

UM MODELO FENOMENOLÓGICO PARA A ESCULTURA PÚBLICA

*José Guilherme Abreu **

*"O que entendemos então pela palavra 'lugar'?
Obviamente entendemos algo mais do que a mera locali-
zação abstracta. Entendemos uma totalidade formada por
coisas concretas com substância material, forma, textura
e cor. Juntas, estas coisas determinam um 'carácter am-
biental', que é a essência do lugar"*

Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, 1980

1. Arte pública como lugar e apresentação

Em *Genius Loci*, Norberg-Schulz sublinha a importância da consideração do lugar para o entendimento e reformulação do fazer arquitectónico. No epílogo da modernidade, Schulz denuncia frontalmente a falta de carácter dos lugares da modernidade evidenciada pela pobreza de estímulos, ao dizer que *"pela literatura psicológica sabemos que uma pobreza geral de estímulos pode causar passividade e reduzida capacidade intelectual"* (Norberg-Schulz, C, 1980, p. 191).

Importa ter presente, que a apoiar essa denúncia encontram-se os caminhos abertos pela ontologia heideggeriana, cujas primeiras aplicações à teoria da arquitectura têm origem na Conferência *Construir, Habitar, Pensar* proferida em 1951, no Darmstädter Verlaganstalt, integrada num colóquio cujo tema era a arquitectura, e que viria a dar azo a uma reacção hostil por parte dos arquitectos presentes, tendo o filósofo espanhol Ortega y Gasset saído em defesa de Heidegger, como descreve nas suas *Obras Completas*, (IX, pp. 629-30).

É curioso verificar, que enquanto que nos primórdios da formação do movimento moderno as mais veementes denúncias incidiam, então, sobre as péssimas condições de salubridade, de higiene e de comodidade que

* Bolseiro do Ministério da Educação e da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

então caracterizavam a habitação europeia após a Grande Guerra, agora a denúncia passava a ser de âmbito contrário, incidindo já não sobre a qualidade das condições físicas da habitação e da cidade, mas sim sobre a pobreza intelectual e, já agora, estética dessas condições, bem como das patologias sociais e espirituais que o deficit de identidade dos lugares em que as populações vivem ajuda a desenvolver.

Esta viragem teórica pressupõe um novo olhar sobre a arquitectura, a cidade, a cultura e a arte. Um novo olhar cujo mote Heidegger havia já registado em *Carta sobre o Humanismo*: um importante e fundamental texto de 1947, cuja audiência e adesão foi prejudicada pelo carácter hermético da linguagem, pelos especiosos meandros do pensamento do mestre e, pior ainda, pelos condenáveis equívocos e condutas do filósofo, durante o período, em pleno *III Reich*, que esteve à frente da Universidade de Freiburg, até se demitir.

É portanto pela recuperação e actualização da exegese heideggeriana ao contexto da redefinição da cultura contemporânea, patente na pós-modernidade emergente, que a produção teórica de Norberg-Schulz se orienta e se consolida, dentro dessa chamada à realidade que representa, afinal, como já dissera Lyotard, a falência das grandes narrativas, já que o *'fim de festa'* da modernidade, para lá de todas as ressacas, frustrações e incógnitas, traz necessariamente consigo o germen de um conhecimento mais certo e enraizado na vida: numa palavra, um conhecimento mais ciente do seu lugar no mundo e do seu papel na cultura.

Parece-nos importante assinalar este ponto, à maneira de um preâmbulo. Como salienta Norberg-Schulz, o lugar não é a mera localização abstracta onde estão as coisas e onde ocorrem os acontecimentos, reduzindo-se às suas coordenadas GPS. O lugar é uma totalidade significativa. Uma totalidade feita de coisas concretas que, em conjunto, formam um determinado ambiente: uma atmosfera própria que se traduz pelo "*carácter ambiental*"

Mas convém observar que mais do que um conceito, o carácter ambiental denota um valor, já que para o autor "*Um lugar é um fenómeno qualitativo, 'total', que nós não podemos reduzir a nenhuma das suas propriedades, tais como relações espaciais, sem perder de vista a sua natureza concreta.*" (Norberg-Schulz, 1980, p. 8)

Importa reflectir um instante sobre a expressão 'natureza concreta'. É que, contrariamente ao que possa parecer, a descrição dos aspectos quantitativos da geografia e da geometria do lugar não traduz a natureza concreta das coisas, e é por isso que esse tipo de descrições nunca apreende de

forma cabal este, pois o lugar não é só a medida das suas configurações e aspectos, mas também o que nele se presentifica, se acolhe e se oculta, e essa dimensão é em última análise uma dimensão que se obtém pela experiência directa e concretamente vivida: uma experiência que se abre a diferentes graus de qualidade, ou totalidades qualitativas, pois, como refere Schulz, "*Por serem totalidades qualitativas duma natureza complexa, os lugares não podem ser descritos por meio de conceitos analíticos, 'científicos'. Por princípio a ciência 'abstrai' o que é dado, para chegar a um conhecimento 'objectivo', neutral.*" (Norberg-Schulz, 1980, p. 8)

Quer dizer, tudo se passa como se a objectividade neutralizada da ciência não fosse capaz de traduzir aquilo que de mais concreto há na experiência do lugar, coisa que nos coloca perante um ingrato impasse. Por isso, uma reforma do pensamento científico está em curso, e nós, com o autor, consideramos que a prossecução dessa reforma e a transposição daquele impasse reside no *método fenomenológico*, sendo a fenomenologia, no entender deste, "*um retorno às coisas, oposta às abstracções e às construções mentais.*" (Norberg-Schulz, 1980, p. 8)

Na verdade, é bastante mais fácil agir em função de construções mentais, de modelos abstractos e de ideias pré-estabelecidas, do que a partir reflexões e de teorizações provenientes da percepção do "*contacto*"¹ que temos com as coisas e os lugares.

Para o estudo da arte e, por maioria de razão, para o estudo da arte pública, o contacto directo com as coisas e a reflexão sobre a experiência e a teoria do lugar é, assim, duma importância vital. É que, de forma absolutamente radical, a obra de arte pública é desde logo obra de arte no mundo, e não obra de arte apartada do mundo, sendo o lugar o seu horizonte e habitat, em permanência.

A percepção desta circunstância, é preciso reconhecê-lo, vem dar razão à fenomenologia, e hoje são cada vez mais numerosos os autores que se distanciam duma construção do conhecimento e da ciência apoiada em pressupostos naturalistas, ou em axiomas formais e transcendentais. Daí que, o método fenomenológico, tenha recentemente começado a sair do estrito confinamento filosófico em que se havia mantido, para alimentar um vasto leque de práticas de investigação, como nos informa o trabalho de Clark Moustakas.

¹ Merleau-Ponty e Jacques Taminieux, a este propósito, referem-se ao valor do contacto, isto é da natureza bilateral da experiência perceptiva, para a formulação e apropriação de uma visão e interpretação do mundo, aspecto que recentemente se vulgarizou sob a designação e o conceito de interactividade, no que constitui mais uma demonstração do acerto, *avant-la-lettre*, da fenomenologia.

Implica isto dizer, que uma obra de arte pública não pode ser vista como uma mera coisa, independentemente dos modos de apresentação e dos lugares em que a mesma é no mundo, pois a obra é a coisa mais a sua recepção. E a sua recepção é afectada pelo sem fim de relações e conotações que os modos da sua apresentação suscitam e ocultam. Relações de espaço, relações de percepção, relações de tempo e relações de sentido, congregando um complexo de leituras que envolve vertentes físicas, sensoriais, históricas e semânticas, o mesmo que é dizer, que os modos e configurações da sua apresentação não são acidentais ou supérfluos, não devendo por isso ser negligenciados, quando o propósito é interrogar a obra de arte e o seu fenómeno.

Vem a propósito referir o exemplo de Krzysztof Wodiczko, um artista contemporâneo cuja obra invariavelmente consta da projecção, à noite, de imagens sobre as fachadas dos monumentos mais famosos das principais cidades do Ocidente. De cunho marcadamente irónico e agudamente crítico, todo o impacto das projecções de Wodiczko decorre do modo e do lugar onde as mesmas são realizadas, e é essa riqueza que faz da arte pública um dos géneros artísticos mais vivos e mais actantes.

388 Aliás, porque assim é, a indiferença com que é de um modo geral recebida a produção artística contemporânea, decorre da circunstância da mesma ser, quase totalmente, marcada e condicionada pelos modos de apresentação que são os do museu e os da galeria, coisa que condiciona, e de que maneira, a percepção e a compreensão da sua condição. É que, uma mesma peça suscita leituras e interpretações muito diferentes, caso seja apresentada na galeria, no museu ou na via pública, pois, como se sabe, *o meio é a mensagem*.

2. A perda de lugar

Na Galeria, a peça aparece como objecto à procura de um "lugar" no actual mundo da arte. Para tanto, uma complexa teia formada por galeristas, críticos, coleccionadores e imprensa, entram em campo para estabelecer a ligação entre o artista, a obra, os coleccionadores e o público, com o intuito de os seduzir e mobilizar. Trata-se de um terreno altamente volátil e incerto, pois as mediações que aí se estabelecem podem variar de forma absolutamente imprevisível, uma vez que não há ditames fixos que permitam estabelecer de forma estável e coerente a lógica do valor artístico, já que este depende, enfim, das contingências de um complexo de media-

ções, onde todos os actores jogam, e se jogam, nos papéis que de-sempenham, dando essa circunstância azo a que a perplexidade e a sensação, por vezes se coloquem como filtro entre a obra e a arte, quando não visam mesmo (con)fundir-se com ela, na convicção de que o espectáculo da apresentação possa preencher a negação de sentido, retoricamente formulada, em que decorre o *mainstream* da presente condição artística².

