

Uma definição alternativa fornecida pelo *Public Art Forum* (a associação nacional para a arte pública) sugere que a arte pública não é na realidade uma forma de arte, mas um princípio. É um princípio de melhoria da mudança ambiental através das artes, utilizando as artes para assistir as partes envolvidas no desenvolvimento qualitativo do ambiente.

Lorraine Cox, *Public Art Forum*, 1996

1. Conceitos preliminares

Partindo do conceito alargado de arte pública enunciado pelo Professor Antoni Remesar, isso implica, como refere o autor, “*conceber a Arte Pública como um “agente de co-produção” do sentido do lugar e não exclusivamente como uma manifestação “artística” localizada no espaço público. Como co-produtora na geração de sentido do lugar, a Arte Pública seria um dos elementos chave para a colocação em marcha dos processos sociais de apropriação do espaço, através da sua capacidade simbolizadora e geradora de “identidade”. Assim quando falo de Arte Pública refiro-me a coisas tão díspares como o desenho do espaço público, o paisagismo, a escultura, as performances, etc.*”¹

Numa palavra, a Arte Pública não se reduz a um entendimento meramente expositivo, não se esgotando portanto na definição que a apresenta como formada pelo conjunto de obras de arte acessíveis ao público.

Encerrar a Arte Pública dentro desse entendimento, corresponde a encará-la a partir do modelo museal, ignorando a circunstância de que desde a sua génese moderna², e mais claramente ainda a partir do impulso contemporâneo das neo-vanguardas, foi precisamente o propósito de reinstalar a arte no seio da vida – o que por sua vez implicava a sua emancipação do confinamento das galerias e dos museus – que em última análise melhor explica esse anseio, algo romântico, de liberdade.

É que a Arte Pública não se rege unicamente, nem se calhar principalmente, pelo princípio da fruição do visível, para o qual basta a captação sensorial, modelo em que a obra de arte se reduz à percepção de estímulos, através da relação emissor→mensagem→recetor.

Este modelo não é o que convém à arte pública, pois nele esta estará sempre constringida e limitada. O modelo de disseminação da arte pública não é o museal/expositivo, mas sim o social/participativo: aquele em que a arte pública além de se conceber como uma presença no espaço público se concebe como uma função da esfera pública, de acordo com o processo emissor ↔ mensagem ↔ recetor.

Ou seja, a Arte Pública só se realiza plenamente como tal, quando as criações artísticas resultantes veiculam alguma forma de interação cívica, quer ao nível da organização-

¹ BRANDÃO, Pedro; REMESAR, Antoni, (2000), *O Espaço Público e a Interdisciplinaridade*, Lisboa, Centro Português de Design, p. 67.

² Num trabalho ainda em preparação, distinguimos três idades para a *Arte Pública*. Sintetizando, em primeiro lugar, consideramos que existe uma *Arte Pública Arqueológica* que corresponde ao arco histórico-geográfico das civilizações clássicas, e que é uma arte pública, por assim dizer, morta, tal como as línguas faladas por essas mesmas civilizações, sendo os seus casos mais representativos as campanhas de reconstrução da *Acrópole de Atenas*, no tempo de Péricles, e o programa de monumentalização de Roma, a partir de Augusto, com a construção dos *Fóruns Imperiais*. Em segundo lugar, consideramos que existe uma *Arte Pública Histórica*, que irrompe no terceiro quartel do século XIX, com a utilização cívica (laica e demótica) dos espaços públicos, cujo arranjo (passeios públicos, monumentos e coretos) viria a ter a participação das chamadas *Sociedades de Arte Pública* (nos Estados Unidos e na Europa), tendo culminado na organização de quatro *Congressos Internacionais de Arte Pública*, entre 1898 e 1910, respetivamente, em Bruxelas, em Paris, em Liège e em Bruxelas, coincidindo com *Grandes Exposições Universais ou Internacionais*. Em terceiro lugar, consideramos que existe uma *Arte Pública Contemporânea*, que coincide, como já referimos, com a formação das *neo-vanguardas*, tendo como corolário o estabelecimento da relação *Arte-Vida*, e banalizando-se a partir de programas de *Regeneração Urbana*.

negociação, quer ao nível da colaboração-participação, única forma de atuação que poderá garantir a apropriação social da obra de arte, apropriação essa que não ocorre senão quando a obra de arte se incorpora no seio da esfera pública.

Esquemmatizando a argumentação anterior, a distinção entre arte pública e arte no espaço público, poderá representar-se de acordo com a fig. 1.

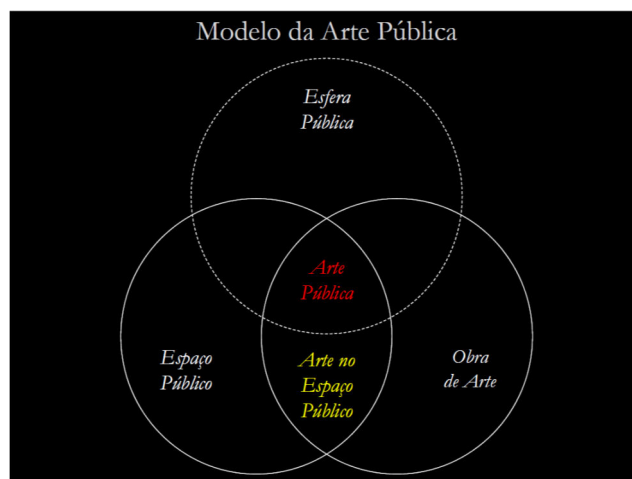


Fig. 1- Arte pública vs arte no espaço público

Admitindo como válida esta argumentação e a distinção que a comporta, vejamos algumas ilações que a partir da mesma podem ser retiradas:

1. Nem toda a obra de arte que se encontra implantada no espaço público pode ser considerada *de jure* uma obra de arte pública.
2. Obras de arte, ou programas artísticos, inicialmente pensados como arte pública podem não merecer esse estatuto, se os mesmos não contemplarem mecanismos ou lograrem desencadear formas de envolvimento comunitário ou de participação cívica.
3. Inversamente, obras de arte, ou programas artísticos, inicialmente não concebidos como arte pública podem adquirir esse estatuto, se a partir dos mesmos se desenvolverem iniciativas de envolvimento comunitário ou de participação cívica.
4. O envolvimento comunitário ou participação cívica não podem restringir-se aos métodos e modalidades que conduzem à apropriação de obras de arte pública, mas devem ainda incluir e considerar como atributo legítimo da esfera pública a rejeição obras de arte que se encontrem implantadas, ou visem implantar-se, no espaço público, prevendo mecanismos e processos formais de pugnar pela sua remoção ou não implantação.

Em síntese, de acordo com o nosso ponto de vista, o envolvimento comunitário ou a participação cívica constituem o barómetro de integração da obra de arte no seio da esfera pública, e como tal todo o programa integrado de arte pública deveria conceber-se e implementar-se prevendo a inclusão de mecanismos que garantam, potenciem e canalizem esse mesmo envolvimento comunitário ou participação cívica.

De resto, como demonstraremos a seguir, a participação cívica e o envolvimento comunitário não constituem, em rigor, modalidades recentes de apelo e mobilização da esfera pública.

