foram implantadas no exterior da Igreja de Stº António das Antas, convertendo em nichos espaços que segundo o projecto inicial se pretendia manter desocupados, seis imagens representando ***S. João de Deus, S. Dâmaso; S. João de Brito; Stº António; Stª Beatriz*** e ***S. Teotónio***, obras de autoria do escultor Laureano Guedes (Ribatua).

Em 94, ano pródigo para a implantação de esculturas de animação arquitectónica, foram inauguradas cinco peças: uma ***Gaivota*** em bronze da autoria de Gustavo Bastos colocada no Edifício-Sede da Fundação António Cupertino de Miranda, à Av da Boavista; uma ***escultura*** de Jorge Ulisses no Jardim da Fac Belas Artes; a escultura ***Hera*** em arame de ferro, no Centro Comercial Capitólio, de José Rodrigues; o grupo em bronze ***Camponeses*** de Gustavo Bastos, no Mercado Abastecedor e a escultura em ferro ***Esfera Armilar*** de Fernando Conduto, nos Jardins da Fundação Eng. António de Almeida.

Em 95, seria implantada a ***escultura*** em chapa de ferro pintado de Armando Alves, junto ao Forno Crematório do Cemitério do Prado do Repouso e a estrutura em forma de ***Torre***, construída em tubo e perfis de ferro pintado e chapa de alumínio de José Rodrigues, junto ao novo edifício dos Bombeiros Voluntários Portuenses, ao nó de Francos

De Jaime Azinheira, figura ainda no jardins da Fac de Balas Artes a estátua de uma ***figura feminina*** e na fac. de Economia duas esculturas uma representando ***três pirâmides*** de bronze e outra um ***bloco cúbico*** de granito fendido, obras de alunos da ESBAP, datadas de meados da década de setenta.

Por essa altura, era implantada também no ***Abrigo dos Pequenitos***, à Sé, uma interessante estrutura escultórica de betão e tubo de ferro de carácter lúdico, representando de perfil duas cabeças de criança: um menino e uma menina.

Junto à estação de serviço da Gamobar, figura uma escultura em ferro pintado intitulada, ***Progresso em Competição***, de 73, obra que não pudemos apurar a autoria mas que julgamos tipologicamente atribuível ao escultor Aureliano Lima.

Em 87, junto a um empreendimento de habitação cooperativa, à rua da Constituição, figura a escultura ***Pela Habitação*** de J. Costa.

Lugares de Memória

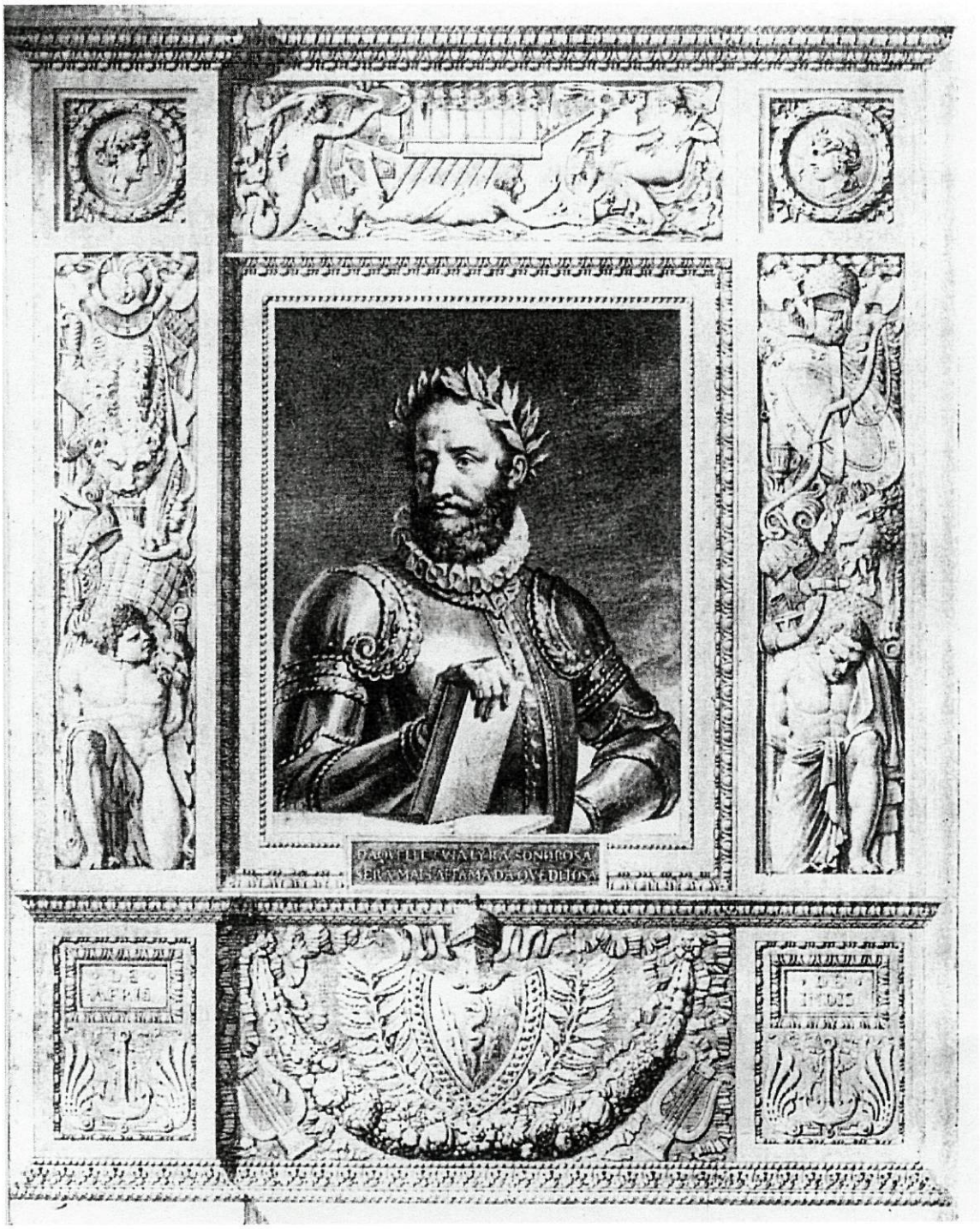


Figura nº 189

O pequeno monumento-busto de Camões, encomendado pela Câmara Municipal do Porto a Irene Vilar, em 80, no âmbito das comemorações do IV centenário da morte do Poeta e "*inaugurado em 1981*"[585], esboça uma concepção e uma intencionalidade diferentes, comparativamente aos lugares de memória anteriores.

Designado pelos versos do soneto "*erros meus, má fortuna, amor ardente*"[586], compõe-se este de uma máscara representando em alongada silhueta o rosto do Poeta, recortado pela altura do cabelo e com o olho direito vazado, emergindo de uma imponente gola tomada do frontispício da monumental Edição de Os Lusíadas, publicada em Paris pelo Morgado de Mateus (1758-1825), em 1817 **(figura nº 189)**.

Conceptualmente, esta máscara introduz um modelo que a escultora repetirá depois na memória a Florbela Espanca, em Matosinhos, e nas máscaras de Fernando Pessoa que implantará, com o patrocínio da Fundação Eng. António de Almeida, no Brasil e em Bruxelas — modelo cuja génese decorre da importante actividade da escultora como medalhista, onde, por via de um certo decorativismo, a escultora rompe com a figuração naturalista **(figura nº 190)**.

Em termos de composição, quer pela desfiguração face ao natural, quer mesmo pela sua dimensão e proximidade relativamente ao público, a peça é apresentada como um objecto que se pode tocar e observar ao pormenor, e que aparece marcado por um maneirismo e um fetichismo de (in)contidas conotações barrocas.

Em termos de expressão, a peça denota uma arrojada modelação plástica em tudo o que não se relaciona com a expressão facial, onde esse mesmo vigor se retrai, dominado por um mais convencional expressionismo psicológico revelado no olhar vazio do Poeta, interpretação que faz lembrar os esbocetos de Barata Feyo para o Monumento a Antero.

Por tudo isto, nos parece encontrar aqui a dialéctica entre transgressão e regressão, que caracteriza a pós-modernidade. Existe transgressão ou ruptura, na medida em que se rompe com a representação da tridrimensionalidade a partir do conceito tradicional de Ronde-Bosse. Existe regressão ou revivalismo, na medida em que se verifica um retorno à representação mimética[587] do homenageado a partir da iconografia e da narrativa histórica,

---

[585] WICHTOWSKI, Wieslaw, *Monumentos Portuenses (I)*, Porto, s/d, p. 23.

[586] PADRÃO, Maria da Glória, *Irene Vilar*, Edições Asa, Porto, 1991, p. 97.

[587] Existe uma regressão relativamente ao D. Sebastião de Lagos, na medida em que aqui a fisionomia do jo-



Figura nº 190

tendo em vista a produção de uma síntese psicológica — aquela que no fim constitui a imagem que cada época, sobre o homenageado, pretende fazer perpetuar, sendo justamente sobre este domínio que faz sentido e é pertinente falar, em termos de Historia da Arte, de uma interpretação psicanalítica da estatuária.

A esta intencionalidade ambígua e esquiva, a um tempo equiparando revivalismos e rupturas, qualificamo-la de pós-moderna. Por isso, o olhar vazio do poeta, mais do que traduzir um suposto estado de alma de Camões, exprime o incomensurável vazio que absorve e absolve todas as contradições, nomeadamente a atracção-repulsão da cultura contemporânea relativamente à memória, dando azo às novas problemáticas que anunciam e integram o fenómeno da pós-modernidade, problemáticas que nas artes plásticas conduziram ao chamado regresso à pintura e à escultura.

Por isto, parece-nos representar a presente peça um marco. Senão pela sua excelência artística, que uma certa frivolidade decorativa macula, decerto pelo interesse do problema que lhe está na origem e que (re)coloca, mas não resolve: a problemática da comemoração.

A Ferreira de Castro, *José Rodrigues; 1987-88*

A iniciativa da erecção de um monumento a Ferreira de Castro partiu da Associação Internacional dos Amigos de Ferreira de Castro, organização que foi fundada em 21 de Setembro de 1979 no Brasil pelo pintor Moacir Andrade, de Manaus, e cuja sede se localiza em S. João da Madeira, sendo presidida por Eurico Andrade Alves.

Esta Associação Internacional tem dinamizado inúmeras iniciativas em prol da divulgação da personalidade e da obra de Ferreira de Castro, o escritor português mais traduzido no mundo, entre as quais se assinalam a participação nas comemorações do cinquentenário da publicação de «A Selva» (em 1980), tendo a AIAFC aí participado com o oferecimento de "*bustos em bronze do escritor nascido em Ossela, Oliveira de Azeméis, que já se encontram implantados nomeadamente em S: João da Madeira, Sintra, Ossela, Manaus, Oliveira de Azeméis e outras localidades portuguesas e brasileiras relacionadas com a vida e a obra literária do escritor*"[588], oferecimentos a que se soma mais outro busto, "*instalado numa praça de Humaitá, mesmo em frente ao*

---

vem rei não mima a iconografia da época, não correspondendo a expressão psicológica do homenageado à animação da sua fisionomia por um determinado estado de alma, mais ou menos estereotipado, mais ou menos supostamente pessoal.

[588] Jornal de Notícias, 23/6/1987.



Figura nº 191

seringal «Paraíso», na Amazónia, onde Ferreira de Castro, emigrante adolescente, trabalhou uns anos"[589]

Pensado inicialmente para ser implantado no Parque da Cidade[590], por vontade da viúva do escritor, que manifestou "*o desejo de ver implantada a escultura no jardim do Passeio Alegre, à Foz, ou em local próximo igualmente condigno*"[591], a escultura acabaria por se implantar frente ao Atlântico, junto à embocadura do Douro, numa espécie de aproximação metafísica da terra brasileira em que aquele foi emigrado, proximidade aí romanticamente sugerida pela presença oceânica, circunstância que não pode deixar de se ver como um avatar da mesma intencionalidade de monumentalização que as sucessivas homenagens ao Infante, em Sagres, haviam buscado e falhado, e que mais recentemente, em 66, a implantação da estátua equestre de D. João VI, no Castelo do Queijo, em posição alinhada com a que no Rio de Janeiro era inaugurada para celebrar o IV Centenário da fundação dessa cidade, havia reeditado, como vimos.

Trata-se a obra de um paralelepípedo de bronze com 6 metros de altura por 1 metro de largo, colocado em equilíbrio instável, segundo um ângulo de 60 graus. Ajoelhado junto à base do paralelepípedo, a figura de um jovem parece suportar, em parte, o bloco principal, que é trespassado por duas barras longitudinais de secção cilíndrica cruzadas, que travam a inclinação da peça. Nas faces do bloco, figuram múltiplas inscrições, grafitti, desenhos e formas relevadas, donde sobressaem três figuras: uma "*representa o homem libertado*"[592], outra uma figura de mulher e criança em atitude dramática como "*evocação da tragédia humana*"[593] e a última, saliente, é a de um homem "*desbravando a natureza e dominando-a*"[594], simbolizando os dois elementos que penetram no paralelepípedo a "*projecção mundial da obra do escritor*"[595] **(figura nº 191).**

Apesar da presença destes elementos de significação, ou talvez devido a ela, não é fácil interpretar unitariamente a presente obra, não bastando aqui circunscrever a apreciação, uma vez mais, à natureza compósita da presente obra.

Tratando-se do lugar de memória mais expressivo da autoria de José Rodrigues, im-

---

589 Idem, ibidem.

590 Vide, *Ferreira de Castro lido por um escultor*, In, Jornal de Notícias, 30/7/1985.

591 Jornal de Notícias, 23/6/1987.

592 Idem, ibidem.

593 Idem, ibidem.

594 Idem, ibidem.

595 Idem, ibidem.



Figura nº 192

porta analisar a presente obra à luz da intencionalidade comemorativa que nela se plasma, e que acrescenta à natureza compósita das obras já analisadas um multifacetado discursivo iconográfico.

Discurso esse que se constrói pela adição de uma multiplicidade de signos expressivos (desenhos, graffiti, decalques, modelações, construções) de que o escultor se serve para materializar uma mensagem que se concebe e se projecta a partir de todos estes fragmentos, em oposição àquilo que poderíamos designar por uma retórica, ou seja, por um discurso estereotipado, ideologicamente apropriável, pela retórica do poder.

Não sucede isso aqui, porque a mensagem é composta segundo múltiplos formatos, relacionando-se com o seu objecto de significação, projectando-se como metalinguagem, que se estratifica e se sedimenta em diferentes planos de significação, à maneira de um registo arqueológico, conotável com as concepções foucaultianas, como se aquilo que o autor pretendesse não fosse organizar um discurso, mas apenas restituir na sua desconexa e original complexidade — a mathesis foucaultiana — os diferentes signos que o possibilitam, deixando ao público a tarefa e a liberdade da sua organização, colocando-o no papel do *arqueólogo do saber.*

Construtivamente, o paralelepípedo cita o monumento de Cerveira **(figura nº 192),** com o emprego das duas barras cruzadas como processo de sustentação da estrutura principal, em metafórica alusão ao princípio da edificação permanente, ou se se preferir, ao estado permanentemente inacabado, como em estaleiro, da obra genuína.

Aos 150 Anos do Cemitério do Prado do Repouso, Zulmiro de Carvalho, *1987*

Edificada para homenagear os "*portuenses ilustres e humildes que há 150 anos têm sido inumados neste cemitério*"[596], compõe-se a presente obra de uma construção semicircular monumental revestida por placas de granito polido negro, com uma fresta vertical apontada ao centro que divide o semicírculo em sectores circulares iguais, cujos planos, ligeiramente flectidos, formam entre si um ângulo ligeiramente superior a 180 graus. Polimento da pedra cria um efeito de espelhamento que reflecte as imagens que circundam o espaço em que se encontra implantada a obra **(figura nº 193).**

A presente obra é concebida na esteira da "*conceptualização de um ideal de pureza*"[597] que

---

[596] Vide inscrição do monumento.

[597] BARROSO, Eduardo Paz, In, Jornal de Notícias, 22/5/1987.



Figura nº 193

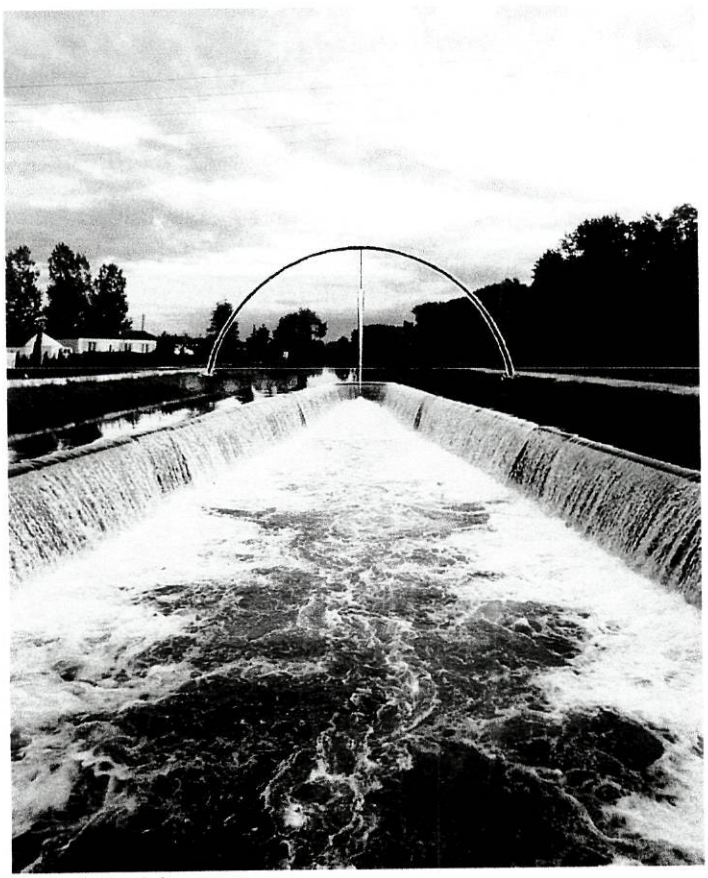


Figura nº 194

caracteriza a criação escultórica de Zulmiro de Carvalho, com a dimensão grandiosa das superfícies da obra a criar uma monumentalidade que reflecte e convida a habitar o próprio espaço, significando-o sem ditar significados, mas abrindo-se ao exercício elementar da génese do próprio significado, a partir da percepção e especulação do próprio público.

Semiologicamente, integra a presente obra uma totalidade que se fende e roda, na zona de fractura, numa outra direcção, como metáfora idealizada de um percurso, marcado por descontinuidades e transformações onde se reflectem e cabem todas as vidas.

Formalmente, assemelha-se a obra à fotomontagem que o escultor alemão Klaus Rinke (n. 1939) realizou em 1984, como projecto para uma escultura de homenagem a Gaston Bachelard **(figura nº 194)** obra conceptual, cuja intencionalidade visava estabelecer, como aqui uma espécie de ponte e de fractura entre dois modos diferenciados do mundo.

Em Barcelona, também, o escultor Ellsworth Kelly (n. 1923) um dos primeiros a banir o pedestal da escultura, erigiu, no mesmo ano, uma estrutura similar **(figura nº 195)** na Praça General Moragues[598].

Por aqui se pode aferir o carácter internacional da escultura de Zulmiro de Carvalho.

A Willy Brandt, *Clara Menéres, 1993*

Quanto a nós, o lugar de memória esteticamente mais conseguido da cidade. Pela primeira vez, a homenagem à pessoa de um líder político dá azo à elaboração de uma pesquisa formal e conceptual que se situa para lá da mistificação, desembocando numa linguagem silenciosa e solene onde o reconhecimento é concebido sem complexos e sem nostalgia.

Resultou a obra de uma encomenda da Fundação Friedrich Ebert à escultora Clara Menéres que contou com a colaboração do arqtº José Semide.

Trata-se esta obra de um mal amado monumento portuense. De longe, aquele que tem merecido mais sistemáticas manifestações de desagrado, por parte dos moradores de uma das zonas mais abastadas da cidade, tendo chegado a ser necessário, nos tempos críticos da inauguração a insólita presença de um agente da PSP a montar guarda ao monumento, facto que não deixa de ser curioso.

Possuímos fotografias de algumas das acções de profanação levadas a cabo sobre a escultura e colhemos o depoimento de uma senhora de idade residente na zona, que, na se-

---

[598] Vide outras imagens no site da *Internet*, endereço http://www.ub.es/escult/pao/Database.htm



Figura nº 195

quência de uma dessas profanações, vendo-nos a fotografar a inscrição **(figura nº 196)** logo se insurgiu contra a obra, por homenagear um "*amigo do Mário Soares*"[599], considerando que ali deveria "*ser construído um monumento ao Marechal Gomes da Costa*"[600].

Depois da limpeza da referida inscrição, logo doutra intervenção foi vítima a figura do Chanceler, exibindo uma cabeça pintada de branco que se tem mantido **(figura nº 197)**.

Estes aspectos apesar de anedóticos não deixam de ser significativos. Por eles, se percebe que o monumento não perdeu de todo, afinal, o estatuto de signo, transformando-se exclusivamente em sinal, como pretende Françoise Choay, como vimos, considerando na esteira de Roland Barthes, que, em termos semióticos, a presença urbana do monumento se resume a uma questão de acentuação.

Serve este fenómeno para marcar uma outra ruptura, que de alguma forma é correlativa daquela que o Cubo operou na Ribeira, distinguindo-se a rejeição do monumento a Willy Brandt não pelo repúdio estético da obra, que consensualmente agrada, mas tão só pelo seu conteúdo intencional.

Trata-se a obra de uma construção em forma de pirâmide truncada, cuja face frontal se divide em estreitos socalcos que formam outras tantas floreiras delimitadas por placas de granito, e que servem de pano de fundo a um busto implantado à altura dos ombros sobre duas placas de ferro maciço que lhe servem de pedestal, e que se prolongam, projectando-se à maneira de uma sombra, unindo-se, no passeio, em alusiva simbolização da divisão da Alemanha e da contribuição do homenageado para a sua reunificação. Na parte posterior, um maciço relvado ampara e prolonga a parte construída, em expressiva simbiose. Flores e relva contrastam fortemente com a expressão grave da figura humana e com a rudeza e aspereza do metal **(figura nº 198)**.

Conceptualmente a obra é pensada como um exercício de Land-Art, aproximando-se da intervenção da escultora Beverly Pepper, em Barcelona, 1991, no Parque da Estação do Norte **(figura nº 199)**.

---

[599] Depoimento colhido na rua a um transeunte anónimo, junto ao Monumento a Willy Brandt, em 5 de Junho de 1998.

[600] Idem, ibidem.



Figura nº 196



Figura nº 197

Outros *lugares de memória* deste ciclo:

Em 1980, modelado por Irene Vilar, foi implantado um busto em bronze do ***Padre Luís Rodrigues***, junto à fachada lateral Sul da Igreja da Lapa.

Em 83, foi erguido um pequeno monumento em homenagem ao industrial ***Américo Barbosa***, junto às novas instalações da empresa Ambar por ele fundada. Integra esse pequeno monumento um baixo relevo em bronze da autoria de Irene Vilar, datado de 82.

Em 87, de Laureano Guedes (Ribatua), foi erguida uma estátua pedestre ao ***Dr. Jacinto de Magalhães***, implantada rente ao solo sobre uma formação rochosa, junto ao local da sua antiga residência, à Praça de Pedro Nunes.