Já no Museu, a obra de arte em vez de encontrar um espaço de sedução, encontra um espaço de consagração. No museu, a obra de arte é, por assim dizer, homologada, ganhando de pleno direito o seu "lugar", na construção da grande narrativa da evolução e da investigação artísticas. O museu é um território absolutamente institucional, polarizado pelo museólogo e pelo curador de exposições, tendo como seus coadjuvantes todo um mundo de especialistas e de comunicadores. Possuidores de um conhecimento altamente especializado e restrito, as mediações estabelecidas por estes actores visam determinar, sistematizar, atribuir e difundir um determinado sentido para a produção artística contemporânea. O lugar do museu neste contexto é portanto absolutamente determinante. Por ele se constitui a ordenação e o entendimento histórico-culturais, isto é, institucionais, do ser e do devir da arte, residindo o cerne das mediações que aí se estabelecem, na seriação e na selecção de obras.

E é neste contexto de apresentação e de mediação, que a obra de arte, presentemente, aparece, como tal, ao grande público. Na verdade, raramente existe contacto directo entre a arte e o público. A obra de arte de tanto ser mostrada no ambiente sedutor da galeria e no ambiente sacralizado do museu, parece que, fora de ambos, deixa de ser obra de arte, de tanto que o seu fascínio e credibilização têm dependido, primeiro do glamour mundano das vernissages, e depois da solenidade ritualizada das grandes exposições e dos seus catálogos.

Para se perceber melhor esta questão, vejamos como o Museu e a Galeria, neste caso, o *Salon*, acabariam por se tornar, o primeiro desde os

² Esta circunstância costumo designar como situação confusionista da presente situação artística, embora, importe dizê-lo, as suas causas seja mais extra-artísticas do que inerentes ao mundo e ao fenómeno da arte hodierna, pois a mesma cruza todos os campos da cultura, não sendo de nenhuma forma um exclusivo da arte contemporânea. Aliás, de passagem, convém observar que de nada serve desdenhar ou zurzir contra essa situação, pois mais do que algo a lamentar ou suprimir, esse aspecto da cultura terá sempre de constituir o lugar transcendental a partir de onde a actividade artística deve ser considerada e, já se vê, praticada, importando, isso sim, ter dessa circunstância clara e permanente consciência.

finais do século XVIII e o segundo, no século XIX, os mais eficazes instrumentos de afirmação, respectivamente, duma narrativa histórica e duma retórica de promoção artística.

Pelo museu, a obra era apresentada como elo e testemunho duma sucessão estilística, historicamente desenvolvida e determinada, dentro da concepção evolutiva e narrativa, tão cara ao cate-cis-mo positivista. Pelo "salon", a obra era apresentada como sortilégio e emblema do artista individual, enquanto candidato ao estrelato da arte academizada.

Componente paradigmático e fundador do primeiro constructo, foi o *Musée des Monuments Français*, que viria a ser criado em Paris, no convento dos *Petits Augustins*, a 25 de Outubro de 1795, pelo *Comité de Instrução Pública*, investindo-o oficialmente como "*museu histórico e cronológico onde se encontrará as ida-des da escultura francesa em salas particulares, dando a cada uma o carácter, a fisionomia exacta do século que ela representa*" (Poulot, D., 1986, p. 504), exactidão essa absolutamente virtual, já que ela mais não era do que uma autêntica encenação, como hoje nos podemos aperceber pela descrição do percurso concebido pelo seu dedicado director, Alexandre Lenoir:

"Na véspera do seu encerramento, em 1814, os pátios encerram os elementos da fachada oriental do castelo de Écouen e os pórticos do castelo de Gaillon. Acede-se em seguida, por uma galeria do claustro à 'sala de introdução' onde estão reunidas as obras de todas as épocas, desde os tempos galo-romanos até ao século clássico. O coração do museu é uma sucessão de salas, cada qual consagrada a um século, do século XIII ao XVII. A luz do dia, quase completamente ausente no século XIII, entra pouco a pouco nas salas seguintes, para inundar de claridade o século XVII, das virtudes triunfantes. [...] Enfim os jardins do antigo convento, transformados desde 1799 em Eliseu, são um amável Panteão de invenções, cujo 'Túmulo de Heloise e de Abélard' é a mais ilustre. À saída pode-se comprar um catálogo descritivo do museu que, além de notícias sobre as estátuas e materiais expostos, fornece toda a série de informações, anedotas, compilações, dignas dum *Quid* artístico: pintura sobre vidro, porte da barba, trajas de diferentes épocas... Em 1815 sai a 12ª edição; e existe igualmente uma tradução inglesa" (Poulot, D., 1986, p. 504)

Por esta descrição, pode perceber-se bem como esse *constructo*, que numa primeira leitura poderá parecer ingénuo, por outro lado, é marcadamente intencional e deliberadamente artificial, já que ao visitante, primeiro confrontado com o amontoado irracional das peças de diferentes

épocas patente na 'sala de introdução', é em seguida oferecida uma ordenação cronológica, que afinal é muito mais do que isso, na medida em que a mesma se concebe como veículo de uma valoração, patente nos efeitos cénicos da iluminação das salas, em luminosa progressão do século XIII ao XVIII, como metáfora óbvia da apologia das «luzes». É que, o museu operava uma transfiguração das figuras do *Ancien Régime*, ao apresentá-las como personagens históricas, ou seja, como testemunhas das etapas da evolução histórica (o advento da luz), integrando-as numa cronologia que as suplantava, ao exprimir não tanto a sua própria grandeza individual (como os príncipes e cortesãos da renascença), mas a de vultos do grande homem universal, enquanto encarnações da *permanência da virtude francesa*, bem patente na frase de Lenoir, onde este avança que se tratava de lembrar "*personagens que ilustraram o seu século pelos seus talentos e honraram a nação francesa pela moralidade*" (Poulot, D., 1986, p. 509).

Não cabe aqui estudar em detalhe o papel que o Museu dos Monumentos Franceses teve na definição e consolidação de uma narrativa histórica, feita a partir de monumentos, de túmulos e de estátuas. Mas ele foi marcante, contribuindo nomeadamente para uma notória valorização da Idade Média, até então conotada com a barbárie, estabelecendo a continuidade e relatividade cronológicas, ao mesmo tempo que encenava e enfatizava a noção de evolução histórica, alimentando a ideia de progresso contínuo da humanidade.

Como conseguia Lenoir esse efeito? O seu principal recurso, importa frisá-lo, foi a descontextualização das peças. Ao serem retirados do seu lugar, os monumentos e as obras que anteriormente veiculavam a altiva e todo-poderosa voz dos soberanos e dos senhores, tornavam-se agora subitamente dóceis, quase oníricos, passíveis de serem tratados como coisas, e utilizados como elementos de arranjo cenográfico e de composição narrativa, pois como observa Dominique Poulot "*a novidade radical dos 'Petits-Augustins' reside na justaposição dos monumentos da realeza de Saint-Denis, dos túmulos dos grandes servidores vindos das igrejas parisienses e das criações erguidas por Lenoir aos artistas e às outras personagens pitorescas. Ela coincide com a elaboração de uma 'nouvelle histoire' nacional, à volta da Comissão de sábios, [...] de que o diário de Puthod, 'Les Monuments ou le pèlerinage historique' pretende ser o porta-voz*" (Poulot, D., 1986, p. 512).

Quanto ao segundo *constructo*, o *Salon*, foi igualmente marcante, embora distinto e de certa forma até oposto ao do museu. Basta observar as imagens que nos chegaram até hoje, com a sua densa disposição de telas e o caótico amontoado de estátuas, para nos apercebermos de que o propósito ali não era o de construir leituras, mas contrariamente o de as impedir, pois a leitura preconizada não procedia das obras, mas era-lhes absolutamente exterior. Aliás, mais do que uma exposição de obras, o *Salon* era uma exposição de personagens, não sendo aquelas mais do que o necessário pretexto para o aparecimento destas.

Por isso, a arte moderna, inicialmente, nasceu da negação do museu e do salão, recusando as retóricas da Academia e a obediência aos estilos e às maneiras. A alternativa estava em partir à procura de novos motivos nos grandes espaços abertos, onde irradiava a verdade das formas reveladas pela luz (Cézanne), e afinar-se pelo diapasão das afinidades com o primitivismo e o totemismo (Gauguin), aparecendo como expressão radical e sofrida da rejeição das retóricas dominantes de evolução histórica e de mundividência social (Van Gogh).

392

A história é conhecida, e não vale a pena contá-la outra vez. Importa apenas referir que o regresso da Galeria e do Museu como sede de apresentação da arte contemporânea, coincidiu com a transferência do centro da produção artística de Paris para Nova Iorque, pois até ao cataclismo da II Guerra Mundial, o lugar de apresentação e de contacto do público com a obra de arte ocorria, em grande parte, nos cafés, clubs e bares nocturnos, que constituíam a verdadeira sede do mundo das artes, pois era lá que estes teciam, pelo jogo da convivialidade e da rivalidade, as novas mediações que iriam estar na génese do modernismo, já que sob a aparente neutralidade da boémia da vida artística parisiense, escondia-se, afinal, um complexo intencional coerente e vivido de concepções e de valores de sentido libertário, em perfeita consonância com aquela que viria a ser a essência do modernismo, constituindo as ruas e os lugares públicos de Montparnasse e de Montmartre, o nicho e o horizonte, numa palavra, o lugar, dessas mesmas mediações.