Pelo contrário, intimamente relacionados com a formação da Arte Pública Histórica, nós encontramos traços de inequívoca participação cívica, tendo como elemento de polarização o monumento comemorativo.

Mais ainda, não só essas manifestações de participação e de envolvimento não constituíram atos excepcionais ou marginais aos referidos programas, como as mesmas na maior parte dos casos foram inerências associadas à sua própria produção e função.

Assim sendo, o estudo histórico permite-nos detetar diferentes modalidades e níveis de interceção da obra de arte e da esfera pública, começando, no século XIX, pelas formas de

participação cívica e, terminando, no século XX, pelas formas de envolvimento comunitário, não se tratando essa evolução, no entanto, de um percurso linear.

Em síntese, podemos seriar quatro modelos de participação cívica e/ou de envolvimento comunitário.

São eles:

1. Ritos de celebração
2. Iniciativa cidadã
3. Intervenção cidadã
4. Programação artística

Os mesmos serão descritos e analisados no ponto seguinte, e porque neste contexto Portugal não foi exceção, circunscrever-nos-emos à menção de casos exclusivamente portugueses.

2. Modelos de participação cívica e envolvimento comunitário

2.1- Ritos de celebração

Não sendo porventura a mais antiga, os festejos cívicos do tricentenário do nascimento de Camões, que se realizaram em Lisboa, em 1880, festejos esses que se encontram documentados, inclusive graficamente, na revista *Occidente*.

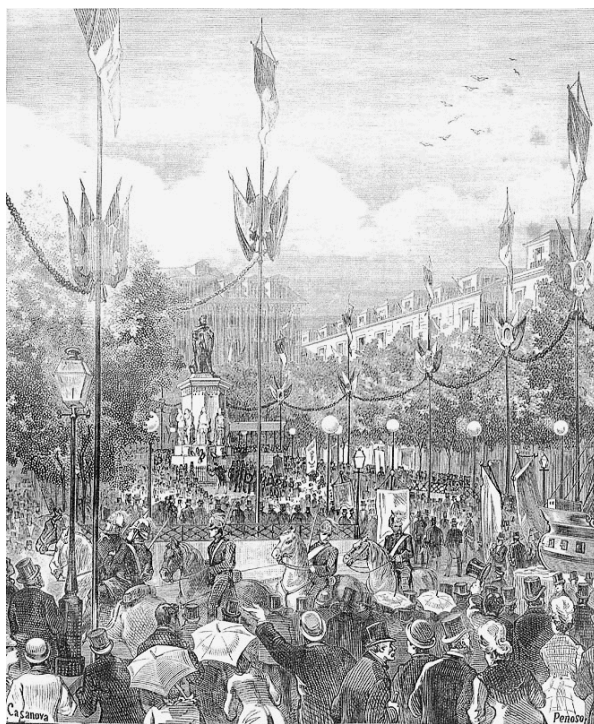


Fig. 2- O centenário de Camões, In, *O Occidente*, julho de 1880, p. 109

Importa referir que a celebração do tri-centenário de Camões durou três dias em Lisboa, e combinou iluminações, música e foguetes com conferências, exposições e espetáculos nos teatros, tendo constituído o seu ponto mais alto o cortejo cívico que percorreu as ruas da Capital, para terminar numa concentração, junto do monumento ao Poeta, de cuja dimensão a gravura reproduzida em *O Occidente*, nos dá uma ideia clara.

O registo dessas comemorações, é assim apresentado na revista do Instituto Camões:

Em Portugal, as celebrações foram promovidas por uma comissão da imprensa que agregou personalidades de diversas sensibilidades políticas e partidárias. Contudo, o centenário ficou marcado pelo papel que os republicanos desempenharam na defesa da sua realização e na propaganda do seu ideário. A figura mais destacada foi Teófilo Braga que publicou um conjunto de artigos, no *Commercio de Portugal*, destinado a publicitar a ideia do centenário,

dentro de um quadro ideológico marcado pela influência das concepções positivistas. Mas foi o empenho de Luciano Cordeiro, fundador e secretário perpétuo da Sociedade de Geografia de Lisboa, que viabilizou a organização necessária para se realizarem os festejos. Estes decorreram durante três dias na capital do país e tiveram um eco muito forte em todas as regiões da província, devido à constituição de comissões locais patrocinadas pela imprensa regional. Entre iluminações, música, foguetes, conferências, exposições e espectáculos nos teatros, o ponto alto das comemorações foi o cortejo cívico que percorreu as ruas de Lisboa durante várias horas.³

Esses festejos são, por si só, Arte Pública. Arte Pública, desde logo, porque os mesmos se revestem de um inequívoco carácter performativo, porque são dirigidos a todos os cidadãos, sendo promovidos pelos próprios cidadãos, organizados em Comissões Executivas.

Verifica-se, de resto, uma circularidade entre celebração→monumento→celebração, importando referir, em relação aos três centenários mais marcantes celebrados no século XIX – Camões, Pombal e Infante – que, no primeiro caso, o monumento já existia, tendo servido de suporte à celebração, mas que, no segundo caso, o monumento não existia, tendo os festejos servido para lançar a sua construção, sendo que, no terceiro caso, celebração e construção andaram par a par.

Apesar do caso referido se reportar ao século XIX, importa no entanto referir que nem por isso as concentrações em torno de monumentos emblemáticos se circunscrevem cronologicamente ao século XIX, já que o mesmo monumento a Camões, em 1999, foi palco de uma importante concentração de solidariedade, provocada pelos massacres perpetrado, em Timor-Leste, pelo regime da Indonésia, na sequência do referendo a favor da independência, facto que foi registado na imprensa e até na televisão.

A origem destes festejos não é obviamente portuguesa, e o seu modelo deriva dos festejos comemorativos do primeiro aniversário da tomada da Bastilha, em Paris, em 14 de julho de 1790, que se intitulou Fête de la Fédération.

Luce-Marie Albigès descreve esses festejos como se segue:

En 1790, l'Assemblée constituante décide d'organiser une grande « Fédération des troupes de ligne et des gardes nationales » sur le modèle des fédérations qui se répandent en province depuis l'année précédente.

L'acteur central de cette fête est la garde nationale. Sous ce nouveau nom, la milice bourgeoise a été réorganisée par La Fayette, au lendemain du 14 juillet 1789, pour mettre fin à la situation insurrectionnelle créée par la prise de la Bastille tout en conservant contre les troupes royales les forces d'une armée civique. Pour contrôler les éléments armés susceptibles de déclencher des émeutes, à Paris comme en province, il est décidé de réunir en un serment commun les gardes nationaux, désignés au terme d'une élection à deux degrés, et les troupes de ligne, représentées par les soldats les plus anciens.

La fête est fixée à la date anniversaire de la prise de la Bastille, et minutieusement organisée pour éviter tout débordement. 50 000 hommes armés, venus de tous les points du territoire, défilent au Champ-de-Mars, devant 300 000 personnes. Sous une pluie battante se succèdent procession militaire, messe sur l'autel de la patrie célébrée par Talleyrand assisté de trois cents prêtres, serment du roi à la Constitution et serment de La Fayette au roi, à la nation et à la Constitution. Louis XVI, réticent aux évolutions en cours, ne tire pas parti de cet événement unique, laissant tout le triomphe à La Fayette.⁴

³ JOÃO, Maria Isabel, *Percursos da Memória. Centenários Portugueses do Século XIX*, In, Camões – Revista de Letras e Cultura Lusófonas, nº 8, Janeiro-Março, 2000, Instituto Camões. URL: <https://www.instituto-camoes.pt/revista/percursmemo.htm>, consultado em 07.02.2014, às 14:48.