Em 88, do mesmo escultor foi inaugurada no Jardim do Campo 24 de Agosto uma estátua pedestre em bronze do ***Dr. Afonso Costa***, erguida, por subscrição pública iniciada por republicanos do Porto e com o patrocínio do Jornal República, no mesmo local onde o político e futuro dirigente republicano discursou durante um comício **(figura nº 200).**

Em 89, era inaugurada junto à sede da Fundação do Eng. António de Almeida a estátua da violoncelista ***Guilhermina Suggia***, encomendada pela fundação á escultora Irene Vilar e posteriormente oferecida à cidade, estátua que transcreve o óleo de August John, de 1923, existente na Tate Galery, em Londres **(figura nº 201).**

Em 91, era inaugurado na, a partir de então, assim designada, Praça ***Francisco Sá Carneiro***[601], o monumento àquele dirigente partidário, obra encomendada no ano anterior ao escultor Gustavo Bastos, no 10º aniversário do acidente de Camarate, ficando a assinalar o lugar onde por várias vezes aquele político discursou, durante os comícios que o seu partido aí organizava.

No mesmo ano, era colocado à entrada da Igreja do Sagrado Coração de Jesus um baixo relevo em bronze de ***Mons. Fonseca Soares***, modelado por Irene Vilar.

Em 93, era a vez de ser homenageado o ***Rev. Padre Diamantino Gomes***, sendo

---

601 Criada no contexto da construção do Bairro das Antas que se desenvolvia à volta da Avenida dos Combatentes, inaugurada em 28, como já vimos, a Praça das Antas acabaria por não receber o monumento a que o espaço central se destinava, apesar de, em 72, ter sido ponderada a hipótese de colocação de um conjunto escultórico da autoria de Charters de Almeida composto de um a taça ou espelho de água e jogos de água, obra que sobre a qual a CMAA se pronunciou favoravelmente em 4/1/72, no Parecer 9/72, considerando apenas que aquela obra melhor se integraria no futuro Parque da Cidade.



Figura nº 198

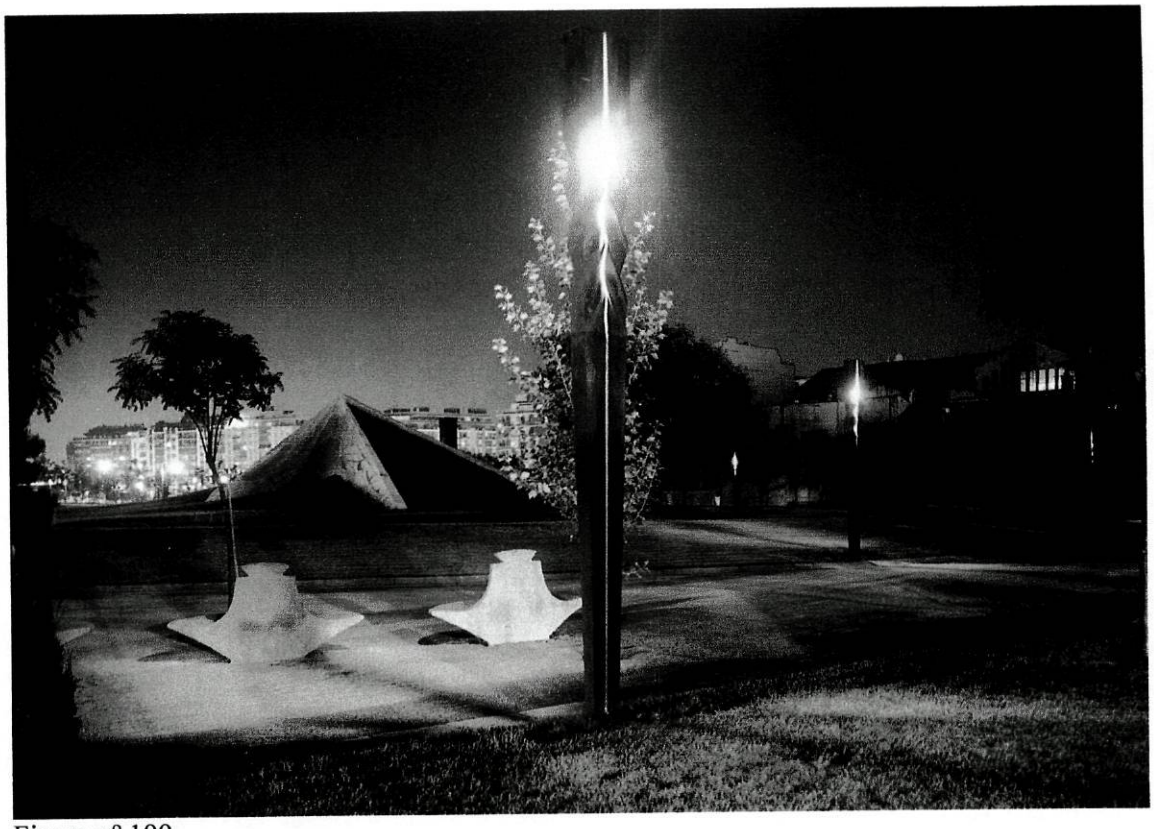


Figura nº 199

erguido sobre elevado pedestal, no Largo de Pereiró, um busto em bronze, modelado pelo escultor Manuel Sousa Pereira.

Em 95, projectada por José Rodrigues, foi colocada no muro exterior da casa em que ***Oliveira Martins*** habitou no Porto enquanto se ocupava da construção do caminho de ferro da Póvoa, uma escultura mural em bronze, em homenagem àquele vencido da vida.

Em 97, foi levantado junto ao pórtico Norte da antiga Ponte Pensil um pequeno monumento em bronze em memória de Diocleciano Monteiro, o ***Duque da Ribeira***, obra que seria encomendada pela Câmara Municipal a José Rodrigues, aquando da homenagem que a cidade lhe prestou, em 24-3-95.

No mesmo ano, à entrada do Conservatório de Música do Porto, a fazer *pendent* com o retrato de Guilhermina Suggia, que já vimos, foi implantado um busto representando o violinista e maestro ***Bernardo Moreira de Sá***, primeiro Director do referido Conservatório, obra encomendada ao escultor Hélder de Carvalho, na comemoração dos 80 anos da sua fundação.

Por fim, em 98, integrando-se nas comemorações do cinquentenário da fundação da Associação Industrial Portuense, foi inaugurado ao cimo da Rua de Aleixo Mota, à Pasteleira, um retrato em bronze do seu fundador ***José Vitorino Damásio***, aí representado a meio-corpo, sobre um pedestal cilíndrico implantado numa base elíptica, ocupando, em excêntrica posição, um dos seus focos, obra do escultor Gustavo Bastos que se insere deficientemente, quer em termos de escala, quer mesmo de imagem, no referido local.



↑ Figura nº 200

Figura nº 201 ↓



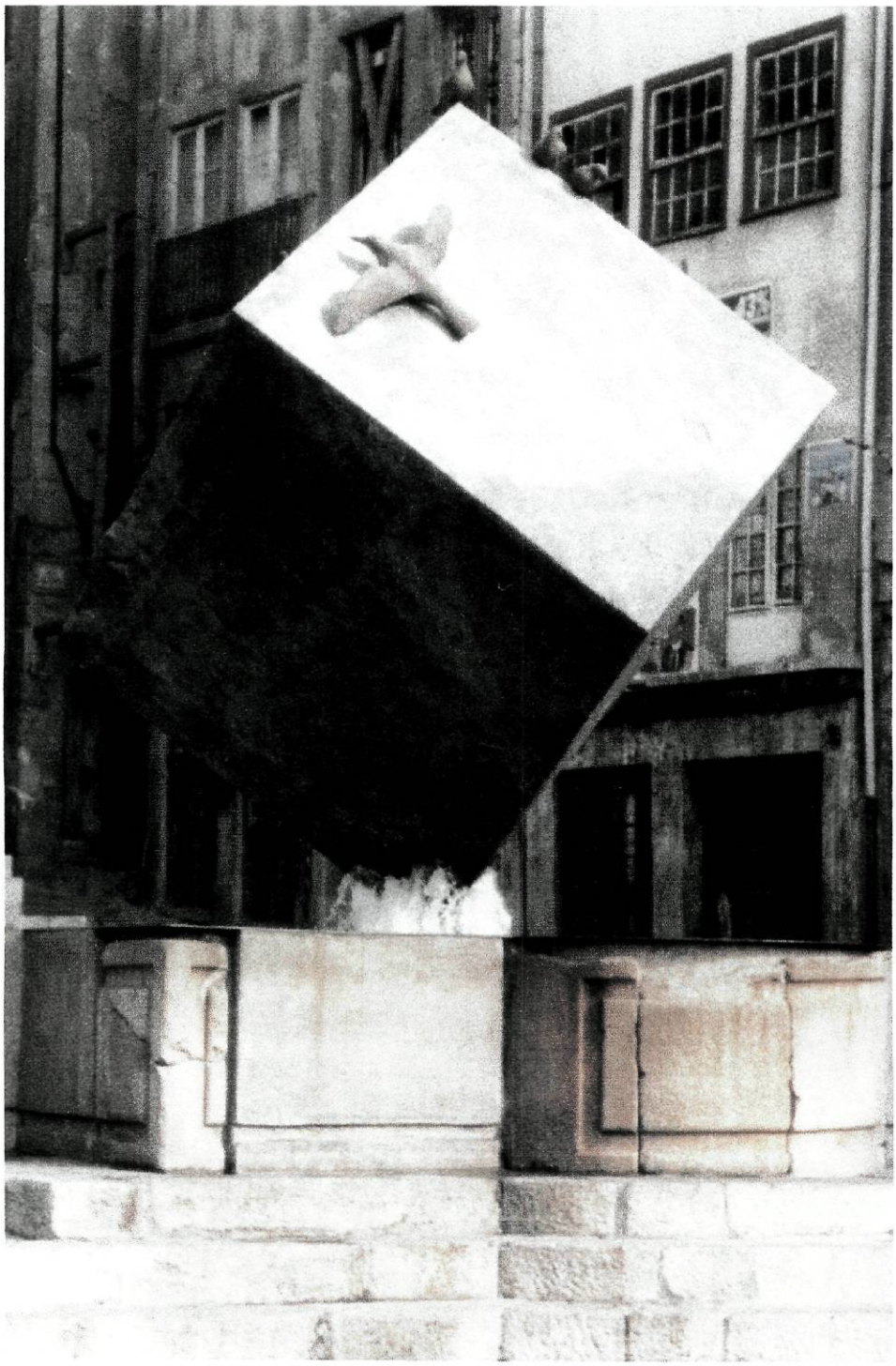


Figura nº 202

Cubo da Ribeira, José Rodrigues, 1982

O Cubo da Ribeira, mais do que qualquer outra escultura urbana, portuense é um símbolo de ruptura. Ruptura algo profanadora, como convém quando assim é.

Não se trata é claro de uma obra deslumbrante, criada para o deleite do olhar, ou com propósitos de monumentalização. Pelo contrário, o Cubo pouco mais é do que uma presença mínima e muda que se instalou despudoradamente no centro simbólico da urbe, apropriando-se dele e de alguma forma recuperando-o para a vida cosmopolita e convivial de toda a cidade, como imagem pradigmática da campanha de reabilitação e requalificação da zona, desenvolvida pelo CRUARB desde a sua formação.

É segundo este ponto de vista que importa encarar uma obra que à época da sua inauguração foi rejeitada pela maioria das pessoas, com a crítica especializada a não se mostrar muito à vontade a comentá-la, como se depreende das palavras de Bernardo Pinto de Almeida (doc. nº 49, Ap. Doc.) que então designava a escultura como "*meteorito de geométrica perfeição [...] peça algo intrigante [...] gigantesco cubo*"[602], hesitando em lhe dar o seu aval, porque "*os artistas por melhores que sejam, não acertam sempre*"[603].

Compõe-se a obra de uma fonte construída com três blocos de granito que remontam à época romana e que desempenhavam no local a mesma função, integrados numa estrutura contemporânea de betão e ferro e encimada por um cubo de bronze que se eleva sobre o reservatório da água, em equilíbrio instável, sobre um dos seus vértices. Nas faces, figuram em relevo, esparsas estratificações, como marcas fossilizadas de um outro tempo, enquanto que pousadas junto ao vértice superior e ao longo da aresta adjacente, figuram, também em bronze, quatro pombas a que se junta uma gaivota representada de asas abertas, agarrada, em pleno voo, a uma das faces do cubo que está voltada para o rio **(figura nº 202)**.

O Cubo, essencialmente, trata-se de um obra compósita que rompe com o esquema comum das fontes decorativas, deliberadamente assumindo uma dissonância que logo é compensada pela inclusão das pitorescas pombas, cujo naturalismo da representação introduz uma segunda dissonância, que reforça o jogo das tensões formais e conceptuais que se debatem no seio da obra e que extravasam para o exterior, instalando-se no tecido urbano como elemento regenerador e convertendo-o à sua imagem e linguagem.

---

[602] Jornal de Notícias, 3/1/1984

[603] Idem, ibidem.

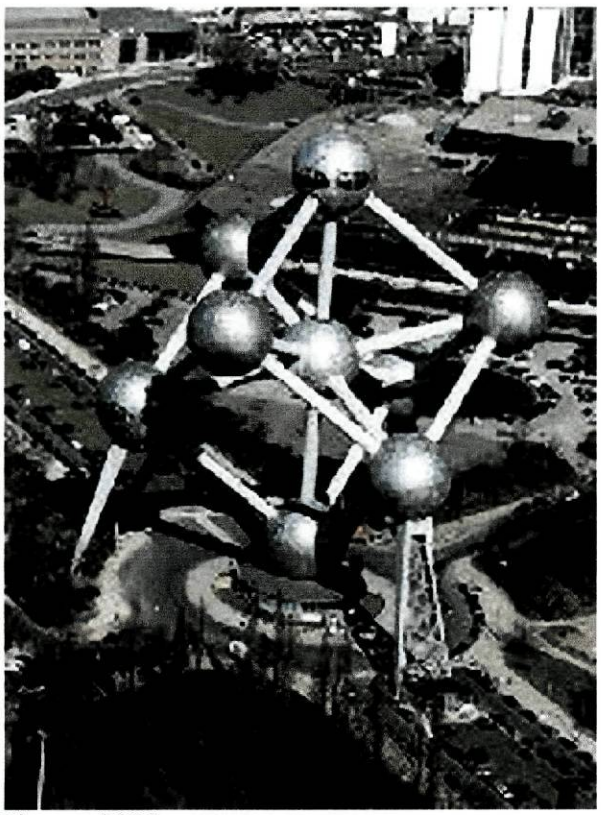


Figura nº 203

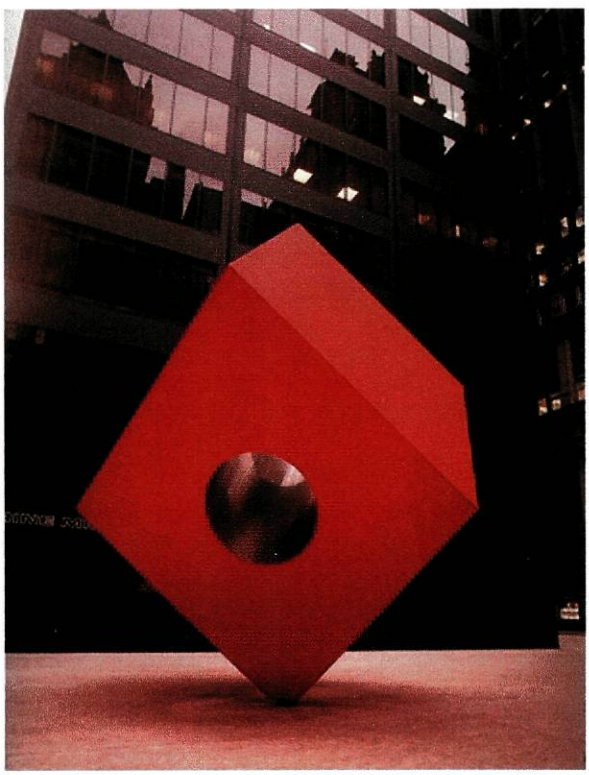


Figura nº 204

Red Cube, 1968, red painted steel. Marine Midland Bank, 140 Broadway, New York City. Photo: Michio Noguchi.

Endereço Internet - http://www.noguchi.org/redcube.htm

Por outro lado, o Cubo é uma peça criada segundo os processos e etapas construtivas da escultura tradicional: desenho, modelação em barro, moldagem em gesso, fundição em bronze, patine e acabamento; muito embora o resultado formal se situe nos antípodas daqueles mesmos processos, ao minimizar a peça os valores do modelado e ao maximizar os valores do desenho, pois outra coisa não é o cubo senão a junção de quatro faces planas, sobre as quais aparecem, à maneira de um desenho, impressões que, segundo o autor constituem "*registos e memórias*"[604], como vestígios residuais de um outro tempo, que deste modo se convoca e recupera.

Por tudo isto, da mesma maneira como o Obelisco havia introduzido uma ideia de moderna monumentalidade no tecido urbano da cidade, introduz agora o Cubo uma ideia de, por assim dizer, instalação pós-moderna. Instalação, pelo seu carácter compósito, algo desarticulado, e pelas dissonâncias formais e conceptuais que o enformam, e que radicalmente o individualizam no espaço envolvente. Pós-moderna, pela inclusão de figuras e obediência a práticas tradicionais da escultura, logo reunidas segundo signos de uma linguagem gráfica e, julgamos percebê-lo, eminentemente contemplativa e anti-narrativa, à boa maneira Zen.

A solução da colocação do cubo sob uma das arestas, contudo, não é inédita, remontando a sua implantação no espaço exterior, à estrutura do *Atomium* de Bruxelas **(figura nº 203)**, ex-libris da Exposição Mundial de 1958.

Depois disso, em 1968, aplicou também assim um cubo, o escultor norte americano de origem japonesa, Isamu Noguchi, na Broadway nova iorquina **(figura nº 204).**

Original é a inclusão dos grafismos, das impressões e... das pombas. Por ela, julgamos detectar a indelével tendência surrealizante tributária de *frotages* e *decontextualizações*, que resultam de uma intencionalidade conotável com algum automatismo pictórico.

Sem Título, Minoru Niizuma, 1985

Obra do prestigiado escultor japonês fundador da Sociedade de Escultura em Pedra de Nova Iorque e recentemente falecido que João Cutileiro conheceu na Conferência Internacional de Escultura de Washington, em 1980, de todas as peças que resultaram do Simpósio de 1985, foi a que mereceu uma implantação mais central, junto à Praça da Batalha, funcionando como símbolo da internacionalização da escultura local e nacional, já que

---

[604] Retirado de um depoimento oral do escultor.



Figura nº 2005

exemplares semelhantes que constituem, por assim dizer, variações do mesmo tema, se encontram actualmente implantados em Lisboa, à entrada do CAM da Gulbenkian e em Washington D.C., junto ao edifício do Capitólio.

Trata-se de uma coluna cilíndrica de mármore branco assente sobre uma base do mesmo material em que a espaços regulares se sobrepõem na vertical quatro cubos também de mármore cuja orientação das faces alterna segundo desvios angulares de 45°, cada uma das quais estando escavada em profundidade, de forma que a sua secção ortogonal vai diminuindo à medida que as cotas adquirem maior profundidade **(figura nº 205)**.

Esta peça de apreciáveis dimensões funciona como elemento marcante, acentuando o arranque da Rua de Stº Ildefonso, na sua versão renovada de rua pedonal e comercial, à qual empresta uma bem proporcionada e neutra monumentalidade, enriquecida pelas suaves gradações de claro-escuro que se produzem nas faces dos cubos, e que variam de acordo com a intensidade e a inclinação dos raios solares, assumindo uma espécie de carácter neo-megalítico que escapa a toda e qualquer apropriação sociológica ou ideológica, e restringindo-se a sua intencionalidade ao propósito exclusivo de se inscrever no espaço, com preocupações de permanência, como marca cultural do tempo em que foi produzida.

Torso, João Cutileiro, 1985

Produzido durante o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra do Porto, este torso constitui "*uma instância exemplar da sua numerosa produção do mesmo tema*"[605], expressando de forma eloquente a maestria e a inteligência criadora de João Cutileiro.

Trata-se de um bloco de mármore rosa de Vila Viçosa apoiado sobre pequena base do mesmo material, representando um torso feminino, sem braços, com incrustações de mármore mais escuro em forma de minúsculos mamilos, nos fartos e arredondados seios. Tratamento amaneirado do corpo, com adelgaçamento do tórax e proeminente largura das ancas e das coxas. Elevado grau de polimento do corpo, contrastando drasticamente com as superfícies deixadas em bruto das zonas de fractura. Sensualidade das formas do corpo com conotações de desenho na pintura de Ingres e ancestralidade arqueológica do bloco, com reminiscências nas estatuetas votivas do Paleolítico Superior, aqui, retomadas sem preocupações de mobilidade, em escala superior ao natural. Não apresentando braços, este torso feminino pode, paradoxalmente, também ser percepcionado como um falo, materia-

---

605 ALMEIDA-MATOS, Lúcia, Catálogo da Exposição *A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, Universidade do Porto, Fundação Gomes Teixeira e Faculdade de Belas Artes, Porto, 1997, p. 30.



Figura nº 206

lizando-se na obra, graças a automatismos surrealizantes, a temática erótica e pulsional que os sulcos da máquina de corte, deixados intactos no colo da figura, expressivamente acentuam. **(figura nº 206)**

Peça tipologicamente clássica, o presente torso é um exercício de escultura que num único lance, paradoxalmente, concentra em si próprio as possibilidades e as intencionalidades expressivas da escultura moderna e anula a distância temporal e cultural existente entre a contemporaneidade e a ancestralidade, de matriz ocidental e mediterrânea.

Da modernidade, recolhe a peça as contribuições de Moore, visíveis no escrupuloso polimento do mármore, de que resultam os coados efeitos e gradações de claro escuro, e de Jean Arp, pelo arredondamento biomórfico dos volumes.

Da ancestralidade, recolhe a peça as alusões aos cultos da natureza e ritos de fecundidade, simbolizados no corpo feminino, cujos respectivos atributos sexuais se exibem em tamanho exagerado[606], salientando-se os maduros seios cuja alvura iguala a do próprio leite.

Significativo não puderá deixar de ser a ausência de braços. Por um lado, tudo se passa como se o escultor os considerasse supérfluos. Por outro, surpreendentemente, a ausência dos mesmos faz com que a peça adquira os contornos de um falo, o que contribui para acentuar o carácter surrealizanrte da obra.

Pirâmide, Zulmiro de Carvalho, 1985

Produzido igualmente no contexto do Simpósio Internacional de Escultura em Pedra, esta obra de dimensões monumentais foi implantada num local anteriormente desqualificado da cidade: um terreno descampado junto à Avenida de Fernão de Magalhães, entretanto objecto de requalificação e de ordenamento urbano, processo no qual a escultura foi chamada a participar, não segundo o regime contratual mais frequente da encomenda ou do concurso, mas no âmbito de um formato inovador menos limitador da criatividade artística e propiciador do intercâmbio de experiências: os simpósios de escultura.

Constitui esta circunstância aspecto que importa realçar. Por ele, se regista o facto de que a escultura pública pode e deve constituir um instrumento de requalificação e de rege-

---

606 É interessante observar, contudo, que contrariamente às Vénus Paleolíticas e às Deusas-Mãe Neolíticas, a presente figura não acentua o tamanho do ventre, não apresentando sinais de gravidez, o que puderá significar uma metamorfose dos atributos da feminilidade, cuja afirmação presentemente a centrar-se mais na acentuação dos valores da beleza corporal do que na função reprodutora, aspecto que pode ajudar a enquadrar, numa perspectiva mais vasta uma eventual actualização dos mitos que configuram a imagem da própria mulher, observando-se uma vez mais a contribuição da criação artística para revelar, em tempo real, as mais recentes metamorfoses da própria cultura.