Com a transferência de centro de Paris para Nova Iorque, transferência essa que decorreu tendo como pano de fundo as dramáticas circunstâncias da escalada do nazismo, que logo se declarou inimigo da arte moderna que apupava de arte degenerada, a arte moderna foi forçada a institucionalizar-se, perdendo esse enraizamento nos espaços da vida quotidiana.

na, que antes possuía nos centros europeus. Espaços como o MoMA, dirigido por Alfred Barr ou como a Galeria Art of This Century, dirigida por Peggy Guggenheim e Max Ernst, tiveram um papel cimeiro na sobrevivência da arte moderna, em tão dramáticas circunstâncias.

Nunca é demais sublinhar este facto: sem a retaguarda de Nova Iorque, certamente a arte moderna não teria sobrevivido e o mais certo era sucumbir, perante a imprescindível falta de liberdade de criação e de experimentação que as suas obras requeriam.

Mas essa circunstância fez enredar de novo a produção artística nos meandros do binómio Galeria e Museu, sem contar com outras compensações e factores de correcção, coisa que originou sérias distorções nos modos de conceber, perceber e apreciar a obra de arte.

Mas da mesma forma como essa circunstância induziu distorções na produção e recepção artísticas, também provocou uma não menos poderosa reacção contrária, e é bom de ver quanto da ansiosa demanda libertária dos anos sessenta tem de desmesurada rejeição da institucionalização e mercantilização, dominantes, da actividade artística.

Não cabe neste texto estudar e analisar esse processo, mas parece-nos claro que o caminho iniciado pela *Land Art* e pelos *Earth Works* dos artistas britânicos e norte-americanos dos finais de 1960, muito de paralelo têm com essa negação do Museu e do Salon, que nos finais do século XIX criava as condições para a génese da arte moderna, afirmando-se contra o fechamento claustrofóbico da arte institucionalizada.

3. A demanda do lugar

Como antes, é na recusa do seu *locus* institucional que se parte à procura da reinvenção da obra de arte. Porém, mais do que formas, mais do que motivos, aquilo que aparecia como resultado do trabalho de artistas como Richard Long, Robert Smithson, Nancy Holt, ou Alberto Carneiro, eram sobretudo restos de experiências e de vivências, cujo acento e intenção transcendem os materiais e documentos que, em diferido, nos fazem chegar até nós.

Esta nova condição da arte, protagonizada por aquilo que ainda se considera escultura, Rosalind Krauss designou como condição negativa. Na sua opinião, por ela, a escultura entrava numa fase absolutamente peregrina, pois a mesma havia perdido definitivamente o seu pedestal.

Doravante, para Krauss, a escultura definia-se no âmbito do conceito de campo expandido, estruturando-se por meio duma quadratura de possibilidades lógico-formais, polarizada por dois grandes eixos, um deles, neutro, representando o espaço residual formado pela dupla negação das categorias arquitetura e paisagem, e o outro, complexo, representando o espaço integral formado pela *dupla assimilação* das mesmas categorias, definindo-se assim, no primeiro caso o âmbito formal da *escultura*, e no segundo o âmbito formal das *construções-de-sítio*, estas à maneira da Land Art.

Mas expansão do campo da escultura não termina aqui, uma vez que para lá das classes formadas pela dupla exclusão ou inclusão das categorias arquitetura e paisagem, a confrontação dos dois eixos permite conceber mais duas possibilidades (topo)lógicas, aquelas que decorrem da tensão que se verifica entre as categorias *paisagem* e *não-paisagem*, e entre as categorias *arquitetura* e *não-arquitetura*, obtendo-se a sua síntese paradoxal, respectivamente, pela simples *marcação-de-sítios* e pela construção de estruturas axiomáticas. (fig. 1).

394

De acordo com este modelo, a escultura é classificada a partir de critérios simultaneamente formais e lógicos, sendo nesse sentido, por assim dizer, um modelo clássico, acontecendo porém que nessa estrutura a obra não é classificada a partir das propriedades intrínsecas da peça ou peças que a constituem, mas tem o mérito de incluir o pano de fundo sobre o qual se apresenta a mesma, deixando esta apenas de se confinar ao seu encerramento volumétrico, tal como acontecia com o conceito tradicional de *ronde bosse*.

Mas esse esforço de inclusão topológica, não nos parece suficiente. Para lá do seu enquadramento gestáltico, a escultura para ser ordenada e hierarquizada na condição presente de campo expandido ou de perda de lugar, que é afinal a mesma coisa, requer que essa mesma inclusão topológica se complete através duma abertura fenomenológica à sondagem do carácter do lugar – *locus* – à descrição do sentido intencional – *kern* – e da presença formal – *eidos* – visados nas obras (*vide*, Abreu, J.G., 2001, pp. 91-115).

E essa abertura fenomenológica implica a definição de modalidades topo-fenomenológicas, em vez das topológicas já referidas, com o propósito de abrir o "corpo" da escultura pública à especificidade do lugar e reencontrar o seu sentido e presença intencionais.

4. O complexo topo-fenomenológico

Nesta ordem de ideias, começando pela sondagem do locus, a categoria escultura pública, no complexo formado pelas suas relações neutras e complexas com a arquitectura e a paisagem, tal como o estudo empírico o revela, apresenta-se como instalação ou modulação de quatro instâncias: ambiente urbano, *ambiente natural*, *ambiente rural* e *ambiente sacralizado*.

Mas enquanto abertura topo-fenomenológica, a formulação não pode parar aqui, devendo cruzar-se a sondagem do locus com a análise do carácter intencional, kern, por elas visado, surgindo assim outras quatro classes intencionais, constituídas pelos sentidos ontológicos que estão na sua origem: *rememoração*, *devoção*, *qualificação* e *animação*.

Para completar este quadro, importa ainda apreender o eidos da sua pre-sença formal, já que o regresso às coisas mesmas preconizado pelo método fenomenológico, implica que consideremos não só o carácter do lugar e o nexu ontológico das obras, mas também que apreendamos os aspectos ônticos por meio dos quais a mesma nos aparece: *obra monumental*, *obra ornamental*, *obra objectual* e *obra conceptual*.

Antes de avançar na teoria, precisemos estas noções. Começando pelas modalidades do locus, importa referir, com Norberg-Schulz, que a estrutura do lugar "*deve ser descrita em termos de 'paisagem' e 'povoamento', e analisada por meio das categorias 'espaço' e 'carácter'*". Da consideração destas formulações à escala *macro*, resulta que, em termos da dicotomia *paisagem/povoamento*, sejam consideradas as seguintes possibilidades:

1. Preponderância do povoamento e minimização da paisagem:
ambiente urbano
2. Preponderância da paisagem e minimização do povoamento:
ambiente natural
3. Preponderância do povoamento e preponderância da paisagem:
ambiente rural
4. Minimização do povoamento e minimização da paisagem:
ambiente sacralizado

Tal não impede, obviamente, que descrições e análises similares sejam conduzidas a um nível micro, em estudos focalizando lugares concretos em ambiente urbano, rural, natural ou sacralizado, considerando-se então

outros itens como *substância, forma, textura e cor*, dentro da orientação preconizada por Norberg-Schulz.

Em síntese, o *locus* da escultura pública varia qualitativamente em género e em grau. Em género, pela presença das quatro modalidades *ambiente urbano, ambiente natural, ambiente rural e ambiente sacralizado*. Em grau, pelo nível de consideração *macro* ou *micro* do horizonte do seu *locus*.

Quanto ao sentido intencional – kern – visado nas obras, ele varia de acordo com quatro modalidades, distribuídas por duas ordens de significação distintas. Por um lado, a *ordem da narratividade*, por outro a *ordem da imageabilidade*. Por narratividade, entende-se a fixação plástica ou icónica de mensagens ou valores éticos. Por imageabilidade, entende-se a fixação plástica ou icónica de sentidos ou dimensões estéticos.

Começando por analisar o sentido intencional da *ordem da narratividade*, consideramos que ele se consubstancia segundo duas modalidades distintas. Por um lado, quando a intenção dominante é iconografar acontecimentos ou personalidades de um determinado tempo histórico, pela notoriedade e/ou relevância da sua ocorrência ou acção para a existência e a evolução colectivas, o sentido dominante é o da *rememoração*. Por outro, quando a intenção dominante é iconografar crenças ou entidades de um tempo sagrado, na transcendência encarnada da sua missão, o sentido dominante é o da *devoção*.

Desta distinção fundamental, dá-nos conta a Antropologia, com especial referência para os trabalhos de Mircea Eliade, onde a noção de hierofania ilustra bem o fosso e a transposição que implica a passagem de uma ordem a outra do tempo: o sagrado e o profano.