⁴ ALBIGÈS, Luce-Marie, *Fête de la Fédération, 14 juillet 1790*, In, *L'Histoire par l'image*, URL: <http://www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=188>, consultado em 07.02.2014, às 18:35.

Uma gravura dos referidos festejos, figura no *Almanach Gravé pour 1791*. (fig. 2)

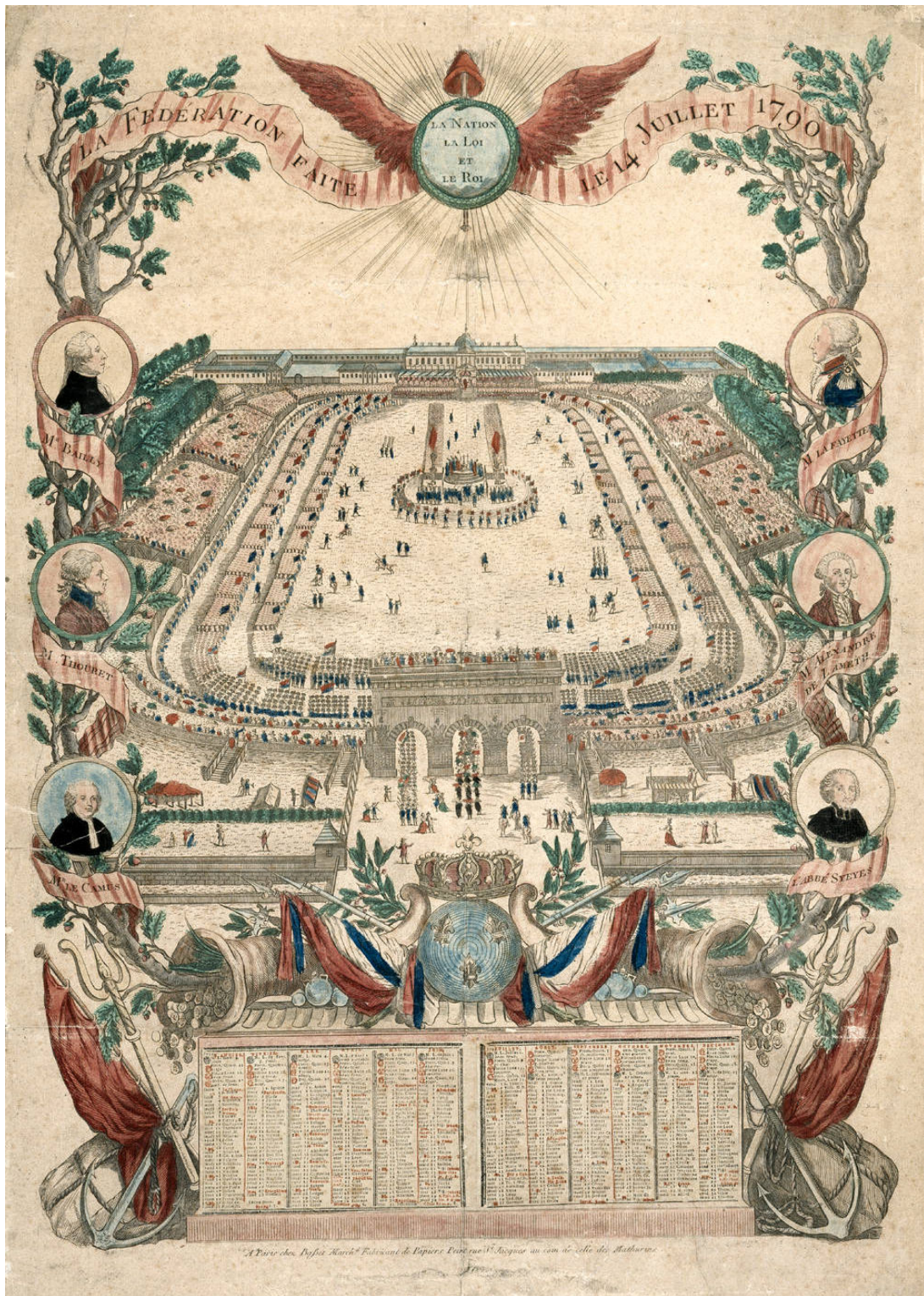


Fig. 2- Paul-André Basse, *La Fédération faite le 14 juillet 1790*, 1790, Gravura, 70 x 50 cm, Centre Historique des Archives Nationales, Paris

Embora se possa adivinhar o impacto que os festejos celebrativos alcançavam numa época em que não abundavam ainda outras formas de utilização lúdica do espaço público, nem dos meios de comunicação da era mediática, as celebrações não foram no entanto a única, nem

a mais importante forma de participação cívica, no período entre 1820 e 1914, época que Carlos Reyero designa como a idade do ouro do monumento público⁵.

2.2- Iniciativa cidadã.

Um nível mais avançado de participação cívica, tomando como enfoque a arte pública, foi a iniciativa de promover homenagens ou comemorações a figuras ou factos marcantes da “história pátria”.

O caso que estudámos mais detalhadamente, foi o processo da ereção do monumento ao Infante D. Henrique, para assinalar, o cinquentenário do seu nascimento, tendo a sua iniciativa “*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 Instrução do Porto*”⁶, iniciativa à qual viria depois a juntar-se a voz de Joaquim de Vasconcelos, bradando, “*Lisboa teve Camões: deixem-nos o infante.*”⁷



Fig. 3- 6ª Comissão Executiva (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 Patri*

Decidida a implantação portuense, foram nomeadas sucessivas Comissões Executivas (fig. 3) destinadas a lançar a subscrição pública pela qual seriam angariados os fundos necessários à organização do concurso público e à construção do monumento, agendado o lançamento da 1ª pedra para 4 de Março de 1894, dia do V Centenário do nascimento do Infante.

O “programa das festas” desdobrou-se em múltiplas iniciativas, começando, logo em 3 de Abril de 1889, com um Sarau realizado no Theatro Gil Vicente (Palácio de Cristal), marcado

⁵ Vide, REYERO, Carlos, (1999), *La Escultura Conmemorativa en España. La Edad de Oro del Monumento Público*, Madrid, Cátedra.

⁶ ABREU, José Guilherme, (2012) *A Escultura no Espaço Público do Porto. Classificação e Interpretação*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 82.

⁷ PEREIRA, Firmino, (1894), *O Centenário do Infante*, Porto, Magalhães & Moniz Editores, p. 15.

por um pungente discurso do conselheiro António Cândido, onde este reconhecia que “*os monumentos publicos tem alma e voz, falam, ensinam, educam*”.⁸

Entretanto, o programa para o lançamento da 1ª pedra, compreendia as seguintes atividades:

- 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.*⁹

Em 24 de Agosto de 1893, no rescaldo do *Ultimatum* e da *Intentona do 31 de Janeiro*, fixava-se, em Edital, o programa do concurso, e informava-se que as “*plantas podem ser vistas e examinadas na Camara municipal do Porto*”¹⁰, facto que denota a preocupação por parte da Comissão Executiva de manter o público informado do andamento e do resultado do concurso.

