

EVOCAÇÕES EM PEDRA E EM BRONZE

Um estudo para a Conservação Preventiva da Estatuária Pública do Centro Histórico de Ponta Delgada – S. Miguel – Açores

Dissertação de Mestrado

Carolina Maria Oliveira

Mestrado em

**Património, Museologia e
Desenvolvimento**

EVOCAÇÕES EM PEDRA E EM BRONZE

Um Estudo Para a Conservação Preventiva da Estatuária Pública do
Centro Histórico de Ponta Delgada – S. Miguel – Açores

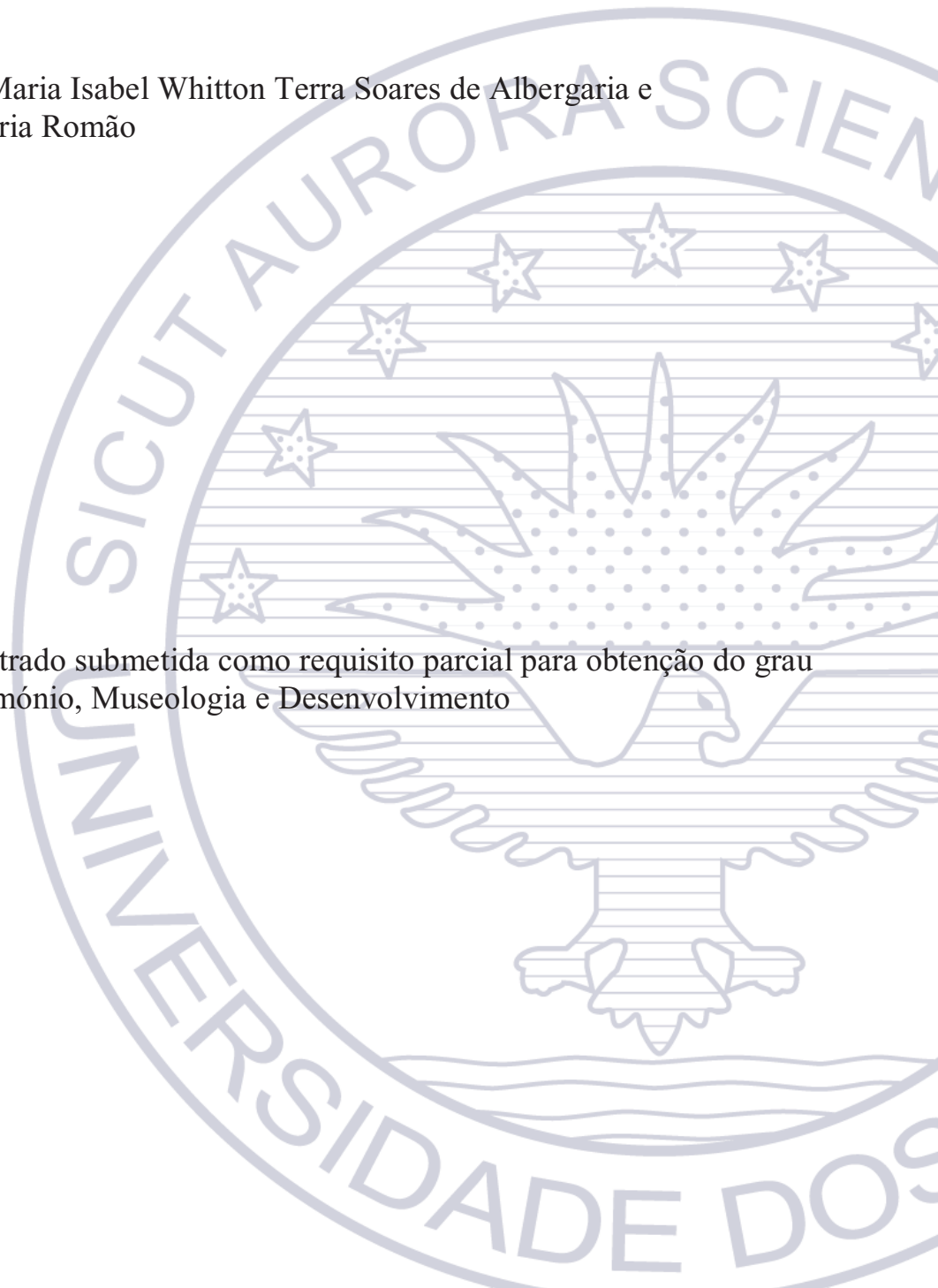
Tese de Mestrado

Carolina Maria Oliveira

Orientadores

Professora Doutora Maria Isabel Whitton Terra Soares de Albergaria e
Licenciada Paula Maria Romão

Dissertação de Mestrado submetida como requisito parcial para obtenção do grau
de Mestre em Património, Museologia e Desenvolvimento



Resumo

A presente dissertação constitui um trabalho de investigação focalizado nas práticas de conservação preventiva das pedras mármore e lioz, assim como do bronze, articuladas à valorização da estatuária pública tradicional de Ponta Delgada. O objeto a estudar diz respeito ao conjunto de vinte e um monumentos integrados no centro histórico da cidade, encontrando-se estes circunscritos às freguesias de S. José, S. Pedro e S. Sebastião. A proposta surge motivada pela ausência de estudos similares desenvolvidos a nível Açores, aliada a uma contínua constatação de problemas concernentes à manutenção e preservação dos monumentos públicos locais, para os quais a ausência de informação aparenta ser a principal causa.

O propósito deste estudo passa sobretudo por procurar fornecer um conjunto generalizado de normas e diretrizes suscetíveis de guiar as entidades responsáveis na tarefa de preservar o conjunto de obras referenciado, bem como outros casos similares existentes na RAA.

Palavras-Chave

Conservação Preventiva

Estatuária Pública

Ponta Delgada

Mármore e Lioz

Bronze

Abstract

The present dissertation is a research work focused on the preventive conservation practices of marble and lioz, as well as bronze, linked to the valorization of the traditional public statuary of Ponta Delgada. Therefore, the object to be studied relates to the set of twenty one monuments existing in the historical center of the city (parishes of S. José, S. Pedro and S. Sebastião). The proposal is motivated by the absence of similar studies developed at Azores, as well with a continuous constattation of problems concerning the maintenance and preservation of local public monuments, for which the absence of information appears to be the main cause.

The purpose of this study is mainly to provide a generalized set of norms and guidelines that can help to guide the responsible entities in the task of preserving the works contemplated in this study, as well as the majority of statuary monuments scattered by the remaining RAA.

Key words

Preventive Conservation

Public Statuary

Ponta Delgada

Marble and Lioz

Bronze

Agradecimentos

Agradeço profundamente o apoio e o acompanhamento prestados pela Professora Doutora Isabel Soares Albergaria e pela dra. Paula Romão, ao longo da orientação deste estudo.

Agradeço a todos os professores que, de diferentes formas, acompanharam e marcaram o meu percurso académico.

Agradeço ainda à família pela oportunidade e incentivo que desde sempre mostraram, assim como aos amigos que, de uma forma ou de outra, estiveram sempre presentes ao longo do processo e conclusão deste trabalho de dissertação.

O meu sincero bem-haja.

Siglas e Abreviaturas

ASSIMGRA – Associação Portuguesa dos Industriais de Mármore, Granitos e Ramos Afins

CMPD – Câmara Municipal de Ponta Delgada

DGEMN – Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC – Direcção Geral do Património Cultural

DRAC – Direcção Regional dos Assuntos Culturais

FCG – Fundação Calouste Gulbenkian

IAC – Instituto para a Alta Cultura

ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property (Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais)

ICOM – International Council of Museums (Conselho Internacional de Museus)

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios)

ICPD- Instituto Cultural de Ponta Delgada

IJF – Instituto José de Figueiredo

IPA – Instituto Português de Arqueologia

IPCR – Instituto Português de Conservação e Restauro

IPPAR – Instituto Português do Património Arquitectónico

IPPC – Instituto Português do Património Cultural

ME- Ministério da Educação Nacional

MMGG – Monumentos aos Mortos da Grande Guerra

MOP – Ministério das Obras Públicas

RAA – Região Autónoma dos Açores

SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura)

UICN – União Internacional para a Conservação da Natureza (International Union for Conservation of Nature)

Índice de Figuras

Figura 1 – Indicação da localização das vinte e uma obras no espaço público do centro histórico da cidade de Ponta Delgada.	72
Figura 2 – Pormenor do monumento (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	77
Figura 3 – Enquadramento geral do monumento erguido a Roberto Ivens (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	78
Figura 4 – Reprodução, em bronze, do monumento original a Antero, criado em 1929 (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	79
Figura 5 - Pormenor do busto (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	81
Figura 6 – Monumento a Teófilo (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)....	82
Figura 7 – Monumento a António Borges (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)..	84
Figura 8 – Pormenor do monumento consagrado a Francisco Afonso Chaves (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	86
Figura 9 – Pormenor do monumento a Alberto I (crédito fotográfico atribuído à autora).....	86
Figura 10 – Monumento original erguido no Mónaco.....	87
Figura 11 – Monumento erguido ao Conselheiro Luís Bettencourt (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	88
Figura 12 – Pormenor do monumento (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)89	
Figura 13 – Monumento erguido a Camões (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	90
Figura 14 – Pormenor do monumento erguido a José de Almeida Pavão (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	91
Figura 15 – Pormenor do monumento erguido a Armando Côrtes-Rodrigues (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	92
Figura 16 – Monumento erguido a Joaquim Silvestre Serrão (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	93
Figura 17 – Pormenor da estátua (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)...	94
Figura 18 – Monumento erguido a José Cordeiro (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	95
Figura 19 – Pormenor da estátua (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)...	96
Figura 20 – Monumento erguido a S. Miguel Arcanjo (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	97
Figura 21 – Desenho do projeto de integração inicial da obra no espaço (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	97
Figura 22 – Pormenor do monumento (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)99	
Figura 23 – Monumento a Gonçalo Velho Cabral (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).	100
Figura 24 – Pormenor do monumento (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	101
Figura 25 – Monumento a Sena Freitas (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	102

Figura 26 – Pormenor do monumento (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	103
Figura 27 – Monumento a Madre Tereza d’ Anunciada (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	104
Figura 28 – Pormenor (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	105
Figura 29 – Pormenor do monumento erguido ao Bombeiro (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	105
Figura 30 – Monumento-Padrão erguido aos Mortos da Grande Guerra (1914-1918) (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	106
Figura 31 – Pormenor (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	112
Figura 32 – Monumento erguido a Antero de Quental (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	113
Figura 33 – Pormenor do busto (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	114
Figura 34 – Pormenor relativo a um dos altos-relevos (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	114
Figura 35 – Pormenor relativo a um dos altos-relevos (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo).....	114
Figura 36 – Pormenor do monumento erguido ao Emigrante Açoriano (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	115
Figura 37 – Pormenor dos três elementos figurativos, produzidos em bronze (crédito fotográfico atribuído à autora do estudo)	117
Figura 38 – Classificação, composição química e características do mármore.	121
Figura 39 – Mármore do tipo: Estremoz Raiado, Estremoz Rosa Portugal e Estremoz Ruivina, respetivamente (da esquerda para a direita)	123
Figura 40 – Classificação e características gerais	126
Figura 41 – Pormenor comparativo entre o “lizo clássico” e o padrão da pedra utilizada na edificação do monumento a Roberto Ivens (pormenor à direita).....	128
Figura 42 – Pormenor líquen sobre a placa de mármore.	130
Figura 43 – Pormenor da base de uma das figuras do monumento aos Mortos da Grande Guerra.....	130
Figura 44 – Pormenor de mancha escura no monumento a Roberto Ivens	131
Figura 45 – Pormenor de mancha de ferrugem na base do monumento a Roberto Ivens.....	131
Figura 46 – Excremento de ave	131
Figura 47 – Resíduo de pastilha elástica	131
Figura 48 – Pormenor de manchas rosa que se desenvolveram no monumento erguido aos mortos da grande guerra.....	131
Figura 49 – Pormenor de manchas rosa na base do monumento a Roberto Ivens.	131
Figura 50 – Pormenor de mancha de humidade acima da representação de um dos soldados que integram o monumento aos MGG. Ambas as figuras do monumento apresentam este tipo de mancha em local idêntico	132
Figura 51 – Superfície do plinto	132
Figura 52 – Pormenor de uma das arestas laterais do plinto da estátua erguida a Sena Feitas, no jardim com o mesmo nome	132
Figura 53 – Pormenor de lasca na base do monumento erguido a Roberto Ivens.....	133
Figura 54 – Lacuna na base do monumento erguido a Roberto Ivens	133

Figura 55 – Fratura sobre o elemento iconográfico da harpa que integra o monumento erguido a Silvestre Serrão	133
Figura 56 – Fissuração da base do busto erguido a Roberto Ivens.....	133
Figura 57 – Lacuna da base do busto erguido a Roberto Ivens	133
Figura 58 – Lacuna existente ao nível da representação da ponta do dedo anelar do soldado, no monumento erguido aos mortos da grande guerra	134
Figura 59 – Lacuna existente ao nível de parte da representação de ambas as orelhas da figura, no busto erguido a Roberto Ivens	134
Figura 60 - Pormenores de manchas cinzentas e negras sobre a superfície do monumento erguido a Roberto Ivens	136
Figura 61 – Classificação, composição química, características físicas e comportamentais do bronze.....	142
Figura 62 - Pormenor da área cortada, nomeadamente um dos “pés” da estátua de Madre Tereza da Anunciada.....	145
Figura 63 – Testemunho fotográfico de lacunas resultantes da ausência de elementos identificativos da figura homenageada	145
Figura 64 – Pormenor de manchas de corrosão sobre a superfície de um dos lados do busto a Antero de Quental (Av. dos Mártires)	146
Figura 65 – A representação de Armando Côrtes-Rodrigues (à esquerda) apresenta sinais de utilização de produtos corrosivos. São também claras, marcas de vandalismo	146
Figura 66 – “Filosofia”.	147
Figura 67 – Pormenor de manchas de poeira depositada na base da estátua representando Madre Tereza D’ Anunciada	147

Índice de Tabelas

Tabela 1 - Lista de produções de carácter romântico/naturalista.....	65
Tabela 2 - Lista de Bustos.....	66
Tabela 3 – Lista de Estátuas.	67
Tabela 4 – Lista de Altos-Relevos	67
Tabela 5 – Lista de Exemplos Tardios.....	67
Tabela 6 – Lista de produções suscetíveis de integrar a denominada “Estatuária Oficial” do Estado Novo.....	70
Tabela 7 – Lista de produções de carácter neo-realista.....	71
Tabela 8 - Propriedades do Mármore de Estremoz.....	123
Tabela 9 - Composição Química do Mármore de Estremoz	124
Tabela 10 - Propriedades Físicas do Liozs.....	127
Tabela 11 - Composição Química do Lioz.....	127
Tabela 12 - Receita clássica para remoção de substâncias estranhas (patogénicas) presentes na superfície da pedra.. ..	139
Tabela 13 - Propriedades Físicas do metal Cobre.....	143
Tabela 14 - Propriedades Físicas do metal Estanho.....	143
Tabela 15 - Propriedades Físicas do metal Zinco.....	144
Tabela 16 - Relação entre cores suscetíveis de constar na superfície do bronze e os compostos químicos que lhes estão associados.	149

Índice

INTRODUÇÃO	11
1. CAPÍTULO I – Nascimento e evolução de uma consciência voltada para a preservação de monumentos de escultura	17
1.1. A Antiguidade e os primeiros indícios do emergir da necessidade de preservar esculturas	18
1.2. Idade Média.....	22
1.3. O renascimento e a génese do conceito moderno de Monumento como testemunho histórico.....	24
1.4. Barroco.....	28
1.5. Período das Luzes.....	30
1.6. Contemporaneidade	36
2. CAPÍTULO II – Caracterização da estatuária integrada no espaço público do centro histórico de Ponta Delgada	59
2.1. Enquadramento Histórico das Obras	60
2.2. Caracterização do Conjunto – Antes, Durante e Depois do Estado Novo.....	64
2.2.1. Linguagens e Estéticas	64
2.2.2. Temas	71
2.2.3. Tipologias	71
2.2.4. Levantamento dos processos e técnicas tradicionais	73
2.2.5. Função e significado.....	76
2.3. <i>Monumento a Roberto Ivens – Busto</i>	77
2.4. <i>Monumento a Antero de Quental – Busto</i>	79
2.5. <i>Monumento a Teófilo Braga – Busto</i>	82
2.6. <i>Monumento a António Borges – Busto</i>	84
2.7. <i>Monumento ao coronel Francisco Afonso Chaves – Busto</i>	86
2.8. <i>Monumento a Alberto I, príncipe do Mónaco – Busto</i>	86
2.9. <i>Monumento ao Conselheiro Luís Bettencourt – Busto</i>	88
2.10. <i>Monumento a Luiz Vaz de Camões – Busto</i>	90
2.11. <i>Monumento a José de Almeida Pavão – Busto</i>	91
2.12. <i>Monumento a Armando Côrtes-Rodrigues – Cabeça</i>	92
2.13. <i>Monumento a Padre Joaquim Silvestre Serrão – Estátua</i>	93
2.14. <i>Monumento a Engenheiro José Cordeiro – Estátua</i>	95
2.15. <i>Monumento a S. Miguel Arcanjo – Estátua</i>	97
2.16. <i>Monumento a Gonçalo Velho Cabral – Estátua</i>	100

2.17. <i>Monumento ao Cónego Joaquim Sena Freitas</i> – Estátua	102
2.18. <i>Monumento a Madre Tereza D’Anunciada</i> – Estátua	104
2.19. <i>Monumento ao Bombeiro</i> – Estátua.....	105
2.20. <i>Monumento aos Mortos da Grande Guerra</i> – Padrão (Alto-Relevo).....	106
2.21. <i>Adão</i> – Alto-relevo	112
2.22. <i>Monumento a Antero de Quental</i> – Grupo Escultórico	113
2.23. <i>Monumento ao Emigrante</i> – Grupo Escultórico.....	115
3. CAPÍTULO III – Caracterização e preservação material das obras	119
3.1. Caracterização das matérias pétreas	120
3.1.1. Mármore – Classificação e Características Gerais.....	120
3.1.1.1. O Mármore de Estremoz	122
3.1.1.2. Propriedades Físicas e Composição Química	122
3.1.2. O Lioz – Classificação e Características Gerais.....	125
3.1.2.1. Propriedades Físicas e Composição Química	127
3.2. Degradação.....	128
3.2.1. Patologias.....	130
3.2.2. Principais agentes de degradação e respetivos mecanismos de atuação	134
3.3. Preservação	137
3.3.1. Limpeza e Proteção.....	137
3.4. Caracterização do Bronze	141
3.4.1. O Bronze – Classificação e Características Gerais.....	141
3.4.1.1. Composição Química e Propriedades Físicas – Cobre, Estanho e Zinco. 143	
3.5. Degradação.....	144
3.5.1. Patologias.....	145
3.5.2. Principais agentes de degradação e respetivos mecanismos de atuação	148
3.6. Preservação	151
3.6.1. Limpeza e Proteção.....	151
CONCLUSÃO	153
FONTES E BIBLIOGRAFIA	160
ANEXOS	178
Anexo 1. Lista de homenageados na estatuária pública de Ponta Delgada e sua importância para a cidade.....	179
Anexo 2. Fichas de Inventário	197

Introdução

*É de todos os tempos e pátrias o dever de
perpetuar os seus heróis e génios na
memória coletiva no mármore e no bronze.*

Manuel Ferreira¹

Integrado na área da conservação preventiva, a presente dissertação centra-se na procura de um conjunto de normas e práticas adequados à preservação de vinte e um monumentos de escultura – datados entre o século XIX e o século XX – existentes no Centro Histórico de Ponta Delgada.

À semelhança do que sucede no território continental², este conjunto de monumentos – maioritariamente comemorativos – constitui um elemento tradicional de identificação urbana cuja colocação conflui, geralmente, para caracterizar os respetivos espaços com uma vivência histórica e/ ou mitológica que os torna testemunhos histórico-artísticos da identidade cultural local³. As obras em estudo resultam de produções de pedra ou bronze, divididas entre representações miméticas de figuras históricas e a criação de grupos alegóricos de figuras representativas de factos conotados com a história da cidade.

Não obstante, a sua autenticidade e leitura só pode ser garantida se, antes, for assegurada integridade física dos materiais que lhe “emprestam” um corpo perceptível. Qualquer forma de deterioração a este nível colocaria em causa o propósito e significado dos monumentos, não apenas como criações artísticas, mas como testemunhos da história e do culto que é prestado aos seus protagonistas.

¹ Jornalista e maior impulsionador da finalização do Monumento a Antero, nos Açores.

Cit. por José Borges, “Antero finalmente acompanhado” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril de 1995.

² Cf. José Teixeira, *Escultura Pública em Portugal, monumentos heróis e mitos (séc. XX)*. Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2008, pp. 10-16.

³ Um *monumento* compreende e reflete as capacidades criativas e testemunhais da cultura que o integra sendo que, a consciencialização plena desse valor só veio a culminar no século XIX, como ferramenta útil na caracterização eficaz de uma determinada cultura ou civilização e reconstrução da história do seu povo. Por conseguinte, a importância das obras a analisar, reside na sua capacidade de exteriorizar fisicamente uma ligação direta e generalizada com os valores do seu tempo, validando-se como símbolos das ideologias passadas que fundamentam a identidade cultural da sociedade do presente.

Neste âmbito, a conservação preventiva – enquanto conjunto de medidas destinadas a prevenir danos ou minimizar o potencial para a sua ocorrência⁴ – constitui uma estratégia especialmente vantajosa, uma vez que, contrariamente às operações de restauro ou de conservação curativa⁵, esta via permitiria a preservação sem incorrer em quaisquer riscos, a custos reduzidos⁶. A sua adoção, junto dos organismos responsáveis, garante não apenas a permanente evocação da história viabilizada pelos materiais e formas estéticas representativas dos heróis e figuras que participaram significativamente da construção da identidade cultural local, como também a sua função utilitária, enquanto elementos demarcadores e dinamizadores do espaço público.

Contudo, independentemente do conjunto de vantagens que este domínio parece aportar, a verdade é que prevalece uma resistência geral dentro da R.A.A. e do país, em incorporar permanentemente uma estratégia desta natureza no âmbito das responsabilidades das entidades competentes. *Porquê?*

Ramalho Ortigão (1836-1915) responde parcialmente à pergunta ao apontar para a falta de instrução e interesse da população pela cultura e arte em Portugal⁷, sendo a ausência de manutenção dos monumentos nacionais, por parte dos poderes políticos, um reflexo direto desse facto⁸. Apesar do autor se referir aos monumentos arquitetónicos, a sua visão traduz não apenas a realidade do século XIX, mas a realidade de hoje.

Uma outra razão, indicada por Paul Perrot⁹, prende-se com questões de natureza mais técnica, tais como o tempo de deterioração da pedra e do bronze, cujos efeitos não se

⁴ Cf. Luís Elias Casanovas, “A Conservação Preventiva: Evolução do Conceito” in *Conservação Preventiva: Miscelânea*, 1991-1994, p.3.

⁵ Contrariamente à conservação preventiva cujo propósito é, em linhas gerais, o de assegurar a fruição estética (ou “leitura visual”) das obras por via de uma abordagem indireta ou passiva focada em minimizar a ação dos fatores de degradação dos seus materiais, o restauro ou a preservação curativa pressupõem uma abordagem ativa destinada a tratar os efeitos da degradação, requerendo, por isso, um maior número de pessoal especializado, assim como a disponibilização de maiores recursos financeiros, para proceder à concretização de um tratamento individual a cada uma das peças. Cf. “Preventive Conservation: to preserve and pass on” in *Conservação Preventiva: Miscelânea*; assim como a obra de Ignacio González-Varas, op. cit., pp.77-94.