Analisando o sentido intencional da *ordem da imageabilidade*, consideramos que a mesma se consubstancia de igual modo segundo duas modalidades distintas. Por um lado, quando a intenção dominante é acrescentar ou dotar de carácter um determinado conjunto urbanístico ou paisagístico que pelo caos ou monotonia das suas configurações, por si só, carece de significado ou identidade, o sentido dominante é a *qualificação*. Por outro, quando a intenção dominante é veicular e traduzir o significado, o uso ou o carácter que emana de uma dada singularidade arquitectónica, o sentido dominante é a *animação*.

Desta distinção fundamental nos dá conta a História Urbana recente, nomeadamente o programa de Oriol Bohigas de monumentalização da periferia, como estratégia para dotar de significado e sentido as zonas mais

descaracterizados de Barcelona, como, por exemplo, o distrito de *Poble Nou*. Neste caso, a construção da *Via Julia* e a sua pontuação com monumentos de carácter icónico e não-icónico, mostra bem como a escultura pública pode acrescentar carácter e sentido a espaços amorfos e descaracterizados. Por outro lado, numa outra lógica de actuação, a inclusão de singularidades arquitectónicas obedecendo a programas muito específicos em determinada malha urbana de carácter distinto, ou sem carácter definido, para se destacar e afirmar a sua individualidade perante a diversidade ou adversidade circundante, o programa arquitectónico serve-se da escultura para monumentalizar não o conjunto, mas determinado edifício implantado em ambiente hostil ou diverso que pretende, por assim dizer, suplantar. Tal é o caso, para referir ainda o exemplo de Barcelona, da implantação do MACBA (Museu de Arte Contemporânea de Barcelona), no seio do degradado e multicultural bairro do *Raval*, em que a escultura *La Ola*, de Jorge Oteiza, pontua a sua fachada, traduzindo e afirmando a dimensão cultural e o sentido estético a que o programa do edifício obedece, de que encontramos um eco português na implantação da *Colher de Jardinagem* de Claes Oldenburg, bem visível do exterior do Museu de Serralves.

Analisando, para finalizar, o *eidós* da sua presença formal, consideramos que a mesma se consubstancia de igual modo segundo duas modalidades distintas. Por um lado temos uma *presença hierárquica*, variando entre monumento e ornamento, e por outro temos uma *presença material*, variando entre objecto e conceito. Presença hierárquica, primeiro, porque a lógica do monumento é oposta à do ornamento, por mais que ambos os termos conceptualmente se toquem e formalmente se completem.

Pela lógica monumental, a obra ergue-se ou sobrepõe-se ao espaço, fecundando-o com a sua presença. Tanto dá que essa sobreposição seja vertical, como no caso do monumento oitocentista; ou horizontal, como no caso das manipulações da Land Art. Num e no outro caso, o seu *eidós* é a fórmula monumento. Contrariamente, pela lógica ornamental, a obra abre-se ao espaço, dispersando-se pelos seus meandros e reiterando o seu carácter.

Presença material, depois, porque a presença do objecto é distinta da presença do conceito. Pela presença objectual, o *eidós* da forma escultórica é dado de modo indirecto (Husserl diria inadequado), modelado, esculpido ou agregado, por meio da literalidade dos materiais. Pela pre-

sença conceptual (adequada) o *eidós* da forma escultórica é dado de forma directa, referido, descrito ou sugerido, de modo puramente transcendental, devendo efectivamente reconhecer-se a diferença que é recortar sobre uma chapa de ferro, em negativo ou positivo, a silhueta de um cavalo, ou recortar sobre uma outra chapa de ferro idêntica, em negativo ou positivo, a palavra "cavalo".

5. O complexo genético-temporal.

Do cruzamento do *locus*, do *kern* e dos *eidós*, resulta uma percepção expandida da obra de arte, neste caso da escultura pública. Contudo, trata-se ainda duma compreensão estática, que faz tábuia rasa da dimensão temporal. Ora, uma vez que para a História da Arte, a dimensão temporal é o cerne (*kern*) de todas as formulações, importa para além de cruzar os aspectos do *locus*, do *kern* e do *eidós*, considerar ainda a esfera do *chronos*, residindo aqui, justamente, o maior dos desafios. Desafio maior, já que a maioria dos trabalhos que se referem à arte e à escultura públicas, apesar da sua produção nos últimos anos não ter parado de crescer, são, de um modo geral, ao nível da função de historialização, negligentes, apresentando-se quase sempre como estudos de casos, normalmente como abordagens estéticas ou formulações críticas.

398

É pois necessário uma nova abertura de índole transdisciplinar, por forma a transpor as limitações da concepção estática da fenomenologia husserliana e da ontologia heideggeriana. Para guiar-nos nessa abertura, convocamos o método de estruturação senária preconizado por Raymond Abellio, na sua obra capital: *La Structure Absolue*.

Obviamente, não tem cabimento proceder aqui à explicitação desse método, pelo que remetemos para a leitura da obra citada, muito embora essa mesma obra se encontre mundialmente esgotada, e em Portugal se contam pelos dedos duma só mão as bibliotecas públicas e universitárias que a possuem no seu acervo.

Seja como for, a "estrutura absoluta" assenta num método rigoroso, que tem por escopo continuar e actualizar o projecto husserliano de criar uma *Ontologia Universal*, sede e instância de um conhecimento, simultaneamente, interdependente e universal:

"A estrutura absoluta, não se dá como uma receita ou um método de organização ou de classificação entre outros, mas como um poder universal que conduz a um modo inteiramente novo de conhecimento, quer dizer, de comuni-

cação com o mundo e, por consequência, a um modo inteiramente novo de existência. Dela espalha-se uma nova Analítica que a presente obra aplica nos domínios da ontologia, da teologia e da antropologia, mas que de igual modo poderia ser empregue com sucesso na cosmologia, enquanto que da mesma forma ela informa uma Estética e uma Ética, aliás dialecticamente ligadas entre si" (Abellio, R., 1965, p. 33)

O aspecto da estruturação senária que aqui importa salientar, é justamente a possibilidade que este método abre de perspectivizar as transformações – evoluções ou involuções – que se processam em determinado campo pertinente, pelo jogo de interacções entre dois pares de oposições em confronto dialéctico, que numa primeira fase da estruturação são determinadas por redução eidética, nesse mesmo campo, para num segundo momento ser designado outro par de oposições que polariza o campo assim estruturado, tal como refere o autor:

"Chegava assim à primeira regra da estruturação: Num dado campo, a primeira "fase" da estruturação consiste em reconhecer quatro pólos repartidos por dois pares antagonistas, que imprimem o movimento dialéctico por meio de duas rotações de sentido inverso. Desta regra, a presente obra tentará mostrar a sua universalidade. A segunda "fase" é por sua vez síncrona relativamente à primeira. Com efeito, as duas rotações de sentido inverso apelam para a presença de um eixo de rotação, também ele bipolar, que assinala a "evolução", ou melhor a abertura do sistema, nos dois sentidos opostos da diferenciação e da unificação, igualmente cruzados, do campo. Nenhum campo pode ser considerado fechado, e é necessário que a estrutura de algum modo sirva de charneira co-mum a todos os campos "sucessivos" cada vez mais vastos, e cada vez mais integrantes, antes de ser, no "fim" do processo, a estrutura única e unificante do universo, quer dizer, do campo de todos os campos. É pois um conjunto de seis pólos dialecticamente ligados, que constituem a estrutura absoluta, imóvel e imutável, cuja presença queremos assinalar a todos os "níveis", e em todas as "ordens" da manifestação. Chamamo-la também usualmente estrutura senária, ou mais simplesmente a senária". (Abellio, R., 1965, pp. 21-22)

Em termos do modelo que estamos a querer construir, importa notar que já procedemos à primeira fase da estruturação, uma vez que a designação das classes que integram o *complexo topo-fenomenológico*, correspondem às quatro polaridades em equilíbrio dialéctico no campo pertinente da escultura pública, obtidas que foram as mesmas por sucessivas reduções eidéticas, a partir da análise noético-noemática do sentido intencional que as distingue.

Falta, apenas, proceder à segunda fase da estruturação. É que as duas rotações de sentido contrário, a saber, a inversão de sentido que se verifica entre a dupla formada pelo "sentido" da *rememoração* e da *devoção* que integram a *ordem da narratividade*, por um lado, e a dupla formada pelo "sentido" da *qualificação* e da *animação* que integram a *ordem da imageabilidade*, por outro, para que essa "rotação contrária" não se disperse no vazio, é bem necessária a presença de um terceiro eixo bipolar de rotação que possibilite a evolução do sistema, "abrindo-o", nas duas direcções contrárias da *diferenciação e da integração*.

Através deste procedimento, é possível introduzir a dimensão temporal na estrutura, e a partir daí projectar os processos de transformação – evoluções e involuções – que ocorrem no campo, e que podem ser analisadas e interpretadas através da estruturação senária.

A questão coloca-se então da seguinte maneira: Que classe de obras escultóricas é passível de polarizar o complexo das tensões topo-fenomenológicas, mantendo, ao mesmo tempo, o campo coeso, e polarizando a sua evolução?

Para nós, a resposta é inequívoca: os monumentos. Só os monumentos denotam a capacidade de constituírem, como refere Aldo Rossi, os elementos permanentes da arquitectura da cidade e de, simultaneamente, serem os *pivots* da transformação, pois, diga-se o que se disser, são eles que constituem o paradigma mais elevado e disseminado da obra arquitectónica e escultórica, em determinado período.