No dia 10 de Novembro de 1893, o governo autorizava, por sua vez, a emissão de *formulas de franquia* (postais e estampilhas) destinadas, em paralelo com a subscrição pública, a financiar a construção do monumento, encarregando-se do seu desenho Veloso Salgado.

Em termos participação cívica, o passo seguinte seria a cerimónia de lançamento da 1ª pedra, agendada para o dia do centenário, inserindo-se no programa estabelecido, como já vimos, destacando-se um aparatoso “cortejo cívico” que a fotografia de Emilio Biel registou, para culminar na cerimónia de lançamento do pedra fundamental do monumento, que 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*”, sendo que em seguida, “*SS. MM. e AA., ministros e comitiva tomaram lugar n'um elegante pavilhão que para esse fim fôra erguido na praça*”. Logo de seguida, chegava o cortejo que acompanhava a pedra arrancada às falésias de Sagres, que iria servir de base ao monumento, iniciando-se a cerimónia propriamente dita, pela bênção da pedra (fig. 4).

⁸ PEREIRA, Firmino, (1894), *O Centenário do Infante...*, p. 27.

⁹ PEREIRA, Firmino, (1894), *O Centenário do Infante...*, p. 37.

¹⁰ PEREIRA, Firmino, (1894), *O Centenário do Infante...*, p. 56.



Fig. 4- Emílio Biel, *Lançamento da pedra fundamental do monumento*, 1894

Extrapolando para outros programas de implantação monumental, podemos dizer que a comemoração de figuras e factos históricos muito deve à iniciativa e mobilização de formas de participação cívica que acompanharam e marcaram a agenda da difusão e enraizamento sociais do Positivismo, veiculando a *Crença no Progresso Contínuo da Humanidade*, em direção ao advento do *Estado Positivo* que haveria de conduzir à realização plena do Homem, culminando na apologia de uma Religião da Humanidade¹¹.

2.3- Intervenção cidadã

O nível seguinte de participação, no nosso ponto de vista, representa uma viragem intensificadora quer em extensão, quer em grau, das funções assumidas pelos cidadãos na iniciativa, na organização, na construção e nas celebrações que determinado programa de Arte Pública pode apresentar.

É precisamente a inequívoca marca dessa intensificação que nos leva a preferir empregar a expressão envolvimento comunitário, em vez de participação cívica, desde logo porque envolvimento sugere um empenhamento mais ativo e profundo do que a expressão participação, a qual parece excluir a direção e gerência, independentes, dos processos organizativos.

Envolvimento comunitário, significa, assim, para nós, mobilização, cooperação e consenso negociados em torno de um programa desenvolvido em comum.

Não são numerosos os programas de Arte Pública com estas características que se definem e logram realizar-se, já que os mesmos pressupõem um grau de experimentalismo que normalmente a legislação que regulamenta as implantações no espaço público não facilita.

¹¹ COMTE, Auguste (1852), *Catéchisme Positive*, Paris, Carillian Gœury, p. 2.

Na nossa tese de doutoramento, estudamos com algum detalhe um caso que se inscreve nesta modalidade: o caso do monumento ao General sem Medo, erguido por iniciativa da população da aldeia de Cela Velha, onde a família da esposa de Humberto Delgado possui uma quinta, local onde o General costumava passar as férias de verão, e onde viria a tornar-se uma figura admirada e querida da população local.

Não cabe nestas páginas descrever o processo que levou à ereção daquele que foi (e ainda é) um dos monumentos rememorativos, a vários títulos, mais conseguidos da História de Arte Pública em Portugal.¹²

A lápide que figura junto do monumento, e que foi descerrada no 3º aniversário da *Revolução dos Cravos*, apresenta-o, nestes termos:

“Este Monumento é a homenagem da população de Cela Velha ao General Humberto Delgado e simboliza o desagregamento [sic] do bloco repressivo que oprimiu o país durante 48 anos. Resultado de um concurso nacional, foi concebido pelo arquiteto Artur Rocha e pelo escultor José Aurélio e construído por trabalhadores da região, com o apoio do engenheiro técnico Mário Anjos. Foi oficialmente inaugurado em 22 de Agosto de 1976. A Comissão: Manuel Madeira Neves; Joaquim Carvalho Vieira; José Madeira Neves; José Carvalho Vieira; Fernando Marques Simões; Armando Marques Simões. 25 de Abril de 1977”

Trata-se do primeiro monumento erguido por concurso público nacional, após a *Revolução dos Cravos*, importando realçar que a iniciativa partiu de uma determinação cívica, independente de resoluções oficiais e estatais, e que, como Mário Soares sublinharia na cerimónia da sua inauguração, aquele era um “*monumento que não foi construído com dinheiros do Estado, que não foi erguido por um só ou por vários partidos políticos, mas apenas pelo povo desta região, dos emigrantes, e sob o signo da unidade antifascista.*”¹³

À parte o período distante dos finais da Monarquia Constitucional e da I República, em que os monumentos se erguiam por iniciativa e subscrição pública, poucos eram os casos que então podiam gabar-se do mesmo¹⁴.

A iniciativa de organizar uma homenagem ao General Humberto Delgado, partiu, como já foi referido, de elementos da população de Cela Velha: uma pequena povoação no Concelho de Alcobaça, situada junto à orla costeira, entre S. Martinho do Porto e a Nazaré, onde se localiza uma quinta, que era utilizada pelo General como lugar de repouso e vilegiatura.

Em Agosto de 1974, A Comissão Executiva da homenagem punha em circulação um comunicado, onde apelava à contribuição de todos para o financiamento de uma estátua, iniciando assim a subscrição pública.

Em Setembro, novo comunicado informava que “*A estátua esculpida em granito rosa da serra de Sintra terá aproximadamente 3 metros de altura e importa em 350.000\$00*”, acrescentando ainda que a mesma já havia sido encomendada “*ao distinto Escultor Joaquim Correia, cujo número de obras de arte feitas o destacam como artista de craveira internacional.*”¹⁵

A 14 de Outubro, porém, uma notícia publicada no Diário de Lisboa, pronunciava-se criticamente contra os moldes em que estava sendo concebida a homenagem, colocando pertinentes questões. Referindo-se “*a contactos directos entre o escultor Joaquim Correia e a Câmara*

¹² Para informação mais detalhada, remetemos para a nossa tese de doutoramento, a qual pode ser consultada em <http://dspace.universia.net/handle/2024/931>. O capítulo onde o presente caso é estudado figura entre as pp. 589-610.

¹³ *Diário de Notícias*, 23 de Agosto de 1976, p. 1

¹⁴ Outro caso significativo é o *Monumento aos Mortos do Tarrafal*, Cemitério do Alto de S. João, 1978, Lisboa

¹⁵ Espólio da *Comissão Promotora do Monumento ao General Humberto Delgado*, à guarda da Dª Iva de Carvalho Vieira.