Figura nº 207

neração urbana, encontrando aí uma nova vocação, pois como costuma dizer João Cutileiro "*é preciso desfasciszar a escultura*"[607], única forma para que esta possa (re)encontrar a função social por que Joseph Beuys sempre se bateu.

No Verão de 85, o Porto esteve na rota dessa viragem e o arranjo da Alameda de Fernão de Magalhães é o seu mais duradouro efeito.

Nesse arranjo, constitui elemento marcante a presente escultura: uma estrutura monumental formada por dois triângulos rectângulos construídos por blocos ciclópicos não aparelhados de granito, sobrepostos e não cimentados, apresentando uma fresta e formando entre si um ângulo obtuso que sugere uma volumetria piramidal **(figura nº 207)**.

Para além da sua dimensão, caracteriza a obra, por um lado, a rudeza dos blocos ciclópicos de granito arrancados por processos mecânicos e cargas explosivas à pedreira. Por outro lado, caracteriza-a não menos poderosamente uma imagem de monumental ancestralidade, que é sugerida não por transcrição, mas por uma espécie de abreviatura, ou compressão de dados, como é costume dizer-se em informática, que elimina a redundância e apura o resultado final, reduzindo ao mínimo os elementos da sua própria descodificação.

Daí a importância da integração paisagística: a obra de Zulmiro de Carvalho requer espaços amplos e ajardinados que permitam estabelecer uma relação da escultura com o público, porque no seu entender "*a implantação dos trabalhos exalta os elementos da natureza organizados por mim com rigor geométrico. Os triângulos, os rectângulos e outras formas geométricas passariam despercebidas se não aparecessem organizadas como escultura*"[608].

Infelizmente essa relação é prejudicada pelos arbustos que circundam a obra, asfixiando-a e dificultando a sua leitura e plena fruição estética, facto que o escultor, muito fenomenologicamente, comenta, considerando que a vegetação "*distrai o olhar, que deve enfiar-se pela abertura vertical até ao outro lado, captando uma penetração no interior das coisas*"[609].

Não podemos deixar de colocar uma questão que podendo parecer de somenos importância, aqui é fundamental. Por ela, se inviabiliza a prossecução de uma intencionalidade que constitui afinal a razão de ser artística da própria obra. Facto que sucede porque ao escultor ainda não é reconhecida a competência de intervir como agente de requalificação ou regeneração do tecido urbano, para lá da factura das suas peças.

---

[607] Entrevista na RTP, Janeiro de 1999.

[608] JNDomingo, 24/7/1988.

[609] Idem, ibidem.

Ao Empresário, José Rodrigues, 1992

Descrito pelo autor como "*um hino à universalidade das coisas e dos homens*"[610], o monumento ao empresário, implantado junto ao edifício da Associação Industrial Portuense, no espaço de intersecção da Avenida da Boavista com a Avenida Marechal Gomes da Costa, pelas dimensões e meios utilizados, constitui a obra escultórica de maior impacte urbano implantada na cidade[611] desde o Monumento aos Heróis da Guerra Peninsular, facto que atesta o fôlego que a escultura pública readquiriu a partir dos anos 80.

Desde logo é significativa a escolha do seu local de implantação. Uma localização que o arq. Gomes Fernandes, então, vereador do Pelouro de Urbanismo e Reabilitação Urbana, qualificava de «*grande dignidade*»[612], expressão eufemística para designar a zona residencial da classe abastada portuense, denotando a inserção do monumento naquele local a origem de classe do empresariado que subliminarmente é ali objecto de homenagem, facto que fragiliza as "*referências subtis à própria cidade e ao esforço do Homem*"[613] pretendidas pelo autor, por falta de um enquadramento urbanístico onde a presença da actividade empresarial e do labor, pudessem tornar mais objectiva e abrangente a sua conotação sociológica.

E tanto é assim, que a própria sede da AIP acabou por transferir-se para a zona do Freixieiro, junto à EXPONOR, convertendo-se a antiga sede em Casa do Associado, como espaço de convívio e lazer, facto que concorreu para que a qualificação inicialmente pretendida daquele espaço urbano viesse a degenerar em mera monumentalização.

Compõe-se a obra de uma construção assente sobre um espelho de água circular, donde arrancam dois prismas triangulares revestidos lateralmente por vidros espelhados, rasgado e separado, o mais baixo, por dois blocos ligeiramente afastados entre si. Nos topos e nas superfícies interiores do corte, dispostos obliquamente, figuram revestimentos de placas de granito, não aparelhado, onde sobressaem as perfurações das máquinas de corte e desbaste da pedra. Cruzando o espelho de água, duas estreitas passarelas, estabelecem a ligação entre os extremos Sul e Norte, respectivamente dominados, o primeiro por um re-

---

610 Jornal de Notícias, 9/7/1992.

611 Vejam-se a propósito alguns números que caracterizam a obra: uma esfera de mármore maciça, com três metros e meio de diâmetro e 40 toneladas de peso; um prisma triangular, com a face superior cortada obliquamente, com o vértice mais alto a 18,5 metros do solo, um repuxo de água com sete metros de altura. Tudo isto composto ainda por um segundo prisma, um lago de águas baixas atravessado por um passeio estreito em cruz

612 Idem, ibidem.

613 Idem, ibidem.



Figura nº 208

puxo de água e o segundo por uma esfera de mármore maciça **(figura nº 208)**.

À semelhança do Cubo e do Monumento a Ferreira de Castro, a presente obra apresenta um *carácter compósito*, onde se afirma uma matriz arquitectónica de raiz construtivista que, à maneira de uma orquestração, reúne e confronta diversos elementos, materiais, conotações e processos construtivos e tecnológicos, sob o signo de uma "*grande carga dramática*"[614], como explica o autor.

Urbanisticamente, como na "Pirâmide" de Zulmiro de Carvalho, também aqui a implantação da obra trai a intencionalidade visada pelo autor: erguer um símbolo da dinâmica desenvolvimentista imprimida pela classe empresarial à (so)ci(e)dade. Um símbolo da contribuição da iniciativa privada para a construção do desenvolvimento, ou seja, da modernidade, apesar de muitas vezes aquela tender a reduzir esta à ideia de mera modernização[615].

Erguer uma imagem de reconciliação social, eis, portanto, a intencionalidade da presente obra. Outra coisa não significa a junção das superfícies espelhadas, concebidas à imagem das torres envidraçadas dos novos empreendimentos citadinos, com as superfícies rugosas que funcionam como metáforas do esforço necessário à construção do edifício socio-económico, esforço esse que coroa e desoculta o monumento[616], constituindo a sua faceta mais expressiva. Reconciliação social, já se vê, pela reabilitação da iniciativa empresarial que, tal como se encontre plasmada na obra, por um lado congrega e direcciona para o alto o desenvolvimento económico, e por outro se universaliza, no tempo e no espaço, numa metáfora simbolizada pela presença da esfera.

Trata-se, então, de fomentar a reconciliação social, através da criação, como já vimos, de *núcleos de unificação e de identificação social*[617], objectivo que constitui actualmente um dos fundamentos da inserção da arte no espaço público, objectivo que está no artista bem presente[618], porque desde o início o escultor teve "*a preocupação de idealizar não só a obra, como o espaço envolvente que pretende transformar num* 'lugar de convívio'"[619], integrando nela, além do

---

614 Idem, ibidem.

615 Vide, HABERMAS, Jürgen, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, D. Quixote, Lisboa, 1990.

616 Não pode deixar de ser observado o facto de que o corte vertical operado na torre mais baixa desoculta o seu interior, revelando novamente a marca do trabalho, como elemento essencial de toda a empresa humana.

617 ALMEIDA-MATOS, Lúcia, *Escultura Humana*, In, *Catálogo da Exposição A Figura Humana na Escultura Portuguesa do Século XX*, Porto, 1998, p. 19.

618 Vale referir aqui as palavras do escultor quando, conversando connosco a propósito desta obra, referiu que «também há empresários bons».

619 Idem, ibidem.

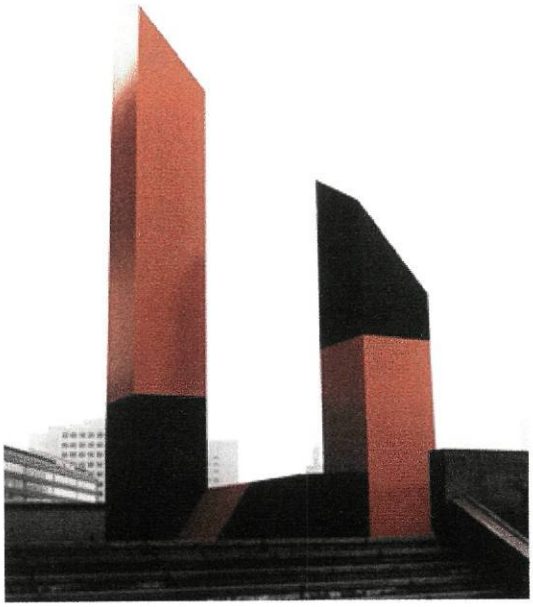


Figura nº 209
Mon (Gate), 1966, painted steel. Collection of the Museum of Modern Art, Tokyo, Japan.
Endereço Internet - http://www.noguchi.org/sculpmoma.htm

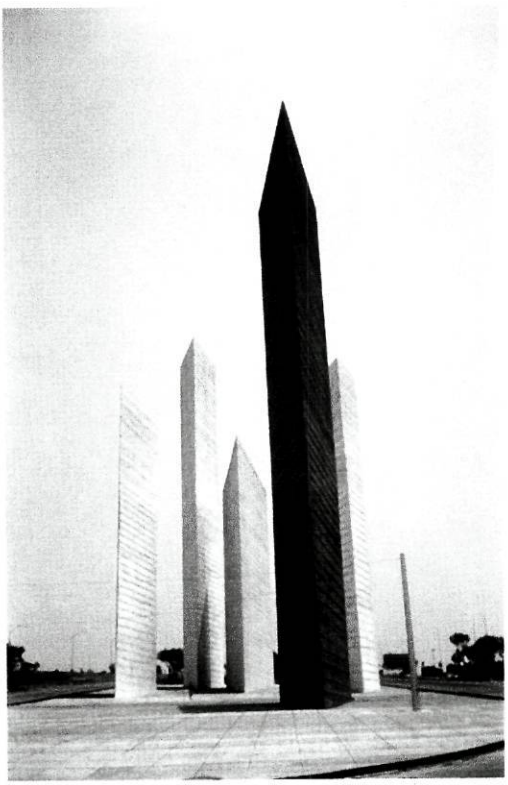


Figura nº 210

circuito que a cruza, alguns bancos de granito, em colocação concêntrica relativamente ao círculo da base, circunstância que potencia a apropriação do espaço por parte do público, convertendo-o em espaço vivido, num entendimento fenomenológico de qualificação e de significação do espaço público, como efectivamente sucede, sendo aquele recinto diariamente utlizado por um grupo específico de indivíduos[620], cuja presença se por um lado não era *a priori* esperada, por outro tem impedido que aquele se torne em mais um monumento arqueológico, destinado a ilustrar guias e folhetos turísticos, apesar disso contribuir para um maior desgaste do local[621].

Formalmente, a ideia de erguer prismas triangulares apontados não é inédita. Em 1966, o escultor japonês Isamu Nogushi, que já vimos, erguia frente ao Museu de Arte Moderna de Tóquio a escultura *Mon*, construída em ferro pintado **(figura nº 209)** e antes disso, Mathias Goritz (n. 1915) havia erguido seis estruturas idênticas, em 1958, nas imediações da Cidade do México, junto à entrada da auto-estrada que conduz aos Estados Unidos **(figura nº 210)**.

Comparativamente àquelas, diferencia-se esta pelo seu carácter compósito que dialectiza e dramatiza elementos díspares e até opostos, enquanto as outras apresentam uma mais uniforme e depurada expressão, assumindo uma natureza objectual, embora de grandes proporções.

---

620 Em virtude de residir relativamente perto, tenho observado que o recinto do monumento é frequentado diariamente por um grupo numeroso de tóxico-dependentes, em tratamento no STPT próximo, que o elegeu como local de encontro e de convívio, reunindo-se ali após receberem o referido tratamento de metadona que lhes possibilita viver normalmente — circunstância que, quanto a nós, não deve ser vista como um falhanço da obra em causa, mas, pelo contrário, como a sua salvação, *in extremis*, pois só por ela pode a escultura realizar, *a posteriori*, uma função social, que por um lado se não é aquela que tematicamente se relaciona com a obra, por outro não deixa, curiosamente, de se relacionar com a sua intencionalidade, funcionando como elemento de integração de um grupo socialmente marginalizado, que ali se apropriou de um espaço de uma cidade que, afinal, também lhes pertence, facto que o escultor José Rodrigues, aliás, em conversa connosco foi o primeiro a referir.

621 Devido à utilização intensa, a maior parte do espaço relvado do recinto encontra-se reduzido a terra batida, não se registando porém outros danos, o que é de louvar e indicia que os frequentadores se sentem ligados àquele espaço e que de alguma forma o estimam.



Figura nº 211

Ao Gráfico Português, Jorge Patrício Martins, 1994

O monumento ao gráfico português que se ergue lateralmente no amplo recinto da Praça da Corujeira, representa uma obra ímpar no contexto da escultura pública portuense, porque pela primeira e única vez, a obra se concebe e se organiza a partir de uma assemblagem de materiais que constituem parte integrante daquilo com que temática e programaticamente a obra se relaciona, funcionando cumulativamente como sujeito e objecto do conteúdo intencional da mesma.

Da autoria de um arquitecto envolvido em estudos e projectos de requalificação urbana da zona, onde ainda nas primeiras décadas do século se realizava a feira dos moços,

É formada a obra por uma campânula de vidro de forma piramidal truncada colocada sobre um tanque de água e contendo no seu interior uma assemblagem de peças e materiais oriundos de máquinas de impressão gráfica. Uma ponte de madeira e ferro permite atravessar o tanque e apreciar alguns exemplares de antigas provas tipográficas, expostas, a meia-altura, em vitrines, acentuando o carácter museológico da instalação (figura nº 211).

Embora difuso, paira sobre a obra um conteúdo rememorativo, facto que de antemão aconselharia classificá-la como lugar de memória. Só não o fizemos, porque tal como para outras obras em que esse conteúdo está parcialmente presente, como sucede com o Monumento ao Empresário e o Monumento ao Caixeiro Viajante, consideramos que mais do que a convocarem a histórica, constituindo-se como evocação de um acontecimento, de um facto ou de uma figura do passado, este tipo de obras são antes de mais concebidas como afirmações actuais de determinados agrupamentos socio-económicos[622] cuja análise nos remete para o campo da sociologia, e que mesmo quando se referem a um dado legado patrimonial, fazem-no preferencialmente à margem da rememoração, não chegando a evidenciar uma inequívoca intencionalidade rememorativa, historicamente perspectivada — e sem discurso historicamente perspectivado, não é actualmente concebível a memória, por mais que a recordação habite todos os lugares.

Em vez de rememoração, na génese da obra encontra-se um intuito de qualificação da praça, representando a sua implantação aí a busca de uma nova identidade que se define afinal nos antípodas daquela que no passado referenciava o mesmo, em virtude daquele recinto, no passado, ter servido de local de Feira de gado e de Mercado de moços, sendo

---

622 Facto que o nome dado à obra denota, uma vez que não se trata ali de homenagear determinado operário, empresário ou indústria gráfica em particular, mas sim todos os trabalhadores gráficos portugueses no seu conjunto.

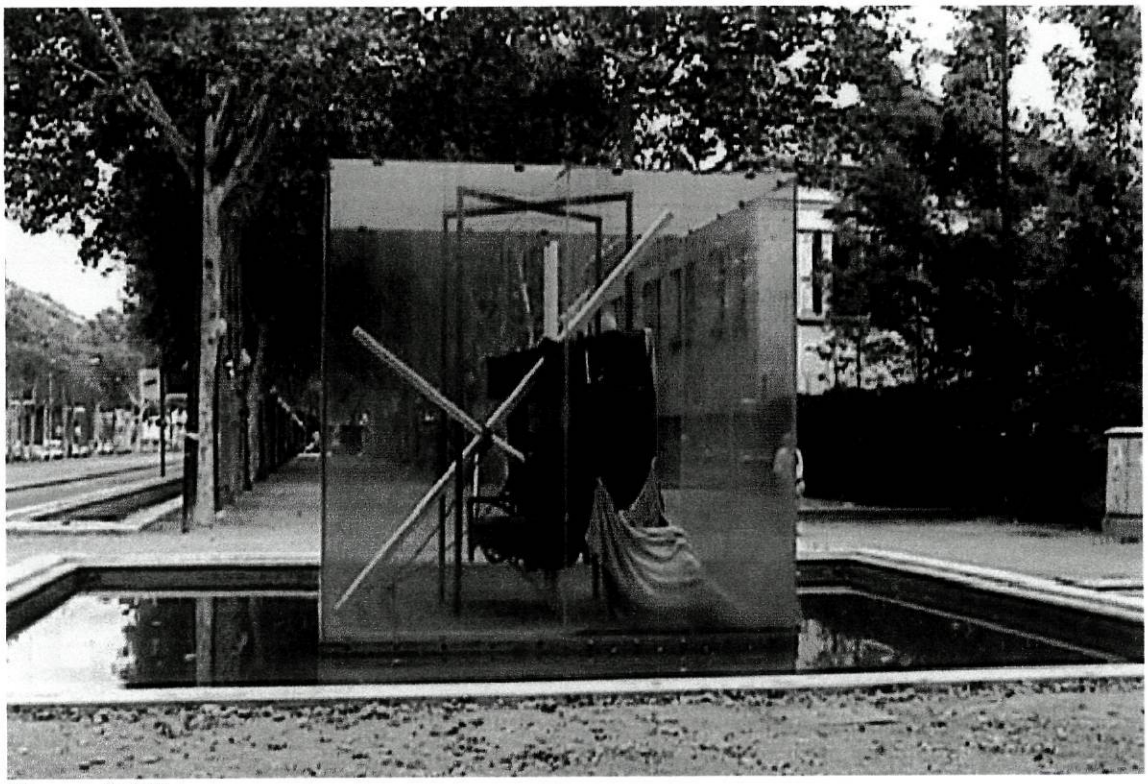


Figura nº 212

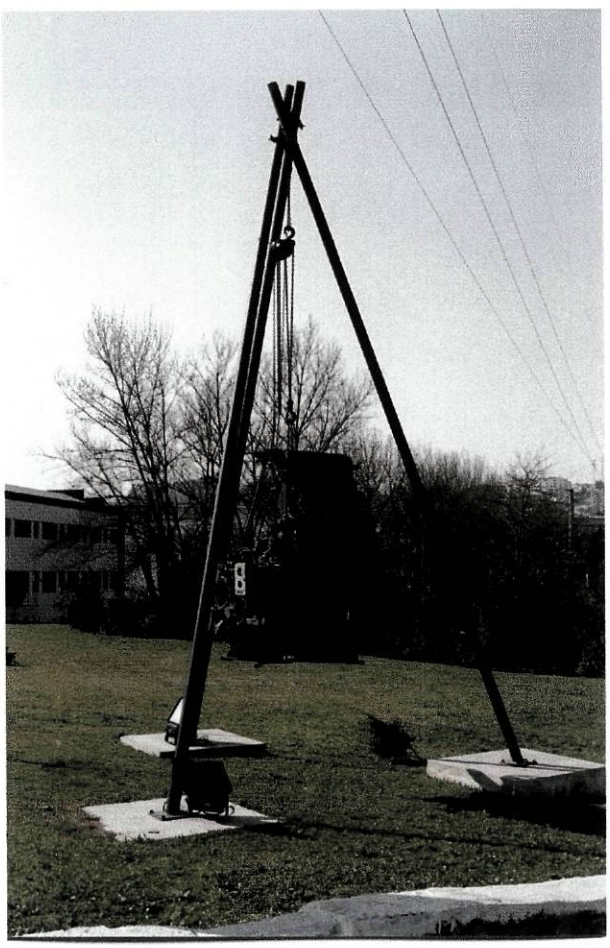


Figura nº 213

mais importante a primeira e mais típico o segundo, funcionando este, ainda em 31, como "*um mercado livre onde moços e lavradores desta região celebram sem escritura e sob palavra de honra os contratos dos seus futuros serviçais que terão de ocupar-se das duras lides dos trabalhos agrícolas*"[623].

Não se relaciona, portanto, o Monumento ao Gráfico Português com a evocação dessa memória, e pelo contrário é justamente a procura de uma nova identidade que parece alimentar o propósito de inserção da presente obra ali. Uma identidade que, aliás, não é de modo algum estranha à Freguesia de que aquela Praça se pretende constituir como nova centralidade, construindo uma nova imagem, já não a partir de perdidas tradições agro-pecuárias, mas a partir de duras realidades industriais, cujas degradadas e abandonadas instalações se espalham um pouco por toda a freguesia, ao longo do parcialmente encanado Rio Tinto, constituindo uma das áreas mais críticas em termos ambientais e estéticos do Grande Porto, mas, paradoxalmente, contendo um espólio de arqueologia industrial que importa salvaguardar, património esse cuja valorização e restituição oportunamente constitui a razão de ser deste monumento.

É pois em termos de regeneração urbana que a intencionalidade desta obra deve ser equacionada, constituindo a requalificação da Praça da Corujeira uma das "*metástases positivas*" que anima o Plano delineado, no quadro dos objectivos gizados pela Fundação para o Desenvolvimento do Vale de Campanhã, pelo mesmo arquitecto que é autor desta obra. Aliás, toda esta zona tem muitas semelhanças com a área de intervenção de Sant Adrià de Besós, situada na periferia de Barcelona[624], curiosamente também a leste da cidade, junto a um rio poluído e atravessada por viadutos e eixos viários estruturais.

Da existência dessa relação, constitui prova suficiente a presente obra, que apresenta similitudes conceptuais com a já referenciada obra de Antoni Tàpies, *Homenatge a Picasso*, Passeig de Picasso, Barcelona, 1983, **(figura nº 212)** pela utilização de uma campânula de vidro colocada sobre um espelho de água, a rodear uma assemblagem de componentes de maquinaria tipográfica.

Também não pode ser estranha à concepção desta obra a existência, no território da Freguesia, do Museu Nacional da Imprensa, aberto ao público em 1996, mas já em organização em 94, e que curiosamente à entrada exibe como se de uma escultura se tratasse, uma máquina de tipografia suspensa por uma estrutura metálica **(figura nº 213)**.

---

623 Comércio do Porto, 3/11/1931, p. 2.

624 Vide endereço Internet, http://www.ub.es/escult/pao/BCNdata/PDF/BCNdata/Ibesos.pdf

Outros *elementos de qualificação urbana* deste período

Em 1985, como resultado do Simpósio Internacional de Escultura em Pedra, foram implantadas no Jardim da Alameda de Fernão de Magalhães, seis esculturas que conjuntamente com a «Pirâmide» de Zulmiro de Carvalho, que já vimos, completam o acervo escultórico daquele espaço público que de um recinto degradado e sem utilidade se converteu numa espécie mini-museu de escultura ao ar livre, e cujo estudo aprofundado não podemos empreender aqui.

Em posição de destaque, figura uma construção de grandes proporções composta por blocos ciclópicos de granito não aparelhado nem polido, formando um ***Dólmen***, obra do escultor nipónico Minoru Niizuma que se acorda espacial e tematicamente com a ancestralidade da «Pirâmide» de Zulmiro de Carvalho, implantada no extremo oposto do Jardim.