Com este lance, eventualmente, polémico, torna-se possível, e ao mesmo tempo ganha significado, integrar a dimensão histórica no estudo da escultura pública. Contudo, fazê-lo, implica, por outro lado, rever algumas asserções tidas como adquiridas, no que respeita à interpretação das relações entre a ideia de monumentalidade e a ideia de modernidade, já que a incompatibilidade entre ambos os termos, é geralmente aceite, e, por assim dizer, "fez escola", nomeadamente, na historiografia recente, através da voz autorizada da já mencionada historiadora de arte norte-americana Rosalind Krauss.

Historiando muito sucintamente a questão, essa incompatibilidade, tem a sua origem, por assim dizer, oficial, na *Carta de Atenas* que, fazendo jus à lógica funcionalista, defendia no parágrafo 77 que "*As chaves do urbanismo estão nas quatro funções: habitar, trabalhar, recrear-se (nas horas livres), circular*", descartando assim todas as funções conotadas com pro-

pósitos de simbolização, e circunscrevendo a temática monumental à preservação dos monumentos históricos, encerrando-a no discurso arqueológico da Patrimoniologia, ao rejeitar o monumento como componente de direito da arquitectura moderna, de acordo com uma fórmula que, em 1948, viria a ser explicitada por Walter Gropius, quando gravemente sentenciava que "*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*". (Gropius, W., 1948, p. 117)

Contudo, importa perceber que esta fórmula estava longe de ser consensual no interior do movimento moderno, e representava, afinal, uma incómoda fractura que aos poucos se vinha manifestando no seu seio, uma vez que, já em 1943, Josep Lluís Sert, Sigfried Giedion e Fernand Léger haviam assinado o manifesto *Nine Points on Monumentality*, onde se fazia a apologia de uma nova monumentalidade, em claro contra-ponto relativamente à *Carta de Atenas*, publicada em 1941, mas de redacção anterior.

Analisando esse manifesto, verifica-se que o que se entende como monumento ali, não é o mesmo que se entendia no século XIX. Mais do que elementos de uma dada narrativa histórico-socialmente determinada, os monumentos são tidos como "*marcas humanas no território*" e "*expressão das mais elevadas necessidades culturais humanas*", importando salientar, pois, que para os subscritores deste manifesto os monumentos modernos a criar, devem definir-se mais pelas suas qualidades formais e estéticas, do que pela dimensão ou impacto da sua presença, embora para tanto, como os autores reconhecem, "*a arquitectura monumental será mais do que estritamente funcional. Ela deverá reconquistar o seu valor lírico. Nessas apresentações monumentais, a arquitectura e o planeamento urbano poderão atingir uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, como as que começaram a fazer-se sentir nas últimas décadas nos campos da pintura, escultura, música, e poesia*"

Quer isto dizer que, em vez de incompatível com ela, durante a modernidade, a ideia de monumentalidade permaneceu em gérmen, existindo unicamente como mera possibilidade transcendental, à espera, no limbo, da oportunidade para poder enraizar-se e incorporar-se no mundo, encontrando de novo o seu lugar.

Não havendo incompatibilidade, importa reconhecer, porém, que essa incorporação debatia-se com uma dificuldade maior que aliás os subscri-

tores apontavam, quando concluíam que "*os monumentos só são possíveis nos períodos em que existe uma consciência e uma cultura unificadas*"

Para lá da validade da asserção anterior, aspecto fundamental cuja discussão não poderemos encetar aqui, a verdade é que a existência de uma consciência e de uma cultura unificadas é coisa que realmente não se vislumbra! Daí a absoluta necessidade de ser sintetizada uma nova modalidade monumental. Uma nova monumentalidade que decorre forçosamente da metamorfose da ideia (neo-)clássica de monumento, e que vem sendo, a partir da II Guerra Mundial, aqui e ali ensaiada, e que se caracteriza por ser de extracção fenomenológica, como já defendi noutro lugar. (vide, Abreu, J.G., 2001, pp. 91-115)

Aliás, importa observar que, em sintonia com a contemporaneidade, a estruturação senária do complexo genético-temporal que visamos, não busca um protótipo de monumento único, mas dois, e em oposição dialéctica, um relativamente ao outro.

O estudo empírico mostra-nos, inclusive, que essas novas polaridades existem, e que pouco ou nada têm a ver com a retórica do monumento comemorativo clássico. É que, a partir dos anos oitenta, para cá, aos poucos, no país, vêm sendo inaugurados monumentos cujo conteúdo semântico, se situa fora da quadratura intencional antes formulada, situando-se predominantemente para lá da rememoração, devoção, qualificação ou animação, como acontece, por exemplo, no caso do *Monumento ao Bombeiro*, de Paulo Neves, (Fig. 2) implantado em S. João da Madeira. Aqui, não podemos falar rigorosamente de rememoração, uma vez que não se pretende fixar a memória de nenhum acontecimento ou indivíduo particular, nem tão pouco a profissão se encontra extinta ou em riscos de se extinguir.

Em vez da rememoração, o que se encontra aqui intencionalmente em causa, é a integração social duma dada categoria profissional, existente e actuante. Os Bombeiros chamam a atenção para si mesmos, e para a relevância social da sua profissão. A iniciativa é deles, e a intenção é alertar a comunidade para a relevância do seu papel sócio-humanitário.

Como facilmente se percebe, não são os bombeiros a única categoria profissional a erigir monumentos. Quase todas o fazem, importando assinalar o curioso fenómeno da erecção de monumentos aos mais pontuais e irrisórios pretextos, se comparados com os critérios clássicos de monumentalização. Vejamos alguns exemplos:³ *Monumento ao Fabrico de Moldes*;

Monumento ao Chapeleiro; Monumento aos Cavadores; Monumento às Gentes da Serra; Monumento aos Trabalhadores Siderúrgicos; Monumento ao Pedreiro; Monumento ao Corticeiro; Monumento ao Canteiro; Monumento ao Marceneiro; Monumento ao Canteleiro; Monumento ao Ardina; Monumento ao Leitão da Bairrada! Isto para não referir os omnipresentes *Monumentos aos Pescadores*, aos *Emigrantes* e, já se vê, aos *Bombeiros*...

Encontrado está, portanto, o primeiro pólo do paradigma da nova monumentalidade: aquele que promove a diferenciação.

Esse primeiro pólo, qualificámo-lo de *Integração Social*, porque a diferenciação, apesar de fragmentadora da unidade social, intencionalmente visa, afinal, a sua recepção e reconhecimento por parte da restante comunidade. Daí integração, portanto.

Mas não é este o único protótipo de novos monumentos revelados pelo estudo empírico, que escapa à quadratura das classes intencionais. Uma outra classe, de difusão bastante mais reduzida, aparece aqui e ali, como por exemplo, o *Monumento à árvore*, de Aureliano Aguiar, (Fig. 3) implantado, em 1999, na *Rotunda do Lagar*, à entrada de Odemira. Como no caso anterior, embora visualmente conotada com a ordem da imageabilidade, nem a forte carga de significado que possui a obra permite que se considere a mesma como mero exercício de invenção plástica, nem a presença da mesma se limita a qualificar esteticamente o largo onde se ergue, conotando-se, afinal, topológica e simbolicamente e com toda a planície alentejana. Alentejo esse de que Odemira acaba por funcionar como porta de entrada, para quem vem do Algarve, situando-se aquela rotunda, precisamente, na entrada Sul da cidade.

Aliás, como salienta Sergi Valera, a obra de arte pública é catalisadora duma identidade social, através da construção dum *espaço urbano simbólico*, isto é, da criação duma "*estrutura urbana, compreendida como categoria social, que identifica um grupo social ligado ao seu ambiente, capaz de simbolizar uma ou várias dimensões relevantes para esse grupo, e que permite que elementos desse grupo se percebam a si mesmos como pares, da mesma forma como se identificam com esse espaço e se identificam a si mesmos como distintos doutros grupos, na base do próprio espaço ou das dimensões caracteriológicas simbolizadas por este.*" (Valera, S., 1997, p. 78)

³ Uma multiplicidade quase infindável de novos monumentos, na sua grande parte de feição folclórica, para não dizer anedótica, povoam o território do país. Mas, nesta fase, o objectivo da nossa análise não é pronunciar-se sobre a qualidade plástica, ou a falta dela.

Daí que não faça sentido conotar com o sentido da qualificação urbana esta obra. Aliás, em vez de, como no caso anterior, a obra se identificar com uma intencionalidade diferenciadora, chamando a atenção para particularidades do tecido social, aqui a lógica é inversa, na medida em que, em obras como esta, é determinado tecido social, por inteiro que nelas se reconhece e com os quais se identifica, funcionando como *elemento agregador da identidade*.

Porque, a bem dizer, o único elemento integrador capaz de congrega, pelo menos teoricamente a concórdia dos humanos é o ambiente, resolvemos qualificar de *Integração Ambiental* esta última polaridade.

Em síntese, enquanto no primeiro caso o monumento decompõe o tecido social em grupos e a sociedade os integra, no segundo caso o monumento congrega o tecido social e a sociedade constitui-se como unidade, na diferença.

Os modos como se concebe e se constitui este processo, a sua génese e a sua dialéctica, numa palavra, a sua genética, são susceptíveis de análise histórica, e mesmo exigem-na, entrando aqui em campo a *função de historialização* da estrutura absoluta.