Municipal de Alcobaça”, a notícia informava que “nos meios culturais e principalmente nos círculos estudantis ligados às Belas-Artes, a iniciativa embora sem confirmação oficial fora recebida com perplexidade e tem sido objecto de crescentes reacções”. Referindo a uma carta enviada pelo Movimento Democrático dos Artistas Plásticos ao Presidente da Comissão Administrativa da Câmara de Alcobaça, onde os subscritores “manifestavam-se apreensivamente sobre as consequências do dito projecto”, apresentando, entre outros motivos, a falta de “coerência de uma interpretação do General Sem Medo por um escultor que consideram estreitamente identificado com o ambiente e estilo do regime deposto.”¹⁶

Eis o conteúdo dessa mesma carta. (fig 5)

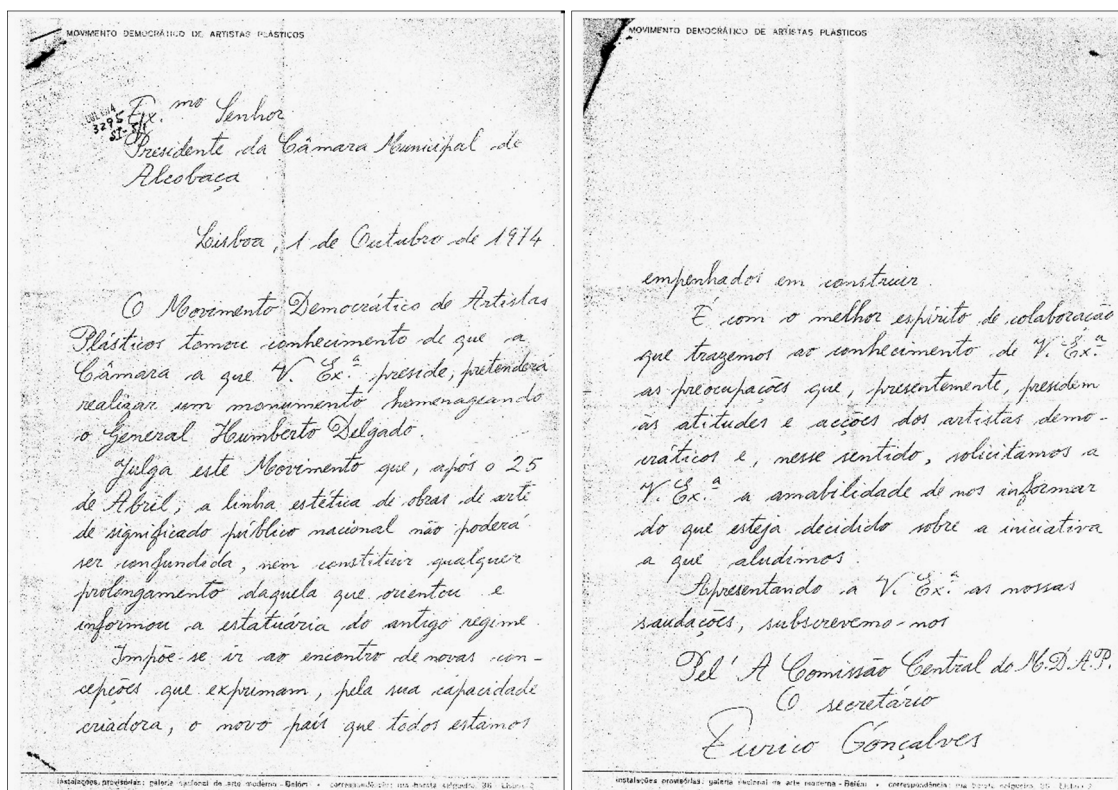


Fig. 5- Carta do Movimento Democrático dos Artistas Plásticos, 1 de Outubro de 1974.

Nós consideramos que a intervenção do MDAP deve ser encarada como uma interferência da esfera pública, que assim se constitui como entidade atuante no processo de organização da rememoração que a população de Ceta Velha desejava.

Na verdade, o MDAP não sendo parte integrante da Comissão Executiva do Monumento, nem estando associado às instituições da Administração local nem central, a sua intervenção neste processo não pode senão ser entendida senão como uma intervenção da esfera pública, por parte de um grupo específico de cidadãos que se sente mandatado para corrigir aquele que lhe parecia constituir um erro paradoxal: rememorar a figura do “General sem Medo” por intermédio do mesmo modelo estético usado pelo Regime a que aquele se opusera, com sacrifício da sua vida, e tendo como autor uma figura que havia colaborado com esse mesmo regime, enquanto Diretor da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, e como vogal da Junta Nacional de Educação.

De resto, esta mesma interferência não ficará por aqui, já que o passo seguinte passará pela entrada em cena de um outro protagonista: a Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), que viria a ser contactada oficialmente pelo Presidente da Comissão Administrativa da Câmara

¹⁶ Diário de Lisboa, 14 de Outubro de 1974.

de *Alcobaça*, em 14 de Novembro de 1974, solicitando a sua colaboração na organização de um concurso para a ereção de um *Monumento ao General Humberto Delgado*.

Este passo é significativo, pois o mesmo representa tacitamente o reconhecimento oficial da esfera pública como elemento ativo da organização do processo, e por conseguinte vem validar a intervenção do MDAP.

De resto, ao solicitar a intervenção da SNBA para a organização do concurso, essa mesma intervenção parece mesmo reforçar-se, já que sendo a SNBA uma associação cultural portuguesa que se pauta, nos seus estatutos, por “*promover e auxiliar o progresso da arte em todas as suas manifestações, defender os interesses dos artistas e, em especial dos seus associados, procurando auxiliá-los, tanto moral como materialmente; cooperar com o Estado e com as demais entidades competentes em tudo que interesse à arte nacional*”¹⁷ e ao desenvolvimento da cultura artística por ser uma instituição democraticamente organizada, pelo que se compagina plenamente na definição que Jürgen Habermas dá de esfera pública, e que passamos a transcrever:

By ‘the public sphere’ we mean first of all a realm of our social life in which something approaching public opinion can be formed. Access is guaranteed to all citizens. A portion of the public sphere comes into being in every conversation in which private individuals assemble to form a public body¹⁸.

Admitindo que as intervenções do MDAP e da SNBA se podem inserir dentro do conceito habermasiano de esfera pública, torna-se como tal claro que não se pode confundir o nível de participação cívica das modalidades anteriormente descritas, com o grau de participação que o presente caso denota.

É que nas modalidades anteriores, a participação cívica mantem-se estritamente dentro de um modelo absolutamente padronizado da comissão executiva que lança e gere uma subscrição pública, repetindo-se sem alterações de fundo o referido modelo, de caso para caso, enquanto aqui a participação cívica, por intermédio da intervenção de um segmento da esfera pública, denota o poder de alterar o modelo da subscrição pública, e introduzir novas variáveis, como seja a de organizar um concurso público que decorre à margem das instituições do Estado.