No flanco Sul, do recinto figuram ***2 grupos*** formados cada um por duas peças, obras realizadas em granito pelo escultor holandês residente no Perú Lika Mutal, apresentando ambas acentuados contrastes de textura entre as partes rugosas e polidas da pedra.

No flanco oposto, esculpidos por Amaral da Cunha, figuram ***2 blocos*** paralelepipédicos de granito dente-de-tigre, colocados paralelamente a curta distância, apresemtando as suas faces externas um acentuado polimento.

Aproximadamente no centro do jardim, figura uma escultura de Carlos Marques, composta por ***dois blocos*** de granito não aparelhados nem polidos, um de grandes e o outro de reduzidas dimensões, unidos por um tubo metálico em ferro.

Nas imediações deste, figura um interessante ***bloco de granito*** escavado geometricamente em profundidade, formando cavidades e volumetrias ortogonais e dando origem a curiosos efeitos de claro escuro, obra do escultor galego Manolo Paz.

No Jardim de S. Lázaro, provenientes também do Simpósio de 85, acompanhando o torso de João Cutileiro, que já vimos, foi implantado um ***bloco de mármore*** de Zulmiro de Carvalho, cortado a meia altura por um sulco profundo, e apresentando na face anterior sulcos paralelos de menor profundidade, dispostos em diagonal.

Neste mesmo Jardim e realizada igualmente durante o simpósio, foi colocado no meio do lago uma escultura em mármore, de Sérgio Taborda, representando, em meio corpo, uma figura a nadar.

No espaço ajardinado junto à Igreja de Nª Srª da Boavista, ao Foco, foi implantada uma escultura em mármore de Richard Graham, obra realizada durante o simpósio.

Em 91, no flanco nascente da Praça da Liberdade, foi implantada apoiada a um marco do correio e sem pedestal ou base, a estátua em bronze ***O Ardina***, obra encomendada pela Câmara Municipal ao escultor Manuel Dias.

No mesmo ano, após ter estado exposta ao público no átrio do edifício da Câmara Municipal do Porto, foi implantada na Rua da Cidade do Recife a escultura ***À Amizade Recife-Porto***, peça de apreciáveis dimensões construída em aço inoxidável e baquelite, da autoria do escultor brasileiro Alex Mont' Elbert, e oferecida para a assinalar a geminação daquela cidade brasileira com a cidade do Porto.

Em 93, após ter estado exposta durante algum tempo no recinto da Praça de Lisboa, foi colocada no Jardim do Palácio de Cristal, a escultura ***Viagens***, de Rui Anahory, obra composta por numerosos pedaços de cerâmica fortemente agregados entre si e posteriormente policromados e vidrados, formando uma espécie de corpo cilíndrico, quebrado na parte superior, que repousa sobre um suporte metálico, formado por uma estrutura de arame de aço inoxidável.

Em 93, foi implantada junto ao empreendimento habitacional «Cidade Cooperativa de Ramalde» uma estrutura em ferro de grandes dimensões em forma de ***Templete***, obra majestosa do escultor Zulmiro de Carvalho que apresenta um interessante jogo de formas dos pilares que a sustêm, e que se acorda com justa proporção e perfeição formal ao espaço daquele empreendimento de blocos prismáticos de elevada altura, que se localiza junto à movimentada Via de Cintura Interna.

Em 95, foi colocada na placa ajardinada entre a Rua de Santos Pousada e de Firmeza o pequeno monumento ***Ao Caixeiro Viajante***, obra um tanto ou quanto *pop* construída em bronze e mármore, e adjudicada pelo Sindicato dos Técnicos de Vendas, por concurso limitado, a Secundino Moreira da Silva.

Em 96, foi implantada na Praça de Lisboa, sobre uma fonte, a escultura em bronze dourado ***A Anja***, obra da autoria de José Rodrigues que pretendia assim qualificar aquele espaço, um pouco à maneira da cinematografia de Wim Wenders, com uma metáfora rememorativa do Mercado do Anjo, que ali mesmo se realizava no princípio do século.

Em 98, foi implantada junto ao Largo de António Cálem, a escultura em ardósia as ***Sete Partidas do Mundo***, obra realizada por Graça Costa Cabral ainda no contexto do Simpósio de 85, e recentemente (re)inaugurada para assinalar a realização do Congresso Ibero-Americano de Urbanismo.

Por fim em 99, foi colocada frente ao edifício da Alfândega do Porto, assinalando a conclusão da sua reconversão, projectada pelo arqtº Souto Moura, em Museu dos Transportes e Comunicações e Espaço de Exposições, uma ***escultura de ferro e cimento***, formada por uma forma orgânica de ferro, encimando graciosamente a engrenagem que figura na base, obra que atribuímos a José Rodrigues.

Lugares de Devoção



Figura nº 214

Cristo Ressuscitado, Júlio Resende, 1981

A Igreja de Nª Srª da Boavista, inaugurada em 1981, constitui um marco e uma expressão sublime daquilo que poderá chamar-se a génese de uma nova arte do sagrado: uma arte de integração e de convergência de diferentes modalidades e linguagens de expressão artística que ali se congregam, numa espécie de partitura neo-gregoriana a várias vozes e diferentes timbres, para entoar um poema visual e ambiental, cujo acerto aflora, por si só, a transcendência emotiva do sagrado.

Com projecto magnífico do arqtº Agostinho Ricca, foi confiado pelo P.e Giulio Carrara a mestre Júlio Resende a elaboração de um vasto e rigoroso programa de embelezamento do recinto, programa que incluiu, além da criação de esculturas e relevos em faiança, bronze e ferro e cobre batido, a elaboração dos vitrais, do sacrário e de um tapete, vindo posteriormente a ser acrescentado a este rol de peças[625], a elaboração das 14+1 estações da Via Sacra, realizadas em grés cerâmico vidrado, em 86, obra de grande interesse artístico e até teológico que não analisamos, em virtude de se situar num campo distinto do da escultura.

Desta exemplar intervenção, seleccionamos para descrição e análise o grupo Cristo Ressuscitado, modelado por Júlio Resende em faiança, que integra a zona do Baptistério.

Trata-se de uma composição que inclui uma imagem alongada de Cristo com os braços abertos e uma das mãos erguidas em gesto de saudação, representada por um médio relevo colocado directamente sobre uma parede de betão aparente, composto por vários segmentos à maneira de um puzzle e acompanhada, no plano inferior, por 11 placas rectangulares de faiança, também segmentadas, colocadas verticalmente **(figura nº 214)**.

De grande leveza e predominante verticalidade, a imagem sugere um imponderável movimento ascensional que a vincada diagonal do braço direito compensa, no alto, para logo ser contrariada por uma outra, contrária, constituída pelos panejamentos e equilibrada pela horizontal do antebraço esquerdo que, por assim dizer, trava o movimento, dando a sensação de cósmica levitação.

Formalmente, decorre esta figuração da actividade de ceramista que complementarmente à pintura tem exercido Júlio Resende desde os anos sessenta, com algumas obras inseridas em edifícios públicos, como é o caso dos dois painéis cerâmicos que existem no Hospital Escolar de S. João, nas Torres da Pasteleira, na Companhia de Seguros Tranquili-

---

[625] Consultar as fichas de inventário das peças de escultura, que constam do Anexo II – Base de Dados.

dade, Ribeira, etc. Dessa actividade, ressalta a importância da policromia, com o emprego de cores vivas e luminosas, que o brilho do vidrado acentuam, e a importância de uma modelação que se distancia da figuração naturalista, quer através de um informalismo moderado quer de uma estilização abstractizante, de pendor geométrico, responsável por introduzir uma expressão, ou antes, uma poética, de inequívoca, mas suave, modernidade.

Do ponto de vista plástico, a presente composição representa um contributo importante e inovador não só pela sua riqueza compositiva como expressiva, enriquecida pela policromia, pelo vidrado e pelo próprio modelado, com as formas esguias a serem compensadas pelo arredondado da cabeça e a verticalidade a ser equilibrada pela seccionamento horizontal das peças que compõem o puzzle.

Do ponto de vista conceptual, esta composição introduz na arte sacra contemporânea uma sensível nota de humanidade e *rêverie*, de índole, já se vê, cristã, conotando-a não tanto com a especificidade canónica das funções da liturgia fixadas pelo rito católico, mas sim de alguma maneira buscando captar e exprimir os ecos primordiais da origem da própria crença, libertando-se da estrita função de transcrever, comentar ou iconografar os passos dos Evangelhos, fazendo dessa libertação que se projecta na própria ascensão do Cristo, eventualmente, a sua própria doutrina.

A isto chamamos nós a génese de uma nova arte do sagrado. Uma arte que se fundamenta numa nova expressão e de alguma forma uma concepção nova, também. Concepção de espiritualização da arte e, simultaneamente, concepção de encarnação da religião, verso e anverso da tal antropologia do sagrado por que Mircea Eliade, a que nos referimos anteriormente, sempre pugnou, e da qual a História e a História da Arte não podem ficar alheadas. Algo que do ponto de vista intencional poderá traduzir-se pela ideia de sacralização da experiência sensível, finalidade que, em última análise, apenas é visada pela arte.

Stº Cristo, Laureano Guedes (Riba Tua), 1983

Suspenso sobre o Presbitério da Igreja de Stº António das Antas, que já estudámos, a presente obra, de acordo com o depoimento do Sr. Cónego Joaquim Carvalho de Sousa[626], foi ali colocada em substituição de um tríptico afresco que o projecto inicial previa.

Compõe a presente obra uma imagem colossal em bronze de Cristo crucificado numa

---

626 Trata-se do mesmo clérigo que acompanhou o processo de licenciamento da nova Igreja conduzido pelo arqtº Arménio Losa, no contexto da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia. Segundo o seu depoimento, a ideia de colocar aquela escultura ali surgiu após uma viagem à Holanda, onde numa Igreja encontrou uma imagem de Cristo colocada de forma semelhante.

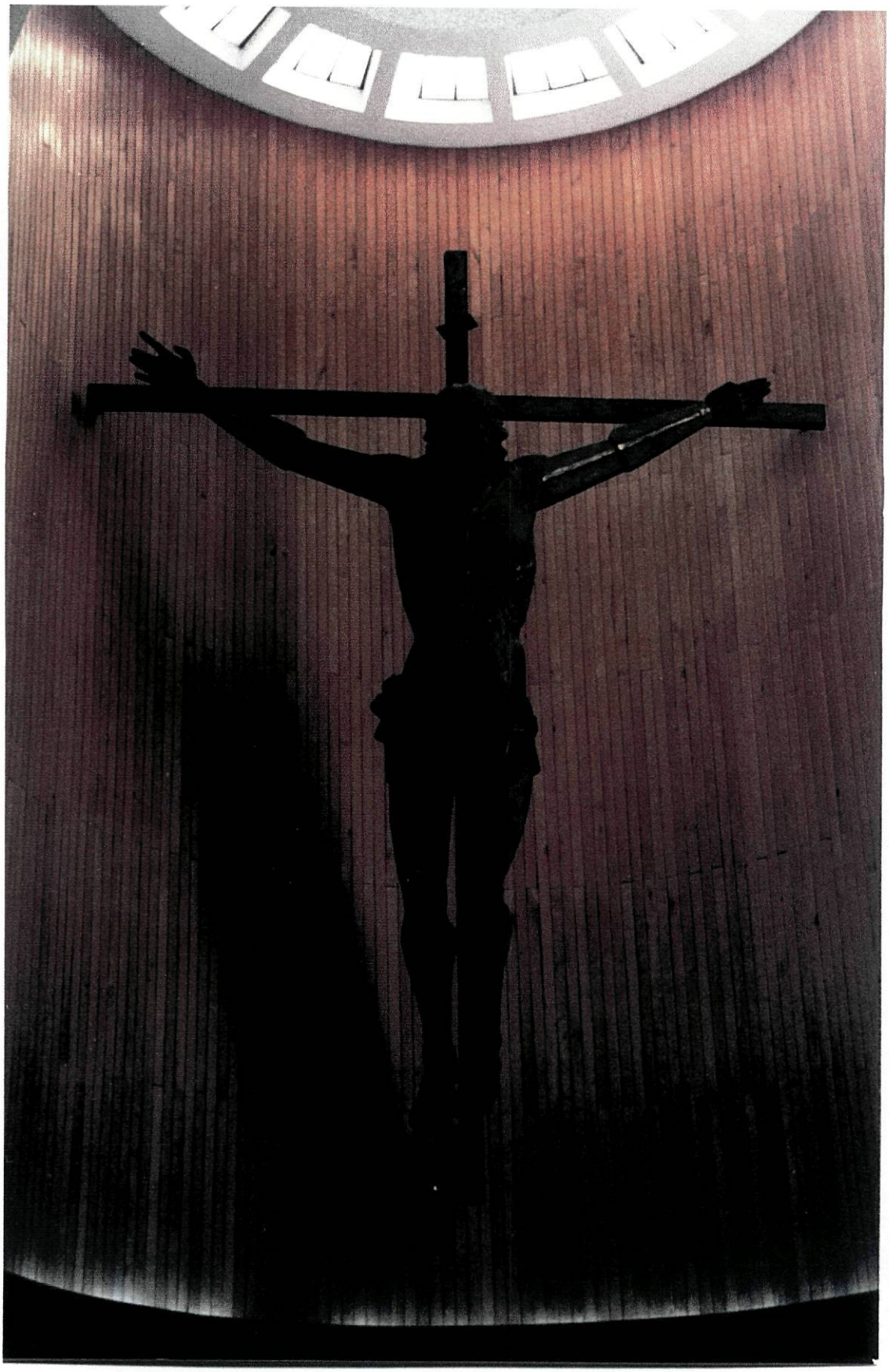


Figura nº 215

frágil cruz colocada obliquamente a considerável altura sobre o altar, tirando partido do elevado pé-direito do recinto da igreja.

Trata-se de uma obra de grande impacto visual, não só pelas suas dimensões monumentais, mas principalmente pelo efeito cenográfico da sua colocação, efeito de avassaladora e dramática espectacularidade que condiciona a percepção do espaço e dos restantes elementos circundantes **(figura nº 215)**.

Pela sua colocação, faz-nos lembrar a presente obra a popularizada tela de Salvador Dali, intitulada «Crucifixação», **(figura nº 216)** de 1954, (Metropolitan, N.Y.), obra que o mesmo inseria numa proclamada "*nova época da pintura mística (a) começar com ele*"[627].

É talvez esta presença, por assim dizer, obsessiva, da crucificação, que em Salvador Dali subtilmente se reflecte no título «crucifixação» dado à obra, que prejudica o recolhimento interior visado pela monumentalidade depurada do projecto arquitectónico estruturalmente racionalizante de Fernando Tudela.

Prejudicada ficou também a leitura da belíssima imagem de Stº António, que já vimos, cuja presença introduz um misticismo humanizado de carácter ascendente, como se a espiritualidade ou a fé se elevasse do ser humano até aos céus, em metáfora libertadora.

O contrário sucede com a presente imagem que introduz um misticismo de carácter descendente, como se a fé e a espiritualidade fossem induzidas nos humanos por uma materialização do transcendental, de cuja presença dependessem.

Nesta tensão entre as duas tendências ou concepções do próprio sagrado, perde-se a própria essência que a ideia de *religare* visada pela religião contém. Daí que, no nosso ponto de vista, a colocação da imagem do Stº Cristo, viesse perturbar e complicar a harmonia que justamente buscam todos aqueles que escolhem para, celebração do seu recolhimento interior, acercar-se de um *lugar de devoção.*

Em termos de figuração, Laureano Ribatua apresenta uma imagem de Cristo onde não é notório o pathos que normalmente se encontra associado à temática da crucificação. Pelo contrário, é a imagem, por assim dizer, apolínia, de um Cristo não vergado pela dor e não vencido pela morte que o escultor entendeu deixar ficar perpetuada no bronze.

---

627 FRANÇA, José-Augusto, Op. Cit., 1987, p. 341

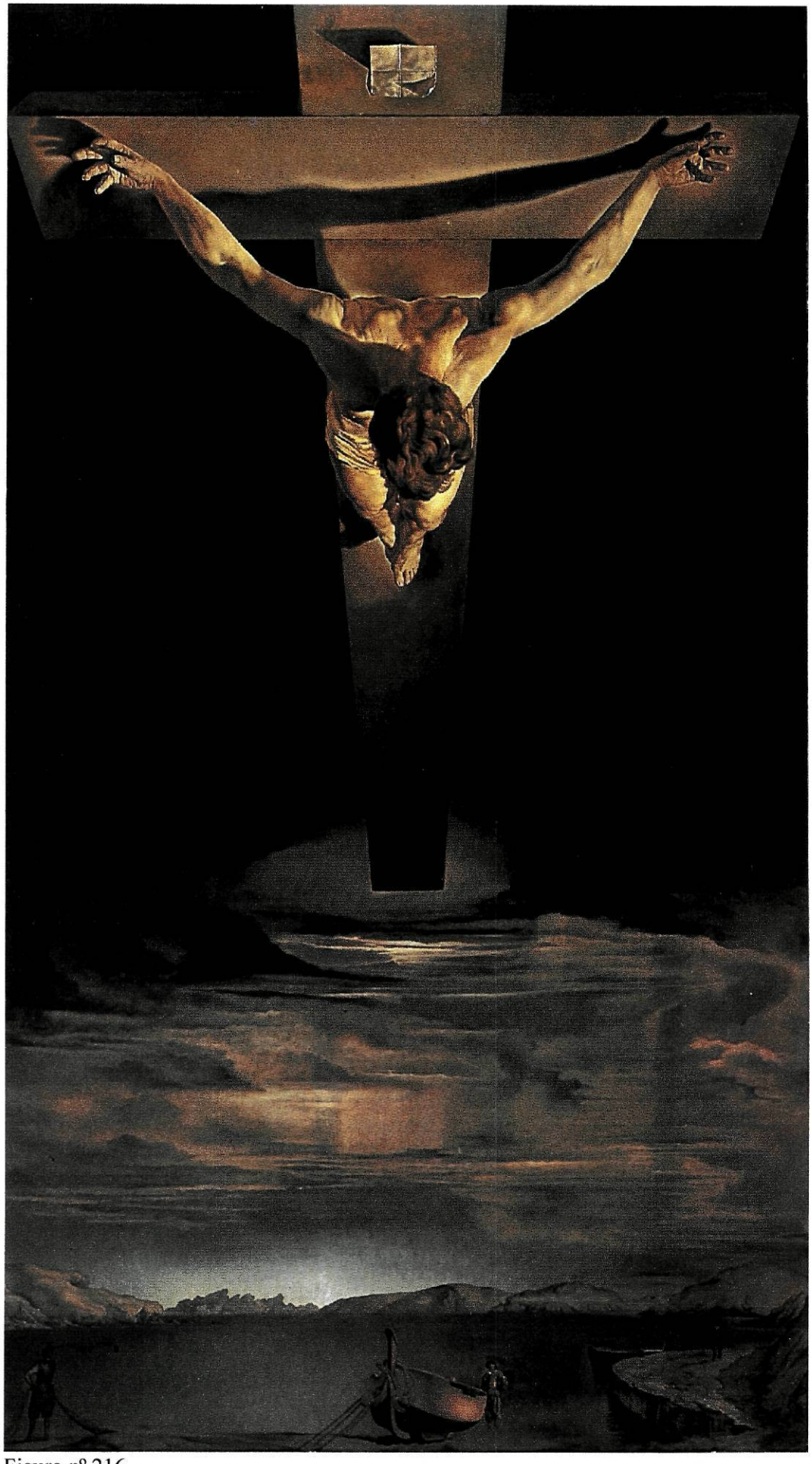


Figura nº 216

Cristo Crucificado, Júlio Resende, 1987

O Cristo que se encontra na nova Igreja da Senhora do Porto, constitui mais um exemplar da nova expressão do sagrado, nascida da colaboração de Júlio Resende com o escultor Zulmiro de Carvalho. Nova Expressão que aqui ganha rara excelência, constituindo-se como hodierna relíquia da imaginária contemporânea portuense.

Compõe a imagem uma figura de Cristo rudemente talhada em madeira de carvalho parcialmente policromada de tons azuis e dourados, crucificado num lenho também de carvalho e representado segundo uma figuração alongada e esquelética, com a cabeça tombada para a frente e inclinada sobre o lado direito, sem coroa de espinhos, mas com uma expressão facial desenhada por meio de incisões na madeira que traduzem o seu desalento perante o martírio **(figura nº 217)**.

Impressiona neste Cristo a antiguidade quase arqueológica que dele se desprende, antiguidade que se funda no primitivismo expressivo com que é concebido e executado, primitivismo que, para lá do plano religioso, emotivamente infunde sentimentos de piedade e de veneração, à maneira de uma relíquia.

Na presente obra, a imagem do Cristo inscreve-se tipologiamente dentro de uma representação tradicional da crucificação, que é assumida de forma tão radical no seu primitivismo que parece ter vindo de um outro tempo, contribuindo para esse efeito o facto da peça ter sido transposta para a madeira pelo escultor Zulmiro de Carvalho[628], a cuja realização emprestou a contenção formal que o caracteriza.

Importa ainda sublinhar o belo efeito estético que a obra produz no recinto moderno e arquitectonicamente expressivo projectado pelo arqtº Vasco Morais Soares, cujo luminoso e original Presbitério contribuem para valorizar e realçar a excelência da obra.

---

[628] Segundo informação do Padre Inácio Gomes.

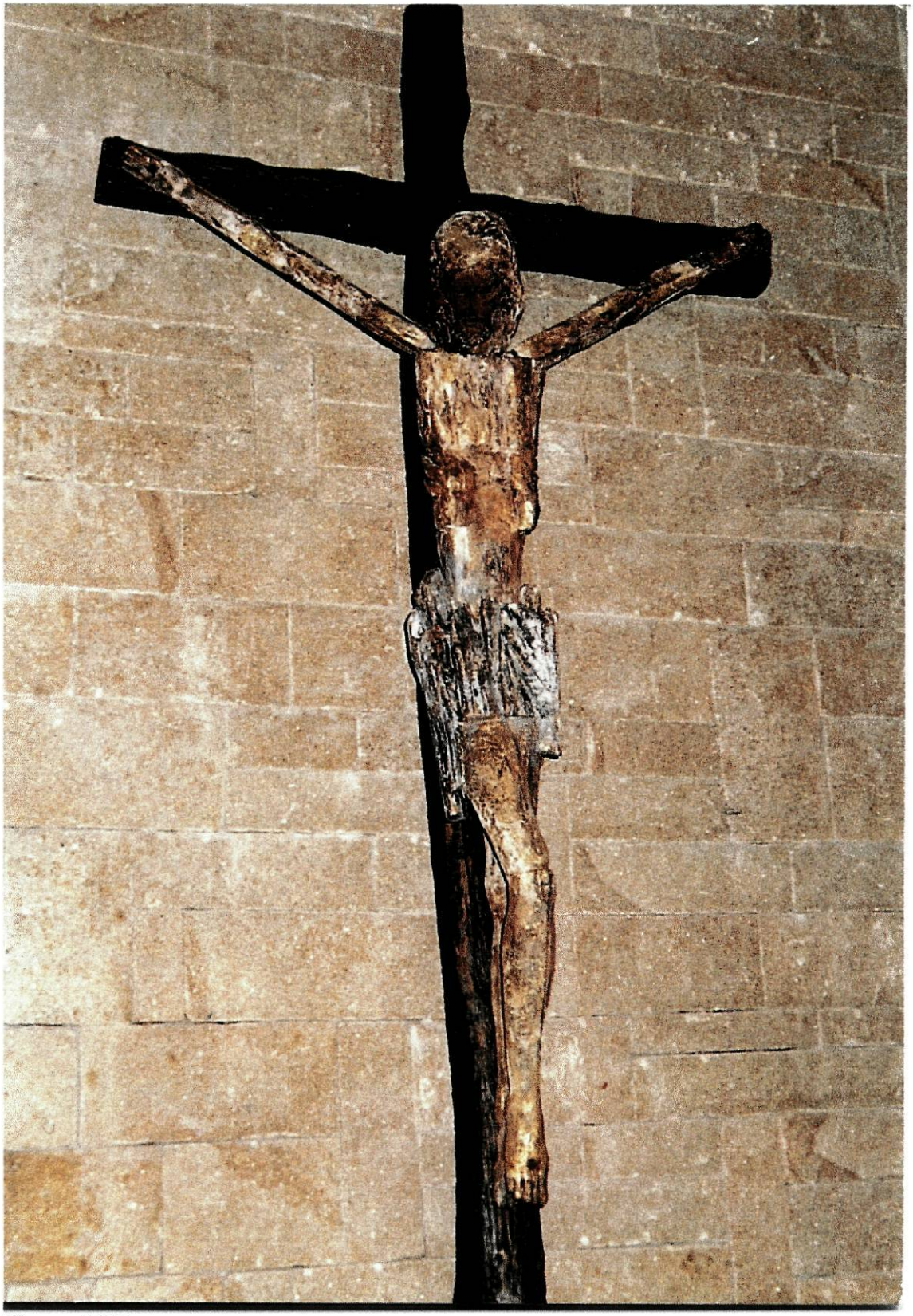


Figura nº 217

Outros *lugares de devoção* deste período

Em 1981, era inaugurado na Igreja de Nª Srª da Boavista, o frontal de altar, em bronze, e um crucifixo em ferro e cobre batido de Júlio Resende e um Sacrário, também em bronze, de Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho, sendo inaugurada, em 86, a série de 14+1 estações da Via Sacra, executadas em grés vidrado, também por Júlio Resende.