Com esta integração da vertente histórica no estudo da escultura pública, consubstanciada na definição de uma nova *teoria do monumento*, cuja formulação e fundamentação, por diferentes caminhos vem sendo feita, abre-se a série de quadraturas topo-fenomenológicas que compõem a análise do *locus*, do *kern* e do *eidos*, às transformações e transmutações cuja gestação se processa no *cronos*, através da introdução do novo complexo que designamos de genético-temporal.

6. Modelo

Firmados nestas formulações, consideramos que a História da Arte, enriquecida por uma abertura transdisciplinar, pode aspirar a pro-por um modelo de classificação fenomenológica da escultura pública. Classificação fenomenológica, porque não tem a preocupação de definir tipologias em função de características materiais, técnicas, formais, ou estilísticas das obras, coisa que no território da contemporaneidade em que nos situamos, por efeito da explosão e individualização de poéticas, de técnicas e de linguagens plásticas e conceptuais, se afigura assaz problemático e de interesse menor, (ARGAN).

Aliás, Javier Maderuelo, um dos mais destacados estudiosos da escultura pública, analisando as tendências marcantes da prática escultórica para recuperar o espaço público como espaço artístico, considera que as mesmas se distribuem por seis tópicos (Maderuelo, J., 2000, pp. 240-248): *recuperar a grande escala; recuperar o significado das obras; revisão formal do monumento; renúncia ao monumento tradicional; preocupação com a qualidade ambiental; preocupação com a participação cidadã*, não enveredando, também pela definição de categorias tipológicas, estilísticas ou formais, mas, como é bom de ver, preferindo, em vez disso, distinguir categorias intencionais.

Daí que, contrariamente, não sendo o objectivo propor uma classificação baseada em séries tipológicas, mas sim baseada no carácter intencional das mesmas, então a operação torna-se, por um lado, mais simples e, por outro, mais útil, já que uma classificação intencional permite abarcar não só a época contemporânea, mas também épocas anteriores, e porventura posteriores, em virtude da inclusão do complexo genético-temporal.

Foi nessa direcção que, a título experimental, demos os primeiros passos na elaboração da nossa dissertação de mestrado, e a que nos referimos, na comunicação apresentada no *II Congresso Internacional da Associação Portuguesa de História da Arte*, cujas actas aguardam publicação. O que defendemos aí, é que a escultura pública contemporânea pode numa primeira fase esquematizar-se a partir de um *diagrama estrutural*, que distingue e articula *quatro classes intencionais*, de acordo com o carácter intencional pelas mesmas visado: *celebração rememorativa* (factos); *celebração religiosa* (crenças); *animação arquitectónica* (edifícios) e *qualificação urbana* (conjuntos). Estas classes, relativamente fáceis de determinar, são por sua vez polarizadas e, por assim dizer, coroadas, por duas instâncias opostas, que são justamente as duas novas direcções ou intencões complementares de monumentalização/simbolização do espaço público: o *pólo de integração social* (simbolização social), e o *pólo de integração ambiental* (simbolização ambiental).

Estas duas últimas instâncias representam as duas dimensões complementares em que, de acordo com o nosso ponto de vista, se desdobra a fenomenologia do monumento moderno, a cuja problemática, origem e evolução nos referimos com maior detalhe noutra lugar⁴. Contudo, impor-

⁴ Vide, A Problemática do Monumento Moderno, in, Boletim Interactivo da Associação Portuguesa de História de Arte, nº 1, (em organização)

ta sublinhar, que para lá da constituição de si mesmos como pólos, estes exercem ainda a sua acção sobre o plano concreto das restantes produções, funcionando verdadeiramente como pólos, isto é, como paradigmas últimos da disparidade e unidade de níveis de representação e simbolização, a que se abre e reporta a ontologia do monumento.

Deste complexo resulta um modelo dinâmico que reproduz as tensões, e que articula as mediações que condicionam e fixam a fenomenologia da escultura pública. "*Fenomenologia genética*", tal como Raymond Abellio gostava de qualificar o sistema filosófico que se encontra na raiz da estruturação senária-septenária descrita na *Estrutura Absoluta*.

Estruturação senária-septenária, porque além das seis polaridades já descritas, importa ainda referir um último e singular, embora determinante, pólo: o centro da estrutura absoluta. Ocupado pela consciência transcendental – individual ou interpessoal – a reflexão sobre o centro da estrutura absoluta, representa o cerne da *gnoseologia abelliana*, pois essa medi-ta-ção é, em última instância, transfiguradora, situando-se assim na linha da tradição esotérica.

Em síntese, o modelo que propomos (fig. 4) comporta vários níveis de organização, de utilização e de funcionamento. Num primeiro nível, considera-se o plano equatorial da estrutura, onde se distribuem as quatro classes intencionais *rememoração*, *devoção*, *qualificação* e *animação*. Neste âmbito, o modelo fornece a base conceptual mínima necessária a uma primeira classificação, por assim dizer, clássica, estática. A celebração rememorativa é então a qualidade eidética que invariavelmente está presente em todos os *Lugares de Memória*, que é assim a primeira categoria classificatória do modelo. Por sua vez, a celebração devocional é a qualidade eidética que invariavelmente está presente em todos os *Lugares de Devoção*. Sendo por seu turno a qualificação urbana a qualidade eidética presente em todos os *Elementos de Qualificação Urbana*, e a animação arquitectónica a qualidade eidética presente em todos os *Elementos de Animação Arquitectónica*.

Com esta sintaxe, é já possível classificar, embora rudimentarmente, toda a produção escultórica pública, e foi esta matriz que usei na minha Dissertação de mestrado. Mas importa notar que se trata duma classificação estática, que faz tábua rasa das tensões e da dinâmica entre os termos. Daí que, para poder avançar no conhecimento dos processos que instituem e constituem o universo da escultura pública, seja necessário passar a

um outro nível de estruturação, e designar duas novas polaridades que representam a condensação em modo de extensão e de intensidade de duas novas categorias eidéticas últimas, uma promovendo a diferenciação e o enraizamento na diversidade, e a outra fomentando a congregação e a escalada para a unidade. Essas categorias, qualificámo-las como novos paradigmas monumentais, e designamo-las, respectivamente, como *Pólo de Integração Social*, para o paradigma monumental diferenciador, e *Pólo de Integração Ambiental*, para o paradigma monumental unificador, conforme se apresenta na figura.

Acontece que estes termos, que são os mesmos que constam da já referida comunicação ao Congresso da APHA, depois de consideravelmente mais avançado o estudo empírico da produção que tenho vindo a realizar no âmbito da preparação da minha Dissertação de doutoramento, hoje eles reclamam uma revisão, servindo este artigo também para proceder à sua actualização. Na verdade, as designações *Pólo de Integração Social* e *Pólo de Integração Ambiental* por si só, isto é sem a sua cabal explicitação, agora parecem-me ambíguas, não traduzindo com rigor a oposição radical de cada pólo, relativamente ao que lhe é contrário. E é, afinal, a repetição do termo "integração" que impede a sua correcta compreensão, dando a entender que toda a oposição reside nos termos "social" e "ambiental", o que é falso.

Daí que reflectindo novamente sobre a questão, a nossa proposta seja designar o primeiro termo, aquele que visa a diferenciação e ocupa o pólo inferior do modelo, como *Pólo de Diferenciação Monumental* e o segundo, aquele que visa a unidade, como *Pólo de Integração Monumental*, repercutindo assim a presença da teoria do monumento que lhes está subjacente. (Fig. 5)

Note-se que, por meio deste segundo nível de leitura, a temporalidade dá entrada no modelo, e passa a ser necessário considerar o sentido das rotações contrárias que animam a estruturação senária. É que a síntese destes dois novos paradigmas ocorre, justamente, porque o modelo, tal como o campo, não é estático. Na verdade, o eixo da *narratividade* (formado pe-la rememoração e pela devoção) "roda", metaforicamente falando, de acordo com uma lógica inversa ao do eixo da *imageabilidade*, pois enquanto o primeiro funciona no sentido de fixar e difundir, essencialmente, mensagens de carácter narrativo, o segundo funciona no sentido de fixar e difundir imagens, essencialmente, de carácter visual. Daí os pri-

meiros, na pragmática da classificação, serem designados como *Lugares*, uma vez que têm a particularidade de se autonomizarem dos contextos narrativos ou retóricos em que se encontrem inseridos, para fazerem ouvir alto e bom som a sua "voz", e os segundos, porque o mesmo não sucede com estes, serem designados apenas de *Elementos*.

E é porque há sentidos contrários, que a síntese dos novos paradigmas monumentais se verifica. É que, exemplificando, a génese do novo paradigma da diferenciação monumental ocorre porque as tensões e as fricções entre a rememoração e a qualificação instabilizam e desconstroem o paradigma monumental anterior, herdado do Barroco, que oscilava entre a celebração do monarca, como pólo unificador, e a celebração dos poderosos e privilegiados como pólo diferenciador. Com o Iluminismo, este complexo é instabilizado, e no pólo integrador passa a ser celebrada a Razão e, no pólo diferenciador, os Sábios e o Ilustres que a propagam pelo mundo, situação que se mantém sem alterações de maior até às primeiras décadas do século XX, com as restantes categorias intencionais em equilíbrio dialéctico sus-tentável, já que a escultura decorativa e alegórica, de conteúdo narrativo neutro, continuava a ornamentar jardins e palácios, (como ainda, aliás, de acordo com outros paradigmas estéticos, continua) ou seja qualificando e animando conjuntos e edifícios, ao mesmo tempo que nos países onde era praticado o catolicismo, as imagens de Santos, da Cruz, da Virgem e da SS Trindade, de igual modo, continuavam a distinguir templos e locais de peregrinação, e que nos cemitérios se esculpiam cada vez mais bustos e estátuas destinadas à perpetuação da memória dos falecidos.