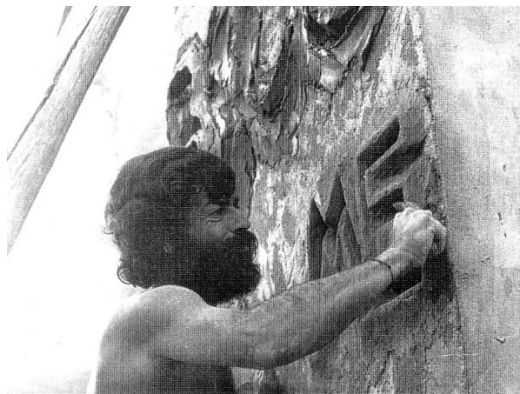


Fig. 6- José Aurélio, modelando as palavras do Monumento



Fig. 7- Inauguração do Monumento, 1976, Cela Velha

Por último, o resultado artístico a que conduziu a nova modalidade de participação cívica confirma a tese da originalidade do processo, já que a obra construída denota uma estética que rompe simultaneamente com o cânone estatuário e o modelo monumentalista vigentes durante o Estado Novo, adequando-se assim, do ponto de vista artístico, também, com a rutura radical que o combate político de Humberto Delgado corajosamente visara.

¹⁷ Vide SNBA, (1962), *Estatutos da Sociedade Nacional de Belas Artes*, SNBA, Lisboa.

¹⁸ HABERMAS, Jürgen (1964), *The Public Sphere: An Encyclopedia Article*, Fischer Lexicon, *Staat und Politik*, new edition (Frankfurt am Main, 1964), pp. 220-226.

Por considerarmos que este caso inaugura uma nova modalidade de participação cívica, preferimos designar a mesma por intervenção cidadã, já que essa mesma interação era absolutamente independente dos círculos da administração do Estado.

2.4- Programação artística

O último nível de participação cívica, é aquele que resulta do envolvimento dos cidadãos na produção e/ou intervenção artística, integrando-os na criação ou produção das intervenções artísticas que são programadas para os espaços de convivência coletiva.

Comparando com a anterior, a modalidade de participação cívica que agora teorizamos tem em comum a circunstância de os cidadãos envolvidos transporem a barreira que separa a atividade de organização administrativa da atividade de intervenção artística, tornando-se assim os cidadãos corresponsáveis do processo artístico.

Ao mesmo tempo, porém, difere a presente modalidade da anterior pelo facto de que agora a intervenção cidadã não opera apenas ao nível do processo de decisão, estendendo-se também ao plano da própria intervenção artística, tornando-o portanto corresponsável da sua própria produção, ou seja, tornando-o coautor.

Finalmente, e este será o aspeto mais relevante, ao contrário da modalidade anterior, em que a intervenção da esfera pública, ao nível da decisão, se revestiu de carácter acidental, não se encontrando inicialmente prevista, agora não só essa intervenção se encontra prevista, como ela constitui uma das premissas centrais da própria programação artística.

Foi o que aconteceu, por exemplo, no Circuito de Arte Pública de Paredes (CAPP), uma iniciativa da Câmara Municipal de Paredes, concluída em 2013, que visava dotar a cidade de um núcleo de obras de arte geradoras de um percurso urbano que ilustrasse a diversidade de linguagens da arte contemporânea, e que exprimisse diferentes possibilidades de intervenção no espaço público.

Projetado pelo arquiteto Belém Lima, tomando como base uma análise prévia do tecido urbano de Paredes, empreendida pela Secção do Norte da Ordem dos Arquitetos, eis como o mesmo explicita os objetivos do referido Circuito, na memória descrita do projeto:

Contra o museu-erudito-santuário estimula-se o prazer de ver, a experiência da arte, a relação de proximidade artista-observador-espectador. [...] Para os grupos de turistas ou escolas, o Circuito será como uma *via-sacra* profana, [...] re-inventando a própria geografia de Paredes, uma procissão festiva, mas não um parque temático. Para o passante inadvertido, será como um encontro íntimo, enigmático (Giorgio de Chirico), rasgando a normalidade dos dias.¹⁹

Não cabendo descrever aqui o CAPP, importa unicamente referir que, de acordo com a recomendação inicial da Ordem dos Arquitetos, o mesmo visava criar um percurso formado por vinte e duas obras de arte permanentes, tendo a sua programação ficado a cargo de uma equipa criada para esse fim – o *Conselho Curatorial* – coordenada por investigadores do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR) da Universidade Católica do Porto, o qual viria a escalonar as obras em três segmentos distintos: oito obras por convite direto a artistas nacionais e estrangeiros; seis obras selecionadas por concurso internacional e oito obras de carácter temporário.

Paralelamente, com o objetivo de promover o envolvimento da Comunidade, foi criada uma outra equipa – o *Laboratório de Arte Pública* – que ficou responsável pela organização de um pacote alargado de iniciativas que reuniu cidadãos, coletividades, empresas e instituições locais, como se documenta a seguir:

¹⁹ LIMA, Belém, *Estranheza e Conforto*, In, CASTRO, Laura (coord), (2013), *Circuito de Arte Pública de Paredes/Public Art Circuit of Paredes*, Porto, Câmara Municipal de Paredes, p. 10.

Constituído por uma equipa formada por dois investigadores integrados no Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa, Centro Regional do Norte, responsáveis pela coordenação operacional e científica do programa, a mesma equipa é ainda formada por um jornalista-cultural que coordena e promove a articulação do programa no terreno, a que se junta uma empresária que assegura a coordenação institucional do programa, designadamente a mediação com a Câmara Municipal, completando-se a equipa com uma artista plástica que é responsável pela assessoria artística.

Sendo todas as decisões tomadas por consenso, o plano delineado para o ano de 2012 compreende um pacote que inclui os seguintes programas:

- A. Conversas Abertas sobre um Circuito Aberto
- B. Jornadas de Arte Pública
- C. Montras com Arte
- D. Artes da Terra
- E. Colóquio Internacional de Arte Pública.²⁰

Além destas atividades, importa acrescentar que após a conclusão do CAPP o Laboratório de Arte Pública organizou ainda um minicurso de formação em Arte Pública, dirigido a técnicos da Câmara Municipal de Paredes, que compreendeu a orientação de um percurso no CAPP, e que teve como consequência a publicação de uma pequena brochura bilingue, destinada a ser posta à venda no Centro de Interpretação do CAPP, a baixo-custo, onde cada obra é comentada sucintamente.²¹

Além do que já foi referido, uma ampla informação sobre a programação e a implementação do CAPP ficou documentada em vídeo, compreendendo não só o registo das obras que o integram, apresentadas pelos seus próprios autores, registo esse que figura no DVD que acompanha o Catálogo, como também as atividades de envolvimento comunitário, podendo este último material ser acedido, publicamente, no *vimeo*²².

No que se refere em concreto ao envolvimento comunitário, e para lá do que já foi referido, a programação artística do CAPP culminou na realização de intervenções artísticas onde setores específicos da comunidade se envolveram na qualidade de coautores das próprias intervenções artísticas, como sucede com a intervenção temporária *Contos de Paredes*, concebida por Amanda Midori, concebida no âmbito de um convite dirigido à diretora do Mestrado de Arte e Design para o Espaço Público (MADEP) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para que as propostas artísticas que no seu âmbito viessem a ser desenvolvidas pelos estudantes desse Mestrado, fossem pensadas para o espaço público de Paredes, integrando-se na modalidade de intervenções temporárias.