⁶ Segundo Reger, “Preventive Conservation: to preserve and pass on” in *Conservação Preventiva: Miscelânea*, 1991-1994, pp.8-10.

⁷ (...) – [É] excessivamente triste enumerar todos os attentados de que tem sido e continuam a ser objecto, perante a mais desastrosa indiferença dos poderes constituídos, os monumentos architectonicos da nação, os quaes assignalam e commemoram os mais grandes feitos da nossa raça, sendo assim por duplo titulo, já como documento historico já como documento artístico, (...). Cf. Ramalho Ortigão, “O Culto da Arte em Portugal e Outros Estudos” in *Obras completas de Ramalho Ortigão: A Arte Portuguesa*, 1943, p.25.

⁸ Cf. Paulo Simões Rodrigues, *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos monumentos nacionais no Portugal de oitocentos*. Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 227-235.

⁹ Diretor do Santa Barbara Museum Of Art. Cf. Paul Perrot, “Preventive Conservation: advantages and obstacles” in *Conservação Preventiva: Miscelânea*, 1991-1994, pp.11-13.

traduzem em marcas imediatamente visíveis, permanecendo difíceis de quantificar. Segundo o autor, o facto torna a conservação preventiva pouco atraente aos olhos dos responsáveis, visto que os resultados não tomam formas visualmente dramáticas ao nível da aparência das obras.

No caso de Ponta Delgada, dever-se-á ainda acrescentar a aparente ausência de informação disponível sobre a conservação destes materiais, como uma das principais causas para a constatação dos problemas presentes ao nível da proteção e manutenção dos respetivos monumentos públicos.

O presente trabalho procura focar-se em três pontos principais: demonstrar o valor do monumento a nível histórico intentando, simultaneamente, relançar a relevância histórica e rememorativa das obras, enquanto testemunhos materiais dos exemplos ou acontecimentos dignos de serem perpetuados na consciência coletiva da comunidade local; determinar o seu peso ao nível da história da arte em Portugal, através de uma breve análise estética às obras procurando, ao mesmo tempo, enquadrá-las no contexto da estatuária pública nacional; e, por fim, alertar para a importância da sua preservação material, particularmente junto das entidades responsáveis pela sua tutela, por meio de uma abordagem a questões relacionadas com práticas de conservação preventiva. Por conseguinte, dividiu-se o corpo do texto em três partes, às quais se junta uma conclusão. A primeira, consagrada à compreensão da conservação preventiva e sua evolução ao longo da história, intenta também contextualizar a realidade açoriana a partir da análise geral da conservação no panorama nacional e europeu; a segunda dedica-se ao levantamento e análise estética dos monumentos integrados nas três freguesias contempladas neste estudo, considerando também o seu tempo e espaço, o âmbito da história de arte e dimensão simbólica das obras; e por fim, a terceira parte procura definir que características e comportamento apresentam os respetivos materiais das obras, referenciando práticas económicas de manutenção e limpeza, como forma de assegurar a sua unidade e capacidade de continuar a transmitir cultura.

O método empregue, integra o levantamento da informação existente sobre os monumentos a analisar, seguido de um trabalho de inventariação, catalogação e caracterização dos materiais que os compõem, a par de alguma pesquisa sobre práticas e normas de limpeza e proteção, empregues atualmente sobre os monumentos públicos nacionais e internacionais. Posto isto, procurou-se articular toda a informação recolhida, com as normas e leis atinentes à conservação preventiva em Portugal, de modo a que

fosse possível construir uma visão geral sobre os vários aspetos a considerar na estruturação do corpo de texto.

Não obstante, assinalam-se algumas dificuldades durante o processo, relacionadas com o facto de não existir documentação relativa à proveniência exata dos materiais empregues nas peças de estatuária ou o nome das pedreiras e fundidoras implicadas. A solução passou por cruzar a pouca informação encontrada nos jornais e nos projetos arquivados pela Câmara Municipal, com alguns estudos sobre escultura em Portugal assim como as pedreiras e fundidoras mais conhecidas neste domínio.

De igual modo, não foi possível consultar quaisquer dossiers relativos ao histórico de procedimentos de manutenção que foram sendo empregues a estas obras, junto dos organismos competentes. A negação da sua existência ou paradeiro, colocou um problema à tarefa de determinar o seu estado de conservação, levando a que fossem consultadas fontes adicionais como forma de ajudar a estabelecer paralelos com os casos verificados em Ponta Delgada.

O trabalho de pesquisa documental fundamenta-se essencialmente sobre periódicos e artigos de jornal sobre as obras, complementados com a leitura de estudos de natureza histórica ou técnica, relativos à conservação e restauro em Portugal e além-fronteiras.

No que concerne à bibliografia de autores estrangeiros, é mais vasto o número de obras e estudos sobre o tópico da defesa e conservação do património histórico em que são mencionados os monumentos e a caracterização dos materiais da escultura. As poucas obras pertencentes a autores nacionais, contextualizadoras da realidade portuguesa, giram principalmente em torno de questões relacionadas com a conservação patrimonial do século XIX, coincidente com o período da extinção das ordens religiosas e o surgimento do culto aos monumentos nacionais.

Tendo em conta o propósito e metodologia seguida, foram consultados estudos que possibilitaram um conhecimento geral, de natureza histórica, sobre o emergir de uma consciência patrimonial e a sua rápida evolução no contexto europeu de oitocentos e novecentos. Neste capítulo (capítulo I), interessou principalmente avaliar a realidade nacional, com particular interesse sobre a açoriana, relativamente à integração da noção de monumento histórico e sua defesa face ao contexto internacional. De seguida, procurou-se apresentar o objeto de estudo, ao nível da sua caracterização em termos históricos e artísticos. As obras *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o*

Romantismo, de José Augusto França, *Escultura em Portugal no séc. XX*, de Lúcia Almeida Matos e *Escultura Pública em Portugal: monumentos, heróis e mitos (séc. XX)*, de José Teixeira, fazem o enquadramento à estatuária pública portuguesa do século XIX ao século XX. São indicados os diferentes contextos políticos, sociais, económicos e culturais que determinaram o rumo da estatuária pública em Portugal, confluindo ao mesmo tempo para determinar os valores sociais subjacentes às estéticas encontradas nos monumentos de Ponta Delgada. A articulação da informação encontrada, com a recolhida nos inúmeros artigos existentes sobre cada elemento do conjunto de monumentos a analisar, converge assim para atribuir e fundamentar o trajeto escultórico da realidade pública da cidade na sua relação com os valores subjacentes à realidade social em que surgem inseridos. Relativamente à caracterização da pedra e do bronze, procurou-se consultar estudos de natureza especializada (metalurgia, geologia, tecnologias e práticas de conservação, etc.), conciliando a informação adquirida com os dados publicados nos relatórios emitidos pela Secretaria Regional da Agricultura e Ambiente – Direção Regional do Ambiente, sobre as condições ambientais que envolvem o objeto deste estudo. As obras de Maria H. Frascá¹⁰, V. Costa¹¹ e de Mário Oliveira¹² constituíram, por isso, uma importante ferramenta de estudo, possibilitando um conhecimento sobre classificação, composição química e propriedades físico-mecânicas de cada material, assim como a compreensão do respetivo comportamento, face a diversos elementos que caracterizam o espaço exterior e os tipos de degradação encontrados nas peças. A apresentação de sugestões de limpeza e proteção fundamentou-se, essencialmente nas características físicas de cada dos materiais, conciliando soluções economicamente viáveis com os problemas verificados no conjunto de obras. As conclusões fundamentaram-se na consulta de relatórios publicados pela Direção Regional do Ambiente, sobre a qualidade do ar dos Açores assim como de alguns estudos sobre casos paralelos aos encontrados nas obras do centro histórico. A este respeito, consideraram-se sobretudo os dados relevantes ao nível da monitorização, índice e resultados da qualidade do ar de Ponta Delgada entre 2007 e 2015. A totalidade da análise partiu do pressuposto

¹⁰ Cf. Maria Frascá, *Rochas Ornamentais – Tecnologias e Patologias*. MhB Serviços Geológicos Ltda, [em linha]. Disponível em www.sindirochas.com.br/arquivos/Curso_RochasOrnamentais_MHeloisaFrasca.pdf. Consultado em fevereiro de 2016.

¹¹ Cf. V. Costa, *Ligas Metálicas: Estrutura, Propriedade e Conservação de Objetos Culturais*, (s.d.) [em linha]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10071.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

¹² Cf. Mário Oliveira, *Tecnologia da conservação e da restauração – materiais e estruturas um roteiro de estudos*, 2011. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia [em linha]. Disponível em <http://static.scielo.org/scielobooks/k8tdh/pdf/oliveira-9788523209230.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

de que, quer o mármore quer o lioz empregues nas obras, são mais provavelmente provenientes do flanco anticlinório de Estremoz-Borba-Vila Viçosa, no Alto Alentejo, e das pedreiras de Pêro Pinheiro em Sintra. Neste sentido, o manual, *As Rochas dos Monumentos Portugueses: Tipologias e Patologias*, da autoria de Luís Aires-Barros constituiu também uma fonte pertinente de informação, oferecendo um maior número de detalhes sobre características relacionadas com a origem e dados complementares a respeito da aplicação e contexto histórico destes materiais na estatuária nacional. Os dados adquiridos acerca do bronze, são fruto de um estudo de natureza generalizada – excluindo-se a concretização de uma análise para determinar as reais percentagens dos componentes do bronze utilizado em cada uma das obras.

Considera-se também informação adicional, proveniente de fontes orais, fotografias, documentos de alguns dos projetos recolhidos no Arquivo da Câmara Municipal, artigos e periódicos que, articulados aos estudos referidos acima, auxiliaram na contextualização histórica e artística, própria, do conjunto de estatuária que caracteriza e singulariza este espaço urbano.

Posto isto, tenta-se que a presente dissertação possa contribuir para consciencializar a população ao nível da importância dos monumentos comemorativos do Centro Histórico de Ponta Delgada, servindo simultaneamente como ferramenta de apoio às entidades responsáveis pela tutela e manutenção destes materiais na estatuária da R.A.A. Enquanto vias preceptivas articuladoras entre a realidade social e a realidade artística, esta investigação pretende, portanto, contribuir para assegurar a continuidade e função destas obras, como elementos promotores da integração do público na vida e valores da cidade.

CAPÍTULO I
Nascimento e Evolução de uma Consciência voltada para a
Preservação dos Monumentos de Escultura

1.1. A Antiguidade e os primeiros indícios do emergir da necessidade de preservar esculturas

Originalmente subjacentes à busca de imortalidade, as primeiras construções a integrar a designação de “monumentos” surgiram há aproximadamente sete mil anos, nas civilizações egípcia e do Médio Oriente antigo. Criados como moradias alternativas para albergar o sagrado – deuses ou as almas dos que partiam – o seu propósito basilar resultou, portanto, da vontade de conservar as crenças ou a “energia vital” própria destes povos, conferindo ao escultor, mais que a outros artesãos, a classificação de “conservador de vida”¹³.

A consequente constatação de inúmeros monumentos, construídos em pedra ou em bronze, em associação com técnicas como o talhe e a fundição constitui, pois, o primeiro grande indicador da necessidade de perpetuar este género de criações no tempo.

Não obstante, Ana Miguel¹⁴ aponta sobretudo para o despertar de uma consciência voltada para os fatores de destruição humanos, como o principal impulsionador do emergir da conservação preventiva enquanto processo científico. Segundo a autora, foram as invasões, as conquistas e o contacto com outros povos que, ao longo da história fundamentaram a tomada de medidas de salvaguarda em torno das produções criativas do Homem. Primeiro focadas nos seus monumentos, estendendo-se, muito depois, a quaisquer “bens patrimoniais” com significado relevante para o definir da identidade cultural das respetivas comunidades ou nações.

Avisos inscritos em algumas das obras escultóricas da antiguidade, constituem um exemplo desta vontade de as preservar, ao estipular um castigo divino para quem quer que atentasse contra a sua plenitude física e significado original. O excerto que se segue confirma-o. Enquanto parte de uma inscrição encontrada no Irão, numa figura de bronze representativa da rainha *Napisaru* datada do século XIII a.C., a gravação dita a seguinte sentença: (...) *A quem se aproprie da minha estátua (...) [com intenção de] alterar este texto ou apagar o meu nome, meu deus (...) faça com que seja condenado, oh supremo (...) cuida para que não tenha nome e permaneça sem descendência*”¹⁵ – condenando o

¹³Cf. Ana Miguel, *História de la conservación y la restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid, 2002, pp.19-20.

¹⁴*Ibidem*.

¹⁵*Idem*, p.21.

perpetuador do atentado ao eterno esquecimento. Na mesma medida, são assinaladas transformações – formais e contextuais – nos monumentos da Antiguidade, como acontecia frequentemente com a reutilização dos templos pré-existentes que, ao documentarem a tentativa de anular as marcas produzidas pelos povos subjugados – adaptando-se às ideias políticas e/ou religiosas prevaletentes – apontam mais uma vez para a vontade de expressar a própria cultura, exibindo-se como símbolos de superioridade e domínio. A prevalência de fatores como estes, nas civilizações grega e romana, contribuiu assim para o desenvolvimento de medidas de prevenção mais eficazes, deixando transparecer um crescimento gradual em torno do domínio da conservação. O interesse prestado às obras de estatuária de pedra ou de bronze é, neste contexto, substancialmente alargado, cedendo espaço a novas técnicas e métodos de produção, acrescidos de ações de limpeza e proteção, como forma de abrandar o seu processo de degradação¹⁶.

Dada a superioridade do seu conhecimento prático, são os escultores os responsáveis encarregues da tarefa de conservar ou restaurar estas obras, procedendo em conformidade com os decretos onde figuram as condições e características do trabalho a concretizar. Um documento datado do século III a.C. refere a atribuição deste tipo de função ao escultor Tecelino de Atenas, o qual assegura (...) *gratuitamente a conservação e restauro de todas as estátuas do santuário que tiverem necessidade dele*¹⁷.

O emprego de ceras e outras substâncias surge como forma de proteger a camada exterior do bronze e do mármore podendo, também, ser aplicado verniz no caso da pedra, ou uma

¹⁶ Sabe-se que no período helenístico são também empregues, em outros casos, madeira de cedro, estuque e, predominantemente, o marfim, sendo o bronze o segundo material mais usado na produção escultórica e o mármore o penúltimo. Por tratar-se de um dos materiais preferenciais da estatuária grega, o bronze é, segundo Ana Miguel – professora da Faculdade de Belas-Artes da Universidade Complutense de Madrid e autora de um vasto conjunto de obra escrita enquadrada na área da conservação e restauro de património cultural – um material muito utilizado, nesta época, para produzir esculturas policromadas, decoradas com incrustações de ferro, prata e pequenas quantidades de pedra branca e negra na representação dos olhos, a partir de técnicas construtivas como a fundição, com recurso a moldes de cera perdida, e o martelado/repuxado. A pedra, nomeadamente o mármore, é talhada indiretamente também para reproduzir figuras, na sua maioria, policromadas e frequentemente acrescidas de pequenos elementos decorativos em bronze. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.25-26.

¹⁷ Uma em bronze, representativa de *Asclépios*, e uma em mármore, em honra da rainha *Astratonica*. De salientar que as operações de restauro são aqui, geralmente, empregues apenas para restabelecer o aspeto original da obra ou para se compreender melhor o tema. Subsequentemente, o escultor deveria, além de proceder ao restabelecimento das partes fraturadas ou desaparecidas, substituir as camadas de proteção no sentido de manter o bom estado do material. *Idem*, p.27.

camada de *bitumen*¹⁸, ou tetróxido de chumbo (*minium*) se se tratasse de uma escultura em bronze.

Dada a natureza efêmera das “camadas protetoras” sobre os materiais, tornou-se igualmente necessário recorrer a operações de limpeza frequentes para remover os restos de substância, já sem qualquer função prática. Documentos compreendidos entre finais do século IV e o século II a. C., atribuem a esta intervenção o nome de *kómesis*. O uso de um género de desperdício, composto por sobras de lã e embebido em bicarbonato de sódio muito diluído em água, assim como o polimento com óleos, ceras e sucessivas impregnações com unguento à base de rosa, constituem alguns dos métodos empregues na limpeza de estátuas de bronze e ou de mármore. Para os casos que comportassem maior grau de dificuldade, são também referidos procedimentos de pré-limpeza à base de cinzas e cal amassadas com areia¹⁹.

O primeiro estudo conhecido sobre fatores de degradação de pedra, surge também na Antiguidade clássica, assinalando a civilização romana como a primeira da história a debruçar-se sobre este género de questões. A obra *Os Dez Livros de Arquitetura de Vitruvius* refere algumas das características físicas encontradas no mármore e outras “pedras macias”, a partir da observação e registo comportamental destes materiais quando sujeita a diferentes condições climáticas. A obra traduz a perceção da época, apontando as respetivas vantagens e desvantagens encontradas. Subsequentemente, é apontada a utilidade, resistência e facilidade no processo de talhe do mármore, comparativamente a outras pedras, tornando-a passível de empregar a edifícios e outros elementos de arquitetura em constante contacto com o exterior. Contudo são feitas algumas ressalvas à salvaguarda das propriedades físicas do mármore, aludindo à sua degradação quando exposto a locais sujeitos a aerosol marinho ou em que ocorram temperaturas elevadas, chuvas fortes e geada²⁰.

¹⁸ É descrito como “uma espécie de terra ou limo, líquido e oleoso”, que servia para preservar o bronze contra a oxidação. Cf. “Bitumen” in *Wikipédia*. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Asphalt>. Consultado em abril de 2017.

¹⁹ Referente apenas a operações ocorridas na Grécia e Roma antigas, para estátuas não policromadas devido aos riscos de destruir as camadas de pigmento. O uso de esponjas, óleo de mirra, vinagre e cera acrescentam também à lista de materiais utilizados neste tipo de operações. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.28-30.

²⁰ *Todos estos tipos de piedras (...) presentan la ventaja de que (...)se trabajan con facilidad y prestan buenos servicios si están en un lugar cubierto, porque soportan cualquier peso; pero si están en lugares descubiertos y sin abrigo, sometidas a las heladas y a las lluvias, se desmoronan y se resquebrajan (...) si están junto a las playas, impregnadas por la humedad salobre, se desmenuzan y no resisten los grandes calores [...].*Idem, p.41.

Para mais, a reivindicação do carácter de “herança cultural” dos monumentos no seio da sociedade romana, pela mão do imperador Marco Agripa, levou a que fosse criado o primeiro cargo dirigido exclusivamente à conservação, nomeadamente, de espaço públicos e estatuária aí exposta, com a criação da figura do *Censor* em 159 a. C.²¹.

A existência de regulamentos em defesa da proteção destas obras constitui o último indicador de uma consciência voltada para a preservação, no período da Antiguidade clássica. Assim, no tempo de Adriano passam a ser contempladas sanções contra *queimaduras, fraturas, ruturas (...) cortes, deterioração diversa, desgaste (...)*²², e todo o género de estragos que pudessem causar a desvalorização do objeto realçando, pela primeira vez na história, a relação entre direito e arte, ao serviço do interesse público.

Contudo, convirá salientar que as medidas de preservação adotadas na Antiguidade não existem ancoradas numa consciência voltada para a noção moderna de *património* ou de *monumento*, como algo imbuído de valor histórico-documental, ou artístico do ponto de vista da estética. Quer Françoise Choay, quer Ignacio González-Varas referem o facto de a cultura romana se alicerçar inteiramente sobre a assimilação, combinação, inserção e transformação de objetos culturais dos povos conquistados²³, como um claro indicador, de que esta não possuía ainda uma consciência histórico-artística sobre tais objetos ou edifícios. Da mesma forma, não lhe é também possível reconhecer a noção subjacente de *Património Cultural*, no sentido que, hoje, é consensualmente outorgado. O interesse romano pelos objetos artísticos, sobretudo gregos, permanece exclusivamente associado ao valor que lhes é concedido, como testemunhos de uma civilização superior²⁴, pelo que as obras de estatuária apreendidas não são mais que símbolos do prestígio e poder romanos.

²¹ Ana Miguel ressalva que o cargo abrange apenas as obras de escultura que tenham sido reivindicadas pelo povo ou Senado. As restantes são rejeitadas ou destruídas. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.42-43.

²² *Idem*, p.44.

²³ Cf. Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales – Teoría, História, Principios y Normas*, 2005, pp.24-25.

²⁴ A este respeito, Françoise Choay explica que o interesse por objetos artísticos pertencentes ao período helenístico e clássico advém, não de uma consciência histórica sobre os objetos colecionados, mas sim motivada pelo desejo de “apropriação” da cultura grega, por a considerarem um modelo de civilização superior dentro desses períodos. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 30-31.

1.2. Idade Média

Muito embora motivada por fatores distintos, a ausência de consciência histórico-artística sobre os monumentos estendeu-se igualmente ao período da Idade Média obstruindo, assim, o caminho para o desenvolvimento da conservação preventiva.

Segundo Françoise Choay, o claro antagonismo de visões e avaliações tidas em conta pelos proto-humanistas – abades estudiosos dedicados às *humanitas* antigas – em relação aos monumentos da Antiguidade, vem refletir isso mesmo²⁵. Por um lado, é defendida a visão de que se trata de uma linguagem “inacessível”, uma vez que a conversão dos territórios pagãos ao cristianismo anulou o verdadeiro significado da expressão plástica das obras antigas, destituindo os monumentos dos seus referentes ideológicos originais. Por outro lado, é exteriorizada uma visão de “proximidade” pois as formas do passado são à mesma consideradas, sendo “reinterpretadas” e “reutilizadas” a partir dos códigos em vigor para se subjugarem forçosamente aos valores do novo sistema teológico²⁶. Ambas as perspectivas indicam que os vestígios existentes servem apenas de vias criativas, permitindo conceber novas construções a partir da assimilação e apropriação dos valores e formas identitárias do passado Clássico, à ideologia cristã.

O movimento iconoclasta, as lutas políticas e a mudança de mentalidades provocada pelo emergir da cultura burguesa, constituem os principais fatores de destruição de monumentos e outras formas de arte. Para além da eliminação de obras representativas do *nu* ou alusivas a santos e figuras da igreja exibindo atitudes e poses “reprováveis”, abre-se novo ciclo a adaptações, remoções, substituições, recuperações ou recomposições de obras de arte, em função do gosto da sociedade prevacente²⁷.

O grande interesse pela arqueologia e pelas construções do passado clássico greco-romano fomentou a valorização comercial das antigas esculturas de mármore e bronze, levando a que fossem criadas medidas centralizadas na sua salvaguarda e proteção.

Em Espanha, por exemplo, são decretadas disposições legais de controlo, a aplicar a todos os bens móveis da igreja – principal detentora desses tesouros – inaugurando assim o

²⁵Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, p. 33.

²⁶*Idem*, pp. 32-38.

²⁷ Esta atitude teve início durante a segunda metade do século XIII, tendo sido reportado o caso de uma obra da “Virgem com o Menino” de *Santa Maria Nuova de Roma*, datada por volta do século V, cujas cabeças haviam sido cortadas, pregadas a uma tabua e repintadas. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.45-59.

respetivo processo de inventariação. Subsequentemente, fica também expressamente proibida, a possessão e transmissão ilegal de quaisquer objetos de arte, entre outros, sem o prévio conhecimento e consentimento da coroa²⁸.