Será a *Grande Guerra* o complexo temporal responsável pela mudança radical desta situação. É que, com a erecção dos *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra*, desencadeia-se um poderoso conflito entre a rememoração e a devoção, pois como mostra o trabalho de Antoine Prost a que nos referimos na nossa dissertação de mestrado, "*os monumentos aos mortos tornaram-se 'o lugar privilegiado não du-ma memória da República [...] mas dum culto republicano, duma religião civil'. Um culto que o mesmo autor caracteriza, primeiramente, como aberto, 'ele não se desenrola num espaço fechado, mas nas praças públicas, num lugar que possui um centro, um pólo, mas que não pertence a nin-guém, uma vez que é de todos'*. (Prost, Antoine, 1988, p. 221)

Esta passagem fala por si. Aquilo que por meio dos *Monumentos aos Mortos da Grande Guerra* se presentifica, é o rosto duma metamorfose intencional (Abellio diria uma transfiguração), como a curiosa expressão "religião civil" bem o traduz. Aliás, como o autor acrescenta, esta caracterizava-se por ser um culto laico que, "*não tem nem deus nem padre. Ou melhor em que o deus, o padre e o crente se confundem: na verdade, ali, o cidadão celebra-se a si mesmo*" (Prost, Antoine, 1988, p. 221).

Por considerações que não tem cabimento aqui desenvolver, nós consideramos que esta metamorfose intencional, que dava, nos anos 20, os primeiros passos, foi abortada, (na nossa tese falamos de *blocagem*) pela propagação e consolidação, na década de 30, dos regimes autoritários, com o Estado totalitário a não permitir mais a constituição e a mediação de formas democráticas e livres de auto-celebração cidadã.

À força, portanto, forja-se todo um arsenal de auto-celebração, não do cidadão mas do Estado, através do insidioso mecanismo de apropriação e de manipulação, sectária, isto é político-ideológica, da História, de acordo com um processo intencional que na sua tese de doutoramento Margarida Acciaiuoli de Brito, referindo-se ao Estado Novo, definiu como resgate do Presente pela restauração e celebração do Passado.

É neste complexo intencional que a escultura vai ser chamada a desempenhar, no caso português, através da sujeição ao carácter que Artur Portela Filho qualifica de nacional-historicista, da hábil política de encomendas do Estado Novo, um papel e um lugar estratégicos na prossecução de uma concepção e de um programa de popularização e de enraizamento da narratividade, isto é, da ideologia oficial, programa esse cuja lógica até há pouco tempo se fazia sentir, ao ponto de João Cutileiro, falar da necessidade de "desfascizar a escultura", em 1997, a propósito da criação do Monumento ao 25 de Abril de Lisboa.

Com o triunfo da democracia na Europa Ocidental após a II Guerra Mundial, criavam-se, parcialmente, condições favoráveis ao aparecimento de uma nova monumentalidade, de que são testemunho o concurso internacional para o *Monumento ao Prisioneiro Político Desconhecido*, organizado pelo ICA (*Institute of Contemporary Arts*) de Londres, em 1951, e a cons-trução do *Parque da Paz* em Hiroshima, onde deveria ser erigido o *Memorial to the Atomic Dead*, encomendado ao escultor norte-americano de ascendência nipónica Isamu Nogushi, mas que, tal como o concurso do ICA londrino, não viria a ser concretizado.

Quer dizer, o complexo intencional duma nova monumentalidade aparece sintetizado, no plano transcendental, isto é, intencional, após a II Guerra Mundial, mas no plano sócio-cultural, o mesmo não logra criar raízes, por razões que só depois de concluída a investigação interdisciplinar e trans-disciplinar da sua problemática poderemos tentar elucidar.

Em Portugal, esse complexo cria-se, não directa e automaticamente, com a *revolução dos cravos*, logo após o triunfo da democracia, mas apenas na sequência da constituição do Poder Autárquico Democrático, como instância de mediação formal e institucional, com a esfera da cidadania, pela sujeição da Administração Local ao escrutínio popular.

Daí o quadro social e intencional se encontrar apenas preparado para acolher o novo paradigma monumental, a partir dos anos 80, como sucede, aliás, paralelamente, no plano europeu, com a implementação do processo de *Regionalização e Autonomia Político-Administrativa* que conhecem, respectivamente, a França e a Espanha, de que a eleição do primeiro governo autónomo da Catalunha e primeira Câmara Democrática de Barcelona, em 1979, são exemplos da maior importância, para o surgimento de uma política integrada e renovada de arte pública, sendo ainda esse processo alimentado pelo reconhecimento das insuficiências e deficiências do urbanismo e da arquitectura funcionalistas, que propiciava a busca e a síntese de novas mediações e padrões de monumentalização/simbolização urbanas.

Ao mesmo tempo, a reunificação alemã e a implosão da União Soviética, na medida em que assinalam o fim da *Guerra Fria* e o fim da grande fractura político-ideológica das sociedades industriais, por outro lado, criaram condições favoráveis à libertação da cidadania, tal como ela é concebida de acordo com os padrões Ocidentais.

Por outro lado a *Globalização*, com os fluxos geo-demográficos que desencadeia e as crises político-religiosas que a complicam, até que ponto pode contrariar ou condicionar este quadro, à partida favorável, para a propagação de uma nova monumentalidade democrática e multicultural, é uma das maiores incógnitas que o *fim da modernidade* nos deixa como legado, e a que nos referimos, no início destas páginas.

7. A paisagem escultórica

O texto já vai longo, mas uma última palavra importa dizer, relativamente à questão da qualidade estética, ou melhor da falta dela, da escul-

tura pública em Portugal, já que essa opinião é dada como adquirida, sobretudo, nos meios especializados.

Mais do que negar ou subscrever essa opinião, considero que, para o investigador, também aqui, é fundamental colocar a questão entre parêntesis, e suspender o juízo, à boa maneira fenomenológica. Tanto mais quanto, espantosamente, essa depreciação é acompanhada do reconhecimento de que a escultura e a arte públicas, se encontram, pouco estudadas, coisa que, em princípio, deveria ser bastante para aconselhar uma maior contenção declarativa.

Por outro lado, a que é que se compara a arte pública? À arte das galerias e dos museus? Mas aqui é necessário ser rigoroso e de novo perguntar: à arte de todas as galerias e de todos os museus, ou só à arte que é apresentada nas galerias e nos museus que, por assim dizer, veiculam determinada(s) perspectiva(s)? É que, se entrarmos em linha de conta com toda a produção exposta, sem fazer intervir qualquer filtragem, então o caso é completamente diferente, já que a arte exposta pelos museus e galerias, por assim dizer, institucionais, resulta de mediações que, nomeadamente, se definem no âmbito das especificidades, por um lado, do mercado das artes e, por outro, da narrativa historiográfica, onde a par dos critérios de avaliação da crítica de arte, entram também em linha de conta as perspectivas de interpretação da história da arte, enquanto produção dum discurso coerente sobre o sentido dessa mesma arte, facto que leva uma e a outra, a depreciar e descartar – quantas vezes erradamente – determinadas produções, pois essas complicam leituras ou desestabilizam saberes já tidos como adquiridos, quando no fundo todas as aquisições são correlativas ao jogo das mediações, que no campo das artes, bem como no do seu estudo, não deixam – e de que maneira – de se fazer sentir.

Mas o mais surpreendente, é que, na perspectiva da investigação das mediações, não tem grande razão de ser esse tipo de formulações, já que o que importa trazer à luz do dia, não é um *valor* estético, supostamente, inscrito a fogo nas obras – nem tal existe, pela simples razão de que todo e qualquer juízo é uma proclamação transcendente, e como tal, alheia às obras – mas sim mostrar o sentido estético e eidético que nelas se manifesta, procurando elucidar o porquê de ser aquele que ali se encontra plasmado, e não um outro qualquer.

Vem a propósito, como ilustração destas observações, referir a tese de Francis Haskell, onde o autor, pronunciando-se sobre a questão da bele-

za das estátuas gregas, afirma que "*As estátuas são grandes porque elas são copiadas, comentadas, reproduzidas, deslocadas, cobiçadas, e elas são tão mais cobiçadas quanto elas são maiores*", para terminar, perguntando: "*Quem são, esses colecionadores, restauradores, negociantes, artistas, dilettantes, sábios, arqueólogos, historiadores de arte que criaram a sua reputação?*". (Haskell, F. e Penny, N., 1989, p. 205)

Daí que se possa perguntar, se o inverso não acontecerá em relação à malfadada qualidade da escultura pública em Portugal. Ou seja, perguntar se o facto de pender sobre a mesma um estatuto desprestigiante, não será porque ela não tem sido defendida, exposta e... estudada? E por outro lado, não é, só por si, o fenómeno da sua desvalorização, um aspecto interessante e pertinente que merece análise e elucidação?