Em 84, era inaugurado o Sacrário em bronze e cerâmica da Igreja de Nª Srª do Porto, que já vimos, da autoria de Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho.

Em 1988, de Gustavo Bastos, era modelado em betão aparente o baixo relevo S. Martinho que existe na parede do Presbitério da Igreja de S. Martinho de Aldoar, sendo também aí, no mesmo ano, implantado um relevo em bronze da autoria de Irene Vilar, representando a Imaculada Conceição.

Em 90, Júlio Resende inaugura na Igreja de S. Paulo do Viso a imagem de Maria Mãe da Igreja, juntamente com o escultor Zulmiro de Carvalho que executa igualmente um sacrário.

Em 97, conclui-se a nova decoração interior da Igreja de S. Martinho de Cedofeita, por iniciativa do P.e Orlando que encarrega uma equipa formada pelo mestre Júlio Resende, pelo escultor Zulmiro de Carvalho e pelo pintor Francisco Laranjo a conceberem um novo projecto de decoração interior do templo, que além da realização de duas esculturas em bronze representando a ascensão de Cristo e a Cruz, incluiu também a realização de vitrais, altares, cadeiral, ambão, etc., obra que apesar de revelar preocupações idênticas às da Igreja de Nª Srª da Boavista, não consegue alcançar o mesmo efeito, prejudicada pelo pesado, e só superficialmente lecorbusiano, projecto, do arqtº Eugénio Alves de Sousa.

Síntese

O presente ciclo pode dividir-se em duas partes: a primeira desenvolvendo-se em crescendo até ao Simpósio Internacional de Escultura em Pedra de 1985 e a segunda, começando a desenhar-se no início dos anos 80 e passando a afirmar-se depois do Simpósio.

Analisando os dados, até ao simpósio, o número de inaugurações ascende a 21 em 22 anos, ou seja, 1.04 inaugurações por ano, valor que apesar de sensivelmente superior à média anual dos ciclos anteriores, se mantém próximo daqueles. O mesmo não se verifica a seguir ao simpósio, com 44 inaugurações em 12 anos, o que perfaz a cifra de 3.66 inaugurações: mais do triplo do número verificado no período anterior. E isto, sem contar com o excepcional ano de 1985!

Mas além dos aspectos quantitativos, outros factos demonstram que se processou uma mutação no panorama da escultura pública portuense, como sendo a implantação de obras de escultores cuja produção, apesar de importante, se confinava a galerias e museus, como Zulmiro de Carvalho, Clara Menéres e Alberto Carneiro e, por outro lado, a implantação de obras modernas em Empresas, Associações Profissionais e Partidos Políticos.

Até aos primeiros anos da década de 80, a escultura urbana do Porto prossegue, com outros pressupostos, a tendência renovadora dos anos 50 e 60 que acabaria por se apagar na década seguinte, à medida que formas mais radicais e efémeras de utilização do espaço público como lugar de intervenção cultural e artística, como a *performance*, o *hapening* e até a própria manifestação, se impunham como fórmulas mais avançadas de uma intervenção estético-cultural de vanguarda, ao mesmo tempo que a arte pública, e por maioria de razão, a escultura pública, era denunciada como expressão fossilizada e manipulada pelo poder que restringia e condicionava a criatividade dos artistas, encomendando-lhes iconografias e intencionalidades obsoletas.

Por isso, entre 1969 e 1979, se se ignorar a implantação de obras académicas, o descerramento de novas obras desceu a níveis inferiores a uma unidade por ano, o que não pode senão significar o desgaste provocado por uma renovação formal, fragilmente sustentada por uma intencionalidade dulcificada e inofensiva, incapaz de se actualizar face aos sobressaltos que marcavam o fim do período de crescimento económico contínuo do pós-guerra, na transição para a nova era pós-industrial — sobressaltos de que o 1º embate petrolífero e o reacender do conflito do Médio Oriente com a Guerra do Yom Quippur, a retirada americana do Vietname e, em Portugal, a vigília na Capela do Rato contra a guerra colonial, o assassinato de Amílcar Cabral e proclamação da Independência da Guiné Bissau

pelo PAIGC, a organização do Congresso da Oposição Democrática e posterior boicote da Oposição às eleições de deputados, só para citar o ano de 73, são testemunho da extensa crise que se abatia de chofre sobre o Ocidente.

Nestas circunstâncias, a primeira missão dos escultores que se mantinham interessados em intervir de forma perene no espaço público, era proceder a um ajustamento radical. Para tanto, foram os mesmos chamados a introduzir as inovações conceptuais, formais e tecnológicas necessárias à afirmação e particularização de um novo ciclo.

Dois nomes se destacam nessa operação: João Cutileiro e José Rodrigues. O primeiro, graças à utilização de máquinas de corte, desbaste e polimento directos da pedra, exploraria ao máximo os contrastes e efeitos expressivos do mármore, efeitos esses que ainda mais se destacavam devido ao facto das peças serem constituídas por elementos desmontáveis, e se inserirem em séries temáticas (guerreiros, bonecas articuladas, meninas, mulheres bífidas, etc.) responsáveis pela introdução na escultura portuguesa de iconografias inéditas marcadas pelo erotismo, visando uma intencionalidade eminentemente contracultural, de pendor surrealizante. O segundo, ao conceber o trabalho do escultor como um acto essemcialmente de projecto, confinado posteriormente a execução das peças à indústria e desenvolvendo um vocabulário de forte pendor cenográfico, valorizador da superfície relativamente ao volume, que se conotava com valores de tensão mecânica e simbólica, agregando diferentes materiais como chapa de ferro, cordas, cabos, tubo metálico, terra, plexiglass, água, granito e transpondo para o bronze formas da natureza, num agenciamento de recursos e meios, concebidos como instalação, de acordo com uma linguagem compósita que se inspirava no *informalismo* e na *arte povera*, e que visava uma intencionalidade anti-narrativa, constituindo-se como negação dos padrões comuns de figuração e de simbolização.

Fortemente transgressoras, a escultura de João Cutileiro e de José Rodrigues irmanam-se e opõem-se nesse esforço de superação da banalidade em que se havia enredado a escultura pública em Portugal, rompendo iconoclasticamente com a estatuária, ou melhor, encarando a estatuária como aquilo que ela é: uma das possibilidades da escultura e não um capítulo separado, intencionalmente não visando senão propósitos de monumentalização.

Nesta ordem de ideias, o carácter, por assim dizer, terminal ou escatológico, da escultura de ambos, passado o auge da crise da 2ª metade da década de 70 e da 1ª metade da de 80, começa a denunciar a sua própria vinculação intencional. Viviam-se, então, os tempos do regresso à pintura e à escultura, com o mercado de obras de arte a disparar, à medida que empresas e bancos, bem como particulares e o próprio Estado começavam a conside-

rar interessante do ponto de vista financeiro o investimento em obras de arte, como efeito da descida progressiva e constante da inflação e das taxas de juro.

É portanto no contexto de um certo optimismo político-económico marcado, no plano interno, pela «morte das ideologias» pelo triunfo do pragmatismo de Cavaco Silva que nesse mesmo ano era eleito presidente do PPD/PSD no congresso da Figueira da Foz, pela assinatura do Tratado de Adesão de Portugal à CEE e, no fim, pela «vitória do cavaquismo», nas eleições de Outubro de 85, a primeira por maioria simples da democracia portuguesa, que é organizado o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra do Porto — uma iniciativa da AR.CO, Centro de Arte e Comunicação Visual, de Lisboa, que convidou a Câmara Municipal do Porto a apoiar a realização do evento, constituindo-se uma Comissão Executiva formada por Jorge Araújo da CMP e Graça Costa Cabral, Manuel Costa Cabral, Rui Sanches, Eduardo Trigo de Sousa da AR.CO, tendo como Consultor João Cutileiro e sendo o Secretariado composto por Maria Manuela Rocha da CMP e Luísa Ventura e Francisca Serrão da AR.CO.

Segundo o testemunho do escultor Zulmiro de Carvalho, o "*Simpósio foi muito bem organizado*", tendo os vários escultores convidados[629] (quatro do Porto, com cinco obras implantadas; nove de Lisboa, com sete obras; dois de Lagos, com uma obra e quatro estrangeiros, com seis obras) "*previamente apresentado à Organização do Simpósio os seus projectos*", e sendo-lhes posteriormente disponibilizado o espaço e os materiais necessários à sua execução (pedra e máquinas), graças à colaboração da Câmara do Porto que para o efeito cedeu os jardins e as instalações do Palácio de Cristal e de várias empresas industriais como a Solubema, a Cooperativa dos Pedreiros, a Granital, a GPC e de inúmeras instituições estatais, particulares e cooperativas, como consta do Catálogo da Exposição que em Outubro de 85 se realizou no Mercado de Ferreira Borges.

Constituíam objectivos do Simpósio:

1. Proporcionar o intercâmbio das diferentes técnicas, métodos e processos de cada artista participante através do trabalho realizado lado a lado e de encontros/conferências especializados
2. Divulgar o trabalho artístico através da presença do público, visitas orientadas, cobertura dos meios de comunicação social e produção de documentação fotográfica e cinematográfica
3. Promover as rochas ornamentais através de uma iniciativa de prestígio com grande difusão internacional

---

[629] Foram eles, citados pela ordem do Catálogo: Zulmiro de Carvalho, Porto; João Cutileiro, Lagos; Richard Graham, Paris; Lika Mutal, Lima; Minoru Niizuma, Nova Iorque; Manolo Paz, Pontevedra; Graça Costa Cabral, Lisboa; Nelson Cardoso, Lisboa, José Pedro Croft, Lisboa; Amaral da Cunha, Porto; Pedro Fazenda, Lagos; Maria Felizol, Lisboa; Carlos Marques Porto; Luís Neuparth, Lisboa; Pedro Ramos, Lisboa; Vitor Ribeiro, Lisboa; Sérgio Taborda, Lisboa e Lídia Vieira, Porto.

4. Valorizar o património artístico nacional, através da exposição permanente na cidade do Porto de algumas das esculturas produzidas
5. Sensibilizar os organismos e entidades e o público em geral para o excepcional interesse artístico e industrial de uma matéria prima abundante no nosso País e de grandes potencialidades.
6. Dar a conhecer, nacional e internacionalmente a qualidade e a originalidade da nova escultura portuguesa e incluir Portugal nos circuitos internacionais de arte.

Compreendia a iniciativa, ainda, a rodagem de um filme cuja realização seria confiada a Manoel de Oliveira, com assistência de Manoel Casimiro. Possuía esse filme cinco incidências temáticas fundamentais: a **Pedra** e a pedreira; a **Escultura** e o trabalho do escultor; a **Implantação** das peças na cidade; o **Diálogo** escultura-espaço e escultura-espectador; a **Cidade** e a escultura em pedra, o que constituiu um esforço notável de registo documental do próprio evento.

Além do impacto que o simpósio teve, atingindo o ano de 85 a marca *record* de vinte novas esculturas implantadas em diferentes espaços da cidade, funcionou aquele evento como modalidade privilegiada de encontro de experiências e confronto de produções, podendo por isso encarar-se agora aquele evento como um vasto laboratório e as diversas produções como amostras, cuja análise comparativa permitirá aduzir seguras conclusões, aspecto este particularmente interessante para a História de Arte.

E a primeira é que apesar de numericamente inferior, a produção dos escultores portuenses diferencia-se de forma nítida da produção dos restantes escultores do país, encontrando-se aquela formalmente conotada com o abstraccionismo, enquanto nesta se manifesta uma fidelidade fundamental à representação da figura humana, com a obra de José Pedro Croft apesar de explicitamente a não incluir, através da ausência, implicitamente, a sugere, encenando plasticamente uma realidade vazia, mas concreta.

Nada disso acontece com as obras de Amaral da Cunha, Carlos Marques, Lídia Vieira e Zulmiro de Carvalho, verificando-se aqui uma proximidade maior relativamente à produção destes escultores com a produção de Lika Mutal, Manolo Paz, Minuro Niizuma e Richard Graham, não só pela importância que a exploração dos valores expressivos dos próprios materiais tem nas respectivas produções, mas também pela convocação de uma monumentalidade primordial e imaginária que em Zulmiro de Carvalho e em Minoru Niizuma é nítida e unânime.

Uma outra diferenciação é que, a escultura contemporânea portuense concebeu-se e nasceu a partir do seio da ESBAP, com a totalidade, ou quase, dos actores desse processo a terem passado pelas suas fileiras e em função das suas prestações a beneficiarem de bolsas de estudos no estrangeiro, desta vez, na Inglaterra, como aconteceu com os 4 Vintes.

Já o mesmo não se verifica na Escola de Lisboa, tendo a superação da intencionalidade renovadora para aí levada por Lagoa Henriques, ocorrido por ruptura com o estudo académico, ruptura essa de que João Cutileiro é um exemplo paradigmático.

Ruptura extremamente fecunda, já se vê, pois conduziria a resultados extremamente interessantes, não só em termos de produção, como também em termos de organização de estruturas alternativas de aprendizagem e de trabalho, como o foram o Centro da Pedra em Lagos, organizado por João Cutileiro e o próprio Ar.Co, de Lisboa, estruturas a que se deve, como vimos, a iniciativa do Simpósio de 1985, constituindo este consequência natural daquele que em 81 havia sido organizado em Évora, sob a égide de João Cutileiro, cuja obra adquiria importância internacional crescente na Alemanha[630], em Inglaterra[631] e nos Estados Unidos, principalmente após o II Congresso da International Association of Sculptors, que se realizou em Washington, em 1980, acontecimento que consagrava a carreira internacional do escultor e onde João Cutileiro pode contactar com as principais figuras da escultura internacional, como por exemplo Minoru Niizuma que havia já organizado o primeiro simpósio de escultura de Nova Iorque, sendo professor de escultura do museu de Brooklyn e da Universidade de Columbia e ainda fundador da Sociedade de Escultura em Pedra de Nova Iorque.

Por tudo isto, a realização do simpósio de 85 foi um acontecimento notável, que consagrou a internacionalização da escultura pública em Portugal, nomeadamente aquela que desde a década de cinquenta gradualmente se ia definindo, na linha de uma renovação formal e intencional no quadro da acção pedagógico-cultural da Escola do Porto se gizava e praticava, e que agora se instalava no tecido urbano, como intervenção no "*campo expandido*"[632] — modalidade de afirmação e de contraponto da escultura face à paisagem e à arquitectura, na busca novas leituras e apropriações do espaço urbano e, daí, contribuindo para a regeneração do tecido social.

A partir do Simpósio, prolongando uma tendência que, a partir de 80, já se vinha manifestando pontualmente, julgamos poder falar-se de um segundo tempo deste ciclo. Um tempo marcado por uma extraordinária e desconcertante pluralidade de intervenções, coexistindo lado a lado linguagens e intencionalidades completamente distintas, que servem

---

630 Exposição na Unikat Galerie de Wuppertal, em 1976, com catálogo prefaciado pelo prof. Hellmut Wohl

631 Exposição Colectiva Portuguese Art Since 1910, Royal Academy of Arts, Londres, 1978.

632 Vide texto "*Sculpture in the Expanded Field*" de Rosalind Krauss, in, Foster, Hall, (org.) *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Seattle, 1983.

para lembrar o carácter inédito da presente condição pós-moderna.

Distintas mas ainda assim, surpreendentemente, não incompatíveis, tal é afinal a realidade da nossa própria cultura, feita de retalhos, de cortes e de reminiscências, aleatória ou rigorosamente combinadas, com golpes de génio, exercícios de redundância ou mero jogo.

Deste emaranhado caótico, desponta, porém, uma reformulação estética. Chamámo-lhe Nova Expressão e julgamos detectá-la emergindo paralela e simultaneamente a partir de duas proveniências bem distintas: a nova expressão do sagrado, protagonizada por Júlio Resende e Zulmiro de Carvalho, e a nova expressão da natureza, protagonizada por Alberto Carneiro e Clara Menéres.

Distintas mas, também aqui, irmanadas. Irmanadas por uma sublimação espiritual da experiência sensível que transgredindo o âmbito de um registo meramente psicológico, visa constituir-se como lugar de significação e de projecção de novos sentidos, "*operando por esboços*" uma revolução intencional que se refere ao próprio visar da consciência, como estratégia conducente à (re)descoberta de uma dimensão, ou de uma iniciação, cosmogónica.

No Anexo nº1/F figuram alguns dados quantitativos relativos à produção escultórica do ciclo *Internacionalização/Individualização.*

Da análise dos dados registam-se as seguintes conclusões:

1. Crescimento acentuado de número de escultores e de obras implantadas
2. Grande diversidade de materiais e de linguagens de expressão
3. Importância numérica das obras não conotadas com nenhum tema
4. Preponderância da intenção decorativa face à rememorativa
5. Maior diversidade de proveniência das iniciativas de implantação
6. Grande diversidade de espaços de implantação
7. Crescimento considerável da arte religiosa
8. Nova forma de contratação de obras de escultura pública: o simpósio
9. Internacionalização da escultura pública portuense
10. Bipolarização entre obras conservadoras e inovadoras

Antes de terminar, importa reflectir sobre este último ponto. Para nós, ele constitui o aspecto mais intrigante do presente ciclo. Donde provém o fundamento para a implantação de obras tão recentes como o busto de José Vitorino Damásio ou do Dr. Domingos Braga da Cruz? Do facto de ser uma encomenda? Por ser uma obra figurativa? Onde está a consciência e a responsabilidade profissionais do escultor? Como pode ele alienar noutrém o seu papel de operador estético e de produtor de imagens urbanas? E que dizer da Câma-

ra que licencia tais obras, quando, a dois passos da primeira obra e no mesmo ano, fez implantar uma outra, radicalmente oposta do ponto de vista estético e intencional?

Consideramos estas interrogações um problema sério. A generalização de distracções destas pode por em causa aquilo que com dificuldades de toda a ordem se julgava já definitivamente conquistado.

Logicamente não temos resposta para aquelas perguntas, mas consideramos que o problema que elas colocam é, uma vez mais, um problema de clarificação intencional.

O que visa a rememoração? O cumprimento de um dever cívico? A repetição dos actos e gestos de um culto colectivo e nostálgico? A ressurreição da memória?

Não faz sentido, hoje, fazê-lo através da escultura! Já ninguém acredita no mito de Pigmalião! A rememoração pela escultura não pode visar nem o cumprimento de um dever cívico, nem a tentativa inglória de procurar de novo instaurar uma religião civil. A rememoração moderna não visa mais intencionalidades românticas, centrada numa imagem do sublime dada pelo ícone. Pelo contrário, a modernidade reclama por rememorações informativas e interpretativas, de cunho historiográfico. Às pessoas, julgamos sabê-lo, não interessa para nada que o aspecto de Fulano ou Cicrano fosse aquele ou um outro qualquer. O que interessa às pessoas é saber quem foi ele, o que fez e porque está ali. Numa palavra, conhecer a sua história.

Uma história, já se vê, metaforicamente traduzida e apenas sugerida, e cuja apreensão exige o envolvimento e a relação do público com a obra, surgindo esta como enigma e desafio ao poder de desocultação ou deriva do sujeito, aqui visto como gerador de sentidos.

Precisamente o que sucede no monumento a Willy Brandt.

Terceira Parte

Registo de Conclusões

Do estudo realizado, destacamos três registos fundamentais. Registos esses que se relacionam com as configurações estruturais por que passou a história da produção escultórica deste século. Uma produção que se reparte em dois *trends* de sinal contrário, unidos pelo meio do século (1940-49 e 1950-59) por um período de $_{\text{blocagem}}\backslash^{\text{recuperação}}$, sendo o primeiro *trend* afectado por uma conjuntura desfavorável[1], entre os anos de 1915 a 1924, em que não se registam inaugurações de obras de *Nível 1*, e o segundo prejudicado por nova conjuntura desfavorável[2], entre os anos de 1970 a 79, com uma única obra de *Nível 1* inaugurada.

Permite-nos aduzir este quadro[3] a primeira ilação: o fracasso da chamada *Escola de Gaia* — expressão que aqui utilizamos para traduzir a série diversificada de produções, criadas por escultores nascidos em Gaia, umbilicalmente ligados a Soares dos Reis e contaminados depois por formulários parisienses, duplamente transmitidos por Teixeira Lopes a partir do seu mestrado na APBA e do Atelier/Empresa Artística, numa óptica académica.

Fracasso, também, porque nunca tal entendimento da escultura logrou constituir uma singularidade formal ou intencional capaz de diferenciar-se da produção dos restantes escultores do país, não se vendo que a escultura de Moreira Rato (1860-1937), Costa Mota (1862-1930) ou Francisco dos Santos (1878-1930), comparadas com a de Tomás Costa (1861-1932), Teixeira Lopes (1866-1942), José de Oliveira Ferreira (1883-1942) ou António Alves de Sousa (1884-1922) fosse mais discrepante relativamente a estes últimos, do que a de cada um deles, entre si.

Fracasso ainda, porque uma Escola não se afirma unicamente a partir de uma diferenciação estética face às restantes produções. Para lá dessa demarcação, por assim dizer, negativa, uma Escola deve ser portadora de uma contribuição específica e original, com manifesto interesse para a sua evolução histórica, rasgando novos horizontes — circunstância que não se verifica com a produção dos escultores gaienses.

Fracasso, enfim, a nível de articulação de vontades e de capacidades numa direcção comum, porque para se constituir uma Escola é necessário ultrapassar-se o plano de consideração estritamente individual das produções, alargando o âmbito da interacção profissional e do contacto interpessoal, por forma a desencadear-se entre os seus membros uma fértil convergência de intencionalidades, único modo de se particularizar uma identidade,

---

[1] Criada pela Grande Guerra.