No caso específico de relíquias e imagens religiosas, dever-se-ia procurar guardá-las bem guardadas, sendo interdito (...) *desfazer ou tirar partes das imagens, feitas em prata ou douradas ou incrustadas com pedras preciosas*. As muralhas, igrejas e respetivas portas, são também consideradas bens sagrados, pelo que qualquer ato contra a sua integridade física se torna, do mesmo modo, suscetível da aplicação de pena capital²⁹.

Em Portugal, por seu turno, a realidade da conservação preventiva desenvolve-se inteiramente indiferente a quaisquer tipologias artísticas durante toda a Idade Média e até, pelo menos, ao século XIX. Segundo fontes consultadas, a conservação e manutenção de “monumentos” em pedra respeita apenas às estruturas fortificadas da nação, obrigação essa atribuída ao povo por ação de D. Afonso III, ao nível da construção, reparação e financiamento dos sistemas defensivos³⁰.

Por conseguinte, o período historicamente designado de “medieval”, surge caracterizado, quer por ações de destruição (parciais ou totais), quer pelo novo emergir de um interesse em conservar certas obras de arte e edifícios antigos³¹. O primeiro caso encontra-se ancorado na perda de significado ou utilidade das criações pré-existentes num mundo cristianizado e, portanto, circunscrito a novas mentalidades. No segundo caso, considerar-se-á que a preocupação para conservar/preservar, quando não diretamente relacionado com a sua dimensão utilitária (no caso de certos edifícios poupados pelo clero), advém do interesse e fascínio do grupo de abades humanistas para com as criações e saberes do passado clássico no âmbito do estudo das *humanitas* antigas. É manifesta, uma “atração intelectual” pelas dimensões, subtileza, mestria da execução e riqueza dos materiais de

²⁸ Deste modo (...), *si alguna cosa de las que se hallaren escritas fuere vendida o enajenada sin derecho, la pueda demandar, y tornarla a la Iglesia (...)*. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.64.

²⁹ *Idem*, pp.63-66.

³⁰ Cf. Susana José Gomes Dias, *Intervenções de Reabilitação em Património Construído – Projeto de Beneficiação do Castelo de Alter do Chão*, 2008, pp. 24-25.

³¹ A salvaguarda das obras é posta em prática em função de três critérios principais: medidas traçadas pela utilidade dos monumentos em causa; interesse histórico que aparentam suscitar; afirmação de identidade que geram. Entre os muitos monumentos poupados, refere-se, a título de exemplo, duas criações monumentais da escultura clássica, nomeadamente, o *Arco de Tito* e a *Coluna de Trajano*, tendo sido decretado, para esta última, a punição “daquele que tentar causar-lhe qualquer dano” (no ano de 1162). Contudo, numa atitude contrária a estas manifestações de salvaguarda, são também ordenadas inúmeras destruições pelas autoridades papais, motivadas pela necessidade de dispor de materiais de construção necessários à realização dos novos programas de modernização da cidade. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp.38-49.

certos fragmentos e esculturas do período clássico, sendo esta evidenciada em excertos de documentos da época referenciados por Françoise Choay³². Não obstante, toda a “preservação” deste património permanece resultante de um processo de “reutilização” e não da sua valorização histórica³³.

1.3. O renascimento e a génese do conceito moderno de Monumento como testemunho histórico

Caracterizado pela aproximação literária e filosófica com a Antiguidade clássica, a separação consciente entre Modernidade e Antiguidade, encontra finalmente lugar no Renascimento³⁴. O reconhecimento da distância histórica para com o passado clássico, descerrou caminho para o convergir de uma mentalidade voltada para o sentido etimológico de “monumento”. Assim, derivado do latim *monere* (recordar), os monumentos começam gradualmente a ganhar a conotação de testemunhos de um tempo ido. O conceito é ainda limitado, nomeadamente no âmbito de uma perspectiva histórica e artística, sendo considerados monumentos apenas as antiguidades romanas, na qualidade de modelo único e intemporal de arte – visão esta que se prolongará até ao século XVIII. Apesar da vertente da conservação legal ser ainda pouco coesa, começa a ser contemplada alguma legislação contra transformações e aperfeiçoamentos nos monumentos mais importantes³⁵.

³² Por exemplo, os pareceres do abade de Saint-Denis ou de Benedito – cónego de S. Pedro em Roma e autor do guia *Mirabilis urbis Romae*, inteiramente consagrado aos monumentos pagãos dessa cidade. *Idem*, pp. 33-34.

³³ A cidade de Roma é considerada a “fonte” principal de materiais para empregar nos novos santuários (fragmentos de obras são descontextualizados e reinseridos em novas construções, tais como: colunas, capitais, frisos e estátuas...). *Idem*, pp. 32-38.

³⁴ Durante a chamada “Idade Média” e apesar da cristianização dos territórios, sabe-se, como foi referido acima, que a cultura clássica não se perdeu. Pelo contrário, este saber foi sendo aparentemente transmitido pelos “patrícios” convertidos que habitavam Roma. Não obstante, os papas, veem-se como os novos “herdeiros” da riqueza cultural, impregnada pela tradição clássica, da cidade de Roma, tomando medidas ambíguas de proteção e destruição, em simultâneo, de um vasto número de monumentos do passado. Esta atitude veio a repetir-se inúmeras vezes ao longo da história tendo vindo, inclusivamente, a caracterizar parte da problemática inerente à preservação do património histórico em Portugal a partir de meados do século XIX até à atualidade. A semelhança da realidade vivenciada na cidade de Roma, durante o renascimento, alguns nomes do quadro de intelectuais portugueses, vieram a apontar uma e outra vez para a sobreposição dos interesses das autoridades políticas, assim como para a pressão exercida pelos empreendedores e promotores de projetos urbanos, contra o património histórico ou histórico-artístico edificado. *Idem*, pp. 38-49.

³⁵ De destacar que destruições massivas de monumentos antigos em Roma são, neste período e contexto, largamente denunciadas por críticos humanistas, letrados e artistas – tais como Poggio e Biondo relativamente a Nicolau V; Pomponius Leto e Fausto Maddalena, relativamente a Sisto IV; ou, mais tarde,

O início do processo de consciencialização tem lugar com a defesa da conservação *in situ* das antigas construções da Antiguidade. A noção é introduzida em Itália, por Pirro Ligorio³⁶, ao apontar para a importância do local no âmbito da contextualização histórica da obra. No mesmo sentido, o Papa Paulo III³⁷ decreta algumas medidas para a salvaguarda e proteção de edifícios e obras de arte antigas, proibindo escavações clandestinas e a exploração excessiva de ruínas, tais como o Coliseu, nomeando, para tal, comissários como Giovanale Manetti³⁸ e mais tarde Rafael³⁹ para assegurar o seu cumprimento.

Segundo Françoise Choay, a ausência de implantação de uma conservação permanente e sistemática fundamenta-se no facto de que a tomada de consciência histórica se limita, ainda, ao restrito círculo de intelectuais do *Quattrocento* – únicos portadores de paixão pelo saber e amor à arte – encontrando-se, portanto, “fechada” à população em geral, considerada um importante agente destruidor de património do passado. A cidade de Roma do séc. XV manifesta, portanto, uma posição ambivalente no que toca à conservação. Os papas são a entidade responsável pela preservação “distanciada, objetiva e provida de medidas contra as múltiplas agressões aos edifícios”⁴⁰ – contrária à anterior preservação fundada na “apropriação” e “reutilização”.

Rafael através de uma carta que enviou a Leão X responsabilizando os papas e as suas famílias pela destruição do património construído – chegando-se inclusivamente a sentir necessidade apelar à proteção da Coluna de Trajano e de Marco Aurélio. *Idem*, pp. 48-50.

³⁶ Foi um pintor, arquiteto, antiquário e paisagista italiano (1510 - 1583). Cf. “Pirro Ligorio” in *Wikipédia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Pirro_Ligorio. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

³⁷ Do latim Paulus (1468 - 1549), foi um papa da Igreja Católica entre 1534 a 1549. Cf. “Papa Paulo III” in *Wikipédia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Papa_Paulo_III [em linha]. Consultado em abril de 2017.

³⁸ Trata-se de um poeta e erudito italiano (1486 – 1553). Na qualidade de estimado conhecedor de arte, também foi nomeado para orientar Carlos V durante a sua visita a Roma, em 1536. Cf. “Giovanale Manetti” in *Wikipédia*. Disponível em: https://it.wikipedia.org/wiki/Latino_Giovenale_Manetti. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

³⁹ Rafael Sanzio (Raffaello Sanzio 1483 - 1520), mais conhecido como Rafael, foi um mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano.

Como pesquisador interessado na arte da Antiguidade clássica, foi designado, em 1515, para supervisionar a preservação de inscrições latinas em mármore. Dois anos depois, foi encarregue de todas as antiguidades romanas, tendo elaborado um mapa arqueológico da cidade. Analisou exaustivamente a estrutura e os elementos arquitetónicos do Panteão, análise que foi considerada a mais completa até àquela data. Cf. “Rafael” in *Wikipédia*. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Rafael>. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

⁴⁰ No decreto de 28 de abril de 1462, Pio II Piccolomini atesta essa manifestação moderna de consciência histórica, ao referir, sobre a proteção do património e vestígios da Antiguidade, a sua capacidade para consciencializar o Homem para questões relacionadas com a “fragilidade da condição humana”. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 38-49.

Também os movimentos da Reforma e Contra-reforma⁴¹ geraram grande número de destruições de estatuária e monumentos, por serem considerados indecentes ou representativos da corrupção de Roma. Carlos Borromeo (1538 - 1584)⁴² aponta os danos causados a imagens religiosas presentificadas pela Escultura, descrevendo o seu estado degradado e destruído, sobretudo ao nível da representação dos olhos.

Em Espanha começam a surgir os primeiros inventários e catálogos, completos, de bens. É o caso de *O Livro das Coisas que Há em Alcazar*, datado de 1503, para controlar o espólio existente⁴³.

Não obstante, assiste-se ao início do processo de conservação preventiva no que respeita à consciencialização da necessidade de criar condições ambientais adequadas ao nível do acolhimento, embalagem e transporte das obras. As ações documentadas, limitam-se ainda aos trabalhos dos artistas prediletos do mecenato papal. Por exemplo, em 1543, Paulo III ordena, a respeito de algumas pinturas, que se lhes limpe o pó *e outras sujidades e conserve com todo o cuidado*. Também Felipe II⁴⁴ de Espanha, revela preocupações similares ao expressar a necessidade de proteger um conjunto de pintura, que havia encomendado, nomeadamente da ação do sol, de animais e do pó, recomendando ainda que fossem posicionadas de modo a não ficarem suscetíveis a descuidos humanos⁴⁵. Da mesma forma, o monarca previne Ticiano – o pintor a quem fez a encomenda – para que as respetivas telas, chegassem (...) *muito bem postas, (...) nas suas caixas; e embaladas por forma a que não sofram danos no caminho (...)*⁴⁶, postas pela própria mão do pintor em 1558.

⁴¹ Contrarreforma, também conhecida por Reforma Católica, é o nome dado ao movimento que surgiu dentro da Igreja Católica a partir de 1545, como reação à Reforma Protestante, iniciada por Lutero e que teve lugar em 1517. *Ibidem*.

⁴² Foi um Cardeal italiano e Arcebispo de Milão. Escreveu inúmeros textos sobre a doutrina católica. Cf. “Carlos Borromeo” in *Wikipédia*. [em linha]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Carlos_Borromeo. Consultado em abril de 2017.

⁴³ Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.102.

⁴⁴ Viveu entre (1527 - 1598). Foi rei de Espanha, entre 1556 e 1598, e também rei de Portugal, como Filipe I, a partir de 1581. Expandiu o domínio espanhol ao território português, à Flórida e às Filipinas.

⁴⁵ *Que por que no entre el sol por las três ventanillas que están en la capilla mayor se cierren con unas ventanillas de madera, que se puedan abrir cuando convenga y cuando no, estén cerradas, que también esto conviene para que no entren allí golondrinas y otros pájaros quer dañen las pinturas (...) que se hagan unos lienzos que se puedan quitar y poner, com que estén cubiertas estas pinturas por el polvo (...) que se hagan marcos (...) y como se fueren poniendo en los marcos, se han de ir colgando por las paredes de los lados del cuerpo de la iglesia, tan altos del suelo que quando se barra y riegue no se salpiquen los lienzos, que les haría mucho daño (...) y todos se cubran com los lienzos y estén allí muy bien guardados; y las fiestas que se entra allí a decir Misa, se tenga cuidado de que no se arrimen a ellos (...).* *Idem*, p. 82.

⁴⁶ *Idem*, pp. 82-83.

A maior parte da destruição de produções de arte está, neste período, ligada ao decreto que proíbe a reprodução de *nus* alusivos a santos, santas ou membros do clero, uma vez que se as considerava lascivas⁴⁷.

É também durante o século XV, e até aos finais do século XVIII, que segundo o escultor espanhol Eduardo Barrón (1858-1911)⁴⁸ se inicia o processo de restauro de esculturas antigas existindo uma tal continuidade desta prática que passam a predominar os trabalhos restaurados ao invés de obras não intervencionadas⁴⁹. Consequentemente, a *pátine* adquire aqui uma função essencialmente estética ao tentar igualar duas matérias distintas concernentes à parte nova e antiga da obra. Tornou-se, contudo, impossível apurar se os produtos utilizados serviram, simultaneamente, propósitos preventivos na sua proteção ou se tal não era tido em consideração.

Os fatores ligados à destruição total ou parcial de monumentos encontram-se, portanto, correlacionados com as transformações político-sociais da época, preconizadas pelo surgimento de uma mentalidade orientada para o campo educativo, suportado pela cultura do antiquariato gerado dentro das correntes humanistas e racionalistas tendo atingindo o seu auge com a geração de *Quattrocento*. Os roubos e ataques⁵⁰ contra a arte precedente⁵¹, não são mais que um reflexo decorrente das transformações políticas, religiosas, económicas e culturais que ocorrem no seio da sociedade renascentista – definida, muito generalizadamente, em função da transição do *sistema feudal*, caracterizador da Idade Média, para o novo sistema *capitalista*⁵².

⁴⁷ *Idem*, p. 96.

⁴⁸ Barrón foi também conservador da secção de Escultura do Museu Nacional de Pintura e Escultura – hoje Museu do Prado – e académico da *Real Academia de Belas Artes de San Fernando*. *Ibidem*.

⁴⁹ O facto gerou alguma dificuldade em se perceber que partes haviam sido intervencionadas e que partes eram as originais, no decorrer do século XX. *Idem*, p.229.

⁵⁰ Provocado, por exemplo, por tropas como a de Carlos V durante o ataque a Roma, movimento reformista.

⁵¹ Por exemplo, Miguel Ângelo, foi muito criticado ao apagar um conjunto de frescos da autoria de *Perugino*, para pintar parte do seu *Juízo Final* na zona do altar da Cappella Sistina; luteranos grafitaram a arte de Rafael, entre outros. *Idem*, pp.80-81.

⁵² A génese de um interesse voltado para o estudo dos vestígios antigos só ganha forma por volta do período designado de *Quattrocento*, com o surgimento dos antiquários. Esta cultura (a cultura do antiquariato) foi protagonizada por humanistas e artistas, numa atitude que começa a emergir a partir da segunda metade de século XIV, seguidora de uma “abordagem letrada” alcançada pelo “efeito Petrarca” e, mais tarde, da abordagem artística, fundamentada no “efeito Brunelleschi”. A primeira noção relaciona-se com a fundação do distanciamento histórico – pelo filósofo e crítico Petrarca – a partir da análise de textos antigos. Consequentemente, Petrarca e os seus seguidores passam a ser capazes de atribuir um novo valor aos edifícios antigos através de um saber fundamentado exclusivamente na escrita (literatura clássica), e não na leitura visual/estética do objeto, como ocorrerá mais tarde com o emergir da “abordagem artística”. Por exemplo, Coluto Saluti (principal agente do humanismo florentino) e Leonardo Bruni (chanceler-historiador) preferiam as inscrições sobre os monumentos, aos próprios monumentos, enquanto testemunhos de antiguidade. A abordagem artística (decorrente do “efeito Brunelleschi”) surge mais tarde,

Quanto a Portugal, não se regista quaisquer alterações na área da conservação, mantendo-se a preocupação de preservar o conjunto de estruturas militares indispensáveis à manutenção da independência política, durante o reinado de D. João I.

1.4. Barroco

A intensidade com que se procedeu à limpeza de obras de arte durante o período barroco trouxe, também, riscos severos para a sua conservação – riscos esses comportados pela inadequação de procedimentos associados ao uso de ingredientes prejudiciais para a integridade material das obras, entre os quais urina, sabão negro, gema de ovo podre, “aquaforte” e lixívia, aliados, em certos casos, à exposição solar – sendo este o principal fator de destruição de obras de arte, responsável pelo aparente retrocesso no domínio da conservação de arte em geral⁵³. Esta incessante necessidade de experimentar e observar os resultados constitui certamente o fundamento de grande parte dos estudos produzidos por um grupo emergente de indivíduos, designados *antiquários*. Enquanto colecionadores curiosos de arte e objetos antigos, constituíram eruditos pioneiros na vontade de entender o passado a partir da análise, material e concreta, dos monumentos históricos, por oposição às fontes de saber exclusivamente livresco⁵⁴. Por conseguinte, terão sido estes os efetivos responsáveis pelo alargamento dos conteúdos subjacentes à noção de *Antiguidade*, quer durante o século XVII quer durante o século XVIII. Não obstante, dos dois valores – *histórico* e *artístico* – descobertos anteriormente pelos humanistas, dever-se-á salvaguardar a noção de que a esmagadora maioria destes indivíduos só foi capaz de reter informações relacionadas com a dimensão histórica, permanecendo inaptos para

a partir de 1452, e traduz-se, não no testemunho dos “letrados”, mas dos “artífices” (artistas, arquitetos, ...), ligados à atividade prática. Respeita à antecedência da “manifestação sensível dos homens de arte” os quais, contrariamente aos humanistas, têm um interesse particular na leitura das formas da arte clássica (estética). Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp.38-49.

⁵³ As operações de limpeza experimentais constituem o principal fator de destruição de peças de arte durante o Barroco, sobretudo no domínio da pintura. Isto porque a natureza excessivamente corrosiva dos produtos e métodos utilizados constitui a principal razão para que muitas das obras não tenham podido resistir legíveis até aos dias de hoje. O emprego de receitas à base de cinzas misturadas com água e esfregadas com uma escova dura para remoção de sujidades existentes sobre as manchas de pigmentos, ou o sistema de aplicar cola forte, espessa e quente sobre a superfície do quadro, são frequentes e muito criticadas por *Turquet de Mayerne*. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.120-122.

⁵⁴ Até à data, os textos clássicos e outros documentos escritos eram considerados as únicas “vias” de conhecimento sobre o passado. Com o aparecimento dos antiquários emerge a consciência de que os objetos e monumentos detêm igual ou superior capacidade documental, oferecendo, segundo alguns “uma perspetiva mais acurada” acerca dos modos de vida dos povos antigos. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, p.56-58.

concretizar um juízo sensível, fundamentando no estudo inexplorado das características plásticas dos objetos analisados. Ainda assim, a sua contribuição terá encurtado definitivamente o caminho para a consolidação e consagração da conceção de *monumento histórico*.

A questão da valorização dos sinais do tempo sobre a arte surge, de igual modo, nesta época. A noção é primeiramente expressa por Pietro Vecchia (1603 - 1678)⁵⁵ como o “tempo pintor”⁵⁶ e, mais tarde, em 1753, com a noção de “*patine temporal*” lançada pelo pintor e crítico inglês William Hogarth (1697-1764) que a definiu como fenómeno responsável pelo escurecimento uniforme da obra e, portanto, parte integrante desta. *Para eliminá-lo – referindo-se às marcas do tempo – (...) retira-se também a [sua] qualidade estética e histórica*⁵⁷ – protesta.

Excetuando a *conservação iconográfica* dos monumentos antigos⁵⁸, não se verifica, de uma forma geral, qualquer ação que reflita uma preocupação relativamente à proteção ou preservação real das obras nos espaços públicos da Europa. As ações de destruição de monumentos edificados, ordenadas pelas entidades administrativas, em função de obras de organização territorial do reino atestam a indiferença por questões de conservação concreta acerca do património histórico francês ao longo dos séculos XVII e XVIII. Contrariamente, em Inglaterra, o vandalismo destrutivo decorrente do processo de Reforma religiosa, durante o século XVI, sobretudo para com os edifícios datados da Idade Média, gerou uma forte reação por parte dos antiquários cuja principal ação se

⁵⁵Também conhecido por Pietro Mutton, foi um pintor veneziano do período barroco. Cf. “Pietro della Vecchia” in wikipédia. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Pietro_della_Vecchia. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

⁵⁶ (...) *y muestra al tiempo una tal tela oscura, diciéndole: cuándo es que trabajas en hacer pátina sobre estos colores, por qué en vieja se convierte esta pintura? // Responde el tiempo: hace cientos de años que estudio y que me esfuerzo en colorear aquello que el pincel no há podido suplir, (...) replica Vecchia: te voy a deshacer lo que has hecho (...) y ahí rápido (...) él limpa el cuadro (...). Entoces dice el tiempo: lo sé yo también, que deshacer lo que yo he hecho se hace rápido. Si en trabajar fieses así de listo, me inclinaria y te daría el saludo. El Vecchia, com la calle vieja a punto, propiá, particular, industriosa, hace al tiempo una reverencia gloriosa y vuelve al cuadro restaurado en todos los puntos.* A expressão inspirou o aparecimento de inúmeros poemas, um deles da autoria de Nougaret, publicado na obra *Anecdotes des Beaux-Arts* e que refere o seguinte sobre o tema: *Sobre los unos, el viejo al que todo posible, pasaba de su pincel la traza imperceptible, de una capa ligera iba a escurecerlos.//Ponia allí beleza, incluso borrándolos, suavizaba los claros, fortalecia las sombras.// y los hacia más belos (...) este tinte oscuro que los hace respetar y que un pincel mortal no sabría imitar.* Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p. 118.

⁵⁷ A valorização da *patine* natural fundamenta-se, sobretudo, no efeito de união, viabilizada pela uniformização dos valores e tons da obra, em função de uma visão essencialmente estética e decorativa. *Ibidem*.

⁵⁸ Representação iconográfica dos monumentos antigos gravada em livros/suporte de papel. Manifesta uma intensão de conservação puramente documental (desenhar e medir *in situ*). Modo dominante eleito para conservar as formas e o saber oferecido pelos monumentos da Antiguidade na maioria dos países europeus (prevalecente três séculos após o início do estudo das antiguidades). Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, p.59.

focou na ativação de uma estrutura de proteção – pública e privada – auxiliada pela imprensa⁵⁹. No entanto, todo o trabalho efetuado em torno desta questão acaba, também, por não se manifestar ao nível de uma conservação real sobre os edifícios.

De resto, convirá referir que se trata de uma época marcada por grandes descobertas científicas em domínios transversais ao da conservação e restauro, indispensáveis para o progresso da conservação preventiva como a conhecemos hoje⁶⁰.

