



**Neo-Topografia Gráfica e
Descritiva de Monumentos
e Memoriais Viseenses**

Neo-Topografia Gráfica e Descritiva de Monumentos e Memórias Viseenses

Título

Neo-Topografia Gráfica e Descritiva
de Monumentos e Memórias Viseenses
(uma seleção inicial)

Coordenação editorial

Rui Micaelino Ribeiro & Luís Belo

Autoria dos capítulos

Rui Micaelino Ribeiro, Luís Belo, Laura Castro,
José Guilherme Abreu, José Cirilo,
Ruben Marques

design gráfico

Milo e Melo, lda

ISBN

978-989-54650-1-1

Uma edição

Memória Comum - Associação | Projecto Património

Os textos aqui apresentados não seguem uma norma
ortográfica específica, pertencendo essa decisão
a cada um dos autores.

Abril, 2020

neotopografia.projectopatrimonio.com



MUNICÍPIO DE
VISEU

APOLO

FINANCIAMENTO

VISEU

CULTURA



A Arte Pública como Instância de Inscrição

José Guilherme Abreu

In the long view the history of art is the history of public art.

Tom Finkelpearl, 2000:15

Como seriam percebidas as cidades se, de repente, ficassem desfalçadas dos registros decorativos, narrativos e simbólicos que as revestem?

Cidades sem arte pública são muito difíceis de encontrar, e as raridades mais próximas de o ser descobri-las, nos Anos 80, naíguas novas cidades da ex-Jugoslávia, como por exemplo na cidade planificada de Nova Belgrado.

A supressão das imagens do Passado nos países de Leste, foi curiosamente uma nota comum dos diferentes regimes. Os quarteirões das novas cidades sucedem-se exibindo construções em série ao longo de avenidas largas e desprovidas, ladeadas de blocos residenciais e de escritórios. Apenas em Budapeste, já na Hungria, encontrei, em 1987, uma estátua equestre, junto ao castelo de Buda: a estátua do monarca St. o Estevão (975-1038), pelo escultor húngaro Alajos Stróbl (1856-1926), inaugurada em 1906, que como símbolo patriótico se manteve.

A arte pública é, pois, em última análise, o vestuário narrativo, decorativo e simbólico que reveste as cidades, e que lhes confere carácter revelando traços a um tempo coincidentes e discrepantes, umas em relação às outras.

A essa capacidade prodigiosa de construir: imagens, narrativas e significados, designarei doravante como poder de inscrição, pedindo de empréstimo a José Gil o conceito com que, através do seu recalcanço e impossibilidade, ele tão bem dissecou a matriz ideológica do Estado Novo português, no cruzamento da prática da "não-inscrição", com a sujeição à "retórica da invisibilidade", cultivando o abster-se de ser, tal como explica:

Com efeito, no tempo de Salazar "nada acontecia" por excelência. Atolada num mal difuso e omnipotente, a existência individual não chegava sequer a vir à tona da vida. E, o que era uma vida, nesse tempo? Aquilo que ditava o ideal moral do salazarismo: uma sucessão de actos obscuros, com tanto mais valor quanto se faziam modestos, humildes, despercebidos... Onde inscrevê-los, se não havia espaço

público e tempo colectivo visíveis; onde, senão na eternidade muda das almas, segundo a visão católica própria de Salazar? (Gil, 2004:7)

A essa prática de “não-inscrição” juntava-se a “retórica da invisibilidade”, naquele que viria a ser um poderoso meio de induzir a produção de silêncio, em massa, como o autor refere:

O “tamanho” da invisibilidade salazarista é também inconsciente: ela faz parte do silêncio que a retórica do Chefe produzia e disseminava por toda a parte, que o seu discurso tão claro, tão racional, deixava atrás de si como um rasto de nevoeiro envolvendo os seres e as coisas (...). O silêncio inconsciente que recai sobre o espaço público torna-se a superfície de inscrição das palavras-lidas que Salazar comunica a cada um dos seus ouvintes. Um silêncio que acolhe devidamente o “consciência íntima” do português, à qual Salazar se dirige directamente. Efeito acumulado dos silêncios: a retórica da invisibilidade constitui uma retórica do silêncio. (Gil, 1995:53)

Compreende-se talvez melhor agora o título do presente texto. Arte pública como instância de inscrição, quer, dizer antes de mais que a arte pública é um dos meios de construção da democracia, visto ter sido o seu contrário, como explicou José Gil, a “doutrina” que construiu historicamente a longa duração da ditadura salazarista.