[2] Criada pelo 1º embate petrolífero.

que se traduza em práticas e conceitos comummente partilhados e afirmados.

Nunca isso se verificou entre os escultores de Gaia, nomeadamente em relação à sua figura de proa, Teixeira Lopes, cujo narcisismo o fazia a si mesmo considerar-se um escultor, no mínimo, de talento superior, menosprezando os seus pares e discípulos, recusando-se a com eles se equiparar em concursos, ou desdenhando os resultados destes, sempre que os não conseguia vencer. Aliás, como se percebe pela leitura das suas Memórias, Teixeira Lopes nunca teve amizade com escultores, preferindo invariavelmente conviver com arquitectos como Ventura Terra ou pintores como Veloso Salgado.

Por isso e neste aspecto particular, julgamos não cometer nenhuma injustiça ao severamente atribuirmos a Teixeira Lopes uma quota parte de responsabilidade no fracasso da Escola de Gaia. É certo que no entendimento que perfilhamos de não encarar os fenómenos artísticos isoladamente, mas sim integrados no *campo sociológico*[4] a que pertencem, o principal quinhão da causalidade desse fracasso deve com maioria de razão ser imputado a uma estrutura sócio-económica manifestamente incapaz de sustentar um mercado de arte que absorvesse a produção de um tão elevado número de escultores, bem como ao ambiente sócio-cultural, igualmente incapaz de reconhecer e premiar genuínos dotes e valores artísticos, como sucedera, aliás, com Soares dos Reis.

Acontece porém com Teixeira Lopes a circunstância particular de que, além do mesmo constituir uma entidade sujeita aos efeitos do campo sociológico, cumulativamente, ele é um dos seus principais agentes, e entre estes dos mais destacados, em virtude de deter uma Empresa Artística e de se encontrar ligado à Sociedade Portuense de Belas Artes, à Renascença Portuguesa[5] e, já se vê, à Escola de Belas Artes, tendo ainda integrado nos anos 10-20, juntamente com seu irmão, a Comissão de Estética da Cidade, factos que mostram a importância das posições que o mesmo detém no referido campo sociológico.

Aliás, tanto é assim, que contrariamente a Soares dos Reis, Teixeira Lopes repetidas vezes receberia em vida o aplauso desse mesmo meio sociocultural, cuja vida mundana, em grande parte, aliás, passava pela sua Casa/Atelier[6], sendo homenageado publicamente em

---

[3] *Vide*, Anexo $1G_3$

[4] Vide, *La Logique des Champs*, In, BOURDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une Anthropologie Réflexive*, Seuil, Paris, 1992, pp. 71-90.

[5] *Vide*, SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental*, FEAA, Porto, 1990, p. 52.

[6] *Vide*, artigo *A Casa dos Artistas*, in, Jornal de Notícias, 8/5/1923

1926[7], 1930[8] e, duas vezes, em 1936[9], a primeira das quais aquando da sua condecoração pelo Governo francês com a Cruz da Legião de Honra e a segunda na celebração do Jubileu, na Escola de Belas Artes, em que seria reintegrado em 31[10], depois de, em 29, se ter "*voluntariamente afastado*"[11], resolvendo assim as questões que se vinham arrastando, relacionadas com o seu "*logar na Escola*"[12].

Da resolução favorável do Governo, não se esqueceria de retribuir o "*mestre incomparável*"[13], ao aceitar o convite para discursar na "*grandiosa manifestação*" de homenagem ao Governo que se realizou no Porto em 5 de Novembro de 36, lendo do alto de uma tribuna colocada ao cimo da Avenida dos Aliados, "*uma mensagem do Pôrto e do Povo do Norte ao Govêrno*", em que rudemente prevenia que "*novos e velhos teem de escolher: ou são pela horda ou pela Pátria; ou são pelo crime ou pela paz; ou são por Deus ou contra Deus*"[14], e integrando-se na euforia salazarista que então se instalara no país, a partir do levantamento operário de 18 de Janeiro de 1934 e da tentativa militar de derrube do Estado Novo, liderada por Mendes Norton, em Setembro de 1935, a que se seguiu, um ano depois, uma nova revolta, desta feita liderada por estruturas político-militares ligadas ao PCP, num protesto contra o apoio de Salazar aos nacionalistas de Franco.

Contudo, apesar dos condicionalismos típicos dos meios provincianos, e da(s) ingrata(s) conjuntura(s) política(s) daquele tempo português, consideramos que existiam, em Gaia, por outro lado, condições favoráveis que se tivessem sido judiciosamente aproveitadas poderiam ter conduzido a uma fundação. Condições que se prendiam com a existência de uma tradição artesanal local, a importância da indústria de fundição em Gaia e, é bom não esquecê-lo, no prestígio aglutinante da obra de Soares Reis, aspectos que, teoricamente, poderiam constituir o ponto de partida que levasse à formação de uma Escola de Escultura em Gaia, se tivesse sido possível constituir-se efectivamente um ambiente e uma dinâmica propícia entre os escultores de Gaia.

---

[7] *Vide*, Comércio do Porto, 29/6/1926, p.5.

[8] *Vide*, Comércio do Porto, 1/2/1930.

[9] *Vide*, Comércio do Porto, 6/11/1936 p. 2; Comércio do Porto, 6/12/1936.

[10] *Vide*, Comércio do Porto, 25/12/1931, p.2.

[11] Idem, Ibidem.

[12] *Vide* Carta de Teixeira Lopes a Marques da Silva, in, CARVALHO, António Cardoso Pinheiro de, O Arquitecto José Marques da Silva e a Arquitectura do Norte de Portugal na 1ª metade do séc. XX, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Tese de Doutoramento, 1992, Porto, (policopiada)

[13] Comércio do Porto, 6/11/1936, p.5

Faltou, portanto, uma figura de proa independente que pugnasse pela afirmação e pela preservação de uma identidade própria. E, naquele contexto, paradoxalmente, essa figura só poderia ter sido Teixeira Lopes. Mas esse encontrava-se refém dos efeitos do campo sociológico em que se deixara enredar. Daí que, em última análise, ao não ter compreendido o carácter imperioso da dimensão interpessoal da identidade a criar, se circunscrevem as responsabilidades do «eminente estatuário» que, assim, acaba por sair desculpabilizado.

A segunda ilação é a blocagem evolutiva da escultura portuense que se verifica a partir dos finais da década de 30, passada uma breve fase de contaminação arte-déco, denotando daí em diante crescentes dificuldades em se integrar na espartana monumentalidade escultórica do modernismo português, ao não lograr realizar a natureza, por assim dizer, paradoxal, dos seus pressupostos, por não perceber que a comemoração do Passado do ponto de vista intencional não visava, propriamente, tornar-se o veículo de um culto desse mêsmo Passado, encerrado em si mesmo, e praticado à maneira de uma religião civil, com o propósito de instituir uma nova pragmática de cidadania, como se tentou durante a 1ª República, mas, contrariamente, ser porta voz de um culto que se concebia como um instrumento de afirmação do poder de Estado, no presente, que assim descobria um inesgotável Capital de autoridade, apropriando-se das glórias passadas, dizendo-se delas único e legítimo herdeiro e chamando a si o direito e o dom exclusivos, de devolvê-las e distribuí-las, paternalisticamente, pela Nação.

Por este mal entendido se compreende a desfasada produção escultórica de Henrique Moreira que, por assim dizer, ingloriamente, tentaria viabilizar a impossibilidade congénita da Escola de Gaia, reformando-a cosmeticamente.

Henrique Moreira começa por ser um escultor na sua origem profundamente influenciado por Teixeira Lopes, de quem foi, apesar do contraste radical de intencionalidades, o discípulo mais fiel, na medida em que de todos aqueles que se formaram sob o seu mestrado, ninguém mais do que ele se esforçou por realizar a *verve* do seu mestre, assumindo-se como «*escultor dos humildes*» e consagrando a sua vida a uma escultura de cariz académico, embora animada por uma devoção sincera e por vezes ingénua à sua arte, que mais do que intencionalmente colocar-se ao Serviço da Nação, visava o ser humano, representado-o realisticamente não à escala do Império, mas à escala da cidade.

Desse cometimento pessoal e intencional, resultou a criação de uma obra bastante ex-

---

[14] Idem, Ibidem.



O Calvário, Henrique Moreira, 1942, Medalha de Ouro da SNBA

tensa e muito peculiar, com momentos de inspiração dramática, como acontece no baixo-relevo «*O Calvário*» (1942), obra que apropriadamente receberia a Medalha de Ouro da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, e em que o escultor projectando-se a si próprio na imagem da escravatura, exprime a ânsia de se libertar das cadeias do academismo, pois outra não pode ser a razão profunda daquela criação **(figura nº)**. Uma ânsia que nunca chegaria a realizar, não por opção calculada, como em Teixeira Lopes, queremos crer, mas por fidelidade a uma Escola que, ironicamente, como tal, não chegou sequer a existir.

Neste desacerto com os tempos de Restauração que, afinal, eram eles mesmos, por seu turno, desacertados, se definiu uma produção que depois da acção de despejo do seu Atelier[15] se encontra agora em grande parte perdida e dispersa, tendo, recentemente, em 90, aquando da celebração do centenário do nascimento do escultor, surgido na comunicação social, irresponsavelmente, na nossa opinião, num artigo não assinado, o parecer unilateral, de que "*o principal problema relacionado com a sua obra diz respeito à ausência de qualquer interesse museológico*"[16], inviabilizando assim, secamente, qualquer esperança de aproveitar a celebração e o facto de se viver, então, uma conjuntura económica mais favorável, para salvar aquela memória, circunstância que para nós foi, e ainda é, um redondo erro.

É que ainda não foi dita a última palavra sobre Henrique Moreira, uma vez que a sua produção ainda não foi monograficamente perspectivada no contexto mais alargado dessa blocagem, nem se reflectiu sobre os factores estruturais que a sustentaram, nem sobre os efeitos que essa mesma blocagem teve sobre a restante produção escultórica local.

Questões desta natureza afiguram-se-nos extremamente interessantes, e merecem certamente atenção, se encaradas enquanto fenómeno integrado no seu campo sociológico. O que está em causa não é tanto traçar os elementos estruturadores da sua obra, facto que não suscita, por si só, grandes dúvidas e que julgamos ter suficientemente evidenciado. Mais do que isso, interessa surpreender os lances e impasses que se encontram por detrás da activação desta ou daquela corrente de expressão e como eles avivam ou enfraquecem determinadas correntes, em função da maior ou menor conveniência ou inconveniência político-cultural da intencionalidade de que são portadoras, ampliando assim a gama dos vectores explicativos da sua produção.

Se Henrique Moreira teve uma obra tão vasta e tão espalhada no espaço público e se

---

[15] Vide Jornal de Notícias, 8/7/81

[16] Jornal de Notícias, 8/5/1990.

ao mesmo tempo essa mesma obra, em virtude da sua intencionalidade discrepante, porque humanista, relativamente à monumentalidade imperial com que se pretendia iconografar os anos de Restauração, primeiro, e os de Engrandecimento, depois, não será decerto por um redutor e demiúrgico efeito dos mecanismos da encomenda pública e da clientela particular que se acertará com uma explicação cabal e convincente.

Essa explicação, uma vez mais, reside no tecido sócio-cultural portuense, aqui encarado como campo sociológico. E dentro deste julgamos não errar, ao privilegiarmos as relações do escultor[17] com a classe clerical, grupo social historicamente preponderante na cidade e, na época em causa, em clara ascensão, após os conturbados anos da 1ª República, cuja política de laicização havia provocado o corte das relações diplomáticas entre o Vaticano e Portugal, e levado ao afastamento de vários prelados portugueses, como aconteceu com o Bispo do Porto, D. António Barroso, em 1911.

Assinada a Concordata com o Vaticano, em 40, como momento culminar de um processo de recíprocos acordos preliminares cuja origem remonta ao Sidonismo, e que viriam a consolidar-se durante a Ditadura Militar[18] e o Estado Novo[19], doravante a Igreja representa um vector social de importância crescente na estruturação do campo sociológico, particularmente, no Norte que, como se sabe e já vimos, se encontrava, em Salazar, intencionalmente vocacionado para o culto rememorativo da medievalidade, culto que encontrava na Igreja o *leit-motiv* e o cerimonial apropriados, sendo por aquela instituição prosseguido, a salvo de contrariedades e de interferências de livre-pensadores, após o encerramento compulsivo da primeira Faculdade de Letras do Porto, em 27-30, que, em 19, havia sido desanexada da Universidade de Coimbra[20], por decisão do então Ministro da Instrução, Leonardo Coimbra, por aquela, reagindo contrariamente à Reforma do ensino de Filosofia que este traçara, se ter oposto "*à aplicação das inovações por não ter sido consultada e por o ministro ter nomeado dois professores para o novo quadro que alargara*"[21]

Este aspecto, que tem sido pouco referenciado, parece-nos de importância vital para

---

[17] A comprová-lo veja-se a quantidade de obras de Henrique Moreira de índole religioso, de rememoração de membros do clero ou ainda de rememoração de personalidades como a Condessa de Lobão e Antero de Figueiredo, este último um ateu que se deixara converter ao catolicismo. Ao todo mais de dez obras, sem contabilizar as que se encontram fora da cidade, como a Nª Srª de La Sallette, em Oliveira de Azeméis.

[18] Acordo Missionário, 1929.

[19] Institucionalização da Acção Católica Portuguesa, por Pio XI, 1933

[20] Cf. Diário do Governo, 22 de Março de 1919.

[21] RAMOS, Luís A. de Oliveira, Notas Sobre a Origem e o Estabelecimento da faculdade de Letras do Porto, in, Boletim da Câmara Municipal do Porto, 2ª Série, Volume 1, Porto, 1983, p. 254.

o entendimento da evolução cultural portuense dos anos 30, em virtude dos estreitos laços que existiam entre a primeira Faculdade de Letras e a *Renascença Portuguesa*, prosseguindo aquela os objectivos de democratização da cultura visados por esta, uma vez que "*a Faculdade de Letras, estabelecida por Leonardo Coimbra, pertence à linhagem republicana e democrática cujo sangue diversificado correu nas veias da Renascença*"[22].

Para além de ficar a Igreja com o terreno aberto para a propagação do programa espiritual e cultural do catolicismo, a Faculdade de Letras, ou seja, a Renascença Portuguesa, apesar da democratização cultural que visava, relativamente ao teor dos modelos culturais que a mesma prosseguia, não deixava de ser, por outro lado, avessa à modernidade, fincando-se ideologicamente no criacionismo de Coimbra e no saudosismo de Pascoais, facto que levaria ao abandono de Fernando Pessoa e Sá-Carneiro, após o primeiro para escândalo dos seus dirigentes, ter hereticamente profetizado, na Águia, o "*próximo aparecer de um supra-Camões na nossa terra*"[23]

Daí, poder-se concluir que a extinção da Faculdade Letras teve um duplo efeito: abriu o caminho ao ressurgimento católico, e ajudou a bloquear o simbolismo social republicano, esteticamente iconografado pela intersecção dulcificada do naturalismo e do realismo e correspondido pela escultura proto-modernista.

Os efeitos destas particularidades do campo sócio-cultural portuense serão, pois, determinantes para evolução, ou melhor, involução, da estatuária local, entre 40-49. À sua especificidade, devem ser atribuídas as discrepâncias entre a produção local e a estatuária nacional-historicista, de obediência ao cânone zarquiano. Discrepâncias de escala e de intencionalidade, mas discrepâncias temáticas também, com o núcleo rememorativo a sofrer uma translação da celebração dos heróis da Pátria, para o culto dos Santos e a rememoração dos clérigos, de tal forma que somente uma obra conotável com aquele cânone, se ergue solitária em toda a cidade — a estátua de Afonso de Albuquerque — e mesmo assim, sem se tratar de uma iniciativa local, como já vimos.

Admitindo como válida esta interpretação, importa perceber que mecanismos sociológicos determinaram, por sua vez, a superação dessa mesma blocagem. O problema não é fácil, tanto mais que se é verdadeira a estruturação do campo sociocultural portuense a partir de uma Igreja dominante e de uma sociedade civil desprovida de estudos humanísticos

---

[22] Idem, pp. 251-252.

[23] PESSOA, Fernando, *A Nova Poesia Portuguesa*, In, *A Águia*, nº 5, 2ª Série, Porto, 1912.

autónomos, confinando-se a Câmara, onde haviam mais tarde de se alojar alguns dos elementos da Faculdade extinta[24], à gestão possível dos assuntos correntes, polarizada entre o Governo, dominando a nível central, e o Cabido, a nível local, traçando-se assim, sob fogo cruzado, as linhas de força de uma actuação paralisante.

Perante a inviabilidade de uma ruptura que não aconteceu, a única hipótese viável de resolver o problema, passaria por uma incorporação alienígena.

Nesse sentido, encaramos a inclusão de Barata Feyo neste campo. É ela que vem desbloquear o impasse de um entendimento ingénuo da escultura, activando gérmens latentes na cidade, nomeadamente na Escola de Belas Artes, onde Dórdio Gomes (1890-1976) e Carlos Ramos (1897-1969) já se encontravam a leccionar, tendo este último assumindo a Direcção em 52.

Com ela se inverte em promissora dinâmica, a blocagem evolutiva da estatuária portuense, que agora se enriquecia com a bagagem de conhecimentos históricos e artísticos do mais empenhado e importante escultor português da sua geração, escultor que, após o afastamento de António Ferro do SPN-SNI, escolheria mudar-se para aqui, com armas e bagagens, a fim de relançar a sua carreira.

No Porto, Barata Feyo poderia mais facilmente aprofundar o entendimento culturalista que tinha da escultura, incorporando diferentes "*fontes de inspiração*"[25], como, à maneira de uma confissão, reconheceria na entrevista que concedeu a Joaquim Matos Chaves, em 81, de que transcrevemos a seguinte passagem:

> **Mas quero dizer-lhe que se admiro Bourdelle, admiro também Rodin. E Despiau. E Maillol. E Zadkine e Brancusi, mesmo se tão diferentes. E admiro muitos mais. Contemporâneos, da antiguidade clássica, da pré-história. Em todas as épocas sempre houve muitos e muito grandes. É, por isso, difícil resumir. É difícil suprimir a menção de tantos e tão grandes. Os prodigiosos animalistas da pré-história, por exemplo. E a Idade Média, que tão caras lembranças me deixou. Como poderei não lembrar, aqui entre nós, as Sés de Lisboa e de Évora? A Sé Velha de Coimbra e os seus túmulos. A Igreja de Alcobaça. A tumulária de séc. XIV e a imaginária do séc. XV.[26]**

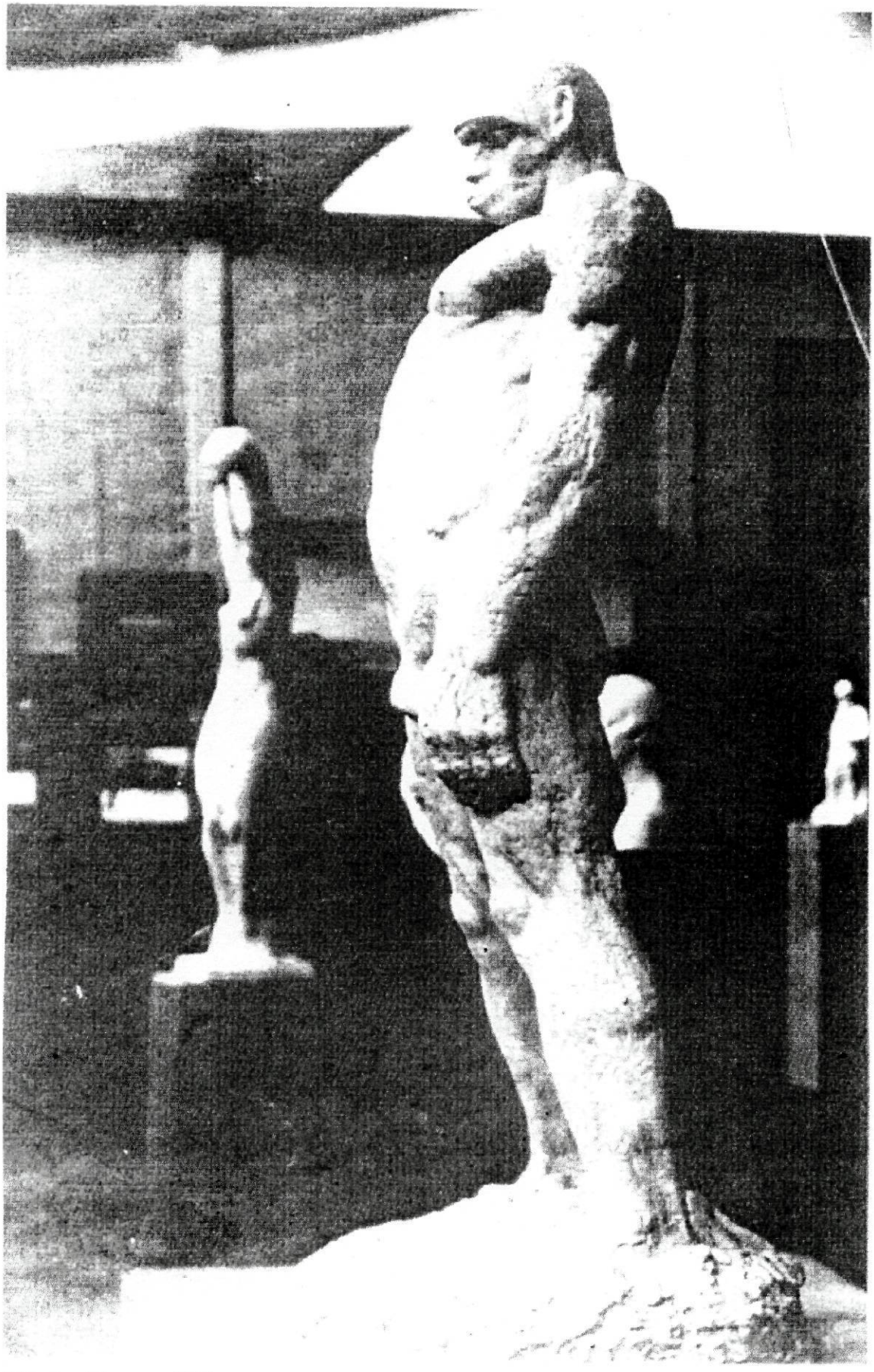
Por aqui se percebe a predisposição intencional de Barata Feyo para o diálogo culturalista com toda a tradição da escultura Ocidental. Uma predisposição vivida, algo angustia-

---

[24] Casos de Mendes Correia, futuro presidente e Magalhães Basto, futuro director do Gabinete de História da Cidade, bem como de Aarão de Lacerda que viria a integrar várias comissões municipais, em virtude da sua ligação à EBAP, de que chegou a ser Director.

[25] CHAVES, Joaquim Matos, *Salvador Barata Feyo. Apontamentos de um Encontro*, In, AA.VV, *Mestre Barata Feyo. Catálogo da Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981, p. 12.

[26] Idem, Ibidem.



Primeiro Cânone. 1929
Figura nº 1

damente, na consciência dramática da sua monumental dificuldade e na preocupação permanente de ligar a tradição da escultura portuguesa a essa mesma tradição.