1.5. Período das Luzes

A partir de meados do século XVIII regista-se finalmente um novo ponto de viragem na área da conservação preventiva. Impulsionada por transformações na estrutura social e ideológica, na sequência da Revolução Francesa (1789), começa a ser notória a projeção da dimensão histórica dos monumentos dentro do tecido social do país. Tal ocorre porque, não obstante o desejo de rutura com o passado histórico mostrado pela destruição dos símbolos do *feudalismo*⁶¹, verifica-se, de forma mais fortalecida, uma tomada de consciência acerca da importância dos monumentos enquanto testemunhos da cultura sobre a qual assenta a própria identidade nacional francesa⁶². Continuar a destruí-los passa também a significar um atentado contra o carácter singular dos espaços que documentam a construção da respetiva identidade ao longo do tempo e, portanto, da sua própria marca coletiva, face a outros povos ou civilizações.

⁵⁹ Esta atitude caracterizará a Grã-Bretanha até ao início do séc. XX, sendo o seu exemplo seguido pelo estado francês. São os antiquários, os pioneiros dos primeiros debates sobre o restauro conservativo ou restauro interventivo em função do valor de autenticidade dos edifícios que tiveram lugar em Londres, antes de 1788 – muito antes de Ruskin e Morris e cinquenta anos antes dos franceses. *Idem*, pp. 74-75.

⁶⁰ Por exemplo, Toricelli e Pascal descobriram a pressão atmosférica, *Boyle e Mariotte*, as leis da pressão e dos gases, Huyghens foi o responsável pelos primeiros estudos sobre eletricidade e Newton pelo princípio da gravitação universal da luz. Leeuwenhoek, construtor de microscópios, foi o primeiro a observar bactérias no sangue. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.115.

⁶¹ Atos denominados de “vandalismo revolucionário” e “destruições ideológicas” sendo, inclusivamente, alguns legalizados pela Assembleia legislativa. Disto é exemplo um decreto datado de 1 de novembro de 1792 que decreta que todos os monumentos do *feudalismo* deveriam ser reduzidos a “chamas ou destruídos”. Entre 1792 e 1794, os decretos emitidos pela Assembleia Legislativa balançavam entre a destruição/ queima de monumentos remanescentes do período medieval – poupando-se apenas aquelas consideradas de interesse artístico ou científico – e a criação de medidas para a sua proteção. Cf. Ignacio González-Varas, *op. cit.*, pp.33-34.

⁶² Gera-se a consciência que, tanto as destruições de “bens”, situados em propriedade privadas para rentabilizar economicamente os terrenos, como as destruições de monumentos ideológicos do passado, levadas a cabo pelo Estado (pelas Comissões Revolucionárias em 1792) para suprir as despesas do conflito (fundição de prata, ouro, bronze, e outros metais) acarretam prejuízo pedagógico para a nação. Consequentemente, o saber sobre a história, a beleza do trabalho, a arte e técnicas empregues passam a ser considerados critérios definidores dos *monumentos históricos*, impulsionando uma conservação reativa seu favor. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 85-102.

De reforçar que a dispersão e solidificação do conceito de *monumento histórico* no decorrer do século XVIII subjaz, fundamentalmente, ao alcance dos conflitos napoleónicos, considerados determinantes para a sensibilização das populações/nações europeias relativamente às questões ligadas aos condicionamentos históricos da sua própria existência, no século seguinte⁶³. A urgente necessidade de preservar o próprio património monumental, resulta assim como consequência direta da revolução de 1789, abrindo um espaço estável para a criação maturada de estratégias que visassem manter e proteger as construções prevaletentes⁶⁴.

São pensados os primeiros modelos administrativos e jurídicos propriamente ditos, assim como técnicas de conservação mais eficazes para o cumprimento deste propósito. Em 1791, é finalmente produzido um documento denominado *Suite d'Instructions*⁶⁵, impondo os primeiros critérios para a conservação dos monumentos, entre os quais consta o reconhecimento da sua importância para a perpetuação da história da nação; a beleza do trabalho que se lhe encontra impresso ou a dimensão pedagógica respeitante à arte e às técnicas empregues⁶⁶. Dois anos mais tarde é elaborado um documento detalhado sobre normas de inventário. A obra, da autoria de Félix Vicq D'Azur, foi considerada uma das primeiras ferramentas administrativas voltadas para a conservação⁶⁷.

Apesar da tomada imediata de medidas, essencialmente preventivas, centralizadas na salvaguarda do património nacional, o processo de transferência de bens privados para a posse do Estado⁶⁸ não deixou de acarretar obstáculos e desafios ao nível da

⁶³ Uma das conquistas mais importantes do séc. XIX, solidificada com o desenvolvimento do Romantismo.

⁶⁴ Note-se, portanto, que a criação de um sistema de conservação não tem início com a *Monarquia de Julho*, mas com as instâncias revolucionárias cujas medidas prefiguraram os procedimentos adotados, em 1830, pela Primeira *Comissão de Monumentos Históricos* na França. Por conseguinte, o início do processo de sistematização da conservação de monumentos nasce durante a própria revolução e não após. À semelhança do que veio a suceder mais tarde em Portugal, o projeto de conservação deveria seguir dois processos: a transferência dos bens do clero, coroa e emigrantes para o Estado; a seleção e destruição dos monumentos ideológicos, cuja ação causará uma reação de defesa e conservação imediata sobre todo o património nacional. Desta ação resultou, o nascimento da noção alargada de *monumento histórico*; o processo de inventariação e administração do património considerando a sua conservação; a implantação de jurisdição sobre conservação e respetivas sanções a aplicar em caso de incumprimento das leis vigentes e a existência de técnicas inovadoras. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 85-102.

⁶⁵ Cf. Ignacio Gonzales-Varas, *op. cit.*, pp.33-34.

⁶⁶ Estes critérios fundamentam-se numa tomada de consciência valorativa do património do passado. A sua valorização em França fundamenta-se, predominantemente, no seu valor nacional, pelo que todos os outros valores partem deste (ex.: o valor cognitivo, o valor económico e o valor artístico). A génese dos sistemas preventivos de conservação nasce, assim, impulsionada pela atribuição de destinos educativos científicos e práticos ao património. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 85-102.

⁶⁷ *Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver*, da autoria de Félix Vicq D'Azur. Cf. Ignacio Gonzales-Varas, *op. cit.*, p.34.

⁶⁸ Foi decretado a 2 de outubro de 1789, entendendo-se, este conjunto de “bens”, como a “herança de todo um povo”. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 85-102.

implementação de um plano sistemático de conservação no país. Tal, justifica-se, em parte, pela ausência de estudos exaustivos sobre a história de arte nacional, especialmente ao nível da época medieval. Esta falta de informação constituiu o principal obstáculo para que se estabelecessem critérios de seleção em relação às obras a conservar nos “depósitos” / museus⁶⁹, assim como à criação de técnicas de apresentação expositiva. A carência de infraestruturas técnicas e financeiras destinadas à proteção e manutenção dos bens imóveis, assim como a questão da necessidade de conferir novas utilizações aos edifícios religiosos sem por em causa os seus valores – artístico e históricos – originais, são igualmente fatores que obstroem as vias para um sistema prático e eficiente de conservação, à semelhança do que sucederá mais tarde em Portugal. A solução encontrada, em muitos dos casos, passou parcialmente pelo recurso à representação iconográfica, como forma de garantir a conservação dos imóveis em vias de destruição.

Após a Revolução de 1789, a área da conservação centraliza-se, sobretudo, nos museus⁷⁰, deixando de parte os monumentos históricos nacionais⁷¹. Não obstante, Choay refere que a obra de conservadores mais esclarecidos é continuada pelo *Concelho de Edifícios Civis*, em 1795. As equipas de arquitetos e antiquários, que integraram este Conselho, esforçaram-se por servir a arte e lutar contra o vandalismo, conseguindo fazer prevalecer a qualidade estética dos edifícios medievais e contribuindo para preparar o reconhecimento do valor artístico dos monumentos históricos a partir da segunda década de XIX.

Também em Espanha, se verifica uma tomada de medidas relacionadas com critérios e métodos de controlo público de obras de arte, no âmbito da proteção jurídica e estatal do

⁶⁹ De referir que os depósitos definitivos de “bens” apropriados constituem os primeiros museus, encontrando-se, estes, inseridos no âmbito do projeto de democratização do saber (pedagogia cívica e educação histórica) com o intento de instruir toda a nação. Estes museus devem ensinar o civismo, a história assim como conhecimentos artísticos e técnicos. O *Louvre*, aberto em 1791, constitui um exemplo, assim como o *Museu dos Monumentos Franceses*, implementado no depósito do *Convento dos Pequenos-Agostinhos*. Neste último houve, contudo, uma tentativa de expor as peças segundo as hierarquias sociais e por ordem cronológica, em 1796. *Idem*, pp. 85-102.

⁷⁰ Françoise Choay refere que estas instituições emergem, simultaneamente, com a implantação maturada e definitiva da noção de *Monumento Histórico*, tendo servido para institucionalizar a conservação material de obras de arte e preparar a via da conservação dos monumentos arquitetónicos.

Os museus de imagens e os museus de coleções materiais de arte são abertos neste período para usufruto do público, estando intimamente ligados à democratização do saber. O museu serviu também propósitos relacionados com a vontade de democratizar a experiência estética, embora de modo menos generalizado e afirmativo. *Idem*, pp. 55-84.

⁷¹ Segundo Françoise Choay, o aparelho de gestão e conservação de bens fica temporariamente “adormecido” pela falta de maturidade das mentalidades para o assunto, pela extensão do espólio apropriado pelo Estado, pela falta de experiência prática de conservação, pela ausência de critérios de análise dos monumentos e dificuldades económicas e políticas, entretanto, geradas. *Idem*, pp. 85-102.

património, paralelamente com o surgimento das primeiras academias e museus⁷². Da mesma forma, passam a ser estabelecidas penas, até dois anos de prisão, para qualquer indivíduo que intente contra um monumento nacional proclamando-se, para este efeito, uma comissão com vista à sua conservação⁷³.

De salientar que a proteção estatal e jurídica do património espanhol, fundamenta-se, a partir da década de setenta do século XVIII, sobre quatro aspetos gerais: o controlo e limitação das escavações relativamente a obras antigas; o cuidado a prestar aos monumentos antigos e inspeção de museus e obras de arte plástica e de arquitetura; a proibição⁷⁴ da exportação de arte e a criação da inspeção de controlo dos restauros verificando-se uma forte intervenção na proteção das artes por parte do Estado.

Para além do seu papel formativo, as Academias⁷⁵ tornam-se legalmente o organismo responsável pelo controlo dos trabalhos de restauro, catalogação e proteção das obras integradas em edifícios civis e igrejas, assim como da vigilância e limpezas de obras. Evidencia-se o papel da Real Academia de Bellas-Artes de San Fernando⁷⁶, a partir de 1777, como organismo responsável pela inspeção de museus (pintura, escultura) e obras públicas (arquitetura, construção de igrejas e parques). Posteriormente, a partir de 1808, é também atribuída, a esta academia, a responsabilidade de aprovar obras artísticas em todas as igrejas e altares, considerando o cumprimento de determinados requisitos de execução e de emprego de materiais duráveis – mármore e outras pedras para substituir retábulos e adornos de madeira pré-existentes – por motivos de conservação e segurança. À Real Academia de História, é delegada a responsabilidade de recolher e conservar os monumentos antigos descobertos no reino *segundo a justiça de todos os povos para que não se maltrate os monumentos descobertos (...) que interessam à honra, antiguidade e nome dos mesmos*⁷⁷.

⁷²Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.152-156

⁷³*Idem*, p. 188.

⁷⁴ Salvo quando autorizada pela coroa. Esta ação, em particular, obrigava a que as entidades particulares tivessem que proceder a um inventário dos bens tutelados para que fosse possível exercer esse controlo. *Idem*, pp.185-186.

⁷⁵De destacar, por exemplo, o aparecimento da Academia de Paris; da Academia Real e do Instituto Real de Arquitetura em Inglaterra e, sobretudo, da Academia de Véneta, em Veneza (Itália), responsável pelo Colégio Liberal de Pintores, e pelo controlo público de operações de restauro a partir estudos e diagnósticos, realizados no interior do respetivo atelier dirigido pelo inglês Pietro Edwards. *Idem*, pp.154-159.

⁷⁶ Trata-se de uma Academia de Belas-Artes espanhola, fundada por Fernando VI em 1752, acrescida da função de conservar e proteger o património histórico artístico, por decreto real em maio de 1757, apesar da regularização das suas funções só ter tido lugar em 1777. *Idem*, p.152.

⁷⁷ Ordem decretada a 6 de junho de 1803. *Ibidem*.

De assinalar que, por monumentos antigos D. Carlos IV considerava: Estátuas, bustos, baixos-relevos, templos, teatros, sepulcros, calçadas, aquedutos, fragmentos de arquitetura, instrumentos musicais, vasos,

De destacar que a criação e disseminação de museus, por toda a Europa no século XVIII, constitui por si só, um forte indicador que comprova a consciencialização e reconhecimento da existência de um património cultural coletivo, propagado pelo espírito revolucionário de 1789. A gradual abertura das coleções privadas ao público é gerada por via desta nova consciência, a partir da criação de centros de depósito cultural, bibliotecas e museus com projeção pedagógica e estatal.

No âmbito dos critérios e métodos para o controlo público a aplicar em quaisquer intervenções, o regulamento italiano reconhece ainda a importância de proceder a estudos e diagnósticos prévios, em conformidade com o respeito pelos valores originais e acolhendo a noção de “irreversibilidade temporal”⁷⁸ manifesta em cada peça de arte⁷⁹.

As operações de limpeza constituem um tópico controverso, apesar de se salvaguardar que *o motivo das intervenções não pode visar a alteração da natureza, apenas a ajuda e o socorro dela*⁸⁰. Neste sentido é considerado um estudo e diagnóstico prévio antes de se dar início ao processo, de modo a traduzir, na limpeza, o respeito pela intenção do artista e pela respetiva “pátina temporal”. Consequentemente, são apenas removidas sujidades e pátinas artificiais existentes, salvo em casos excecionais que ponham em risco a segurança da peça.

Goya contempla este processo com desconfiança, apontando para o secretismo dos produtos empregues, como fator denunciador de *operações questionáveis e pouco dignas de apreço*⁸¹. Outros alertam para os perigos do procedimento quando não se conhece a matéria e os elementos que interferem na sua degradação já que, se mal-executada ou praticada sem critério, a operação pode causar danos permanentes à obra e a sua

armas, colares, instrumentos utilizados para realizar obras de arte, “coisas desconhecidas com reputação de antigas”, ou seja, todo o tipo de objetos culturais descobertos, agregados às artes industriais, ciência e técnicas (bens etnográficos e arqueológico-industriais). Por conseguinte, considera-se que a conceção de Carlos IV se aproxima mais do conceito de “bens culturais” que do conceito tradicional de “monumento”, manifestando uma visão muito próxima à partilhada na atualidade. *Idem*, p.189.

⁷⁸ Ou seja, a pátina natural, a qual permanece um elemento valorativo na harmonização e “autenticidade” da obra de arte.

⁷⁹ A obra *História de la Conservación y la Restauración – Desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, da autoria da Ana M^a Miguel aponta para o facto de o pioneiro inglês Pietro Edwards – responsável pelo atelier de restauro de pintura do Colégio Liberal de Pintores, na cidade de Veneza – ter sido encarregue de dirigir os estudos e diagnósticos que deveriam anteceder as operações de restauro efetuadas em pinturas tuteladas pelo Estado. Estes estudos e diagnósticos seriam igualmente supervisionados por inspetores públicos encarregues de registar e dar conhecimento dos danos e tratamentos aplicados, procedendo também à avaliação da qualidade dos restauros e à tomada de medidas destinadas a evitar que as obras pudessem ser copiadas clandestinamente. *Idem*, pp. 154; 159-163

⁸⁰ A afirmação é proferida por Pietro Edwards. *Idem*, p.163.

⁸¹ *Idem*, p.173.

consequente desvalorização. É, por exemplo, o caso de Charles Le Brun, ao defender que o segredo deste tipo de operações deverá consistir em estudar pacientemente a forma como trabalha o artista e em analisar os diferentes elementos da estrutura e composição da obra a intervir⁸².

Apesar de não terem sido encontradas quaisquer menções à limpeza de estatuária nas fontes consultadas, encontram-se algumas referências sobre o emprego de métodos mecânicos e químicos durante este processo, na pintura, optando-se por uma ou ambas em função de cada caso. No caso da abordagem mecânica, são referidas operações realizadas pontualmente com os dedos, espátulas ou bisturis, para levantar vernizes secos ou pulverulentos e encrustados. A utilização de produtos que comportam, maioritariamente, menos riscos para a obra, tais como água ou álcool e terebentina fazem, por seu turno, parte da abordagem química, a aplicar aos casos menos graves. Em situações de suma complexidade, são referidos ingredientes com uma capacidade de corrosão acentuada, tais como lixívia e amoníaco⁸³.

Para mais, a totalidade das intervenções levadas a cabo por Edwards, denotam ainda um desejo pela preservação da dimensão artística da obra, ainda que tal facto não signifique sempre a preservação de todas as partes físicas, ou uma atitude forçosamente preventiva. Tratam-se de casos avançados de degradação que obrigam a intervenções mais complicadas, mas que deixam transparecer no processo uma atitude preventiva. Neste sentido, regista-se a preocupação em acomodar as obras sem as danificar (ou alterar); a remoção de sujidade ou vernizes intensos, estragados e/ou amarelados, sem utilidade benéfica para a obra; a remoção de manchas de gordura, após a qual deverá ser aplicada uma camada de proteção; e a preocupação de empregar ingredientes/materiais passíveis de conferir um carácter reversível aos tratamentos⁸⁴.

Em Portugal, durante o reinado de D. João V, são também implementadas as primeiras políticas de conservação do património nacional. A sua implementação ocorre através de produção legislativa e pelo aperfeiçoamento dos suportes técnicos de intervenção desencadeados pelo alvará régio de 20 de agosto de 1721⁸⁵. À semelhança do que

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Idem*, pp.175-177.

⁸⁴ *Idem*, p.164.

⁸⁵ Segundo Ramalho Ortigão, foi produzida uma obra de cinco volumes intitulada *Theatro do reino de Portugal e dos Algarves por cidades, villas, fortes e fortalezas como que por scenas repartido* – datado de 1686 e depositado na Biblioteca Real durante o reinado de D. João V. O sobrado terá, mais tarde, encarregue o padre Frei Luís de S. José – monge de Cister e artista – de realizar os debuxos de todas as

acontecerá mais tarde na vizinha Espanha, os princípios decretados validam a Academia Real de História para assumir um papel pioneiro de proteção na conservação e preservação do património edificado português⁸⁶, muito embora sem grandes resultados na prática.

1.6. A Contemporaneidade

O século XIX determinou a génese da conservação preventiva como a conhecemos hoje, através da evolução de diversas áreas de saber geradas pela Revolução Industrial, no propiciar o desencadear de uma visão mais alargada sobre a arte e o conjunto de objetos a preservar.

No que concerne a questões relacionadas com os monumentos históricos e a sua proteção, a Revolução Industrial acabou por deter uma influência surpreendentemente positiva, se antes se considerar os meios e processos de destruição massiva de património que o seu surgimento aportou. Ao gerar no seio das comunidades um sentimento traumático de quebra em relação ao seu passado histórico, o fenómeno propiciou, simultaneamente, o emergir de uma nova consciência centralizada na necessidade de preservar os testemunhos ainda prevaletentes nos espaços públicos das cidades e periferias. Isto sucede, porque a realidade totalmente distinta, provocada pelo processo de

povoações do Minho com a finalidade de apurar os seus estados de conservação, debuxos estes concretizados detalhadamente e concluídos em 1726. Por indicação da Academia Real da História, e com a finalidade de inventariar e conservar os monumentos nacionais, foi publicado o decreto de 20 de agosto de 1721 e fundado o primeiro museu dedicado à arqueologia. O referido documento não pôde, infelizmente, chegar aos nossos dias, já que, segundo o autor, “não chegaram a ser dados à estampa, e os originais foram destruídos pelo terramoto de 1755”, assim como a Biblioteca Real e o museu. Cf. Ramalho Ortigão, *op. cit.*, p. 172.

⁸⁶ A este exemplo, seguiu-se o caso espanhol, cujo decreto publicado a 16 de outubro de 1779 por Carlos IV, encarregava a Real Academia de História da proteção dos monumentos antigos (que se provassem ser da época dos fenícios, gregos, romanos, persas, godos, árabes). Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p. 189.

A ação portuguesa revela-se, por isso, pioneira no contexto da Península Ibérica, iniciando-se a quando da data de inauguração da Academia Real de História, em 1720.

Constate-se um excerto do alvará de 20 de agosto de 1721, constante na obra de Ramalho Ortigão, consagrada ao culto dos monumentos em Portugal: (...) *que daqui em diante nenhuma pessoa de qualquer estado, qualidade e condição (...) [se] desfaça ou destrua em todo nem em parte, qualquer edificio, que mostre ser d'aquelles tempos (assim designados: phenices, gregos, persos, romanos, godos e arabios) ainda que em parte esteja arruinado; e da mesma sorte as estátuas, mármores (...) em que estiverem esculpidas algumas figuras, ou tiverem letreiros phenices, gregos, etc.; (...) até ao reinados do Senhor Rey D. Sebastião; nem encubirão ou ocultem algumas das sobreditas cousas: e encarrego ás camaras das cidades e villas deste reyno tenham muito cuidado em conservar e guardar todas a antiguidades sobreditas e de semelhante qualidade que houver ao presente ou ao diante se descobrirem nos limites do seu distrito(...)* Cf. Ramalho Ortigão, *op. cit.*, pp. 173-176.

industrialização, em relação ao passado, determinou a eminente perda dos respetivos monumentos históricos como algo irreparável. A vontade de os proteger sustenta-se agora na consciência de que se tratam de criações artísticas, finitas e irreprodutíveis, com a singular capacidade de fazer subsistir o elo entre o Homem e o processo construtivo da sua própria identidade cultural, no tempo e no espaço.

A emoção estética, suscitada pela qualidade arquitetónica ou pitoresca das obras do passado passa a integrar o monumento histórico no chamado “culto da arte”, culto este originado em França, dentro da corrente de pensamento romântica, propagando-se depois por Inglaterra, Itália e outros países europeus⁸⁷.

A perda e destruição de objetos artísticos no continente europeu integram, mais uma vez, o principal fator instigador de criação de novas medidas de salvaguarda dos “monumentos histórico-artísticos”⁸⁸. Estas ocorrências estão ligadas aos atos de pilhagem, de espólio e respetiva má transladação de peças durante as invasões francesas, assim como durante o processo de desamortização dos bens da igreja, decretado em vários países⁸⁹ entre os séculos XVIII e XIX, em função da adoção das novas políticas liberais.

Em Espanha, por exemplo, a apropriação de uma parte significativa do património nacional pelos franceses, durante a invasão de 1808, levou à necessidade de conservar os objetos artísticos ou preciosos, a partir da produção de regulamentação destinada a exportação ou transmissão inconveniente desses bens⁹⁰. Do mesmo modo, foram proibidas quaisquer intervenções que implicassem a alteração ou destruição de obras de arte.

São os “monumentos medievais” que constituem o centro das preocupações políticas estatais de conservação e restauro do património histórico-artístico europeu no século XIX.

⁸⁷ Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp.111-142.