Inscrever é instaurar a vivência democrática, e esse constitui o gesto fundador de toda a arte pública: o instante em que se inscrevem registos que nos trazem distintas visões do mundo.

Munido desta chave, tentarei identificar, na arte pública de Viseu, algumas invariâncias e nexos, aspeto que se torna necessário para propor algumas leituras. Tentarei opor, numa primeira fase, o modelo liberal-positivista que caracterizou a celebração republicana, ao modelo autoritário-nacionalista que caracterizou a do Estado Novo.

Consultando a informação recolhida na base de dados Neo-Topografia, como exemplado primeiro modelo, escolho a mãevel *Glorieta de Tomaz Ribeiro*, desenhada pelo erudito Capitão Francisco de Almeida Moreira – que virá a ser o fundador e primeiro diretor do Museu Grão Vasco – com azulejos desenhados por Jorge Rey Colaço que será inaugurada, em 1931, no jardim homónimo, junto à Câmara Municipal. Como exemplo do segundo modelo, escolho a austera *Estátua de D. Duarte*, por Álvaro de Brás, implantada em 1955; implantação essa que destronou o monumento a Camões, que ali figurou, até 1955, sobrepujando elevado pedestal de mármore de desenho historicista, como se pode ver em postais antigos.¹

1 Vide, AA, VV, *Guia para a Reabilitação do Centro Histórico de Viseu*, pp. 32, 36 e 156.



Fig. 1 (Esp.)
Glorieta de Tomaz Ribeiro
(Francisco de Almeida Moreira e Jorge Rey Colaço, 1931)



Fig. 2 (Esp.)
Estátua de D. Duarte
(Álvaro de Brás, 1955)

Começando por observar as imagens, verifica-se que tudo nelas se opõe. Enquanto a *Glorieta de Tomaz Ribeiro* acolhe e integra o público na obra, criando um recinto circular e horizontal que promove uma leitura informada do homenageado, a *Estátua de D. Duarte* superioriza-se e prevalece sobre o público, marcando uma presença vertical e hierárquica, que traduz a imagem severa e rígida associada, então, ao exercício do poder.

Se a *Glorieta de Tomaz Ribeiro* é coloquial e a *Estátua de D. Duarte* é hierática, isso também tem que ver com a forma como ambos os monumentos se encontram implantados no terreno, com a primeira a inserir-se harmoniosamente no espaço ajardinado que figura ao lado do edifício da Câmara Municipal, enquanto a segunda se implanta imponentemente, tendo como pano de fundo a “Acrópole” do Centro Histórico de Viseu, cuja monumentalidade capitaliza a seu favor, ao emoldurar-se com a imagem algo toscana da *Varandadões Côrregos*.

Além disso, enquanto a *Glorieta de Tomaz Ribeiro* fornece uma apreciável série de dados sobre a figura do homenageado, designadamente sobre a sua produção literária e ensaística, já a *Estátua de D. Duarte* exibe como únicos recursos, atributos, designadamente imagens do Poder; como sejam a coroa, o cetro, a espada, o collar, a armadura e o manto real. Único atributo não diretamente conotado com o exercício do poder é o livro que segura na mão esquerda, aludindo à autoria do *Leal Conselheiro* e a *Arte de hennacavalgar toda a casa*.

Mas os contrastes não ficam por aqui. É que enquanto à implantação da *Glorieta de Tomaz Ribeiro* se deveu a uma decisão da Comissão de Inicializa e Turismo de Viseu, presidida por Francisco de Almeida Moreira, ou seja, uma iniciativa associativa e local, já a implantação da *Estátua de D. Duarte*, se deveu a uma iniciativa do Estado, inscrevendo-se essa implantação num *Plano de*

Escrútuas destinadas às capitais de distrito (e não só) cuja iniciativa pertenciana ao Ministério das Obras Públicas (MOP), como explica Helena Elias:

Como exemplo temos o distrito e a cidade de Viseu, onde vários serviços do MOP actuaram. Em especial, resultou a urbanização do largo da Sé, com o restauro do monumento e edifícios circundantes e a implantação da estátua de D. Duarte, que fazia parte do plano de esdrútuas do ministério, que já foi citado. Muitos centros históricos foram objecto de intervenção deste Ministério, de modo a permitir a exploração turística da cidade. (Elias, 2006:342)