Preocupação que terá sido a maior da sua vida artística, e que se desenha desde logo a partir de «O primeiro Cânone», **(figura nº 1)** primeira obra realizada "*sem finalidade escolar que queria que fosse um começo. Foi-o, com efeito, como primeira obra. Foi-o também como reacção ao cânone académico estabelecido. Primeira também de um outro modo. Porque quis exprimir, simbolicamente, a origem do homem. Do homem como espécie, os primeiros passos desses longuíssimos levantar e despertar de que a história procura ser a memória, e do homem como ser, do indivíduo e do seu esforço para se verticalizar e consciencializar. O alvorecer da hominização. Deixava de ser a fidelidade à convenção na procura de ser fiel à vida, à espécie. [...] É uma obra que é para mim algo que não deixo de ver como um emblema. O emblema dos meus propósitos, da minha concepção da arte.*"[27]

Atravessa estas palavras um propósito inequivocamente fundador. Barata Feyo no seu temperamento reservado e discreto, no íntimo e no sigilo do seu pensamento nutria ideias e propósitos sublimes e audaciosos. Propósitos não de engrandecimento pessoal, pois, como desabafava "*A vida de um escultor não é agradável, mas a arte merece tudo*"[28], mas propósitos de engrandecimento da escultura portuguesa, e o mais possível, através da sua obra e do seu mestrado, razão que justificava, no fim, os compromissos que acabaria por ter de fazer.

Daí, vermos Barata Feyo como um anti-Texeira Lopes. Alguém que chamou a si a tarefa de desencadear a mudança de carácter e de referente de que se havia rodeado a escultura portuense, até então, para tanto usando mais do que a sua influência e prestígio pessoal de escultor consagrado e respeitado, o ensino e o trabalho em equipa na Escola de Belas Artes, iniciando-se, a partir de 52, simbolicamente, pela exposição da sua obra, mas não ficando por aí, a abertura de cada novo ano escolar com as Exposições Magnas, acontecimento, e mais do que isso, ritual, cultural da cidade, com a Escola de Belas Artes, com vantagem, a emergir como reedição do SPN-SNI de Ferro que caíra em desgraça.

Mas não é unicamente a Escola de Belas Artes que, por assim dizer, beneficia e se dinamiza no cruzamento desta nova incorporação e da nomeação de Carlos Ramos para seu Director. O mesmo sucede com a Câmara do Porto que sob a voz do Presidente da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia, Dr. Manuel da Fonseca Figueiredo, se rende incondicionalmente à arte de Barata Feyo, ao tomar contacto com o primeiro esboço para

---

[27] Idem, p. 14.

[28] Idem, ibidem.

a estátua a Garrett, como vimos.

Daí decorre, necessariamente, a terceira ilação: a génese da Escola do Porto. Uma escola de escultura contemporânea que se constitui como corolário dos esforços renovadores que a nível pedagógico, cultural e artístico foram sendo desenvolvidos no contexto da ESBAP, a partir dos primeiros anos da década de 50, dando origem a um novo *trend* de sentido inverso relativamente ao anterior, no seguimento de um processo paralelo que conduziria à formação de uma Escola de Arquitectura, escola que se encontra, hoje, sobejamente consagrada, e que ninguém questiona.

Reconhecemos nesta terceira ilação, naturalmente, um *lance*[29] polémico. Por isso, mais do que apresentá-la como um *enunciado denotativo*[30], lançamo-la aqui como hipótese. Uma hipótese que, como veremos de seguida, do nosso ponto de vista se encontra fundada em bons e fortes argumentos, facto que nos encoraja a transpor alguma prudência universitária que, a este respeito, aconselharia uma maior contenção afirmativa.

Mas como resistir à hipótese? De facto, a história da escultura praticada pelos novos escultores formados pela ESBAP nos anos compreendidos por este novo trend, corresponde à génese de uma nova imagem que se forma a partir da '(re)*aprendizagem criativa*' dos processos da própria escultura, pela diferenciação progressiva desta relativamente aos processos e conceitos redutores da estatuária, partindo «à procura do tempo perdido».

Invocando um primeiro argumento, diríamos que a escultura da Escola do Porto — cujo primeiro momento de afirmação, como tal, ocorreu durante o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra de 1985 — obedece aos mesmos requisitos que a Escola de Gaia derespeitara, constituindo os indicadores objectivos do seu fracasso: ser detentora de características diferenciadoras relativamente à restante produção portuguesa; ser portadora de um contributo original; operacionalizar uma convergência de intencionalidades através da interacção profissional e do contributo interpessoal.

Começando pelo último requisito, constituiu para nós uma das mais interessantes descobertas, saber de que uma parte considerável de obras conotadas com a nova arte do asgrado se encontrava assinada com dois nomes, da mesma forma como as respectivas memórias descritivas, o que constitui prova objectiva de que uma interacção profissional e um contributo interpessoal existe. Aliás, nem é esse sequer o aspecto mais importante, porque

---

[29] Utilizamos aqui o termo, no sentido de 'novo enunciado' que lhe dá Jean-François Lyotard em *A Condição Pós-Moderna*, Gradiva, 2ª Edição, Lisboa, 1989, p. 43.

[30] Cf. LYOTARD, Jean-François, Op. Cit., p. 58.

isso não acontece apenas com as obras de escultura, mas extravasa para as restantes intervenções artísticas, como aconteceu com a Igreja da Srª da Boavista, em 81, e presentemente se encontra em curso na remodelação da Igreja de S. Martinho de Cedofeita e de S. Paulo do Viso, onde, para tanto, foi criada, na primeira, uma equipa interdisciplinar formada por Mestre Júlio Resende, pelo escultor Zulmiro de Carvalho e pelo professor pintor Francisco Laranjo, a que foi entregue a concepção de um programa de reformulação e decoração de todo o interior da Igreja, obra que se encontra praticamente concluída. Relativamente à segunda, é uma vez mais da colaboração de Mestre Júlio Resende com o escultor Zulmiro de Carvalho que, acrescentando ao Sacrário, que já vimos, se encontra em estudo a execução da imagem Maria Mãe da Igreja e de um tapete, de acordo com o projecto inicial de colaboração com o arqtº Vasco Morais Soares.

Acresce a estes factos, a circunstância de que de acordo com o depoimento do escultor Zulmiro de Carvalho, no Atelier de Gondomar — a cujas actividades aí realizadas curiosamente o mesmo se referia invariavelmente na 1ª pessoa do plural — o espaço encontrava-se dividido de forma a "*permitir que outras pessoas pudessem aí colocar os seus livros, instalar um computador e projectar as suas obras*", circunstância que é demonstrativa do carácter e da preocupação interpessoal que gravita em torno da sua obra.

Um outro exemplo de interacção profissional e convergência intencional, encontra-se em Alberto Carneiro e decorre da organização do Simpósio Internacional de Escultura de Santo Tirso, a partir de 1991, onde o mesmo coordena, articulando vontades de escultores, autarquia e outras forças locais, a programação das acções, da escolha dos materiais, dos espaços de intervenção...

Por outro lado, para lá desta arquitectura de convergências intencionais, a escultura da Escola do Porto é historicamente portadora de uma contribuição própria para a evolução da escultura contemporânea em Portugal: a abstracção. Uma absatracção que por vezes aparece engenhosa e harmoniosamente conjugada com a própria figuração, e/ou com representações ou sugestões orgânicas.

Aí reside, do ponto de vista formal, a essência identitária da mesma. Aí se descobre, ao mesmo tempo, a presença e a permanência da intencionalidade original de Barata Feyo, em que a mesma Escola se enraíza. De Fernando Fernandes a José Rodrigues, é essa conjugação uma nota dominante da produção dos escultores da Escola do Porto, mesmo quando à primeira vista ela está ausente, como por exemplo em Zulmiro de Carvalho, onde as "estruturas primárias" parecem invadir toda a concepção projectual, para se corrigir,

ou compensar, de seguida, na realização de obras claramente figurativas, ao ligar-se a Júlio Resende, sendo, por sua vez, o inverso verdadeiro, para o último. Aliás, mesmo em Alberto Carneiro, a figuração quando não está na sua obra explicitamente representada, está sempre organicamente implícita ou pela inclusão dos próprios referentes (troncos, galhos de árvore, seixos...) ou pela reprodução fotográfica do corpo, por vezes o do artista.

Se tomarmos por amostra a produção do Simpósio de 85, todas as obras realizadas por escultores de Lisboa ou de Lagos são obras figurativas, mais ou menos transfiguradas, mesmo em José Pedro Croft, como vimos. Contrariamente, todas as obras realizadas por escultores do Porto são obras não figurativas, muito embora no curriculum de Carlos Marques e de Amaral da Cunha figurem obras de conjugação, como por exemplo Torso (1974) e Mesa (1994), do primeiro, e Chaitya III (1990-91), do segundo.

Destas circunstâncias resulta necessariamente uma diferenciação da produção escultórica da escola do Porto, relativamente à restante. Uma diferenciação que passa também pelos próprios materiais usados, com o granito a ser bastante mais utilizado na produção dos escultores locais. Aliás, das obras inseridas no espaço público do Porto, a única vez que Zulmiro de Carvalho trabalha o mármore, é justamente no sentido de conferir-lhe uma textura rugosa e áspera que se caracteriza a sua intervenção, o mesmo acontecendo com Carlos Barreira (n. 1945) que eleva essa preocupação até ao paroxismo.

Paralelamente, importa invocar um outro tipo argumentos. Argumentos que emergem de uma abordagem comparativa com os discursos de fundamentação utilizados para caracterizar e justificar outros processos de diferenciação da escultura contemporânea em curso, como se verifica de algum tempo a esta parte no País Basco, processo que o historiador Kosme de Barañano, a que nos referimos já, analisou e profundamente estudou.

Segundo ele, caracterizam a diferenciação da produção escultórica basca[31], relativamente à restante Península Ibérica, os seguintes aspectos:

1. La propia personalidad de los artífices, casi ninguno delos há passado por escuela alguma. [...]
2. La posible resposta de esta escultura a una situación cívica de opresión; respuesta que viene canalizada en el paso a la abstracción [...]
3. ... la escultura vasca actual, se abandona el carácter utilitario, representativo, figurativo que la escultura tiene como discursus, como homenaje, como representación de algo, pues esto es lo que se cuestiona, se abole y se abandona. Se passa de un processo discursivo, de una lectura representativa a una visión intelectiva, a un questiona-

[31] Nomeadamente a realizada por escultores como Paco Durrio; Jorge de Oteiza; Eduardo Chillida e Vicente Larrea.

mento de la propia naturaleza del espacio en que se trabaja [...]

4. Estas esculturas senos representan como formas plásticas cerradas-definidas, es decir, señalam un triunfo de la forma, frente, por ejemplo, al triunfo de la luz sobre la forma, en la escultórica de Gargallo, Arp, Calder, etc. [...]
5. Es una escultura [...] que vive incómodamente el espacio, porque lo problematiza. Para esta escultura, el espacio ya no es un a priori (como el agua para el pez) sino una experiencia (como el agua para el nadador) [...]
6. La configuración destas obra tiene lugar mediante una delimatación, concebida como una delimitación hacia dentro o hacia fuera, como un con-lindar y un des-lindar-se [...]
7. ... podemos falar de una cierta reflexibilidad o rotundidez de la escultura vasca [...] en el sentido de rotar e volver hacia si [...]
8. Hay una modulación interior en estas obras: se ha ido hacia una geometría interior. Hacia la verificación de los cánones no viejos, sino nuevos [...]
9. La escultura vasca es una escultura monumental, o pide serlo, escultura al aire. «Lugar de encuentros» y «rumor de limites» [...]
10. Encontramos también en la escultura vasca una componente laberíntica [...]
11. Es un estilo basado en la valoratión expressiva de la línea [...]
12. Podemos considerar también el uso de materiales semejantes [...]
13. Este lenguaje escultórico vasco viene apuyado en medios antiguos com una dimensión nueva [...][32]

O interesse da consideração destes enunciados reside, logo à partida, no próprio discurso fundador. Um discurso que recusa "*o recurso às grandes narrativas*"[33] como meio de "*validação do discurso científico pós-moderno*"[34], e que não parece particularmente preocupado em obtê-la através do consenso, uma vez que "*o princípio do consenso como critério de validação parece, também ele, insuficiente*"[35], valendo, então, este discurso como ponto de partida para a descoberta de novos sentidos, por uma sucessão de esboços que se engendram e se transmudam, na recíproca implicação, cada vez mais exacta e conforme, do sujeito e do objecto, que assim se constituem como entidade-dupla, pela incessante propensão intencional do sujeito da própria consciência.

Analisando os fundamentos dessa diferenciação, em Kosme de Barañano, verifica-se que dos treze itens apontados, unicamente dois são de natureza estritamente formal, (itens números 9, 11 e 12) sendo os restantes de natureza intencional, à excepção do primeiro.

---

[32] BARAÑANO, Kosme María de, In, *Husserl, Heidegger, Chillida. El Concepto de Espacio en la Filosofia y la Plastica del Siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992, pp. 109-120.

[33] LYOTARD, Jean-François, Op. Cit, p. 121.

[34] Idem, ibidem.

Em última análise, do ponto de vista da redução fenomenológica, a diferenciação da escultura basca fundamenta-se e reside — se se aceitar a tautologia — no resíduo intencional de diferenciação que a impele, dramaticamente, para poder ser.

Uma concepção igualmente sofrida, marca a génese da escultura contemporânea portuense. Contrariamente ao País Basco, no Porto, a formação de uma linguagem escultórica contemporânea não foi obra de artífices que quase não passaram por escola alguma, em virtude dessa hipótese — que é a ideal — ter sido inviabilizada pela 'traição ecléctica' dos escultores da Escola de Gaia. Por isso, muito teve, e sempre terá, de lutar a Escola do Porto, contra o fantasma do academismo e os seus sucessivos avatares, resultando daí a componente de opressão que confere à escultura portuense mais genuína, notórias afinidades com a escultura basca.

Afinidades que em Zulmiro de Carvalho nos parecem evidentes, e que não procedem de uma contaminação exterior, uma vez que é na esfera da obra de Richard Serra e de Phillip King que, numa óptica minimalista, se situam as suas referências estéticas fundamentais.

Por isso mesmo, manifestam-se tais afinidades tão poderosamente. Como diz Barañano para a escultura basca, também a obra de Zulmiro de Carvalho "*passa de un processo discursivo, de una lectura representativa a una visión intelectiva, a un questionamento de la propia naturaleza del espacio en que se trabaja*", apresentando-se a sua escultura "*como formas plásticas cerradas-definidas, es decir, señalam un triunfo de la forma, frente, por ejemplo, al triunfo de la luz sobre la forma, en la escultórica de Gargallo, Arp, Calder, etc.*", vivendo "*incómodamente el espacio, porque lo problematiza. Para esta escultura, el espacio ya no es un a priori (como el agua para el pez) sino una experiencia (como el agua para el nadador)*", podendo a seu propósito falar-se de "*una cierta reflexibilidad o rotundidez de la escultura vasca [...] en el sentido de rotar e volver hacia si*".

Mas não é unicamente no plano intencional que se manifestam essas afinidades. Também, e muito claramente, no plano social. É que, tal como a basca, a escultura de Zulmiro de Carvalho é uma escultura monumental que reclama o ar livre, encarando o escultor "*o espaço público como um lugar de expansão da criatividade artística*"[36].

Assim, ao mesmo tempo que a escultura contemporânea portuense apresenta afinidades intencionais e materiais com a escultura basca, do mesmo modo se distancia da restante produção portuguesa contemporânea, nomeadamente daquela que poderemos desi-

---

[35] Idem, ibidem.

[36] Depoimento colhido em 31/3/1999. Vide Anexo 5.

gnar por Escola de Lagos, de que João Cutileiro foi o heróico fundador.

Tudo nelas é oposto, aliás! Globalmente, pela sua predilecção pelo mármore, pela figuração e pela expressão sensual, identifica-se esta com a matriz geo-cultural mediterrânica. Contrariamente, pela sua opção pelo granito e pelo ferro, pela abstracção e pela rude expressão, identifica-se esta com a matriz geo-cultural céltica ou celtibérica. A primeira, encontra-se intencionalmente conotada com a criação de estátuas votivas, de preferência móveis ou pelo menos criadas independentemente de uma localização específica. A segunda, encontra-se intencionalmente conotada com a implantação de estruturas monumentais que são erguidas com o objectivo intencional de "espaciar", no sentido que Heidegger lhe dá, de que "*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*".[37]

Prende-se este aspecto com uma conclusão fundamental que, antes de finalizarmos, importa discutir: a ideia de que monumentalidade e escultura moderna não são incompatíveis, na medida em que, do ponto de vista fenomenológico, assinalar e manter a desocupação do espaço, como acto de "*desbrozar, limpiar el bosque*"[38], desafectando-o da utilização vulgar — económica, mundana ou profana — constitui a razão de ser do tal *imperativo ontológico* a que nos referimos no início da presente indagação, e que, para lá de todas as rememorações ou intenções próprias de uma atitude natural, institui um outro espaço vivencial, artístico ou religioso — um espaço, para ser mais preciso, fenomenológico.

Segundo este ponto de vista, prosseguindo na esteira de Heidegger, "*la escultura seria una materialización de lugares que, abriendo un entorno y permitiéndolo, mantienen lo libre congregado en sí, lo cual confiere una permanência a cada cosa y a los hombres un habitar en médio de las cosas*"[39].

Repare-se que Heidegger ao referir-se nesta passagem à escultura, se está implicitamente a referir escultura pública: aquela que instaura lugares de agregação livre.

Emerge, então, a razão de ser profunda da escultura monumental: manter o livre comgregado entre si. Ou seja assegurar o desimpedimento agregador do espaço. Ou seja, implantar formas permanentes de desafectação mundana do espaço.

O mesmo dizia Aldo Rossi relativamente aos monumentos, designando-os como *fac-*

---

[37] HEIDEGGER, Martin, *A Arte e o Espacio*, In, *Husserl, Heidegger, Chillida. El Concepto de Espacio en la Filosofia y la Plastica del Siglo XX*, Tradução de Kosme María de Barañano, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1992, p. 55.

[38] Idem, ibidem.

[39] Idem, p. 57.

tos urbanos permanentes[40], não se importando de assim desencadear a crítica da arquitectura moderna, porque tal como proclamava Gropius, "*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*"[41].

Mas Rossi estava coberto de razão, como, aliás, Le Corbusier já o sabia, em 1925, quando no seu célebre e polémico «Plano Voisin», depois de arrasar os *quartiers* e os *boulevars* haussmanianos, isolando-os da nova malha urbana ortogonal, deixava à volta dos principais monumentos, um espaço livre, poupando-os à sua provocação iconoclasta.

Concluindo, contrariamente à tese de Rosalind Krauss, que severamente afirma que "*le projet d'une histoire différente, qu'on pourrait appeler une histoire de l'échec. Ce serai l'histoire du rapport de la sculpture moderne au monument et au monumental*"[42], nós sustentamos que numa perspectiva fenomenológica, não existe contradição entre escultura contemporânea e monumentalidade.

Aliás, o equívoco daquela investigadora norte-americana decorre do carácter neo-funcionalista que se encontra implícito no seu conceito de monumento, na medida em que "*Le monument étant à usage public, la forme doit donc établir une relation entre une représentation (indépendamment du caractère abstrait de ses élements) 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 [...] Mais s'est dans cette relation, à travers laquelle quelque chose se révèle quant à la signification du site que le monument trouve son efficace*"[43].

Encontra-se implícito nestas palavras a ideia de que ao monumento cabe inscrever uma determinada narrativa no espaço, significando-o. A nós, contudo, não nos parece assim tão simples. Não vemos porque razão o monumento, justamente, em vez de significar, parafrasear ou hierarquizar o espaço, não poderá antes negá-lo ou radicalmente apropriar-se dele, para tanto mudando constantemente de sítio para evitar banalizar-se, ou fechando-se ao mundo, para evitar constituir-se como suporte de um qualquer culto.

O primeiro caso aconteceu desde tempos imemoriais, na cultura hebraica, por exem-

---

[40] Cf. ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, Tradução dos Arquitectos José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins.

[41] GROPIUS, Walter, Sobre a Ideia de Monumentalidade, *In*, Arquitectura, 2ª série, nº 30, p. 14, apud, «Architectural Review».

[42] KRAUSS, Rosalind, Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi, *in*, Catálogo da Exposição *Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?*, Centre Georges Pompidou, 1986, p. 246.

[43] Idem, p. 247.

plo, com a Arca da Aliança, uma vez que dificilmente poderá negar-se o carácter monumental de cada sua instalação. O segundo, originalmente ligado ao totemismo, tende a designar tabus cujo poder maior decorre de não serem encaráveis ou visitáveis, fechando-se a toda e qualquer versão narrativa, o que ainda hoje acontece, relativamente a alguns santuários da arqueologia pré-histórica, como por exemplo Lascaux e Altamira.

Numa perspectiva fenomenológica, não existe, aliás, um sentido exclusivo e imanente às coisas, com a sua objectividade invariante, destinada a ser captada pelos sentidos e apresentada como compreensão. A isso chamou Husserl atitude natural ou ingénua. Pelo que a razão que a si mesma visa conhecer-se, reconhece-se, enquanto razão constituinte, essencialmente como acto de doação de sentido. O que em última análise significa que, tal como num cadinho, nos monumentos só se forja um sentido, enquanto neles a consciência lograr fundir e fundar o seu próprio sentido, que é afinal o mesmo que enforma e constitui, no seu conjunto, o sentido da própria cultura.

Aliás, se, por hipótese absurda, desaparecessem os monumentos, isto é, as criações paradigmáticas dos povos, em quê ou em quem, passariam as diferentes culturas a reconhecer-se e a confrontar-se consigo mesmas?

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

✍

FIM

Abreviaturas usadas no texto:

AGCMP – Arquivo Geral da Câmara Municipal do Porto

APBA – Academia Portuense de Belas Artes

CEU – Conselho de Estética Urbana

CEUC – Conselho de Estética e Urbanização da Cidade

CMAA – Comissão Municipal de Arte e Arqueologia

CMP – Câmara Municipal do Porto

EBAP- Escola de Belas Artes do Porto

ESBAP – Escola Superior de Belas Artes do Porto

FBAP – Faculdade de Belas Artes do Porto

FCG – Fundação Calouste Gubenkian

MMGG – Monumento aos Mortos da Grande Guerra

MNSR – Museu Nacional de Soares dos Reis

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SPN/SNI – Secretariado da Propaganda Nacional/Secretariado Nacional da Informação

Créditos Fotográficos

Todas as imagens coloridas correspondem a fotografias tiradas pelo autor

As restantes imagens resultaram da digitalização de micro-filmes, de documentos e de Revistas, Catálogos e Sites da Internet, de acordo com o que é indicado no texto que as acompanha

Por dificuldades de vária ordem, não nos foi possível inserir, no fim, como desejávamos, um índice das gravuras, com a listagem completa das diferentes fontes.

Bibliografia

Fontes Manuscritas:

Vereações, Livro nº 149 - 1908

Vereações, Livro nº 150 - 1909

Actas da Comissão de Estética (21/5/1913 a 8/12/1916)

Actas da Comissão de Estética (1927-1931)

Actas da Comissão Municipal de Arte e Arqueologia (8/11/1937 a 16/12/1941)

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)

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1951 a 1967)

Comissão Municipal de Arte e Arqueologia - Pareceres (1968 a 1972)

Licenças de Obras, Livro nº 365

Licenças de Obras, Livro nº 394

Licenças de Obras, Livro nº 465

Licenças de Obras, Livro nº 502

Licenças de Obras, Livro nº 531

Obras Impressas:

Formato Livro:

AA.VV., *A Praça D. João I e o seu Palácio Atlântico*, s/e, Porto, 1951

AA.VV., *Album O Homem do Leme*,

AA.VV, *Architecture Rationnelle*, AAM, Bruxelles, 1985

AA.VV., *Estrada Larga 2*, Porto Editora, Porto, s/d

AA.VV, *Normas Urbanísticas, I, II e III*, Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 1995, 2ª Edição

AA.VV., *O Mar e a Arte Minimal de João Fragoso*, IPPC, 1985.