⁸⁸ Seja a nível de coleções privadas, seja a nível de bens sob a tutela do estado. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.195

⁸⁹ Áustria (1772); França (1789); Espanha (1835); Portugal (1834 e, depois, em 1862, relativamente às ordens religiosas femininas); Itália (1867). Cf. “Extinção das Ordens Religiosas” in *wikipédia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Extin%C3%A7%C3%A3o_das_ordens_religiosas. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

⁹⁰ Inerentes à prática colecionista. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.196-198.

A grande valorização que é dada à dimensão historicista dos monumentos – sobretudo na arquitetura⁹¹ – na qualidade de símbolos do passado e instrumentos meditativos para com as ideologias e valores do presente, leva, fundamentalmente, ao emergir de duas correntes de intervenção, partidárias de um diferente entendimento de “autenticidade” nos edifícios. Trata-se da Escola Francesa, impulsionada pelo arquiteto Viollet-le-Duc, seguida da Escola Inglesa, dirigida por John Ruskin. A primeira, fundamentada na intervenção “estilística”, defende a reanimação do monumento no âmbito de um processo de “reintegração ilusionista”⁹². O monumento é feito para permanecer tal qual se imaginava que fosse originalmente. A segunda emerge, pela visão “purista” do poeta e crítico inglês, como uma reação à primeira, na defesa das intervenções mínimas, subjacentes à coerência moral e estética da ruína⁹³. Para Ruskin, a valorização da dimensão histórica das obras só pode ser expressa *na atualidade do que existe*, respeitando assim a respectiva dimensão temporal⁹⁴. A sua visão estende-se também a outros domínios, contagiando personalidades como Poleró, Mérimée ou Vitet na defesa de que o processo de limpeza não deve passar por querer deixar a obra como nova. É necessário procurar conservar a patina temporal⁹⁵. É partilhado o princípio de reduzir ao essencial quaisquer intervenções humanas, uma vez que a intervenção do tempo, por si só, também interessa ao estudo da história do monumento. Não obstante a divergência de perspetivas quanto à questão da *autenticidade*, ambas as escolas concordam quanto à necessidade de se concretizar um estudo – ainda que genérico – sobre a peça antes de proceder a qualquer tipo de intervenção – circunscrevendo-se as intervenções, a concretizar, mais especificamente aos monumentos de arquitetura enquadrados no estilo Gótico⁹⁶.

⁹¹ Constate-se, por exemplo, que a obra *O Culto da arte em Portugal* referencia não apenas monumentos arquitetónicos, mas também as obras e pintura, escultura, artesanato, evocativas da cultura e tradição nacionais, ainda que as medidas de proteção, manutenção e de restauro, aplicadas nesta centúria, tendam a favorecer a arquitetura – sobretudo a do período medieval – face às restantes tipologias.

⁹² A expressão é empregue por Françoise Choay, na obra *A Alegoria do Património*, quando a autora faz a distinção entre o pensamento subjacente às intervenções de Viollet-le-Duc e o pensamento de Ruskin e Morris. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 133-135.

⁹³ *Ibidem*.

⁹⁴ A visão de Ruskin implica a eliminação dos restauros “desvirtuadores” da obra original. Esta atitude conduziu, em alguns casos, a desmontagens que afetaram a estabilidade da peça, ou à sua fragmentação. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.231.

⁹⁵ A prevalência da busca do critério de “autenticidade” dará, mais tarde, lugar ao “restauro crítico” de Cesare Brandi, cujos princípios de intervenção se situam entre a visão de Ruskin e a visão de Viollet-le-Duc. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp. 133-135.

⁹⁶ A obrigação de proceder a um estudo prévio e detalhado acerca das obras a intervencionar, só toma forma efetiva e concreta, mais tarde, através de Camillo Boito (1836-1914). *Ibidem*.

Tanto em Espanha⁹⁷ como, mais tarde, em Portugal as intervenções operadas sobretudo nos monumentos arquitetónicos começam por seguir os critérios implementados por Viollet-le-Duc, no querer fazer com que as partes novas e velhas parecessem da mesma época. Em 1844, começa por ser decretada, em Espanha, a criação de comissões de monumentos “histórico-artísticos” com as seguintes responsabilidades: conhecer os edifícios monásticos e antiguidades dignas de conservação, em cada província; reunir os bens móveis pertencentes ao estado, reclamando os roubados e aqueles ainda por descobrir; cuidar dos museus e bibliotecas, catalogando e ordenando os seus fundos e realizar catálogos, descrições e desenhos de monumentos e antiguidades não trasladáveis e de “preciosidades artísticas” que não possam conservar-se nos sítios a que pertencem e mereçam ser transmitidos desta forma para a posteridade⁹⁸. Estas comissões acabaram por ser suprimidas no ano de 1857, passando as respetivas responsabilidades para o cargo da Real Academia de Belas Artes de San Fernando. Em 1900, a mesma academia fica também encarregue da responsabilidade de proceder à catalogação completa e ordenada das riquezas históricas e/ou artísticas da nação⁹⁹.

À semelhança de outros países da Europa no passado, também em Portugal se verifica que a extinção das ordens religiosas e militares tiveram, a partir de 1834, um peso definitivo para o desenvolvimento da conservação preventiva, estando este amplamente ligado aos desafios decorrentes da delegação do processo de tutela dos bens apropriados pelo Estado. Infelizmente, o facto de o país não se encontrar preparado para uma tarefa de tão grande magnitude, acabou por comprometer o carácter e existência de um vasto número de conjuntos edificados com valor patrimonial significativo.

O cenário gerou forte reação por parte de teóricos românticos na defesa do património nacional, entre os quais dever-se-á destacar o papel pioneiro de Alexandre Herculano

De realçar que a Idade Média, na qual se enquadra a arquitetura gótica, é também em Portugal o período histórico mais valorizado, pois considera-se, dentro do panorama romântico e liberalista português, que é o que melhor traduz o passado glorioso nacional, conservando neste estilo arquitetónico a “essência primitiva” da cultura e identidade portuguesa (na ótica do escritor e dramaturgo romântico, Almeida Garrett e do arquiteto Joaquim Possidónio). A importância do estilo prende-se essencialmente aos valores imateriais que comportam na sua arquitetura pela relação que estabelecem com a identidade. Por exemplo, o *Mosteiro da Batalha* e o *Convento do Carmo*, dois imóveis de estilo gótico, são conotados como símbolos da consolidação da independência nacional após a Batalha de Aljubarrota.

A resistência em valorizar outros estilos encontra-se subjacente ao contexto político-social português (romântico e liberalista) na busca pela realidade idealizada, em contraponto à que é vivenciada na época. Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.*, pp. 42-60.

⁹⁷ A partir de 1850. *Ibidem.*

⁹⁸ Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, pp.242-243.

⁹⁹ *Ibidem.*

(1810-1877) relativamente ao reconhecimento da existência de um conjunto de valores patrimoniais que importava salvaguardar¹⁰⁰. O historiador critica e denuncia os atos descaracterizadores infligidos ao património no território através de uma série de artigos intitulados *Os Monumentos*¹⁰¹, cujo foco está voltado para a defesa e futuro da herança cultural nacional, sustentada na noção de *Tempo Histórico*. A análise é fundamentada na procura do seu significado e função originais a partir dos vestígios materiais existentes. Uma tal visão significa que Alexandre Herculano estava consciente das mudanças ocorridas entre a época em que foram concebidas as obras e a sua própria época, contrariamente à noção imperante de *Tempo Cíclico*¹⁰².

Visto que o problema da conservação agrega sobretudo o perigo de desaparecimento dos vestígios documentais associados às *Idades de Ouro* de Portugal, criar uma lei de proteção, estatal, dirigida aos monumentos categorizados como históricos e nacionais torna-se a medida a mais urgente. Contudo, implementá-la requer a realização prévia de um estudo exaustivo, e inventário dos bens dignos de integrar nessa categoria.

A sobrevalorização da estética classicista constituía, na perspetiva da Alexandre Herculano, a principal causa para o abandono ou destruição das construções medievais, seguida pelo carácter destrutivo da “geração pós-1834” dentro da qual um edifício conotado simbolicamente com o antigo regime não deveria subsistir. Alexandre Herculano condena as operações contemporâneas de restauro, reparo, e reconstrução do património edificado, ou elementos decorativos nele integrados, uma vez que tais intervenções projetam a constante ausência de consciência cultural do povo português em relação às questões relacionadas com a valorização da dimensão estética e histórica do património em causa¹⁰³.

¹⁰⁰ Considerado o grande impulsionador da herança cultural em Portugal, Alexandre Herculano foi o primeiro a demarcar-se na noção de *Tempo Cíclico* para abraçar o conceito de *Tempo Histórico* na defesa dos monumentos em Portugal. Quando aplicado o conceito de *Tempo Cíclico*, a análise dos monumentos antigos (balizados entre a Antiguidade e o reinado de D. Sebastião) contempla a ideia de que existe uma “unidade cultural” universal – exterior ao espaço e ao próprio tempo. O “Belo” e o “Bom” são considerados valores intemporais inalteráveis. Cf. “Alexandre Herculano” in *Wikipédia*. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Alexandre_Herculano [em linha]. Consultado em abril de 2017.

¹⁰¹ Denominados, mais tarde, de *Os Monumentos Pátrios* e publicados na revista periódica *O Panorama* entre 1839 e 1873. *Ibidem*.

¹⁰² Ou seja, para Alexandre Herculano a utilidade dos monumentos reside na cumplicidade que é estabelecida com o tempo que os fundou.

Ao seu trabalho de divulgação patrimonial acresce o facto de se tratar do primeiro autor a denunciar o mau estado de conservação dos monumentos nacionais em todo o território continental, compreendendo diversas tipologias tais como, castelos, palácios, igrejas, túmulos de figuras históricas, mosteiros, conventos, entre outros. Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.*, pp. 42-60.

¹⁰³ *Idem*, pp. 52-54.

Como forma de remediar a situação do país, o autor acrescenta algumas sugestões relativas à proteção das construções arquitetónicas e artísticas, entre as quais se destaca a produção de uma lei para a preservação dos monumentos nacionais, enquanto “bem público”, e criação de uma associação dedicada à sua proteção¹⁰⁴. A difusão dos seus artigos a este respeito constitui por isso uma das primeiras ações de divulgação da problemática da salvaguarda do património arquitetónico e artístico português, tendo vindo a influenciar fortemente a consciência social dos finais do século XIX.

O seu exemplo foi acompanhado por outros intelectuais do panorama cultural português, ainda durante a monarquia constitucional e Primeira República, na procura por definir causas e soluções para a salvaguarda do património edificado¹⁰⁵.

Para viabilizar uma estratégia eficaz, tornava-se primeiro necessário determinar as causas operantes contra a degradação do património a salvaguardar. À parte a passagem do tempo, é apontada a incultura nacional sobre a história, arte e função dos imóveis antigos como o principal fator, senão mesmo como consequência do grau de degradação do património como acreditava Ramalho Ortigão. O problema não se circunscreve apenas à população em geral. Segundo alguns destes intelectuais, a questão estende-se de igual modo às autoridades e quadro de profissionais responsáveis pela manutenção dos monumentos históricos no país. Alexandre Herculano havia-o já mencionado, por exemplo, na questão respeitante à sobrevalorização de edifícios de valores classicistas – datados do século XVIII e também XIX – em relação aos medievais, os quais estariam a ser largamente destruídos para ceder lugar a construções mais harmonizadas com o gosto da época. A acrescentar a estes casos, são igualmente referidas alterações significativas sobre a estrutura e estética original de vários imóveis religiosos, erro que se terá iniciado a mando do clero, antes de 1834¹⁰⁶, sendo, depois, continuado pelo Estado liberal de então.

Para muitos, a ausência de uma lista de critérios de avaliação histórico-artística é justificada pelo mesmo desconhecimento generalizado acerca da história e arte nacional.

¹⁰⁴ *Idem*, p. 55.

¹⁰⁵ Sobretudo o medieval, datado entre o século XII e o XVII, já que devido ao seu mau estado de conservação, aliado ao valor histórico, se julgava constituir os casos mais urgentes.

De entre as muitas figuras que, de alguma forma, contribuíram para o “culto dos monumentos” e valorização do património histórico-artístico português destaca-se a ação de Ramalho Ortigão (1836-1915) – vogal da Comissão dos Monumentos Nacionais, publicista, escritor e autor da célebre obra *O Culto da arte em Portugal* – que, pelo impacto que teve no combate à apatia política e ao vandalismo público e privado contra o estado de degradação do património histórico-artístico português, é considerado o maior continuador de Alexandre Herculano, na passagem do século XIX para o século XX. *Idem*, pp. 62-78.

¹⁰⁶ Entre o século XVII e XVIII. *Ibidem*.

A questão coloca, uma vez mais, um impedimento à implantação de uma lei de proteção legal, já que a incapacidade para proceder a uma avaliação desta natureza, impede que sejam criadas listas de *bens* suscetíveis de integrar a categoria de *Património Nacional*, assim como a tomada de medidas de salvaguarda para cada caso. A imobilidade do cenário deve-se, em parte, à falta de ação por parte da imprensa e autoridades políticas cuja indiferença, na ótica de Ramalho Ortigão, só estaria a favorecer o agravamento do estado de conservação dos monumentos¹⁰⁷.

À incapacidade do sistema político de levar por diante propostas de conservação que vão sendo apresentadas por Ramalho Ortigão e muitos outros, é denunciado o abuso de poder que se veio a verificar na I República¹⁰⁸, exemplificado pela destruição deliberada e aleatória de edifícios antigos, em prol do processo de modernização das cidades.

Para muitos dos intelectuais da época, a resolução do problema deveria passar primeiro pela criação de uma comissão estável e bem preparada. Tal significa uma comissão munida de recursos humanos, técnicos e financeiros aptos à concretização de um inventário completo do património artístico existente, sucedida por ações que visassem sensibilizar a população para a importância da arte e conservação dos imóveis históricos¹⁰⁹. A consolidação das exigências da civilização moderna deveria invariavelmente sustentar-se no respeito pelas tradições e arte do passado, visto a importância de tais obras residir na sua capacidade de reestabelecer os laços com as raízes da identidade nacional. A inventariação do património artístico assegurava por isso, não apenas a sua salvaguarda, como constituía uma via para a compreensão dos costumes, modos de pensar e cultura nacional, permitindo estudar e determinar as origens étnicas, sociais e estilísticas próprias da nação face à gradual perda de singularidade aportada pela modernidade¹¹⁰. Infelizmente estes objetivos não puderam ser plenamente alcançados

¹⁰⁷Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.* pp.128; 271-272.

¹⁰⁸ Nenhuma das Comissões de proteção, cujo estatuto permaneceu sempre apenas consultivo e dependente do poder de decisão do Ministério das Obras Públicas (órgão representativo dos interesses do Estado), foi capaz de se munir de autoridade política autónoma para legalizar as propostas e normas de proteção patrimonial. *Idem*, pp. 225-226.

¹⁰⁹ Segundo as propostas apresentadas, o alcançar deste último objetivo passaria pela publicação de artigos de jornal sensibilizando para o assunto; conferências públicas; e pela chamada de atenção para os valores comportados pelos próprios monumentos enquanto meio ideal para a educação e desenvolvimento artístico do país. *Idem*, pp. 216-227.

¹¹⁰ Esta problemática é enfatizada logo no início da obra, num excerto do texto consagrado ao culto dos monumentos em Portugal, redigido por Ramalho Ortigão: [Hoje – 1896] *o nosso ideal na arte de construir é que a obra se faça em pouco tempo e por pouco dinheiro (...) A casa cessou de ser uma obra de arquitectura para se converter numa empreitada de engenharia (...) a habitação moderna. [O século XIX] com a impotência de continuar a obra monumental dos séculos que o precederam, (...) [acumula] a incapacidade de compreender e venerar essa obra, (...) [representando] um pavoroso retrocesso na*

durante o século XIX. Não obstante, e independentemente do facto de Portugal não ter sido capaz de alcançar um cenário satisfatório na área da conservação do património nacional durante este período, dever-se-á salvaguardar que muitas das medidas tomadas inicialmente por D. Pedro IV, e depois por D. Maria II, evidenciam uma preocupação genuína por preservar os bens existentes no país.

Muito embora se tenham revelado pouco coesas e mal articuladas entre si, as medidas determinadas por ambos os monarcas procuram fundamentar-se no modelo francês. A sua prática inicia-se primeiro durante a guerra civil entre absolutistas e liberais (1832 e 1833)¹¹¹, estendendo-se depois ao contexto da tomada dos bens pelo Estado, dentro do qual foi ordenada a inventariação dos bens apropriados e o seu acondicionamento em “depósitos” provisórios.

Apesar da incapacidade para concretizar um plano de conservação eficaz, as ordens estipuladas por D. Pedro IV visavam a concretização de inventários completos com a *descrição de todos os bens (...) sem a menor ocultação*. O monarca procurou também que se procedesse à avaliação dos estados de conservação, rotulando as obras com a designação de “Deteriorado”; “Desconjuntado” ou “Arruinadíssimo”, no que toca aos piores casos. Da mesma forma, tentou também que estas fossem classificadas ao nível da sua qualidade estética¹¹². Contrariamente ao que tinha acontecido nos séculos anteriores, este último procedimento evidencia uma valorização artística do património em causa, aliada ao seu papel histórico na valorização cultural da nação. Contudo, a dimensão muito subjetiva das avaliações levadas a cabo ou a conotação religiosa atribuída a certos objetos trouxe também grandes perdas, como se verá adiante.

Para transportar o património móvel, Clara Moura Soares refere a preocupação de encarregar uma “pessoa inteligente” ou forças militares, se se tratasse de peças de materiais valiosos, para que fossem acondicionadas e transferidas em segurança. Contudo, o considerável número de obras a transportar, as grandes dimensões de muito

história. (...) [Coube ao século XIX] patentear o estudo mais dedicado e o conhecimento mais perfeito[até à data] da arte antiga. Cf. Ramalho Ortigão, “O Culto da Arte em Portugal e outros Estudos” in Obras completas de Ramalho Ortigão - Arte Portuguesa, 1943, pp. 14-15.

¹¹¹ No que concerne aos atos de pilhagem.

¹¹² Nomeadamente, no caso da Pintura, as obras eram classificadas como sendo “de péssima e mui grosseira expressão”, “de inferior execução” e “de muito bom pincel”, através da colaboração de artistas agregados à Academia de Belas Artes. Cf. Clara Moura, *et.al.*, “História da Conservação Preventiva” in *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP; V Jornadas ARP. Homenagem a Luís Elias Casanovas. A Prática da Conservação Preventiva*, 2014, p. 303.

do espólio e as condições do próprio transporte (carros de bois, botes, faluas, escunas ou fragatas, dependendo das circunstâncias) acabaram por comprometer o sucesso da empreitada¹¹³.

Todas as medidas evidenciam paralelismos com as tomadas anteriormente em França, quer ao nível da necessidade de criar inventários, quer ao nível do estabelecimento de depósitos provisórios (casas conventuais) para acomodar o património móvel existente, tentando, simultaneamente, converter alguns desses espaços em museus. No entanto, a instabilidade político-económica aliada ao panorama sociocultural vivido, acabam por comprometer, mais uma vez, a prática eficaz das muitas propostas que vão surgindo¹¹⁴. A degradação e conseqüente desaparecimento de parte significativa do património tutelado pelo Estado, surge assim associada a uma sequência de erros em diversos campos agregados ao domínio da conservação preventiva. Registaram-se falhas consideráveis ao nível da inventariação, transporte, acondicionamento, segurança e condições ambientais dos “depósitos” que deveriam albergar todos os bens durante o processo¹¹⁵. Clara Moura Soares refere que uma vasta quantidade do património móvel conventual “pouco cotado” quanto à sua antiguidade e valor artístico, foi negligenciado ou destruído durante a primeira fase do procedimento de desamortização.

À semelhança do que havia sucedido em Espanha, é também atribuído à Academia de Belas-Artes de Lisboa um papel na conservação dos monumentos mais importantes do país. Em 1839, perante a impossibilidade do governo para preservar fisicamente uma considerável quantidade dos edifícios confiscados às ex-ordens religiosas, é-lhe atribuída a responsabilidade de conservar os desenhos das plantas, cortes e alçados dos edifícios de maior qualidade artística para servirem de modelos arquitetónicos e documentos testemunhais ao serviço do estudo da evolução da história da arte em Portugal.

As primeiras instituições museológicas surgem ainda durante a década de 30, em função do processo de nacionalização dos bens conventuais. A medida procura colocar o

¹¹³Segundo Clara Moura, as peças de Escultura (estátuas, cipos, lapides com inscrições, etc.), em pedra ou madeira, foram mandados depositar no Convento do Beato António, para depois se fundar um Museu dos Monumentos, à semelhança do que tinha sido aberto em França em 1796. No entanto a ideia acabou por não ter continuidade, sobretudo devido a fatores de ordem económica. Cf. Clara Moura, *op. cit.*, p. 302.

¹¹⁴ Nomeadamente, o Convento de S. Francisco para livros e Pintura, a Casa da Moeda para objetos preciosos de ouro e joias e o Convento do Beato António para escultura, em Lisboa. *Ibidem*.

¹¹⁵ Por exemplo, no depósito de S. Francisco, é mencionada a existência de humidade aliada às grandes amplitudes térmicas, assim como falta de ventilação nas instalações, o pó “que se soltava dos pavimentos de tijolo” e os efeitos da luz solar, sendo estes os elementos mais alarmantes a ter em conta para a conservação preventiva de pinturas, a nível das condições ambientais, dentro do edifício. *Idem*, p. 305.

património nacionalizado “à disposição da Nação”¹¹⁶, pela prática de uma museologia focada em reforçar pedagogicamente o papel e importância da história na construção da identidade nacional¹¹⁷, muito à semelhança do que havia sucessivo anteriormente em França. Contudo as carências financeiras e a inexperiência neste domínio atrasaram mais uma vez todo o processo, possibilitando apenas a abertura do Museu Portuense em 1840 e da Galeria Nacional de Pintura¹¹⁸ em 1868.

O surgimento da *Real Associação dos Arquitetos Civis e Arqueólogos Portugueses*, pela mão do arquiteto Joaquim Possidónio da Silva, em 1864, procura combater a situação de abandono e degradação de parte considerável do património edificado menos valorizado através da denuncia de atos praticados contra o património e da procura de medidas que pudessem garantir a sua defesa, salvaguarda e valorização. A ação deu origem à primeira lista – não oficial – de imóveis a classificar como *Monumento Nacional*¹¹⁹.

A criação de um corpo legislativo apto de defender os monumentos históricos – não obstante extensão dos esforços verificados neste sentido – só foi capaz de conquistar um lugar em 1875, aquando da inauguração da primeira *Comissão dos Monumentos Nacionais*¹²⁰. Até à data, o Estado só atribuía apoio subsidiário à conservação e recuperação de edifícios indiscutivelmente simbólicos da história e arte nacionais – tais como o Mosteiro da Batalha, recuperado em 1839 (considerado primeiro símbolo nacional após a batalha de Aljubarrota), ou o Templo de Diana (símbolo histórico da presença romana no território)¹²¹.

¹¹⁶ *Idem*, pp. 301-302.

¹¹⁷ São inclusivamente desenvolvidas reflexões ao nível das condições ambientais em que devem permanecer as obras a preservar. A atitude preventiva torna-se um eixo central nas atividades praticadas dentro dos museus, nomeadamente ao nível da acomodação das peças; das condições ambiente dos espaços de exposição ou de reserva; no pensar de estratégias contra roubo, incêndios, deslocação, transporte, etc.