Finalmente, para concluir os contrastes entre ambos os monumentos, enquanto a *Estátua de D. Duarte* repercute o modelo do *nacional-historicismo* (Portela, 1997:67) derivado da adaptação à estatutuária que Francisco Franco fez da iconografia dos Panéis de S. Vicente, já a *Glorieta de Tomaz Ribeiro* reflete a adoção de um modelo internacional, como explica Luis Fernandes:

A tipologia do monumento, designado na época como “Glorieta” de Tomaz Ribeiro, é inspirada nos pequenos recintos consagrados a artistas existentes no Parque de Maria Luísa em Sevilha (denominados “glorietas”), que o Capitão Almeida Moreira visitara, nomeadamente durante a Exposição Ibero-Americana (1929). (Fernandes, 2011)

Em síntese, os contrastes entre ambos os monumentos são vários e acen-tuados. O monumento de âmbito local, implanta-se, sob a sua proteção, ao lado do edifício da Câmara Municipal, enquanto o monumento de carácter nacional se implanta imponentemente junto à “Acrópole Viseense”, ombreado com ela, num diálogo de titãs.



Fig. 3 [E+V]
Infante D. Henrique
Lusáquim Martins
Correia, 1960.

Fig. 4 [D+V]
D. Afonso
Instituto Municipal
de Arte e História, 2013.

Numa segunda fase, irei opor ao apologetico modelo estátuário do Estado Novo, o não-modelo não-estatuário e não-apologetico do Portugal da Globalização.

Para melhor percepção do antagonismo entre ambos os monumentos, em vez de recorrer à sua localização actual, prefiro utilizar uma fotografia da implantação inicial do monumento ao Infante D. Henrique², que também não foi a localização original, já que a estátua se destinava ao monumento ao Infante D. Henrique, em Sagres, para o qual havia sido aberto concurso.

Implantado de costas para a entrada da Câmara Municipal, a figura do Infante encontra-se assente sobre um baixo plinto revestido a granito negro cuja legenda o apresenta como o 1.º Duque de Viseu, mas cujos atributos remetem para a gesta da expansão portuguesa, desdobrada no seu duplo entendimento de empresa de descobertas e de política de conquistas, que na estátua são iconografadas pela esfera armilar encimada pela Cruz de Cristo e pela enorme espada, que o Infante empunha, algo estranhamente, pela lâmina.

Figuração canónica, que adota a iconografia convencional do Infante coberto pelo chapelão habitual, aqui algo estilizado, e envolvido por uma capa, esta representação contrasta com a figura jocosa do *Fundador da Nacionalidade*, cuja imagem se concebe a partir de uma surreal personificação do território português conquistado por ele (a que falta, por isso o Algarve), sem fazer adivinhar o Império, lendariamente ao mesmo prometido, por Cristo, em Ourique.

Uma vez mais, a localização não deixa de ser significativa. Da implantação frente à Câmara Municipal, o Infante D. Henrique foi em 1987 implantado, na Rotunda da Avenida de seu nome, enquanto o Afonso Henriques foi implantado, na Rotunda frente ao *Centro Comercial Palácio do Gelo*, conotando-se assim com a imagem globalizada das “catedrais do consumo”.

Em relação aos memoriais, contrariamente aos monumentos que se concebem para celebrar figuras, feitos ou narrativas favoráveis, os memoriais são concebidos para manter viva a recordação de factos lamentáveis e memórias dolorosas ou traumáticas.

Como é óbvio, erguem-se mais monumentos do que se constroem memoriais. Quererá isso dizer que o ser humano produz mais bem-aventurança do que infortúnio? Necessariamente, esta terá de ser uma questão sem resposta.

Viseu também aqui não é exceção, e no panorama dos memoriais viseenses, dois modelos discrepantes de resposta a memórias traumáticas ocorrem: o do *Monumento aos Mortos da Grande Guerra* (MMGG) e o modelo do *Monumento aos*

2. Vide: www.retratoestatoportugal.blogspot.com/2014/02/visu-monumento-ao-infante-dhenrique.html



Fig. 5 [Exa.]
António Teixeira do
Conceito de Viseu
(António Teixeira,
1928).

Fig. 6 [Dir.]
Os Ultramarinos
(António Mata,
2001).

pesaroso do memorial, e que contrariamente, o MCGC tenha sido implantado nos novos eixos viários que circundam Viseu, e que lhe visam imprimir uma imagem de urbe moderna, desenvolvida e aberta.

Pessimismo e derrotismo, na vitória, marcam assim a pose curvada e a expressão combatida do “soldado desconhecido”. Optimismo e confiança, na derrota, emanam do conjunto amplo, aberto e luminoso das peças rigorosamente talhadas que, no fim, aludem à tecnologia.