AA.VV, *Porto Percursos nos Espaços e Memórias*, Afrontamento, Porto, 1990

AA.VV, *Sculpture*, I, II, III e IV, Taschen, Koln, 1996

ACCIAIUOLI, Margarida, *A Exposição de 1940*, Vol. I, II, III, IV, V, VI, FCG, Lisboa, 1982

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, Lisboa, 1991

ALTHUSSER, Louis, *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, Presença, Lisboa, 1974

ANDRADE, Sérgio Guimarães de, *Escultura Portuguesa*, CTT, Lisboa, 1997

ANTUNES, Maria Manuela Martins S., *Jardins Públicos de Oitocentos. Percursos, Tipologias e Persistências*, Tese de Mestrado, Texto policopiado, Porto, 1996, Vol. 1

AR.CO, *Simpósio Internacional da Escultura em Pedra*, Porto, 1985

AREIAS, Mário, *O Porto e os seus Artistas*, Porto, 1960

ARGAN, Giulio Carlo, *Arte e Crítica de Arte*, Estampa, Lisboa, 1988

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO, Maurizio, *Guia de História de Arte*, Estampa, Lisboa, 1992

ARROYO, António, *Soares dos Reis e Teixeira Lopes*, Typ. de José da Silva Mendonça, Porto, 1899

BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'Espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 1974

BANDEIRA, José Gomes, *Rivoli Teatro Municipal (1913-1998)*, Afrontamento, CMP, Porto, s/d.

BARAÑANO, Kosme María de, *Husserl-Heidegger-Chillida*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1990

BASTOS, Carlos (org.), *Nova Monografia do Porto*, Compª Portuguesa Editora, Porto, 1938

BENEVOLO, Leonardo, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 4ª Ed

BIEL, Emílio, *Album Phototypico dos Festejos ao V Centenário do Infante D. Henrique no Porto*, Porto, 1894

BOURDIEU, Pierre, *Réponses. Pour une Anthropologie Réflexive*, Seuil, Paris, 1992

BURLAMAQUI, Suraya, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea*, Quetzal, Lisboa, 1996

BUSIGNANI, Alberto, *Marino-Marini*, Sadea Sansoni, Firenze, 1968

Câmara Municipal do Porto, *Arte e Silêncio*, CMP, Porto, 1989

Câmara Municipal do Porto, *Monumentos Escultóricos do Porto*, CMP, Porto, 1973

CARVALHO, António Cardoso Pinheiro, *O Arquitecto Marques da Silva e a Arquitectura do Norte de Portugal*, FLUP, Tese de Doutoramento, Policopiada, Porto, 1992

CASTELLS, M., *La Question Urbaine*, Maspero, Paris, 1972

CHICÓ, Sílvia, *João Cutileiro*, INCM, Lisboa, 1981

CHOAY, Françoise, *L'Alégorie du Patrimoine*, Seuil, Paris, 1996

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*, I Volume, Lisboa, 1947

Comissão de O Homem do Leme, *Relatório e Contas*, Porto, 1938

Comissão Oficial Executiva do 1º Centenário da Guerra Peninsular, *Actas, Contas e Bibliografia*, (1908-1912), Imprensa Nacional de Lisboa, Lisboa, 1913

Comissão Oficial Executiva do 1º Centenário da Guerra Peninsular, *Actas, Contas e Bibliografia*, (1913-1933), Papelaria Fernandes, Lisboa, 1933

Comissão dos Padrões da Grande Guerra (1921-1936), *Relatório Geral*, Lisboa, 1936

CONSIGLIERI, Victor, *A Morfologia da Arquitectura (1920-1970)*, I e II, Editorial Estampa, Lisboa, 1994

COSTA, Alves, *Os Antepassados de Alguns Cinemas do Porto*, Lisboa, IPC, 1975.

COUTO, Júlio, *Monografia de Massarelos*, Junta de Freguesia de Massarelos, Porto, 1993

DIONÍSIO, Sant'Anna, *Guia de Portugal - Entre-Douro e Minho - Douro Litoral*, IV, FCG, Porto, 1965

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

FERNANDES, J. A Rio, *A Foz*, Faculdade de Letras, Porto, 1987

FERNANDES, J. A Rio, *Apontamentos de um século de vida dos cafés, restaurantes e hotéis do Porto*, Ateneu Comercial do Porto, Porto, 1989

FERREIRA, R. Laborde e VIEIRA, V. M. Lopes, *A Estatuária de Lisboa*, Amigos do Livro, Lisboa, 1985

FERREIRA, Vergílio, *Arte Tempo*, Rolim, Lisboa, s/d

FERRO, António, *Dez Anos de Política do Espírito*, 1933-43, SPN, Lisboa, 1944

FIEL, Jorge, *Um Século da Atribulada História dos Transportes Públicos do Porto*, Porto, 1983

FOSTER, Hal, (org.) *The Anti-Aesthetic*, Bay Press, Seattle, 1983

FRANÇA, José-Augusto, *O Modernismo na Arte Portuguesa*, Instituto de Cultura e Língua, Portuguesa, Lisboa, 1979

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XIX*, I e II, Bertrand, Lisboa, 1966

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte e a Socierdade Portuguesa no Século XX*, Livros Horizonte, s/d, Lisboa

FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no Século XX*, Bertrand, Lisboa, 1991

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte Ocidental (1780-1980)*, Livros Horizonte, Lisboa, 1987,

FRANÇA, Marie-Thérèse Mandroux, *Quatre Phases de l'Urbanisation de Porto*, FCG, Lisboa, 1972,

Fundação Eng. António de Almeida, *Dez Anos de Actividades (1969-1979)*, FEAA, Porto, 1979

Fundação Eng. António de Almeida, *Sinopse de Actividades*, FEAA, Porto, 1989

Fundação Eng. António de Almeida, *D. António Ferreira Gomes*, FEAA, Porto, 1991

Gabinete de História da Cidade, *Inauguração da Ponte da Arrábida*, Câmara Municipal do Porto, 1963

Gabinete de Planeamento Urbanístico da CMP, *Relatório da Situação*, CMP, Porto, 1979, (pol.)

Gabinete de Urbanização da CMP, *Plano Director da Cidade do Porto*, I, II e III, CMP, Porto, 1962

GALVÃO, Henrique, *Album Comemorativo da Primeira Exposição Colonial Portuguesa*, Litografia Nacional, Porto, 1934

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 Arquitecture*, Harvard University Press, Cambridge, 1967, 5th ed

GIEDION-WELCKER, Carole, *Modern Plastic Art*, Girsberger, Zurich, 1937

GOITIA, Fernando Chueca, *Breve História do Urbanismo*, Presença, Lisboa, 1982

GONÇALVES, Rui Mário, *História da Arte em Portugal*, Vol. 12, 13 e 14, Publicações Alfa, Lisboa, 1986

GONÇALVES, Rui Mário, *Pintura e Escultura Portuguesa 1940-1980*, Bilblioteca Breve, Lisboa, 1980,

GONZÁLEZ, Juan José Martín, *Las Claves de La Escultura*, Planeta, Barcelona, 1990

Grupo IF, *Porto Esquinas do Tempo*, CMP, Porto, 1982

GUIMARÃES, Bertino Daciano, *O Escultor António Fernandes de Sá*, Maranus, Porto, 1949

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

HENRIQUES, Lagoa, *O Caderno de Desenho*, Porto, s/d

HILDEBRAND, Adolf von, *El Problema de la Forma en la Obra de Arte*, Visor, Madrid, 1988

HUBER, Carlo, *Alberto Giacometti, Rencontre*, Lausanne, 1970

HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1989

HUSSERL, Edmund, *Idées Directrices pour une Phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950

HUYGHE, René, *Sentido e Destino da Arte*, I e II, Edições 70, Lisboa, s/d

Instituto de Ciencias de la Construccion Eduardo Torroja, de Madrid, *Relatório*, Madrid, 1997

KAHN, Claude, *Vintg Lieux de Mémoire a Nantes - Histoire des Statues Figuratives des Places et Jardins Publiques de Nantes*, Ouest Éditions, Nantes, 1989

KELKEL, Arion L. e SCHÉRER, René, *Husserl*, Edições 70, Lisboa, 1982

KRAUSS, Rosalind E, *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, 1981

LACERDA, Aarão de e MACEDO, Diogo de, *Álbum do Nome e Renome de Diogo de Macedo*, Afons'eiro, Coop. de Acção Cultural, VN de Gaia, 1989

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, *Maneira de Pensar o Urbanismo*, Europa-América, Lisboa, s/d

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, Augusto Soares de Azevedo Barbosa de Pinho, *Portugal Antigo e Moderno*, volume VII

LEFEBVRE, Henri, *Le Droit à la Ville* suivi de *Espace et Politique*, Éditions Anthropos, Paris, 1968

LEFEBVRE, Henri, *La Révolution Urbaine*, Gallimard, Paris, 1970

LÉVINAS, Emmanuel, *Transcendência e Inteligibilidade*, Edições 70, Lisboa, 1991

Lynch, Kelvin, A Imagem da Cidade, Edições 70, Lisboa, s/d

LOPES, António Teixeira, *Ao Correr da Pena Memórias de uma Vida*, Câmara Municipal de Vila Nova de Gaia, VNGaia, 1968

LOURENÇO, Eduardo, *O Labirinto da Saudade*, Círculo de Leitores, Lisboa, 1988

LYOTARD, Jean-François, *A Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1986

LYOTARD, Jean-François, *A Condição Pós-Moderna*, Gradiva, Lisboa, 1989, 2ª Ed

MADAHIL, António Gomes da Racha, *O Museu Municipal de Ílhavo e a Escultura "O Homem do Leme"*, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 1939, p. 10.

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, *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 1992

MESQUITA, Marieta Dá, *A Águia*, Alfa, Lisboa, 1989

Ministère de la Culture et de la Comunication, *Principes d'Analyse Scientifique. La Sculpture, Méthode et Vocabulaire*, MCC, Paris, 1978

MOREIRA, Isabel Martins, *Museus e Monumentos em Portugal (1772-1974)*, Universidade Aberta, Lisboa, 1989

MUNFORD, Lewis, *A Cidade na História*, Martins Fontes, Brasília, 1982

NORA, Pierre (dir.) *Les Lieux de Mémoire*, I, II e III, Gallimard, Paris, 1984

NORBERG-SHULZ, Christian, *Genius Loci,* Rizzoli, Nova Iorque, 1979

OLIVEIRA, J. M. Pereira de, *O Espaço Urbano do Porto,* IAC, Coimbra, 1973

OLIVEIRA, Maria Gabriela Gomes de, *Diogo de Macedo Subsídios para uma Biografia Crítica,* BPM de V.N. de Gaia, Vila Nova de Gaia, 1974

PADRÃO, Maria da Glória, *Irene Vilar,* Edições Asa, Porto, 1991, p. 97.

PACHECO, Alexandra Trevisan da Silveira, *A Arquitectura Artes Déco no Porto,* Dissertação de Mestrado, Faculdade de Letras, Porto, 1996

PAES, Sellés, *Barata Feyo,* ENP, Lisboa, s/d

PAES, Sellés, *Da Arte Moderna em Portugal. Elementos para a sua História,* Edições Panorama, SNI, Lisboa, 1962.

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses ou que Trabalharam em Portugal,* Porto, 1987

PASSOS, Carlos de, *Porto,* Lello & Irmão, Porto, s/d

PEREIRA, Firmino, *O Centenário do Infante,* Magalhães & Moniz Editores, Porto, 1894

PEREIRA, Paulo (dir.), *História da Arte Portuguesa, III,* Círculo de Leitores, Lisboa, 1995

PIRES, P. Moisés, *O Culto de Nª Srª Auxiliadora em Portugal,* Edições Salesianas, Porto, 1988

PIMENTEL, Alberto, *A Praça Nova,* Renascença Portuguesa, Porto, 1916

PINTO, José Lima de Sousa, *Monografia dos Paços do Concelho do Porto,* Câmara Municipal do Porto, Porto, 1990

PORTELA, Artur, *Salazarismo e Artes Plásticas,* ICLP, Lisboa, 1982

PORTELA, Artur, *Francisco Franco e o Zarquismo,* INCM, Lisboa, 1997

QUARESMA, Mª Clementina de Carvalho, *Inventário Artístico de Portugal - Cidade do Porto,* Academia Nacional de Belas Artes, Porto, 1995

RAMOS, Luís A. de Oliveira (dir), *História do Porto,* Porto Editora, Porto, 1994, 2ª Ed

RAMSDEM, E.H., *Sculpture: Theme and Variations,* Percy Lund, London, 1953

RÉGIO, José, *Páginas de Doutrina e Crítica da Presença,* Brasília, 1977

RIEGL, Alois, *El Culto Moderno a los Monumentos. Caracteres y Origen,* Visor, Madrid, 1987

ROCHA, Arlindo, *Esculturas de Arlindo,* Porto, 1950

RODRIGUES, António Augusto Simões (dir), *História Comparada - Portugal, Europa e o Mundo,* Círculo de Leitores, Lisboa, 1996

ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade,* Edições Cosmos, Lisboa, 1977

SAAVEDRA, Alberto, *O Escultor António de Azevedo,* Araújo e Sobrinho, Sucrs, Porto, 1965

SAIAL, Joaquim, *A Estatuária Portuguesa dos Anos Trinta,* Bertrand, Lisboa, 1991

SALEMA, Isabel e LIMA, Luís Leiria de, *Lisboa de Pedra e Bronze,* Difel, Lisboa, 1990

SAMUEL, Paulo, *A Renascença Portuguesa. Um Perfil Documental,* FEAA, Porto, 1990

SANTOS, Cónego António dos, *Igreja dos Congregados. Tricentenário (1694-1994),* Irmandade de Stº António dos Congregados, Porto

SARAIVA, José António e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa,* Porto Editora, Porto, 1989, 15ª ed

SEIS DEDOS, Virgílio, *Paróquia de Nossa Senhora da Conceição (1927-1997),* Porto, 1997

SEUPHOR, Michel, *La Sculpture de ce Siècle,* Griffon, Neuchatel, 1959

SOUSA, Ernesto de, *Para o Estudo da Escultura Portuguesa*, Horizonte, Lisboa, 1973, 2ª ed.

TAVARES, Rui, *O Mercado do Bolhão*, Câmara Municipal do Porto, 1984

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP, Porto, 1997

TEIXEIRA, Luís Manuel, *Dicionário Ilustrado de Belas Artes*, Presença, Lisboa, 1985

VALENTE, Maria Adelaide, *Meninos de Cinzel*, Braga, 1993

VIEIRA, Vitor Manuel Lopes e FERREIRA, Rafael Laborde, *Estatuária do Porto*, Porto, 1987

Vila, Romero, *O Escultor Sousa Caldas. Breve análise à sua vida de professor*, Maranus, Porto, 1965

VILA, Romero, *Alves de Sousa*, Porto, 1965

WICHTOWSKI, Wieslaw, *Monumentos Portuenses (I)*, Porto, s/d,

WHITTICK, Peter, *War Memorials*, Country Life, London,1946

WITTKOWER, Rudolf, *La Escultura. Processos y Principios*, Madrid, 1980

ZANINI, Walter, *Tendências da Escultura Moderna*, Cultrix, S. Paulo, 1971

Formato Catálogo:

AA.VV., José Rodrigues, Prémio Soctip, Porto, 1990

AA.VV., *Leopoldo de Almeida*, Câmara Municipal de Lisboa/Museu da Cidade, Lisboa, 1998

AA.VV., *Mestre Barata Feyo. Exposição Retrospectiva*, ESBAP, Porto, 1981

ABREU, José Guilherme, Catálogo da Exposição *O Automóvel em Portugal 100 Anos de História*, Associação para o Museu dos Transportes e Comunicações, Porto, 1996

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 *Direcção Escultura*, CCB, 1998

Catálogo da Exposição Qu'est-ce que la Sculpture Moderne?, Centre Georges Pompidou, 1986

Catálogos das *Exposições Magnas da ESBAP*

LAPA, Teresa (coord.), *Catálogo da Exposição Diogo de Macedo - Escultor, Museólogo, Escritor*, Gaia, 1989

RODRIGUES, Jacinto, *Arte Natureza e Cidade*, Cooperativa Árvore, Porto, 1993

ROSAS, Etheline, *Levantamento da Arte do Séc. XX no Porto*, MNSR, Porto, 1975

1º Simpósio Internacional de Escultura, Stº Tirso, 1991

2º Simpósio Internacional de Escultura, Stº Tirso, 1993

Periódicos:

A Águia, nº 5, 2ª Série, Porto, 1912.

A Águia, nº 19-20, (3ª série), 1924

A Águia, nº 21-22, (3ª série), 1924

A Águia, nº 25, 26 e 27, 1924

A Águia, nº 28, 29 e 30, 1924

Amigos de Gaia, nº 1, Abril de 1976

Arquitectura, 2ª série, nº 30

Arquitectura, 2ª série, nº 68

Arquitectura, 2ª série, nº 99

Arte, nº 21, Setembro de 1906

Arte, nº 62, Fevereiro de 1910

Bandarra, 7/12/1935.

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 272

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 424

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 559

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 611

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 636

Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 658

Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 685

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 695

Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 722

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 788

Boletim da Câmara Municipal do Porto; nº 791

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 917

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 928

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 936

Boletim da Câmara Municipal do Porto, Nº 939

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 953

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 957

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 962

Boletim da Câmara Municipal do Porto, Nº 964

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 972

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 977

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1061

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Nº 1044

Boletim da Câmara Municipal do Porto, Nº 1080

Boletim da Câmara Municipal do Porto Nº 1237

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Actas da Comissão Administrativa; Sessão de 13/10/1953

Boletim da Câmara Municipal do Porto; Actas da Comissão Administrativa; Sessão de 20/6/1961

Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2ª Série, Volume 1, Porto, 1983

Boletim Cultural da Câmara Municipal do Porto, 2ª série, Vol 3-4, 1985/86

Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Boletim Nº 2, de 1930.

Boletim da Universidade do Porto nº 26-27, 1995

Colóquio, nº 27, 1964

Colóquio-Artes, Lisboa, nº 88, 1991

Colóquio-Artes, Lisboa, nº 108, 1996

Comércio do Porto, 24/10/1924

Comércio do Porto, 12/11/1924

Comércio do Porto, 22/11/1924

Comércio do Porto 11/1/1925

Comércio do Porto, 28/1/1925

Comércio do Porto, 30/1/1925

Comércio do Porto, 16/1/1925

Comércio do Porto, 4/3/1925

Comércio do Porto, 5/3/1925

Comércio do Porto, 12/3/1925

Comércio do Porto, 16/4/1925

Comércio do Porto, 28/4/1925

Comércio do Porto, 12/1/1926

Comércio do Porto, 22/1/1926

Comércio do Porto 14/5/1926

Comércio do Porto, 29/6/1926

Comércio do Porto, 8/7/1926

Comércio do Porto,27/3/1927

Comércio do Porto, 9/4/1927

Comércio do Porto, 15/6/1927

Comércio do Porto, 1/9/1927

Comércio do Porto, 10/4/1928

Comércio do Porto, 10/4/1928

Comércio do Porto, 7/9/1928

Comércio do Porto, 30/10/1928

Comércio do Porto, 1/8/1929

Comércio do Porto, 3/12/1929

Comércio do Porto, 7/12/1929

Comércio do Porto, 1/2/1930

Comércio do Porto, 26/2/1930

Comércio do Porto, 1/6/1930

Comércio do Porto de 5/7/1930

Comercio do Porto, 7/1/1931

Comércio do Porto, 9/1/1931

Comércio do Porto, 25/5/1931

Comércio do Porto, 3/11/1931

Comercio do Porto, 5/11/1931

Comércio do Porto, 25/12/1931
Comércio do Porto, 21/2/1932
Comércio do Porto, 25/2/1932
Comércio do Porto, 17/5/1933
Comércio do Porto, 21/5/1933
Comércio do Porto, 24/1/1934
Comércio do Porto, 20/4/1934
Comércio do Porto, 3/8/1934
Comércio do Porto, 30/9/1934
Comércio do Porto, 16/10/1934
Comércio do Porto, 20/1/1935
Comércio do Porto, 3/12/1935
Comércio do Porto, 12/2/1936
Comércio do Porto, 13/6/1936
Comércio do Porto, 6/11/1936
Comércio do Porto, 22/11/1936
Comércio do Porto, 6/12/1936
Comércio do Porto, 30/7/1937
Comércio do Porto, 28/1/1938
Comércio do Porto, 18/12/1938
Comércio do Porto, 5/3/1939
Comércio do Porto, 26/11/1939
Comércio do Porto, 11/2/1941
Diabo Júnior, 17/3/1902
Diário do Governo, 22/3/1919
Ilustração Portuguesa, nº 221, 7/3/1910
Jornal de Notícias, 18/8/1916
Jornal de Notícias, 11/1/1918
Jornal de Notícias, 11/1/1918
Jornal de Notícias, 24/3/1923
Jornal de Notícias, 8/5/1923
Jornal de Notícias, 5/6/1923
Jornal de Notícias, 3/7/1923
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
Occidente, Vol XVII, Nº 544, 1/2/1894
Occidente, Vol XVII, Nº 545, 11/2/1894
Occidente, Vol XVII, Nº 546, 21/2/1894
Occidente, XVII, nº 550, 1/4/894
Occidente, Vol XVII, nº 551, 16/4/894
Occidente, Vol XVII, nº 552, 21/4/894
Occidente, XXVII Volume, Nº 924, 30/8/1904
Occidente, XXX Volume, nº 1019, 20/4/1907
Occidente, Lisboa, Vol. XXXII
Occidente, Volume XXXIII, nº 1100, 20/7/1909
Occidente, Vol. XXXIII, nº 1123, 10/3/1910
Occidente, Vol. XXXIII, nº 1124, 17/3/1910
Ocidente, Vol. XXXIII, nº 1132, 1910
Occidente, XXXIV Volume, nº 1181, 20/10/911
Occidente, XXXVIII Volume, nº 1309, 10/5/915
Ocidente, 2ª Série, Vol. I, Outubro de 1939
Ocidente, 2ª Série, Vol. VII, Setembro de 1939
Ocidente, 2ª Série, Vol XI, Outubro de 1940
Ocidente, 2ª Série, Vol XVI, Janeiro de 1942
Ocidente, 2ª Série, Vol. XVI, Março de 1942
Ocidente, 2ª Série, Vol. XLIX, Lisboa, 1955.
Ordem Nova, nº 1, Fevereiro de 1927.
Primeiro de Janeiro, 12/11/54
Primeiro de Janeiro, 18/12/54
Primeiro de Janeiro, 6/6/57
Primeiro de Janeiro, 22/6/57
Público, 26/4/1998
Público, 2/8/1998
República, 28/12/67
Seara Nova, Lisboa, 1941

Índice do Volume I

Introdução ---------- p. I

Primeira Parte

Escultura e Espaço Público ---------- p. 5

Segunda Parte

Ciclos da Escultura Urbana do Porto ---------- p. 25

Preâmbulo ---------- p. 26

Fin-de-Siécle ---------- p. 37

Proto-Modernismo ---------- p. 107

Resgate ---------- p. 160

Compromisso/Contestação ---------- p. 188

Renovação ---------- p. 230

Internacionalização/Individualização ---------- p. 256

Terceira Parte

Registo de Conclusões ---------- p. 303

Extra Texto

Abreviaturas usadas no Texto ---------- p. 322

Créditos fotográficos ---------- p. 323

Bibliografia ---------- p. 324

Índice ---------- p. 332