¹¹⁸ No mesmo ano em que inaugura a Galeria Nacional de Pintura, é criada uma comissão para estudar as causas geradoras dos estragos nas obras aí existentes, incorporando-se um professor de química da Escola Politécnica, António Augusto Aguiar, e um arquiteto, João Pires da Fonte. *Idem*, pp. 307-308.

¹¹⁹ Contudo, a medida não comporta, pelo Governo português até ao último quartel do século XIX, quaisquer efeitos práticos de relevância. Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.*, pp. 290-291.

¹²⁰ Apesar de, em 1858, o novo bibliotecário-mor José Mendes Leal ter procedido a uma reatualização dos alvarás de 1721 e 1802 (supracitados) relativamente à delegação das funções que haviam sido anteriormente exercidas pelas Câmaras Municipais para as mãos dos Governadores Civis, também esta ação acabou por não traduzir um esforço consistente no campo da conservação e salvaguarda do património nacional. *Ibidem*.

¹²¹ Em 1866, havia sido nomeada uma comissão, pela recém-criada Associação dos Arquitetos Civis Portugueses, destinada a estudar edifícios datados entre o Séc. XII e o séc. XVIII. Contudo, em 1867, foi concedida apenas uma autorização para proceder à gravação do nome dos autores e respetivas épocas/reinados da construção das obras, sem que tenham havido quaisquer outras repercussões. *Idem*, pp. 290-293.

Em 1898, a mesma associação publica o regulamento do *Conselho Superior dos Monumentos Nacionais*. Dependente do *Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria*, a sua maior contribuição foi ter possibilitado a revisão do conceito de “monumento”. Esta ação permitiu que fossem estabelecidas novas bases de classificação de imóveis nacionais com novas listagens de monumentos a classificar, em 1907 e 1908¹²².

Os sucessivos fracassos para conceber e implementar uma lei oficial de proteção para monumentos históricos no decorrer do século XIX, ter-se-ão aparentemente devido à indisponibilidade político-económica do Governo para aplicar as medidas defendidas anteriormente. O facto terá levado a que fossem constantemente reformulados os organismos de proteção que foram sendo criados, até julho de 1894¹²³ – data em que foi formulada a primeira proposta de inventário respeitante a imóveis e objetos de arte dignos de proteção oficial, sob a alçada da *Real Associação de Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses* ¹²⁴.

Não obstante, as intervenções realizadas na passagem do século XIX para o século XX tendem a seguir, em outros países da Europa, uma linha intermédia entre a visão “estilística” e a “purista”, através da conceção científica de Camillo Boito, na defesa de que o restauro deve ser aplicado apenas como medida de consolidação. A obra deve ser reconstruída o menos possível, em deferimento da via da conservação.

¹²² Até à data tinham falhado todas as tentativas das Comissões e Conselhos dos Monumentos Nacionais para formular um inventário e classificação completo sobre o património nacional, considerados os dois objetivos principais destes organismos. A primeira lista surge a 10 de janeiro de 1907, contemplando 14 edifícios acrescidos do castelo de Guimarães (monumento militar) correspondentes aos edifícios mais simbólicos da história da arquitetura portuguesa. Um ano mais tarde, no dia 9 de janeiro de 1908 sai então uma segunda lista, seguidora dos critérios apresentados pela lei francesa (30 de março de 1887) relativa a 465 monumentos ordenados por tipologias e balizados cronologicamente entre a Antiguidade e o século XVIII (Monumentos Pré-históricos, Monumentos Lusitanos e Luso-Romanos, Monumentos Medievais, Monumentos Renascentistas e Monumentos Modernos, divididos entre o tipo religioso, militar e civil e agregadores de algumas tipologias da escultura, nomeadamente estátuas, padrões comemorativos, túmulos, etc.). *Ibidem*.

¹²³ A ativação da primeira *Comissão de Monumentos Nacionais* deu-se através do decreto de lei de 10 de novembro de 1875. A organização pretendia reformar o ensino nas academias de Belas-Artes, organizar um museu consagrado às artes e à arqueologia e formular um conjunto de medidas de conservação, proteção e restauro dos monumentos históricos existentes em Portugal, metas estas que não puderam ser alcançadas devido ao seu estatuto meramente consultivo e contexto em seu redor. Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.*, p.237.

¹²⁴Foi no seio da *Real Associação dos Arquitetos Cívicos e Arqueólogos Portugueses* que tiveram origem os primeiros ensaios destinados à classificação do património arquitetónico português. A ação fundamentou-se em questionários dirigidos às paróquias, com o propósito de recolher elementos para a elaboração de um inventário de monumentos históricos nacionais para, a partir deste, ser concretizada uma lista de obras merecedoras de proteção oficial. *Idem*, p. 270.

O período de novecentos, marca o princípio do processo de estabilização dos critérios base da conservação preventiva, razão pela qual tornar-se-á necessário começar por proceder ao seu enquadramento no panorama europeu, durante a primeira metade do século.

Destaque-se em primeiro lugar o desenvolvimento da consciência de “humanidade” como algo global, da qual emergiu o conceito de “coletivo”¹²⁵ durante os movimentos reivindicadores da Revolução Francesa. A noção é tomada como princípio básico dentro de inúmeros simpósios e convenções que, entretanto, tiveram lugar permitindo que fossem finalmente geradas, numa conferência dada pela UNESCO em 1972, as diretrizes sustentadoras da tese de preservação patrimonial como “bem” universal – análogas à *Convenção do Património Mundial*.

Um outro fator fundamental para a estabilização dos critérios da conservação, respeita ao subsequente alargamento do tradicional conceito de monumento¹²⁶ a “bens culturais”¹²⁷. Fundamentada nas grandes transformações que vão tendo lugar através do processo de industrialização da cultura¹²⁸, entre fins do século XVIII e ao longo do século XIX, é gerada uma nova conceção de historiografia, centrada no Homem e na sua existência. Tal, leva a que objetos e instrumentos utilitários de natureza quotidiana possam ser considerados parte integrante do património cultural civilizacional assim que perdem a sua função utilitária imediata¹²⁹, gerando novos desafios no domínio da conservação

¹²⁵ A criação e abertura dos primeiros museus, durante o chamado *Período das Luzes*, constitui uma ação de reconhecimento de que existe um património coletivo.

¹²⁶ Limitado à historiografia tradicional, agregadora dos grandes acontecimentos políticos, batalhas e feitos bélicos que marcaram a história, pelo que dentro desta mesma historiografia só se poderia alcançar o conceito de “Monumento Histórico”.

¹²⁷ Ignacio González-Varas, professor universitário, especialista na área da teoria e história da arquitetura, e autor do livro *Conservación de Bienes Culturales – Teoría, historia, principios y normas*, refere que esta noção surge após a Segunda Guerra Mundial, impulsionada pelos países subdesenvolvidos, cuja escassez de “monumentos” (o sentido tradicional do termo) terá levado a esta solução como forma de definir a sua própria identidade cultural. Nas palavras do autor: (...) *los signos de indentidad cultural de gran parte de estos pueblos no podían ser del mismo tipo que aquellos que definen las culturas occidentales, por lo que se manifestaba la urgência de ampliar el concepto (...) a objetos y comportamentos (...) hasta el momento juzgados irrelevantes*. González-Varas refere de igual modo que, mais tarde, esta noção passa então a estender-se a países industrializados, aludindo a todos os bens associados à história da civilização – sustentada pela ampliação da conspeção de historiografia. Cf. Ignacio Gonzalez-Varas, *op. cit.*, p. 44.

¹²⁸ Período dentro do qual a cultura se vai transformando em indústria, passando a ser explorada por casas de cultura, museus, etc., no âmbito do mercado da arte. *Idem*, pp.182-185.

¹²⁹ Ou seja, o conceito de monumento e sua conservação, abre-se a outras tipologias para além das artes, incluso a produtos técnicos da indústria com importância/significado etnológico ou arqueológico. Esta nova abertura leva a que tudo possa poder ser patrimonializado, integrando-se assim no âmbito do grande projeto de democratização do saber. *Idem*, pp.44-46.

preventiva¹³⁰. Trata-se de um período de muita discussão, com vista à elaboração de recomendações que intentam regular as atuações sobre este património. Não obstante, o valor estético e histórico das obras segue sendo considerado em todos os géneros de intervenções, numa tentativa de fazer prevalecer a autenticidade da obra.

A evolução dos critérios de conservação preventiva de monumentos, enquanto “bens culturais”¹³¹, prossegue considerando o respeito pelas características materiais e estéticas de cada peça e a contribuição da história sobre esta. O modo de ver as construções e as formas de as manter são repensadas, em função do alargamento da valorização patrimonial, o qual surge agora sustentado sobre o princípio do respeito pela sua dimensão cognitiva, pedagógica e artística¹³² e pelo princípio da rentabilidade económica¹³³ que determina que um *bem* pode constituir uma fonte de rendimento. Por conseguinte, dir-se-á que os monumentos históricos passam a deter um duplo estatuto: documental – como objeto de saber – e como produto económico, destinado ao consumo. Não obstante, raramente as intervenções que vão sendo realizadas sobre o património denotam um perfeito equilíbrio entre estes dois princípios, já que um parece sempre comprometer o outro¹³⁴.

¹³⁰ Nomeadamente, novas catalogações e formas de armazenamento inerente às condições ambientais (humidade-relativa; temperatura e luz). Considere-se, por exemplo, a *arte efêmera*, criada propositadamente com a finalidade de degradar-se e desaparecer.

¹³¹ De uma forma geral, poder-se-á definir como “quaisquer manifestações do fazer humano, considerados testemunhos valiosos da sua história, independentemente da sua qualidade artística”. *Ibidem*.

¹³² Muito ligado a Camillo Boito (1835-1914), arquitecto, engenheiro e historiador de arte italiano. Boito foi capaz de articular a arte à modernidade técnica para formular um conjunto de novas diretivas sobre conservação e restauro de monumentos históricos, após ter assistido a três congressos de engenheiros em Milão e Roma, entre 1879 e 1886. Trata-se do responsável pelo restabelecimento dos fundamentos críticos do restauro enquanto disciplina. Para Boito, conservar a autenticidade da obra pressupõe respeitar a pátina temporal e todos os acrescentos que lhes foram sendo implementados ao longo das épocas (função documental). O restauro deve ocorrer apenas como último recurso! Todas as intervenções devem ser assinaladas e diferenciadas dos elementos originais de um modo discreto. Dever-se-á procurar assinalar as datas das intervenções na obra e documentar todo o processo realizado.

Quanto a questões relacionadas, com a conservação de monumentos históricos, para além de Boito, dever-se-á acrescentar o nome de Alois Riegl. Segundo F. Choay, ambos são responsáveis pela fundação da conservação enquanto disciplina, durante a passagem do séc. XIX para o séc. XX. A partir daí, as páticas de conservação sobre monumentos históricos sofrerão poucas alterações, mantendo-se mais ou menos inalteradas até 1960. Não obstante, verifica-se que o maior esforço de conservação se centraliza, sobretudo, nos edifícios religiosos e civis de maior relevo grau de antiguidade, permanecendo indiferente às construções do séc. XIX. Cf. Françoise Choay, *op. cit.*, pp.111-143.

¹³³ Trata-se de um princípio amplamente apoiado pelos Estados e coletividades públicas funcionando, em muitos casos, como uma fonte de receita vital para a subsistência das nações. *Idem*, pp.186-191.

¹³⁴ Françoise Choay, refere, por exemplo, certas intervenções de conservação ou restauro projetadas para tornar os monumentos “mais atrativos”, segundo uma perspectiva fantasista, ou operações de encenação destinadas a teatralizar a obra a partir da utilização de efeitos de som e luz, pois reduzem a comunicação entre os monumentos e o público, convertendo-os em vias cenográficas limitadas ao entretenimento. *Ibidem*.

A conceção de “restauro crítico” nasce neste contexto, desenvolvida por Cesare Brandi (1906-1988), durante os anos 40, para se juntar aos modelos “estilístico” e “purista”, ou “científico”, como a mais atual corrente histórica de restauro, subjacente a critérios conservacionistas¹³⁵. Para Cesare Brandi, cujo trabalho encontra-se sobretudo voltado para a restauração de objetos de arte, *o restauro deve olhar ao restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, para que seja possível disfrutá-la sem cometer um falseamento artístico ou histórico e sem apagar as marcas do passar do tempo*¹³⁶. O seu propósito consiste em devolver a legibilidade à peça do ponto de vista estético, sem eliminar, quando possível, as intervenções de outras épocas, pelo respetivo valor documental na qualidade de testemunhos da atividade cultural humana. Os princípios éticos desta corrente agregam a priorização da conservação ao restauro; o respeito por todos os valores documentais constantes na obra, mantendo o material que viabiliza a sua perceção em bom estado; a preferência por manter a obra *in situ*, a menos que tal comprometa a sua conservação; o respeito pela *pátine* produzida pela sedimentação do tempo sobre o objeto; a manutenção dos acrescentos históricos sempre que estes não degradem, física ou esteticamente, o original; a empregabilidade de materiais estáveis e tratamentos reversíveis, evitando riscos para a matéria original ou para a qualidade estética da obra, por forma a facilitar futuras intervenções; a realização de um bom diagnóstico antes de qualquer intervenção, para possibilitar uma intervenção adequada, e documentar devidamente todas as atuações, são alguns desses princípios¹³⁷.

Também em Portugal se verificou um alargamento das bases de análise e estudo do património, agregadores de critérios mais eficientes de divulgação e fruição dos bens culturais, decorrentes do estabelecimento da I República (1910). Um dos acontecimentos mais relevantes para a sua salvaguarda e proteção foi a criação da *Direcção Geral das Belas Artes* e respetivo Conselho, em 1924, cujas bases de orientação foram determinantes para a criação posterior da DGEMN, em 1929. A criação deste organismo, implicou a realização de todos os trabalhos de recuperação e manutenção dos monumentos nacionais e edifícios públicos, sob tutela do *Ministério do Comércio e Comunicações*. Esta ação provou ser determinante para a causa da conservação

¹³⁵ Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p.247.

¹³⁶ *Idem*, p.248.

¹³⁷ *Idem*, p. 249.

preventiva em Portugal, a qual pode ser encontrada, de forma detalhada, na revista *Monumentos*.

A publicação do decreto-lei n.º 27 633 de 3 de abril de 1937, relativamente à regulamentação do tráfico ilícito de bens culturais, evidencia igualmente uma atitude pioneira ao nível da legislação portuguesa.

A implementação do Estado Novo (1933-1974) marca, contudo, um retrocesso no desenvolvimento das práticas de salvaguarda e restauro científico do património nacional, ao desenvolver uma ação contrária aos princípios e orientações internacionais. Regista-se, por parte da *Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN), um interesse particular pela teorização de Viollet-le-Duc, apesar desta ter sido há muito ultrapassada por práticas mais atuais¹³⁸. A intenção, do Estado, em devolver a “pureza da traça primitiva” do património artístico e monumental nacional¹³⁹ ilustra um pensamento próximo do *restauro estilístico*. Este sentimento respeita novamente ao património medieval não mencionando monumentos escultóricos, mas as degradadas construções arquitetónicas e militares do país – considerados símbolos nacionais. As intervenções levadas a cabo, consideram sobretudo a dimensão prática e funcional das obras, precedidas pelo exame do seu estado e das possibilidades de intervenção que este oferece. A vasta maioria das operações visa a reparação de mutilações e a anulação de todos os acrescentos considerados inúteis. Importa apenas integrar os monumentos na sua forma original, conservando-os como “padrões imorredouros das glórias pátrias”¹⁴⁰.

Esta orientação, inverteu-se pouco depois do 25 de Abril de 1974 acentuando-se, até à década de noventa, uma abertura às conceções europeias de proteção patrimonial.

À prevalência de uma consciencialização mais generalizada ao nível da valorização e conservação do património cultural verificada no panorama europeu, registam-se os casos de destruição indiscriminada de obras. As ações compreendem fatores relacionados com o rápido desenvolvimento urbanístico das cidades, roubos, atos de espoliação, destruições massivas decorrentes das duas grandes guerras e o fanatismo ideológico de diversas índoles. Considere-se, por exemplo, os saques ocorridos durante a 2ª Guerra Mundial que

¹³⁸ Explícitas, por exemplo, nas teorizações e trabalhos práticos de *Boito*, *Giovannoni* ou *Brandi*.

¹³⁹ Primeiro por parte do Ministério da Instrução Pública, em 1926 e depois pelo Ministério do Comércio e Comunicações, em 1929, ao qual mais tarde é atribuída a designação de Ministério de Obras Públicas e Comunicações. Cf. Paulo Simões Rodrigues, *op. cit.*, p. 276.

¹⁴⁰ Segundo Henrique Gomes da Silva, Engenheiro e Diretor Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, e autor da obra teórica *Monumentos Nacionais. Orientação Técnica a seguir no seu Restauro*.

levaram à trasladação de uma grande quantidade de tesouros, sobretudo obras de arte clássica, em países tais como França, Itália, Rússia, Alemanha, entre outros¹⁴¹. A destruição dos históricos *Budas de Bamiyan*¹⁴², levada a cabo pelos *Talibã*, assinala também um outro ataque ao património mundial, levado a cabo num período bem mais recente. Segundo o jornalista afegão Farhad Peikar: *os nichos agora vazios (...), que (...) abrigavam as maiores estátuas de Buda no mundo, com 38 e 55 metros de altura, são uma lembrança amarga da ira dos radicais islâmicos (...)*¹⁴³.

Os danos e perdas registados no período do pós 2ª Guerra, levaram a que fossem criadas medidas de salvaguarda, destinadas a evitar a exportação ou importação ilícita de bens. Subsequentemente, o *Tratado de Paz* (1947) e a *Convenção de Haya* (1954)¹⁴⁴ ilustram e creditam um conjunto de procedimentos considerados necessários de integrar na área de conservação, pela comunidade internacional. O primeiro, respeitante à reintegração de património nacional e o segundo aludindo ao respeito e auxílio na reparação dos bens culturais danificados durante o processo de ocupação de tropas. Ambos os documentos foram aprovados pela UNESCO em 1970, sendo as respetivas medidas alargadas às circunstâncias europeias, nos regulamentos e diretivas sobre bens culturais, adaptando-se a legislação de cada país a este regulamento.

Posto isto, determina-se que as ações de destruição de património encontram-se na base da razão pela qual foram também criadas organizações profissionais e institucionais com o propósito de impedir a repetição de tais atos, procurando regular todos os aspetos concernentes à preservação das várias tipologias de bens culturais existentes. A *Carta de Atenas* (1931), por exemplo, constitui o primeiro documento a reconhecer a existência de

¹⁴¹ Inspirado em factos reais, a obra intitulada *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*, constitui um livro originalmente escrito por Robert M. Edsel e Bret Witter. O filme produzido subsequentemente – *The Monuments Men* – segue um grupo de Aliados, pertencente ao projeto *Monumentos, Belas Artes e Arquivos*, durante a 2ª Guerra Mundial, o qual tem por missão encontrar e salvar peças de arte e outros objetos culturalmente importantes, antes que sejam roubados ou destruídos pelos inimigos.

¹⁴² Em 2001, foi ordenada a implosão das estátuas de Buda, escavadas no século V, nas montanhas de Bamiyan, local situado na antiga Rota da Seda, que interligava a China e a Índia.

Os habitantes foram inclusivamente obrigados a escalar as estátuas, em cordas, abrindo buracos na rocha para depositar a dinamite. Segundo o autor do artigo quem não o fizesse, seria preso. Cf. Farhad Peikar, *Afeganistão. Dez anos sem os Budas de Bamiyan* [em linha]. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/adriana-carranca/afeganistao-dez-anos-sem-os-budas-de-bamiyan/>. Consultado em fevereiro de 2017.

¹⁴³ Cf. Farhad Peikar, *Afeganistão. Dez anos sem os Budas de Bamiyan*, in: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/adriana-carranca/afeganistao-dez-anos-sem-os-budas-de-bamiyan/> [em linha]. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/adriana-carranca/afeganistao-dez-anos-sem-os-budas-de-bamiyan/>. Consultado em fevereiro de 2017.

¹⁴⁴ “Convenção para a proteção de bens culturais em caso de conflito armado”, em Haya.

um património cultural de carácter mundial e sua utilidade social¹⁴⁵; a UNESCO (1946), organização não-governamental criada para tratar questões relacionadas com a educação, ciência e cultura, intenta proteger o património cultural mundial estendendo-se, mais tarde, a múltiplos organismos ligados à proteção de diferentes tipologias de bens.

Outras cartas e organizações vão emergindo para complementar as lacunas e inconsistências preexistentes na área da conservação. Entre as mais relevantes para este estudo, convirá assinalar a *Carta de Veneza* (1964) que recomenda a conservação de obras, preferencialmente, *in situ* e como um todo (partes originais e partes decorrentes de intervenção posterior; o ICOMOS (1964) – Conselho Internacional de Monumentos e Sítios – criado em Veneza, pela UNESCO; a *Convenção de Paris* (1972), para a proteção do património mundial, cultural e natural; o ICCROM – Centro Internacional de Estudos para a Conservação e Restauro de Bens Culturais – criado em Roma para a investigação, formação e difusão de técnicas científicas sobre conservação e restauro de bens culturais (intergovernamental); o ICOM – Conselho Internacional de Museus; o UICN – União Internacional para a Conservação da Natureza e seus recursos – entre outros.

Em 1984 assiste-se também à regulamentação da profissão de conservador-restaurador, durante o *Congresso de Copenhaga*. Define-se assim a profissão e associações profissionais nacionais e internacionais, tais como a confederação de associações europeias de conservadores-restauradores (ECCO), responsável pela elaboração de um código deontológico de restaurador e as bases nas quais deve apoiar-se a sua formação e atividade¹⁴⁶.

A primeira instituição estatal especializada no domínio da conservação e restauro de património móvel e integrado do país emergiu em 1965, através do decreto de lei nº 46 758, de 18 de dezembro, dando origem ao *Instituto José de Figueiredo*. A sua ação estendeu-se quer a bens pertencentes ou tutelados por entidades subsidiadas pelo Estado, quer a bens ao cuidado de entidades privadas. Entre as suas muitas funções, destaca-se a investigação dos bens em questão, a promoção do levantamento dos seus estados de conservação, a análise das condições ambientais em seu redor e a proposição de medidas de conservação preventiva assim como a eventual aplicação de técnicas de conservação curativa e de restauro. Para mais, convirá assinalar que o *Instituto José de Figueiredo*

¹⁴⁵ Opõe-se aos restauros integrais e apoia a anastilose como medida preferencial de reconstrução das obras sendo que, para o caso das ruínas arqueológicas é defendida a consolidação com forma de conservação. Cf. Ana Miguel, *op. cit.*, p. 253.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 259.

dirigiu e participou em inúmeros projetos consagrados à conservação e ao restauro por todo o país, considerando peças de carácter escultórico, existentes no interior e exterior dos edifícios¹⁴⁷.

O *Instituto Português do Património Cultural* – determinante para a aplicação das normas de intervenção científicas – surge, em 1980, com novas atribuições principiando um novo ciclo no âmbito da defesa e proteção do património cultural português.