Ao todo, foram neste âmbito desenvolvidas nove intervenções artísticas, as quais são assim genericamente descritas por Gabriela Vaz-Pinheiro, diretora do MADEP:

As estratégias para estas intervenções são de vária natureza. Vão da provocação simples de gestos lúdicos imediatos, a construções mais complexas de processos coletivos, ou à instalação de objetos, quase sempre ambíguos, que se destinam à reavaliação de usos sociais e a contributos críticos perante questões cruciais na vida contemporânea.²³

²⁰ ABREU, José Guilherme, *Processo e Instrumentos do CAPP. Laboratório e Envolvimento Comunitário*, In, CASTRO LAURA (coord.), *Circuito de Arte Pública...*, pp. 131-133.

²¹ SETEPÉS e CITAR (2013), *Roteiro/Road Map*, Porto, Câmara Municipal de Paredes.

²² URL: <http://vimeo.com/album/1890091>

²³ VAZ-PINHEIRO, Gabriela, *Breves Palavras Sobre as Intervenções dos estudantes do MADEP da FBAUP no Circuito de Arte Pública de Paredes*, In, *Intervenções Efêmeras e Instalações Temporárias. Separata do Catálogo do Circuito de Arte Pública de Paredes*, (2013), Porto, Câmara Municipal de Paredes, s/p. (5)



Fig. 8- 1º Momento: *Instig(ação)*

Fig. 9- 2º Momento: *Cont(ação)*

Fig. 10- 3º Momento: *Publicit(ação)*

Com o título *Contos de Paredes*, a intervenção concebida e desenvolvida por Amanda Midori é assim descrita:

Proposta de caráter lúdico que pretende envolver os habitantes na criação de histórias sobre a origem de Paredes. Possui três momentos de ação: *Instig(ação)*, *Cont(ação)* e *Publicit(ação)*. O primeiro tem por finalidade sensibilizar e instigar as pessoas sobre as possíveis origens de Paredes. No segundo, as pessoas encontram a artista, para lhe contar as suas histórias sobre as origens de Paredes. Finalizando o processo, os contos criados acerca da origem de Paredes são publicados no jornal local durante vários meses, um conto em cada edição do jornal.²⁴

Contos de Paredes apresenta-se assim como uma intervenção artística que se desdobra em duas vertentes: a componente conceptual que cria o modelo operativo do projeto, e a sua utilização que produz conteúdos para o mesmo, mediante a interação do artista com um dado utilizador.

É neste âmbito, enquanto produtor de conteúdos poéticos e/ou imaginários e/ou críticos e/ou afetivos que um cidadão anónimo adquire a possibilidade de se tornar co(-)operador estético, dependendo da capacidade de mediação e do poder empático do artista, o grau de envolvimento interpessoal que o projeto é capaz de gerar, pelo que para lá de dotes criativos no plano conceptual, esta modalidade de arte pública exige do artista também uma capacidade de comunicação e mesmo performativa adequadas.

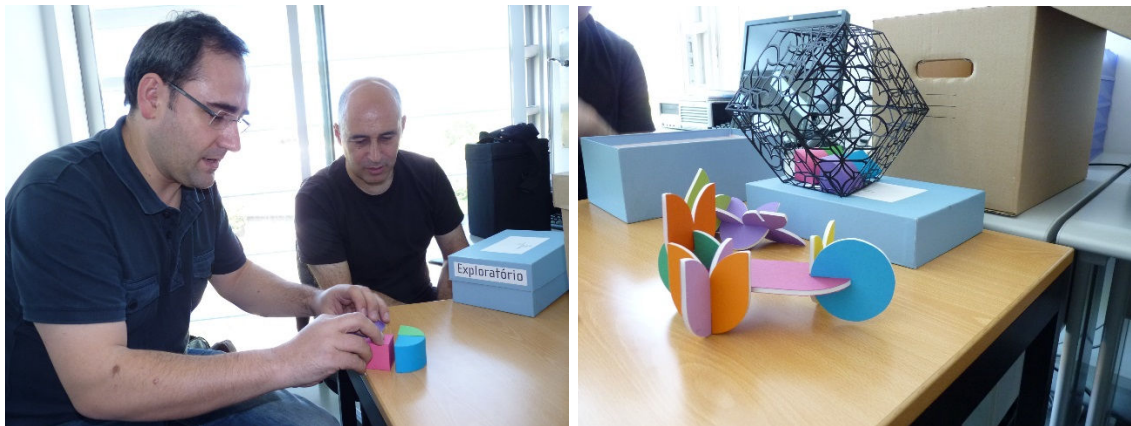


Fig. 11- Moisés Duarte e Rui Espírito apresentam a proposta da ESP Fig. 12- Maquetas de Exploratório Visual 0.1, UCP-Porto.

Outra intervenção em que se verificou a intervenção estética de elementos da comunidade local, foi a peça *Exploratório Visual 0.1* que foi criada por uma equipa de professores e alunos da Escola Secundária de Paredes (ESP), coordenada pelo prof. Moisés Duarte²⁵.

²⁴ MIDORI, Amanda, *Contos de Paredes*, In, *Intervenções Efêmeras e Instalações Temporárias...*, s/p (7)

²⁵ Importa referir que os coordenadores do LAP desconheciam os professores que lecionavam nessa Escola, tendo somente após a primeira reunião de coordenação ocorrida na Escola Secundária de Paredes percebido que tanto Moisés Duarte como Rui Espírito Santo paralelamente à docência desenvolviam atividade artística, apresentando currículos artísticos, e inclusive de investigação, consistentes.

Convidada a ESP para propor uma intervenção temporária, espantosamente, o que o coletivo formado pelos dois professores e os seus alunos do 11º ano do curso de Artes Visuais vieram propor, foi a produção de uma obra permanente, de caráter evolutivo.

No Roteiro, o Exploratório Visual 0.1 é apresentado, como se segue:

A nossa proposta materializa-se num conjunto de elementos padronizados e modulares, de forte intensidade cromática, que distribuídos de modo aparentemente aleatório, formam conjuntos, com maior ou menor conjunto de módulos, que se desenvolvem em torno de um objeto centralizador.

Pretende simbolizar um casulo, uma incubadora, no interior do qual surgirão, cadenciadamente, objetos em tudo iguais aos módulos que encontraremos posteriormente no solo.

A peça tem não só um caráter de celebração da ludicidade, podendo apresentar-se também como uma escultura funcional onde o conjunto de objetos de solo e de menor escala são dotados de características que remetem para o universo do mobiliário urbano, permitindo em alguns casos que sejam usufruídos como tal.²⁶

Estruturando-se em torno de um octaedro rômbico formado por faces metálicas negras recortadas a laser com o motivo de uma tulipa, em múltiplas combinações modulares, o *Exploratório Visual 0.1* é uma árvore-casulo, em cujo interior, periodicamente, surgirão peças fortemente coloridas, que depois serão replicadas, em maior escala e mais densa materialidade, no seu exterior e à sua volta, podendo ser usadas como lúdicos e festivos bancos de jardim.