Fig. 7 [Exa.]
O Melhor Sono
de José de Oliveira
Ferreira, 1940).



Fig. 8 [Dir.]
Na Meia Volta
(Luís Querem, 2007).



Combatentes da Guerra Colonial (MCGC). A dialética destes memoriais é, de resto, deveras peculiar. Começando pelo primeiro, importa observar que Portugal participou na *Grande Guerra* do lado dos Aliados, ou seja, do lado dos vencedores. Mas essa foi uma vitória por demais amarga, já que a extensão das baixas ainda não é possível hoje avaliar com rigor, tendo-se cifrado na ordem dos milhares. Curiosamente, o inverso também é verdadeiro para a participação de Portugal na *Guerra Colonial*. Tendo resultado, desde logo na Guiné, numa derrota militar; e de ter redundado na perda do *Império Colonial*, esse facto foi mitigado pelo fim do *Estado Novo* e pela implantação da Democracia.

Esta dialética ajuda-nos a compreender a figuração realista e a expressão nostálgica com que o *soldado desconhecido* é representado no MMGG, enquanto no caso do MCGC não existe figuração, remetendo-se o autor para a representação abstrata dos territórios coloniais agora emancipados, através de dez colunas cilíndricas de três tramos cada, aludindo aos sete territórios de Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique, Macau, São Tomé e Príncipe, a que se juntam mais três, aludindo aos enclaves de Damão, Diue Goa, que correspondiam à Índia Portuguesa. Na verdade, ao manter estas colunas equidistantes entre si e dispostas ao redor de uma esfera que ocupa o centro da composição, não parece que o memorial se refere a uma perda. Antes pelo contrário, é ao estabelecimento de um novo plano de relacionamento que a obra parece querer aludir, onde o ideário do por vezes assim designado “universalismo português” parece manter-se e subsistir.

Não é de admirar que o MMGG tenha sido implantado no Largo Mouzinho de Albuquerque, este também um militar e suicida, sublinhando assim o carácter

Finalmente, uma última dualidade discrepante. Não tanto de modelo ou narrativa, mas de função. É que, em relação à escultura *O Melhor Sono da Nossa Vida*, tal como se refere na base de dados Neo-Topografia, “estancos na presença de um monumento quer não pretenda homenagear uma figura concreta da história, nem destacar um notável comportamento de âmbito político, militar ou acadêmico”.

Acontece, no entanto, que apesar desta não ser uma escultura narrativa, a mesma não deixou de inscrever um significado na cidade, pois como se diz na referida base de dados “o nome do jardim [Jardim das Mães] foi claramente inspirado nesta obra escultórica”.

Mas o mais curioso, é que o inverso também é verdadeiro. Na *Meia-Volta*, repare-se a inscrição de uma representação, induzida pelo equipamento cultural que lhe está adjacente: a Biblioteca Municipal de Viseu. O primeiro caso é um *Elemento de Qualificação Urbana*. O segundo é um *Elemento de Animação Arquitetónica*, aspeto que a imagem do lápis claramente denota.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No presente texto cingi-me, unicamente, às singularidades. De fora ficaram os diferentes programas artísticos, como os Simpósios de Escultura ou as

edições do Programa Poldra.

Considero que as peças, imagens e intervenções que resultaram desses programas devem ser analisadas e compreendidas a partir das premissas e dos desígnios que estiveram na origem da organização dos mesmos. Na verdade, esses programas constituem formas de inscrição particularmente significativas, por mobilizarem intenções, repercutirem problemáticas e permitirem leituras que estão particularmente em linha com o tempo presente.

Seja como for, a principal ilação que de imediato retiro, é a pertinência e a utilidade de que se reveste, para a investigação, um tão rico e rigoroso manancial de dados, repostório de imagens, assim como de registo, transcrição e cruzamento de informação sobre arte pública.

O presente texto serve, de resto, para o demonstrar, pois foi minha intenção, desde o início, cingir-me à informação proveniente da base de dados para o construir, aspeto esse que de um modo geral foi a regra.

Se cada cidade desenvolvesse uma iniciativa como esta, o conhecimento do património da arte pública iria sobremaneira aumentar, e com ele cresceria também o respeito que as formas de inscrição pública da consciência coletiva devem merecer, ao mesmo tempo que fomentaria o apreço pela valorização estética e ética do espaço público, que é afinal o espaço da vida que levamos em comum, o qual deve abrir-se também ao que for (ou parecer ser) incomum.