No dia 30 de setembro do mesmo ano, Portugal passa a integrar o sistema ocidental de valores e referências sobre o *monumento histórico*, tornando-se, por esta via, um dos países signatários da Convenção do Património Mundial¹⁴⁸. Tal significa que a nação pode agora beneficiar de um sistema de cooperação e assistência internacional no que concerne à proteção, conservação, valorização e restauro do seu património mais valioso, desde que o inventarie e inscreva na *Lista do Património Mundial*, para que possa então ser avaliado pelo Comité, antes de ser efetivamente aceite. Desta forma, Portugal passa a ter de realizar um pagamento bianual, a atribuir ao *Fundo do Património Mundial*¹⁴⁹, devendo dedicar-se autonomamente a tarefas que visem identificar, proteger, conservar e valorizar continuamente o seu próprio património. A publicação da primeira lista a contemplar bens nacionais reconhecidos oficialmente como parte integrante do património mundial, ocorre três anos mais tarde, durante a sétima sessão do Comité do Património Mundial. Não obstante, não se encontra entre eles qualquer obra de estatúária ou escultura enquanto linguagem artística autónoma, evidenciando-se sobretudo os monumentos edificados considerados mais significativos para a arte e história nacional, tais como o *Convento de Cristo*, em Tomar, o *Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça*, o *Mosteiro da Batalha* ou o *Mosteiro dos Jerónimos*¹⁵⁰.

Em 1985, tem lugar a implementação da *Lei do Património Cultural*, cuja aplicação possibilitou também uma ampliação da conceção de património, valorativa dos bens materiais.

¹⁴⁷Cf. “Apontamentos para a História da Conservação Preventiva em Portugal” [em linha]. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/apontamentos-para-historia-da-conservacao-e-restauro-em-portugal/>. Consultado em abril de 2017.

¹⁴⁸ Esta Convenção havia sido criada em Paris, durante uma conferência Geral da UNESCO, no ano de 1972.

¹⁴⁹ Disponível em: <http://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf> [em linha]. Consultado em abril de 2017.

¹⁵⁰ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_do_Patrim%C3%B3nio_Mundial_em_Portugal [em linha]. Consultado em abril de 2017.

Destaca-se ainda a criação do *Instituto Português do Património Arquitectónico* e o *Instituto Português de Arqueologia*, no âmbito da sistematização de uma metodologia de estudo histórico e arquitectónico que se veio a refletir na aplicação de medidas mais precisas associadas à recuperação do património nacional, assim como a criação do *Instituto Português de Conservação e Restauro*, criado a 1 de janeiro de 2000 por decreto de lei n.º 342/99 para exercer funções no domínio da conservação e restauro dos bens móveis e integrados nacionais aos quais já tivesse sido reconhecido valor histórico, artístico, técnico ou científico.

A origem da DGPC, criada a 25 de maio, por decreto de lei nº 115/2012, passa pela necessidade de fundir o conjunto de organismos supramencionados – nomeadamente: IJF; IPPA; IPA; IPCR e IPM¹⁵¹ – em função de ser estabelecido um serviço central de administração direta do Estado, dotado de autonomia administrativa, para que pudesse ser assegurada a gestão, salvaguarda, valorização, conservação e restauro dos bens integrantes do património cultural imóvel, móvel e imaterial do país. Não obstante, a sua ação visa apenas os bens classificados ou em vias de classificação, de interesse nacional, público ou de interesse municipal, revogando desta forma qualquer responsabilidade sobre a conservação ou o restauro do conjunto de bens compreendidos neste estudo¹⁵². Afetos ao domínio da escultura, em geral, são apenas contemplados o *Túmulo de Fernão Rodrigues Redondo*, existente na Capela de São Pedro, junto à Igreja de São Nicolau, em Santarém; o *Túmulo de D. Afonso Henriques*, visitável no Panteão Nacional, e o *Arco da Rua Augusta*, junto ao Terreiro do Paço, em Lisboa¹⁵³.

¹⁵¹ São eles o *Património Português do Património Arquitectónico*; o *Instituto Português de Arqueologia*; o *Instituto Português de Conservação e Restauro*; e o *Instituto Português de Museus*. A informação encontra-se disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/>. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

¹⁵² De entre a lista de atribuições que visam assegurar objetivos referenciados encontra-se a obrigação, por parte da Direcção-Geral do Património Cultural, de promover a realização de estudos técnico -científicos relativos ao património artístico estabelecendo parcerias com outras entidades, nomeadamente universidades e centros de investigação; prestar serviços de consultadoria ou assistência técnica, solicitados ou contratados por entidades públicas ou privadas, nacionais ou estrangeiras; e promover a sensibilização e a divulgação de boas práticas para a defesa e valorização do património cultural arquitectónico e arqueológico. Não obstante, o facto de ser expressa grande preocupação para com o património arquitectónico e arqueológico, o decreto de lei não contempla qualquer referência à defesa dos monumentos de estatuária, espalhados por todo o país. Cf. “Estrutura Nuclear da DGPC - Portaria 223/2012 de 24 de julho” in *Legislação sobre património*. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/legislacao-sobre-patrimonio/>. [em linha]. Consultado em abril de 2017.

¹⁵³Cf. Anexo II do Decreto Lei nº 115/2012 de 25 de maio da Direcção-Geral do Património Cultural. [em linha]. Diário da República: I série, nº 102. Disponível em: <https://dre.pt/application/dir/pdf1sdip/2012/05/10200/0277202777.pdf>. Consultado em abril de 2017.

Para concluir destaca-se, à luz do clássico texto de Françoise Choay¹⁵⁴, o aparecimento da noção de *património histórico* – termo usado para referir a base de identificação e união de uma comunidade universal, constituído por um conjunto de objetos e tipologias que unem os seus elementos, sob a referência de um passado comum – a partir da qual passa a poder ser estabelecida a diferença entre *monumento* e *monumento histórico*. A sua génese ocorre no Renascimento, com a atenção concedida aos monumentos clássicos da antiga Roma, tendo terminado com o aparecimento de uma indústria cultural, sobretudo durante o século XIX e XX, dentro da qual veio a ser problematizada a questão do património imóvel. O surgimento da Revolução Francesa e a consequente consagração da consciência patrimonial, já no auge do período romântico, acaba por tornar França no berço e difusor da noção de *património*, cuja consciencialização refletiu-se na criação de legislação para proteger os seus próprios monumentos históricos.

Por outro lado, a obra de Ana Miguel ajuda a estabelecer um balanço da evolução das práticas de conservação e restauro das criações artísticas, entre a Antiguidade e o século XX, referenciando os fatores de destruição entre os povos, como principal impulsionador do emergir de leis em torno da proteção do património construído. O seu decreto e aplicação reflete, em países como Itália e Espanha, a gradual construção de uma consciencialização que veio a confluir para o nascimento e difusão do conceito moderno de conservação preventiva. A autora refere a importância das características físicas, da pedra e do bronze, na relação estabelecida com o propósito sagrado dos monumentos da Antiguidade, assim como técnicas, métodos e alguns estudos, desenvolvidos para assegurar a sua proteção e perdurabilidade no tempo. O *Renascimento* e a geração de intelectuais de *Quattrocento* marcam um ponto de viragem neste domínio ao implementar novas medidas de conservação sob um ponto de vista histórico. O avanço assinala o início de um processo de tomada de consciência da dimensão contextual das obras como testemunhos de história, subjacente à valorização dos grandes monumentos da antiguidade grega, romana e medieval. É feita alusão à importância do seu local original, assim como a questões relacionadas com inventariação, catalogação e controlo ambiental, como estratégias concebidas para garantir a segurança do espólio existente. Esta nova consciência reflete-se, no período *Barroco*, na especial importância que é atribuída às marcas deixadas pelo tempo na superfície de pinturas e esculturas, integrando a noção de *pátine natural* como elemento valorizador das obras. O apagar destas marcas

¹⁵⁴Cf. Françoise Choay, *L'Allégorie du Patrimoine*, 1982 (1ª ed), p.?

ou a sua substituição por *pátines* artificiais em consequência de comprometedoras ações experimentais de limpeza, foram alvo de forte reação crítica em países como a Espanha, contribuindo para a tomada de novas medidas preventivas a favor da integridade do espólio ainda existente. O domínio da conservação preventiva conhece novo ponto de viragem durante a segunda metade do século XVIII, desencadeada pela Revolução Francesa. As grandes transformações ocorridas, neste contexto, constituem um fator decisivo para a estabilização e difusão da noção de monumento histórico dentro da malha social francesa. O impacto pós-revolucionário sobre o continente europeu levou os restantes países a procurar seguir as vanguardistas medidas de conservação, implementadas pelos franceses, como forma de salvaguardar a sua própria história através dos monumentos prevaletentes. São então criadas as primeiras obras dirigidas à normalização do processo de inventariação do património artístico, assim como, jurisdição e organismos de administração para o salvaguardar e algumas técnicas de conservação ao nível da realização de diagnósticos e da aplicação de ingredientes reversíveis (evaporáveis) na limpeza. De igual modo, diversos autores aludem para o facto de terem sido criadas diferentes escolas (Francesa, Inglesa e posteriormente a Italiana), cujos princípios subjacentes à busca de *autenticidade*, irão influir nos critérios de intervenção sobre monumentos danificados por toda a Europa, influenciando a formulação de normas sobre a sua preservação futura. Segue-se a referência ao alargamento do conceito tradicional de monumento a “bem cultural” e as diferentes organizações, profissionais e institucionais, emergentes durante o século XX para a regulação de todos os aspetos respeitantes à preservação das várias tipologias de “bens”, albergadas sob a nova conceção.

Em relação à historiografia nacional, assinala-se que as intervenções de conservação, restauro, ou de simples manutenção de bens, começam por constituir em Portugal, operações pontuais, limitadas a construções de carácter utilitário, indispensável para a defesa do território. Contrariamente a outros países como Itália, França, Espanha ou Inglaterra, Portugal não manifestou, até ao século XIX, grande preocupação para com a preservação dos seus monumentos. Pelo menos, não de um ponto de vista capaz de os perspetivar para lá do seu valor prático, enquanto testemunhos histórico-artísticos da cultura e identidade nacional. Esta abertura só se dará efetivamente a partir de meados da década de 30 de oitocentos, impulsionada pelo processo de desamortização dos bens clericais e pelo conjunto de intelectuais que se debateu – à semelhança de nações mais

progressistas –para que fossem criados organismos e leis dedicadas à defesa e proteção do património histórico nacional. Todo o processo desenvolve-se, todavia, muito mitígdamente, retardado pela situação de instabilidade política e económica que se veio a arrastar até ao Estado Novo, e agravado pelo cenário de pobreza cultural imperante em todas as camadas sociais. Apesar da chegada do novo regime ter significado um esforço para salvaguardar uma grande quantidade de monumentos histórico-artísticos, a sua ação limitou-se quase exclusivamente às construções arquitetónicas datadas da Idade Média – mais valorizadas pelo seu valor simbólico e histórico – a qual acaba por se refletir tanto na implementação de leis dedicadas exclusivamente à preservação deste património como na criação da *Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. O modelo de Viollet-le-Duc torna-se uma constante nas operações realizadas, tendo sido excluídos modelos mais atuais, em função da supremacia ideológica do partido. Portugal distancia-se deliberadamente dos avanços que vão sendo alcançados na área da conservação de património, procurando unicamente restituir mimeticamente as formas originais dos símbolos que melhor evocam a grandeza e raízes identitárias da nação. A chegada do fim da ditadura e conseqüente entrada num regime democrático propiciaram, contudo, o restabelecimento da comunicação entre o país e o mundo. Por conseguinte, a entrada de Portugal no conjunto de países signatários para a proteção do património mundial, cultural e natural só pode ser interpretada como um reflexo natural propiciado por essa reabertura, dentro da qual é evidenciada uma maior consciencialização da malha coletiva portuguesa para a importância e necessidade de salvaguardar o seu legado cultural. Para além de contemplar medidas de cooperação e assistência internacional, a ação veio acrescentar Portugal à lista de países proclamadores da universalidade do sistema ocidental de valores e referências sobre o *monumento histórico* expondo-o, simultaneamente, às novas problemáticas relacionadas com o processo de industrialização cultural no território¹⁵⁵. A maior fatia de destruições ou alterações operadas contra estes bens, apresenta, não raras vezes, uma motivação político-económica, ocorrendo de forma legal e indiferente ao seu valor metafísico. O respeito pela dimensão cognitiva, artística e pedagógica dos monumentos do país permanece sendo, todavia, sacrificado em prol do princípio da rentabilidade económica. Não será, portanto, surpreendente verificar que a arquitetura se mantém como única tipologia artística a poder beneficiar do sistema de proteção e suporte internacional, não existindo

¹⁵⁵ O princípio da rentabilidade impõe-se ao princípio de respeito a ter pelo património cultural comprometendo, muitas vezes, a dimensão cognitiva, artística e pedagógica que este integra.

na lista de bens reconhecidos como *Património da Humanidade* qualquer monumento referente a obras de estatuária portuguesa. O facto serve apenas para constatar a soberania do valor histórico-artístico da arquitetura nacional sobre as demais tipologias artísticas. Ao fim ao cabo, a maioria das intervenções de conservação, restauro ou manutenção, financiadas pelo Estado, ao longo dos anos, centralizaram-se sempre no património arquitetónico, relegando para segundo plano os monumentos de pintura ou escultura pública, exceto quando vinculados à arquitetura enquanto conjunto. Nesta ótica, a única estatuária a beneficiar verdadeiramente de atenção por parte das autoridades responsáveis, será, por exemplo, aquela integrada nas fachadas dos edifícios de maior relevo histórico, limitada a uma função essencialmente decorativa.

Em Ponta Delgada, esta realidade aplica-se especialmente às fachadas de certos edifícios religiosos ou governamentais, raramente descuidados. A ausência da prática legal de sistemas de conservação preventiva ou curativa, focados exclusivamente na estatuária pública enquanto tipologia autónoma, revela um certo grau de desinteresse, que se generaliza não apenas às entidades competentes mas também à população micalense em geral face aos seus monumentos de estatuária pública e às artes plásticas em geral, validando, no presente, os pontos de vista e conclusões alcançadas por Alexandre Herculano e pela geração de eruditos e homens de cultura do século XIX. Tal atitude, obstrói a potencialização da valorização deste património na cidade, e aporta invariavelmente prejuízo para a mesma, dada a mais-valia que este conjunto de bens pode representar, quer para os seus habitantes, quer para quem visita a região – seja de um ponto de vista pedagógico, histórico, artístico ou até mesmo económico no âmbito da criação de eventuais estratégias destinadas a atrair mais turismo a nível local.

CAPÍTULO II

Caracterização histórica e artística do conjunto de estatuária integrada no centro histórico de Ponta Delgada

2.1. Enquadramento Histórico das Obras

Ao procurar o significado da palavra monumento¹⁵⁶, constata-se que a sua utilização presente é vasta e passível de se aplicar a quaisquer criações cujo intento consista em preservar a memória de algo, assegurando o reconhecimento das novas gerações. A conceção parte da definição facultada pela *Convenção sobre a Proteção de Património Mundial, Cultural ou Natural* em 1972, que realça o carácter de monumento, não como uma tipologia específica, mas como *obra (...) com valor universal excepcional, do ponto de vista histórico, artístico ou científico (...)*¹⁵⁷, integrando-a assim no centro das políticas de conservação de bens culturais, nacionais ou internacionais.

Porém, quando enquadrado no âmbito da historiografia tradicional¹⁵⁸ o termo é empregue para designar sobretudo obras de arquitetura e escultura, cujas características formais e contexto histórico convergem frequentemente para identificar e unificar determinada comunidade com um passado comum. Segundo o teórico e escultor português Francisco de Assis Rodrigues (1801-1877), tratam-se de obras criadas para: *(...) comemorar e conservar a lembrança dos homens illustres, ou dos grandes acontecimentos em que entram, (...)*¹⁵⁹. São disto exemplo os mausoléus, as pirâmides, os arcos de triunfo, as estátuas pedestres ou equestres, entre outros – no âmbito de uma conceção de monumento romântico prevalecente então em Portugal que tinha por objetivo principal a imortalização dos homens notáveis pelos seus feitos patrióticos. A definição que nos dá

¹⁵⁶ Do latim *monumentu*, derivado do verbo *monere*, cujo significado é *advertir, anunciar*. Cf. “Monumento” In *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Vol. XVII, p.785.

¹⁵⁷ Ignacio González-Varas, *Conservación de Bienes Culturales – Teoría, História, Principios y Normas*, 2005, p.48.

¹⁵⁸ Considerar que a historiografia tradicional, é aquela agregadora dos grandes acontecimentos políticos, batalhas e feitos bélicos que marcaram a história, pelo que dentro desta mesma historiografia só se poderia alcançar o conceito de *Monumento Histórico*. O termo diz, portanto, respeito a uma construção levantada em memória de algum feito ou acontecimento importante, integrando assim o conjunto de estatuária em estudo.

Atualmente, o significado do termo *monumento* estende-se à noção mais generalizada de “bem cultural” albergando assim qualquer obra intelectual, material e imaterial considerada digna de perdurar no tempo como testemunho da história (não apenas obras de arquitetura, escultura ou pintura, mas também documentos ou fragmentos de obras científicas, literárias, legislativas, musicais, da natureza ou outras), servindo simultaneamente como uma importante ferramenta de estudo sobre a passagem dos tempos. Cf. Ignacio González-Varas, *op. cit.*, p.44-50.

¹⁵⁹ Cf. Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, architectura e gravura*, 1875, p. 264 [em linha]. Disponível em: <http://purl.pt/977/1/index.html#/262/html>. Consultado em fevereiro de 2017.

o autor, reflete a gênese da concepção de *monumento* como *monumento histórico*¹⁶⁰ não se desviando muito do que está compreendido como objeto deste estudo.

A difusão do conceito remonta ao século XIX, fruto da ideologia que presidiu em toda a Europa pós-Revolução Francesa, dentro da qual se pretendeu que os monumentos servissem para *incorporar e difundir uma dada leitura histórica, tornando[-se] o suporte e agente (...) da construção de uma narrativa historicamente determinada, como extensão do documento escrito*¹⁶¹.

Em Portugal a ideia surgiu muito lentamente, impulsionada pela força reativa de Alexandre Herculano e de alguns intelectuais do panorama nacional que, a par das grandes transformações políticas, sociais, económicas e culturais – ocorridas no período entre o pós-revolução Francesa e início do século XX – lutaram pela valorização dos monumentos nacionais e pela criação de leis e organismos oficiais que garantissem a sua segurança e proteção¹⁶².

O conjunto de estatuária pública existente em Ponta Delgada parte de uma base vincadamente tradicionalista sustentada pelo sistema de pensamento clássico (sistema vigente nas academias de belas artes em Portugal), segundo o qual evidencia-se o respeito pela proporção e naturalismo das formas, predominantemente humanas, sendo estas pensadas e materializadas com recurso à metodologia (ideia, desenho, modelo e obra final), aos processos técnicos e aos materiais herdados do clássico – quer se trate de temáticas, alegóricas ou históricas, evocativas dos heróis do passado ou de homens e mulheres do povo. O recurso ao plinto é também aqui um elemento recorrente, proveniente da tradição clássica para conferir às produções uma dimensão sacralizante, elevando e distinguindo a figura homenageada face ao observador.

¹⁶⁰ Esta concepção teve a sua origem no século XVIII, surgindo em consequência da Revolução Francesa (1789).

¹⁶¹ Cf. Ignacio González-Varas, *op. cit.*, pp.33-34.

¹⁶²Cf. Paulo Alexandre Simões Rodrigues, *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos monumentos nacionais no Portugal de oitocentos*. Dissertação de mestrado em História da Arte Contemporânea (séculos XVIII-XX) apresentada à Faculdade de ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 52-80.

A sua materialização é concretizada através da pedra e do bronze, numa escala harmonizada com a dos espaços e arquitetura circundante a partir dos princípios neoclássicos implementados por Machado de Castro – autor do primeiro monumento de estatuária pública em Portugal – obrigando assim ao estabelecimento de uma relação de escala e proporcionalidade entre o monumento o local de implantação. Não obstante tal esforço nem sempre se verifica bem-sucedido, devido a uma série de variantes que atuam sobre o conjunto em estudo.

Não obstante, e apesar de partirem de uma base comum, o património escultórico presente nas três freguesias urbanas de Ponta Delgada encontra-se dividido em períodos distintos documentando parte do mitigado processo de evolução dos últimos cem anos da estatuária pública nacional, desde o *Romantismo* (séc. XIX) até ao *Neo-Realismo* (meados do séc. XX). Nela evidencia-se, igualmente, o trabalho de alguns dos autores mais distintos no panorama português como, por exemplo, Artur Anjos Teixeira e Teixeira Lopes (escultores renomados da escultura mais tradicional), Diogo de Macedo e Ernesto Canto da Maia (escultores da 1ª geração de escultores/estatuários modernistas em Portugal), Numídico Bessone, João Fragoso e Euclides Vaz (2ª geração de escultores/ estatuários modernistas) e Álvaro de França (representando a geração de estatuários mais recente do conjunto).

Assim, verifica-se, de modo muito parcial, a presença de estatuária do período liberal até à I República como exemplifica o monumento funerário representativo do Padre Silvestre Serrão (últimas duas décadas do séc. XIX), o monumento dedicado ao explorador Roberto Ivens (1890), a representação do Engenheiro José Cordeiro, produzida por Anjos Teixeira (1880-1935) para vir integrar o contexto da estatuária tumular no cemitério de S. Joaquim em 1911, e a representação de Teófilo Braga, concretizada em 1916, apesar de só ter sido inaugurada na cidade de Ponta Delgada, em 1943, durante o regime ditatorial.

São igualmente predominantes os exemplares representativos do primeiro modernismo em Portugal, produzidos durante o regime provisório e sobretudo durante o Estado Novo. Estes são constituídos, caracteristicamente, por peças de pequeno formato¹⁶³ como exemplifica um busto a Antero de Quental da autoria de Diogo de Macedo cujo original, em mármore, foi o primeiro dedicado ao poeta em todo o território e constitui um dos

¹⁶³ Os pequenos formatos (cabeça e bustos) são as tipologias a partir das quais se introduz algumas das características da escultura modernizante em Portugal. Cf. Lúcia Matos, *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, 2007, pp. 64-69.

exemplares mais antigos da escultura modernista do conjunto, datado de 1929 – 1ª década da sua introdução, ao nível da escultura no país¹⁶⁴.

À parte estas obras, existem aquelas integradas no modernismo nacional, representativas da estética “oficial” do Estado Novo – influenciada pelo monumento dedicado ao descobridor da Madeira, João Gonçalves Zarco¹⁶⁵. Nomeadamente: *o Monumento aos Mortos da Grande Guerra* (1936), *o Monumento a Gonçalo Velho Cabral* (1955) e a estátua erguida ao Padre Sena Freitas (1966).

O conjunto contempla também trabalho de carácter neorrealista, produzido após o 25 de abril. Neste, evidencia-se acima de tudo a dimensão social pela representação imagética dos “Heróis” da classe trabalhadora. É, por exemplo, o caso do monumento ao Emigrante Açoriano, homenageando um coletivo popular, da autoria do escultor Álvaro de França, inaugurado em 1991 – muito embora o projeto date dos anos 80.

Com exceção de alguns dos casos supramencionados¹⁶⁶, dir-se-á que conjunto de estatuária pública em estudo, resulta – à semelhança do que geralmente sucede para as obras estatuária pública no restante território nacional – de encomendas concretizadas por contrato de adjudicação, decorrente de concurso público ou de convite direto, após ter sido lançada a ideia por parte de uma individualidade ou entidade oficial¹⁶⁷. Por conseguinte, convirá igualmente assinalar que a tipologia em questão determina que a obra resultante será sempre limitada pela sua condição de pública – social e política – dependente e indissociável da entidade comanditária e do local a que se destina.