É que, não é só devido aos usos propagandísticos que o Estado Novo fez da estatuária, que se deve este estigma, mas à própria ideia de estatuária, como à própria ideia de monumento, sendo quase unânimes os comentários depreciativos, por exemplo, ao *Monumento ao 25 de Abril*, de João Cutileiro, que é uma obra interessante e inteligente, e que em nenhum momento pode ser conotado com a lógica monumental do Estado Novo.

E já agora, para aguçar a polémica, não será que a desvalorização da estatuária e da escultura pública, que atinge o seu auge na rejeição da ideia de monumento, não repercute, afinal, a influência e a autoridade, que detêm entre nós a linha de interpretação modernista e formalista da história da arte, de formulação norte-americana, iniciada por Clement Greenberg e continuada e actualizada por Rosalind Krauss, onde por óbvias especificidades históricas a questão monumental não se coloca, ou coloca-se de forma absolutamente marginal?

Aliás, a melhoria do espaço público não depende directa e exclusivamente da qualidade estética das obras, pois como é unanimemente reconhecido, embora raramente praticado, a qualidade do espaço público depende mais da projecção conjunta dos espaços e das obras de arte, do que da implantação nele de "próteses auráticas". É que, mais do que falar de peças, de encomendas ou de concursos, o que faz falta é produzir espaço público que propicie a apropriação colectiva, no sentido de fomentar a identidade e a convivialidade, como defende Malcolm Miles.

E por fim, deixo uma acusação: para a falta de qualidade das obras, muito tem concorrido o ostracismo a que, durante anos a fio, os historia-

dores de arte e os críticos votaram este género artístico. Renegada (e porquê?) como arte bastarda, os meios académicos e especializados abandonaram a escultura pública à sua sorte, deixando os artistas praticamente sozinhos, na ingrata tarefa de estabelecer as necessárias mediações com os poderes locais emergentes (que não são apenas a administração local democrati-camente eleita⁵). Poderes esses que depressa se aperceberam do enorme manancial de simbolização e de comunicação que a escultura pública oferece, manancial esse cujas *mais-valias* logo visam capitalizar.

Importa, também aqui, que o mandamento fenomenológico de *regressar às coisas mesmas* se faça ouvir e praticar. O historiador e o crítico têm de assumir um papel mais activo no estabelecimento das mediações que definem o ser e o *modo* da escultura pública, sob pena dessas mediações ficarem truncadas, e então sim, se tornarem social e esteticamente irrelevantes. Nesta fase, são estes aspectos que, no nosso ponto de vista, devem constituir o tópico central das análises e das discussões que importa encetar, mais do que, por si só, os resultados estéticos, que são, é certo, muitas vezes, de tão folclóricos e anedóticos, desconcertantes⁶.

Daí que a prossecução de estudos para uma nova teoria do monumento, de reflexões e debates sobre a pluridimensionalidade da escultura pública, bem como de definição de metodologias para a sua adequada descrição, contextualização e classificação, sejam, nesta fase cruciais, nomeadamente a nível Ibérico, onde uma certa tradição estatuária, depois da sua "*idade do ouro*" e do seu "*epílogo*", irrompe, de novo, em força, como mostra o caso paradigmático da estátua do autarca Vieira de Carvalho, da autoria de Pedro Cabrita Reis.

⁵ É interessante e elucidativo verificar como a escultura pública é chamada a pontuar espaços como Centros Comerciais, Empresas Privadas e até Estádios de Futebol... tendência essa que irá desenvolver-se cada vez mais, e que Malcolm Miles designa de Corporation Art, para distinguir de Public Art, por princípio, financiada com dinheiros públicos.

⁶ No levantamento da obras a que tenho vindo a proceder pelo território do país, num inventário que já conta com mais de 800 registos o que mais impressiona é a variedade e a disparidade não só de linguagens, de fórmulas e de propósitos com que pode variar a produção da escultura pública, variação essa que se pode afirmar, jocosamente, que, em termos de qualidade estética, os extremos mais alto e mais baixo da escala se encontram bem representados

Bibliografia

ABELLIO, Raymond, *La Structure Absolue. Un Essai de Phénoménologie Génétique*, Gallimard, 1965, Paris

ABREU, José Guilherme, *Paisagem urbana e arte pública. Fenomenologia da escultura contemporânea no espaço público*, in *Margens e Confluências*, nº 3, 2001, ESAP-Guimarães, Guimarães, pp. 91-115.

GROPIUS, Walter, *Sobre a ideia de Monumentalidade*, In, *Arquitectura*, 2ª série, nº 30, p. 14, *Apud, In Search of a New Monumentality*, «Architectural Review», September 1948, p. 117

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

MADERUELO, Javier, *O Fenómeno da Arte nos Espaços Públicos*, In, REMESAR, Antoni e BRANDÃO, Pedro, org., *Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, Centro Português de Design, Lisboa, 2000,

MOUSTAKAS, Clark, *Phenomenological Research Methods*, 1994, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Delhi

NORBERG-SCHULZ, Christian, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York, 1980

POULOT, Dominique, *Alexandre Lenoir et les Monuments Français*, in, NORA, Pierre (dir.), *Les Lieux de Mémoire, La Nation* (vol. II), Paris, Gallimard, 1986

PROST, Antoine, *Les Monuments aux Morts*, In, Nora, Pierre (dir), *Lieux de Mémoire, La République*, Gallimard, Paris, 1988

ROSSI, Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Edições Cosmos, Lisboa, 1977, (Padova 1966), trad. José da Nóbrega Sousa Martins

VALERA, Sergi, *Public Space and Social Identity*, in, REMESAR, Antoni (dir.) *Urban Regeneration. A Challenge for Public Art*, Universitat de Barcelona, 1997

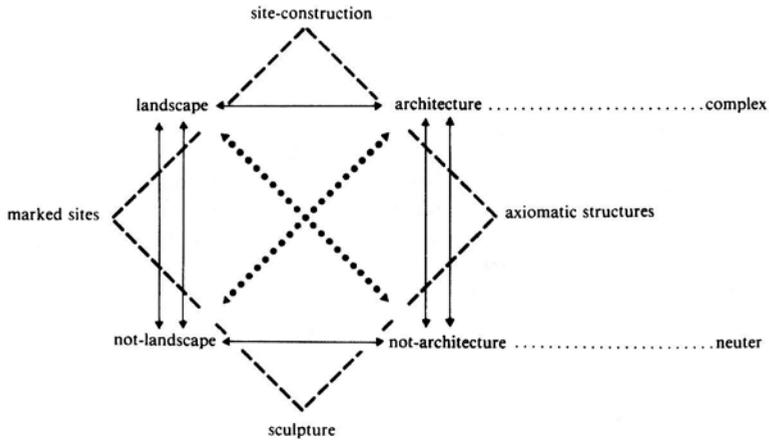


Fig. 1 - *Sculpture in the Expanded Field*, Rosalind E. Krauss



Fig. 2 - Paulo Neves, *Monumento ao Bombeiro*, S. João da Madeira

ABSTRACT: Writing this text, we meant to present the ways and tools we used to design a static phenomenological classification model that can also become a structural dialectic method, useful for conducting many different kind of studies on Contemporary Public Art and Contemporary Public Sculpture, a field in which we've been studying and working, since our MA, in 1999, till now, within our PhD.

With this scope, we conceived the model, as an application of Raymond Abellio's method of the dialectic of double contradiction, presented in his main work "La Structure Absolue. Un Essai de Phénoménologie Génétique". A book he wrote, by Gallimard, in 1965.

In this dynamic model, the very central role is played by Monuments and the Idea of Monumentality, however not in the same way of strict conceptual, stylistic, or typological categories. Meant as perceptive, aesthetic, social, and temporal marks or entities, monuments endure nowadays an even metamorphosis, as in the Past they passed through successive transfigurations that match its own path along historic periods, a process which the model reflects and learns, leading, we believe, to a clear and open understanding of this matter.



Fig. 3 - Aguiar Aureliano, *Monumento à Árvore*, Odemira, 1999

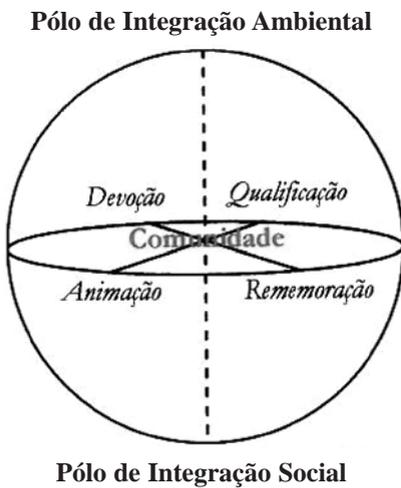


Fig. 4 - Modelo Inicial

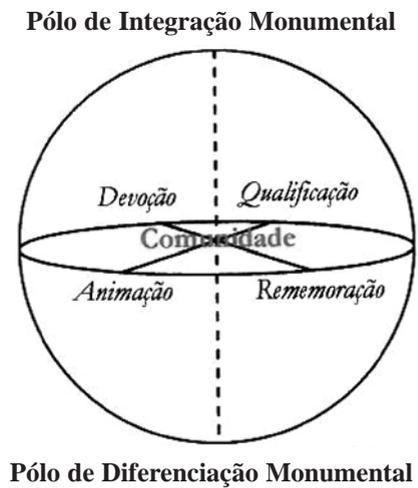


Fig. 5 - Modelo Final



Fig. 6 - Pedro Cabrita Reis, *Vieira de Carvalho*, Maia, 2003