Mais do que apenas uma escultura ou um objeto, o *Exploratório Visual 0.1* é um projeto dinâmico e evolutivo, que visa gerar outros objetos, funcionando assim como uma obra de arte evolutiva que deixa no ar o propósito de dar continuidade a um processo de intervenção, como explica Moisés Duarte:

A participação da Escola Secundária de Paredes no CAPP acontece dando cumprimento a uma vontade comum de envolvimento e partilha de experiências entre a escola e a comunidade. Neste sentido, entendemos alargar também a participação no nosso próprio projeto à comunidade educativa do concelho, propondo ações de trabalho conjunto e interativo com marcada componente no domínio das relações interpessoais. Assim, tentamos promover a construção de um ambiente favorável à criatividade, experimentação e implementação de novas ideias e materiais, no domínio das artes plásticas.²⁷

A participação da Escola Secundária de Paredes surge assim como um caso que ilustra bem as possibilidades de intervenção que podem resultar da implicação da Comunidade nos processos de valorização estética do seu horizonte comum de convivialidade, demonstrando de forma parentória a convicção de Joseph Beuys de que todo o homem é um artista.

Mas para lá de caso exemplar de envolvimento ativo da comunidade na melhoria estética do seu horizonte de vivência coletiva, o *Exploratório Visual*, tal como acima se refere, visa estender essa metodologia à comunidade educativa de Paredes, pretendendo o projeto implicar outras escolas do concelho na produção das fases subsequentes da intervenção, pelo que mais do que a produção coletiva de uma peça escultórica, esta intervenção apresenta-se como um projeto evolutivo e participativo que entende e estende a programação artística do CAPP para lá sua inauguração, assegurando-lhe vitalidade e lucidez.

A programação artística, termo que preferimos a curadoria, é um meio particularmente adequado para promover o envolvimento comunitário, em arte pública.

²⁶ CITAR e SETEPÉS, (coord.), *Roteiro/Road Map*, Porto, Câmara Municipal de Paredes, p. 3.

²⁷ DUARTE, Moisés (coord.), *O Projeto Exploratório Visual*, In, *Intervenções Efêmeras e Instalações Temporárias...*, s/p (13).

Por esta modalidade, logra obter-se uma instância de mediação entre os poderes implicados na prossecução de projetos de artísticos que visam direcionar-se ao conjunto indiscriminado da população, enquadrando, por assim dizer, operativa e conceptualmente, artistas, poderes instituídos e cidadãos. Numa palavra, estruturando, numa unidade tripla, poderes instituídos, competências artísticas e esfera pública.

A programação artística aparece assim como uma modalidade de promoção da arte pública que corresponde, na presente condição pós-moderna, à iniciativa cidadã que conheceu o seu apogeu no final do século XIX, logrando preencher o vazio deixado em aberto pelo *deficit* de criatividade coletiva que dramaticamente tem caracterizado a sociedade pós-industrial.

3. Ilações finais

Em primeiro lugar, consideramos que se pode afirmar que a participação cívica dos cidadãos na construção de um melhor horizonte estético de convivência social não é um fenómeno exclusivo da arte contemporânea. No século XIX, as festividades cívicas realizaram-se muitas vezes usando monumentos comemorativos como elementos catalisadores de convergência cívica, como sucedeu nas comemorações republicanas do tricentenário de Camões, e noutros casos essas mesmas festividades estiveram na origem da ereção de monumentos comemorativos, como sucedeu com o caso do monumento ao Marques de Pombal.

Rituais de celebração e iniciativa cidadã encontram-se, portanto, desde o início da Arte Pública Histórica, intimamente associados. A iniciativa cidadã impulsionada por associações cívicas de pendor republicano, i.e. laico, encontrava na organização das festividades cívicas o enquadramento performativo necessário a relacionar os planos estético e ético numa unidade coerente, consistente e significante.

A esta prática chamamos modelo de participação cívica. Por ela, é oferecida aos cidadãos a possibilidade de tomarem parte, ou mesmo de proporem, a organização de festividades e ou a ereção de monumentos comemorativos.

Neste modelo, os cidadãos constituem o ponto de partida das celebrações ou das subscrições públicas que estarão na origem da ereção de monumentos e de homenagens, encomendando obras a artistas ou organizando concursos públicos, em ambos os casos financiados graças ao contributo de um alargado número cidadãos, já que entre outros recursos eram posto a circular estampilhas postais cuja venda revertia para financiamento do monumento.

Em segundo lugar, o modelo de participação cívica, como o nome pretende sugerir, não permite aos cidadãos terem qualquer intervenção no processo da criação artística. Aos cidadãos compete apenas associar-se ao mesmo no âmbito dos rituais de celebração, repercutindo o modelo das festividades religiosas, ou então intervirem no plano da iniciativa cívica, propondo comemorações e organizando subscrições públicas.

O modelo da participação cívica torna-se portanto um modelo obsoleto. Adequando-se a uma conceção positivista do devir histórico, radicada na crença do *Progreso Contínuo da Humanidade*, o ideário otimista da participação cívica é abalado com a Grande Guerra, e definitivamente enterrado com o advento do totalitarismo, nas suas diversas modalidades, fundamentações e programas, deixando a sua prática de fazer sentido no após-guerra, marcado pelo advento das neovanguardas e pela nova crença que lhe está inerente: o primado beuysiano da ligação da arte à vida e a ideia, que o viabiliza, de que todo o homem é um artista.

Torna-se, por isso, fundamental encontrar um novo modelo, consistente com a nova utopia. Um modelo que permitisse a inclusão do cidadão no processo criativo, e que o associasse à autoria, sem obviamente a anular, mas antes visando envolver-se com ela.

Em terceiro lugar, consideramos que o modelo de envolvimento comunitário é aquele que melhor se adequa a uma concepção contemporânea da arte pública, justamente porque visa integrar o cidadão na própria criação artística, partilhando com ele, portanto, a autoria.

De resto, importa observar que as vanguardas históricas questionaram todas as noções estabelecidas sobre o que poderia entender-se por obra de arte, mas curiosamente se abstiveram de questionar a autoria, podendo mesmo dizer-se que a reforçaram, tornando-a no fim no seu único critério diferenciador, ao estabelecer que obra de arte é tudo aquilo que assim é designado pelo artista.

No nosso ponto de vista, o modelo de envolvimento comunitário sucede ao modelo da participação cívica, e inscreve no seio da arte pública um novo modelo (e um novo ideário) de uma prática artística renovada.

Por último, consideramos que esse modelo, para lograr realizar-se, carece do concurso de uma estrutura de mediação, capaz de promover a articulação (e a negociação) entre os poderes instituídos, o mundo das artes e o público, por forma a criar uma esfera pública em torno dos programas artísticos.

Essa estrutura ou instância mediadora é aqui entendida como uma função: a função de programação.

Sem essa instância, ou sem essa estrutura, parece-nos que ficam comprometidos os objetivos de conjugação eficaz das esferas do poder, da arte e do público, e como tal por realizar os propósitos de um entendimento e de uma prática comunitárias da melhoria do horizonte estético e ético da vivência coletiva, pelo menos foi por esse diapasão teórico que concebemos a programação do Circuito de Arte Pública de Paredes.

A programação artística é assim o corolário de uma arte pública comunitária que se harmoniza com o conceito de arte pública como “*princípio de melhoria da mudança ambiental através das artes*” enunciado por Lorraine Cox, com que abrimos o presente texto.