A escolha do artista é também realizada em função dos recursos económicos de que dispõe cada projeto¹⁶⁸. No caso de cidades pequenas, como Ponta Delgada, não é raro haver, em trabalhos de menor escala, preferência em convidar um escultor local para se encarregar da sua materialização, relegando para concurso público nacional as obras de maior envergadura. Contudo, também aqui se verificam exceções à regra, tais como o *Padrão erguido aos Mortos da Grande Guerra*, resultante de um convite dirigido ao arquiteto Raul Lino, ou o monumento consagrado à imagem de *S. Miguel Arcanjo*, executado por Numídico Bessone quando era ainda aluno na Academia de Belas Artes de

¹⁶⁴ J. Silva Júnior, “Currículo dum monumento” in *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991, pp.1-2.

¹⁶⁵ O autor é Francisco Franco (1885-1955) pertencente à primeira Geração de Escultores/ Estatuários modernistas portugueses. Outros, também pertencentes a esta geração, são Diogo de Macedo (1889-1959), Canto da Maia (1890-1981), António Azevedo (1889-1986) e Raul Xavier (1894-1964).

¹⁶⁶ No que diz respeito aos casos de obras de escultura funerária convertidas depois em obras de estatuária pública, ao serem trasladadas para espaços comuns.

¹⁶⁷ Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 296-300.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

Lisboa e indicado para perpetuar o espaço público de Ponta Delgada, comportando uma das maiores e mais importantes cerimónias de inauguração do conjunto.

2.2. Caracterização do Conjunto: *Antes, Durante e Depois* do Estado Novo

2.2.1. Linguagens e Estéticas

→ A Estatuária romântica e naturalista

Na sua conceção geral a escultura romântica é dominada pelo sentimento. A ideia é frequentemente evocada a partir da expressão das figuras, dinamismo formal, acabamento “inacabado” das superfícies e a utilização frequente do grupo escultórico.

Os temas são também uma parte fundamental no modo como o sentimento é exaltado, servindo de justificação para representar ações dramáticas de acontecimentos heroicos ou o lado sentimental individualizado de uma figura. Em Portugal esta escultura oscila entre as influências clássicas e uma aproximação ao *Naturalismo* através dos ensinamentos académicos. O fim das guerras liberais e o crescente nacionalismo são observáveis pela constante evocação dos temas heroicos e históricos que emergem nas artes por via deste movimento – em contraponto às representações das figuras régias que encarnavam os símbolos do regime pré-liberalista no país – para assim enaltecer as figuras da pátria cuja ação lhes conferiu o estatuto de símbolos nacionais.

O facto de a escultura romântica nacional exercer uma frequente ligação com o *Naturalismo*, sobretudo nos monumentos públicos, deve-se essencialmente à fusão entre a prática das formas naturalistas, fundamentadas no pensamento classicista que caracteriza a tradição académica e a temática da nostalgia e elevação histórica romântica, assente na representação de carácter metodológico e narrativo das grandes figuras e heróis do povo português. No caso de Ponta Delgada, esta narratividades traduz-se mais facilmente pela ênfase dada à temática e aos elementos iconográficos que contextualizam a ação desenvolvida pelas figuras, que pelo dinamismo da composição ou pela carga psicológica que se quer ver projetada na expressão facial dos homenageados.

Um outro aspeto que valerá a pena referir passa pelo facto de que este género de monumentos resultou, na maioria dos casos, de subscrições públicas, atribuindo às classes populares um certo poder de decisão relativamente à escolha dos seus heróis e à proliferação desta corrente estética – viabilizada pela escultura – nos espaços públicos do país. As obras finais resultam, por conseguinte, na junção dos dois estilos, harmonizando-

se simultaneamente com as necessidades colocadas pelo conceito de monumento clássico para, desse modo, articular as correntes estéticas internacionais com o gosto e sentimento nacional¹⁶⁹.

Em Ponta Delgada, no âmbito do conjunto em análise, e de acordo com os pressupostos descritos acima, distinguem-se os exemplares constantes na tabela abaixo:

Tabela 1 - Lista de produções de carácter romântico/naturalista.

Denominação do Exemplar, tipologia (data)	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Monumento a Padre Silvestre Serrão</i> , estátua de vulto perfeito (fins de 70 inícios de 80 do séc. XIX)	José Moreira Rato (1860-1937)
<i>Monumento a Roberto Ivens</i> , busto (1890)	José Moreira Rato (1860-1937)
<i>José Cordeiro</i> (1911)	Anjos Teixeira (1880-1935)
<i>Teófilo Braga</i> , busto (1916)	Teixeira Lopes (1866- 1942)

Fonte: elaborado pela autora.

→ A Estatuária Modernizante

O Modernismo do começo do século XX, e outros movimentos subsequentes nascidos por toda a Europa, veem introduzir no panorama artístico nacional uma vontade de rutura relativamente à tradição clássica vigente, em consequência das novas propostas que vão surgindo na capital francesa, centro do mundo da arte.

O desenvolvimento da escultura moderna nacional, ao longo das décadas de vinte e de trinta, assenta sobretudo nos *Modelos Francês e Italiano*, os quais abrirão caminho para uma escultura em conformidade com as exigências do regime salazarista valorizando, neste sentido, uma forte continuidade com a tradição nacional.

Esta nova ótica de conceber e realizar escultura emerge assim, no território nacional, durante a década de 20 influenciada por um grupo de escultores franceses considerados as cinco figuras tutelares da escultura moderna em Portugal: Rodin (1840-1917)), o escultor que mais a influenciou, seguido de Bourdelle (1861-1929), Maillol (1861-1944), Bernard (1866-1831) e Despiau (1874-1946), membros do grupo denominado *Les Indépendantes*. Os aspetos mais influenciados pelo modernismo francês relacionam-se

¹⁶⁹Cf. José-Augusto França, *História da Arte em Portugal - O Pombalismo e o Romantismo*, 2004, pp. 130-134.

sobretudo com os seguintes aspetos: utilização do fragmento enquanto todo; simplificação das formas; incorporação do bloco de pedra, parcialmente desbastado, como parte integrante da obra acabada e a atenção atribuída ao trabalho de modelado para registar o movimento da figura¹⁷⁰.

Os seus introdutores em Portugal constituem a chamada *1ª Geração de Escultores Portugueses* composta pelos então alunos bolseiros da academia de Belas Artes de Lisboa como Diogo de Macedo, Francisco Franco e Canto da Maia, que mais conscientes da relevância de outras propostas estéticas procuraram, na capital francesa, um movimento alternativo ao modelo oitocentista em vigor. A sua escultura assenta na representação figurativa alicerçada no classicismo, melhor compreendido pelos escultores portugueses, mas dele divergente no que respeita ao tratamento formal. A escultura modernizante denota, sobretudo, uma maior síntese das formas e volumes de base naturalista.

Esta nova visão é primeiramente aplicada a trabalhos de pequena escala – cabeças e bustos ou pequenos estudos – e posteriormente generalizada a toda a produção escultórica.

É dentro desta nova conceção escultórica que se verifica o número mais elevado de produções compostas por bustos e algumas estátuas de vulto perfeito, realizadas entre 1911 e 1984.

As tabelas que se seguem referem as obras classificadas como “modernizantes” dentro de cada uma das tipologias do conjunto, indicando igualmente o seu autor e data.

Tabela 2 – Lista de Bustos.

Denominação do Exemplar (data)	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Antero de Quental</i> , busto (1929)	Diogo de Macedo (1889- 1959)
<i>Alberto I príncipe de Mónaco</i> , busto (anos 40?)	François Cogné (1876- 1952)

¹⁷⁰ A consagração deste grupo – autoproclamado “Independentes” pela relação de oposição que o seu trabalho estabelece em relação ao academismo escultórico e aos “radicalismos da vanguarda” – ocorre fundamentalmente através da crítica francesa, no período que se segue à primeira grande guerra, já que o conflito levou a que em França, se procurasse restabelecer os laços entre os valores tradicionais e a arte do momento. O seu auge deu-se sobretudo durante a década de 20 e 30 do século XX.

A base de pensamento clássico que sustenta o modernismo destes trabalhos tornava-os mais fáceis de assimilar e de compreender por parte desta “primeira geração” escultores modernistas, os quais procuraram de imediato incorporar-las nos seus próprios trabalhos, integrando-as desse modo na escultura do país – consagrando, a seu tempo, Rodin, Bourdelle, Despiau, Bernard e Maillol as cinco figuras tutelares da escultura modernista em Portugal.

Cf. Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, pp. 77-79; 111-129.

<i>Antero de Quental</i> , busto (1942)	Ernesto Canto da Maia (1890-1981)
<i>Coronel Francisco Afonso Chaves</i> , busto (1958)	Numídico Bessone (1913-1985)
<i>António Borges</i> , busto (1958)	Numídico Bessone (1913-1985)

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 3 – Lista de Estátuas.

Denominação do Exemplar (data)	Autor (data de nascimento e morte)
<i>S. Miguel Arcanjo</i> (finais da década de 30 ou inícios da década de 40 ¹⁷¹)	Numídico Bessone (1913-1985)
<i>Madre Teresa D'Anunciada</i> (1984)	Euclides Vaz (1916-1991)

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 4 – Lista de Altos-Relevos.

Denominação do Exemplar (data)	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Filosofia e Sentimento</i> , altos-relevos. Constituem parte do grupo escultórico erguido a Antero de Quental, pelo escultor Canto da Maia (concretizadas em 1991, a partir do projeto de 1942)	Soares Branco (1925-2013) – autor dos dois altos-relevos, criados a partir dos estudos deixados por Canto da Maia ¹⁷² .
<i>Adão</i> (1969)	António Duarte (1912-1998)

Fonte: elaborado pela autora.

Tabela 5 – Lista de Exemplos Tardios.

Denominação do Exemplar	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Monumento a Luiz Vaz de Camões</i> , busto (1981)	Álvaro Raposo de França (n.1940)
<i>Monumento a Dr. Luiz Bettencourt</i> , busto (1973)	Álvaro Raposo de França (n.1940)

¹⁷¹ Constitui o trabalho académico de final de curso executado por Numídico Bessone enquanto aluno da Academia de Belas-Artes de Lisboa, tendo-lhe permitido obter a classificação de 19 valores.

¹⁷² Os estudos encontram-se no Museu Carlos Machado.

<i>Monumento a Armando Côrtes- Rodrigues</i> (1996 ¹⁷³)	José Maria França Machado
--	---------------------------

Fonte: elaborado pela autora.

→ A Estatuária “Oficial” do Estado Novo

Fruto da incorporação de ideias associadas ao *Modelo Italiano*¹⁷⁴, a nova estatuária advém da necessidade sentida pelo novo regime (1933-1974) de incentivar uma mudança no plano de aceitação de novos gostos promovendo e modernizando, simultaneamente, a imagem nacional.

O *Modelo*, originalmente criado por Mussolini e mais tarde adotado por António Ferro – diretor do Secretariado de Propaganda Nacional – advém da importância de tornar a arte moderna uma expressão original do seu povo. Por essa razão a estatuária passa a expressar uma forte ligação com as raízes e tradições da nação, quer pela linguagem que adota quer pela iconografia, ligada ao período das descobertas marítimas. Deste modo o regime procura projetar-se, a si e aos seus ideais, como modernos, sob uma tradição genuinamente tradicional. A “escultura moderna” passa assim a integrar o incremento de exposições cíclicas, a criação de um gabinete para a arte contemporânea que em Portugal é conduzido pelo SPN – Secretariado de Propaganda Nacional – para incentivar a produção de arte no âmbito da sua “política de espírito”¹⁷⁵. Por conseguinte, estas produções jamais deveriam cair na “loucura das formas”, desencorajando-se outras práticas para lá da figuração, mais conveniente á difusão dos ideais partidários¹⁷⁶.

Na mesma sequência o SPN implanta a lei dos 2%, a qual defende a utilização de 2% do orçamento do Estado em Obras Públicas¹⁷⁷. A aplicação da nova lei constitui a razão mais evidente pela qual se verifica um significativo aumento do número de estatuária pública durante a chamada “Idade de Ouro”¹⁷⁸ em Portugal relativamente a outros períodos

¹⁷³ Data gravada na parte de trás da obra. Não foram encontradas referências à respetiva cerimónia de inauguração.

¹⁷⁴ Originalmente protagonizada pelo *Grupo de Novecento* evidencia, na escultura, o estilo “Clássico Moderno” valorizando uma continuidade com o predomínio da figura humana, ambiente simples, ritmo formal e harmonioso e referência aos modelos trecentistas e do Renascimento.

¹⁷⁵ A “política de espírito” procura passar a ideia de que a grandeza nacional, assim como a sua projeção para um grande futuro, está na heroicidade do povo, à semelhança dos grandes homens do mar que contribuíram para o engrandecimento e prosperidade da nação na época dos descobrimentos. Cf. José-Augusto França: *História da Arte em Portugal – O modernismo (século XX)*. Lisboa: Presença, 2004, pp.61-62.

¹⁷⁶ Idem.

¹⁷⁷ Lúcia Matos, *op. cit.*, p. 217.

¹⁷⁸ A expressão foi consagrada por António Ferro – diretor do SPN/ SNI e grande impulsionador da arte ao serviço da nação, em Portugal – na entrevista que deu para a revista “Arte Moderna”, em 1949. O termo é

históricos. Esta linha de promoção das artes visa apenas que os trabalhos encomendados para o espaço público sirvam de testemunhos da história e grandeza da nação, mais do que obras de arte propriamente ditas. Defendendo os ideais: Deus, Pátria, Família, o Secretariado propõe-se valorizar simbolicamente a Nação, o Território e a História através de uma estatuária “oficial”¹⁷⁹. A estatuária detém, por isso, uma função sobretudo narrativa que visa “educar” a população pelo uso da figuração das formas escultóricas – mais fáceis de compreender – tratamento, composição e iconografia.

Mantêm-se os princípios clássicos na sua conceção e concretização, aliando-a a um novo tratamento formal – moderno – manifestamente mais sintético e geometrizado, para refletir as ideologias/valores adotados e defendidos pelo regime autoritário.

Constata-se o uso da linguagem *neo-naturalista* aliada à dimensão *Realista* como parte integrante da iconografia e simbolismo das figuras. Esta iconografia surge sobretudo associada aos heróis da época dos descobrimentos marítimos.

As figuras são monumentalizadas e criadas a partir de uma estrutura monolítica apresentando volumes e formas severas, as quais são dinamizadas apenas pelo ritmo e tratamento que é dado à representação das capas – elemento muito presente neste tipo de representações, herdado dos modelos oitocentistas. Formalmente tratam-se de representações estereotipadas criadas com recurso à síntese das formas naturalistas e geometrização volumétrica.

As expressões faciais denotam uma propositada ausência de emotividade conferida pelo olhar distante e ausente. Tal característica, à semelhança da densidade dos volumes, monolitismo da estrutura formal e monumentalidade das dimensões, atua para conferir uma perenidade atemporal às figuras alegóricas, com o intuito de consagrar e proclamar a identidade patriótica, perpetuada, pela pedra, no espaço público da cidade.

Os valores simbólicos – nação, território, tradição e história – verificam-se também em outros elementos, como por exemplo a cruz de Cristo, o escudo nacional, entre outros.

recorrente em inúmeros estudos posteriores associados à escultura produzida na década de 40 em Portugal, podendo ser encontrado para referenciar este período nas já citadas obras *Escultura em Portugal no século XX (1910-1969)*, da autoria de Lúcia Almeida Matos e *O Modernismo na Arte Portuguesa* de José Augusto-França.

¹⁷⁹ Em 1928 Francisco Franco edifica “Zarco”, dedicado João Gonçalves Zarco – descobridor da Madeira – estátua monumental considerada a primeira subjacente à estética modernista adotada pelo Estado Novo. O *Diário de Lisboa*, defendeu que a estátua ia servir para ensinamento ao público e para que não aumentassem as esculturas ‘vieux-style’ que em Portugal abundavam. Cf. Lúcia Matos, *op. cit.*, p.159.

O recurso a esta estética e respetivas dimensões é pensado para que a obra atue no espaço em perfeita convivência quer com as construções mais tradicionais, quer com as mais contemporâneas constituindo-se, simultaneamente, como marco referencial.

Observe-se a tabela abaixo, com a indicação do nome da obra e o respetivo autor.

Tabela 6 – Lista de produções suscetíveis de integrar a denominada “Estatuária Oficial” do Estado Novo.

Denominação do Exemplar	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Monumento aos Mortos da Grande Guerra</i> , alto-relevo (1936)	Raul Lino (1879-1974); Diogo de Macedo (1889- 1959)
<i>Monumento a Gonçalo Velho Cabral</i> , estátua (1955)	João Fragoso (1913-2000)
<i>Monumento ao Padre Sena Freitas</i> , estátua (1966)	Numídico Bessone (1913-1985)

Fonte: elaborado pela autora.

→ **Estatuária Neorrealista**

A estatuária neorrealista advém da legitimidade e necessidade de uma arte social e politicamente empenhada cujo objetivo é, à semelhança de alguma escultura modernizante, o de levar a cultura às massas. O movimento surge no país, durante a década de cinquenta com o propósito de reconciliar o artista com o povo através de uma arte *concreta e interessada, despida de preconceitos estéticos e integrada na vida e comunhão com o Homem*. Pretende-se a criação de um novo significado, moderno e progressista, a partir do uso das velhas formas. Nelas, o artista busca imprimir uma forte preocupação humanista e social. Contudo, em 1957 Júlio Pomar conclui que a mesma não passa de um “maneirismo essencialmente conformista, quer do ponto de vista ético, quer do ponto de vista formal”, relativamente à estatuária moderna oficial¹⁸⁰.

Os artistas mais conotados com o neorrealismo nunca saíram das variantes do modernismo português. Verifica-se uma estatuária consciente das limitações do

¹⁸⁰ *Idem*, pp. 351.

modernismo mas sem alternativas, porque encontra-se sujeita aos mesmos conceitos, métodos e materiais.

Em suma, a estatuária neorrealista apresenta uma temática figurativa associada aos valores sociais sem, contudo, se desassociar dos métodos, formas e materiais que caracterizam a escultura moderna em Portugal. Verifica-se apenas um maior dinamismo relativamente à composição e ao tratamento das formas, em consequência do maior distanciamento relativamente à estrutura monolítica do bloco.

Na tabela seguinte consta a denominação da obra bem como o seu autor e ano da respetiva inauguração no espaço público da cidade.

Tabela 7 – Lista de produções de carácter neo-realista.

Denominação do Exemplar, tipologia (data)	Autor (data de nascimento e morte)
<i>Monumento ao Emigrante</i> , grupo escultórico (1999)	Álvaro Raposo de França (n.1940)
<i>Monumento ao Bombeiro</i> (2000)	Álvaro Raposo de França (n.1940)

Fonte: elaborado pela autora.

2.2.2. Temas

Representação de figuras históricas como: realeza, exploradores, investigadores, poetas, escritores, entre outros.

Representação de figuras alegóricas da história e cultura local/nacional como: soldados combatentes na grande guerra, representação imagética de entidades bíblicas e heróis do povo ou personificações do próprio povo.

2.2.3. Tipologias

- Bustos
- Cabeças
- Estátuas de vulto perfeito
- Altos-relevos
- Padrões
- Grupos escultóricos

2.2.4. Levantamento dos processos e técnicas tradicionais

→ A Pedra (mármore e lioz) e o processo de talhe indireto

Sendo um dos materiais mais recorrentes na produção de escultura – de pequena e grande escala – a técnica e os processos que envolvem a arte de talhar a pedra remontam, de acordo com o que já foi mencionado no capítulo I, à Antiguidade. Esta técnica foi repetidamente utilizada por várias civilizações tendo, conseqüentemente, sofrido alterações ao longo dos séculos. Não interessando, para este trabalho, descrever os processos que envolvem o método de talhe direto – mais antigo, já que a sua utilização data da pré-história – importará, contudo, referir que antes de se iniciar a técnica do talhe – qualquer que ele seja – o escultor deve sempre ter em conta a escolha da pedra, de acordo com as suas características físicas e o tipo de trabalho que pretende realizar. A popularidade do mármore, enquanto variedade mais recorrente para a concretização de trabalhos relacionados com a escultura em pedra, justifica-se em função destas considerações, já que este género de rocha apresenta grande resistência às condições climáticas e grande abertura de resultados no que toca ao tratamento a dar às suas superfícies. Os mármore de tom constante e sem grande número de veios são, em geral, os mais indicados para o tipo de trabalhos que agrega este estudo, sendo-o também as rochas porosas de natureza calcária – como o lioz – quando não se pretenda dar um acabamento polido às superfícies.

O método de talhe indireto, ou translado, está intimamente ligado ao processo de transposição de um modelo prévio, a partir dos princípios impostos pelos métodos de ampliação e redução por pontos¹⁸².

A sua primeira etapa passa, portanto, pela modelação de um modelo a transladar. Este é geralmente produzido à escala natural, a partir de um primeiro modelo em argila que depois é passado a gesso, ou então concebido diretamente a partir do gesso. De seguida

¹⁸² O processo funciona e desenvolve-se da seguinte forma: são marcados três pontos principais no gesso e transferidos para a pedra, fixando-se a cruzeta nesses pontos para criar todos os outros pontos que definem as formas do trabalho. A sua marcação é realizada em função das várias volumetrias sendo por isso assinalados com o auxílio de uma pua anexada à cruzeta para proceder à sua marcação de acordo com o grau de profundidade desejada no bloco de pedra. O desbaste da pedra – com recurso a cinzeis e/ou rebarbadoras – é então realizado à medida que são transladados os pontos existentes no modelo, até ser atingida, na pedra, uma profundidade equivalente. Após esta fase, são então utilizados processos de finalização associados ao aperfeiçoamento das formas e superfícies do trabalho, a partir da abrasão com recurso a pedras, lixas ou polidoras. Cf. Joanne Hovenkamp, *A Escultura em pedra: o século XX em Portugal – Os Escultores, a Matéria e a Técnica*, 2013, pp.77-81; 91-95.

são marcados, no modelo, os pontos que vão definir o volume total da peça passando-se depois à transladação desses pontos para a superfície da pedra, geralmente através de um instrumento denominado de máquina de pontear ou cruzeta¹⁸³.

Este método apresenta, contudo, a desvantagem de ser demasiado técnico, fazendo com que o trabalho final perca em espontaneidade, em consequência de se encontrar sujeito ao processo de transladação produzido pelo técnico, a partir do modelo que foi previamente criado pelo escultor.

→ O bronze e o processo de fundição

A técnica de fundição remonta igualmente ao período da Antiguidade, tendo surgido em consequência da necessidade de produzir peças mais resistentes que aquelas concebidas nos materiais convencionais da época. A predileção pelo bronze, como material a empregar em trabalhos de carácter escultórico, encontra-se tradicionalmente associada às suas qualidades físicas, manifestando, comparativamente a outras ligas metálicas, grande resistência estrutural, elevada resistência à corrosão atmosférica (enquanto conservar a sua camada de pátina natural intacta), facilidade de fundição, possibilidade de receber polimento e boa compatibilidade com o emprego de diferentes patines artificiais¹⁸⁴.

Os processos existentes em torno da técnica da fundição sofreram, de igual modo, melhoramentos ao longo da história, determinado diferentes formas de conceber e produzir esculturas. Contudo o princípio técnico que subjaz a produção das obras manteve-se praticamente inalterado, levando o escultor a ter que proceder sempre aos mesmos passos no seu processo de trabalho: criação de um modelo¹⁸⁵, produção do

¹⁸³ Trata-se de um instrumento inventado pelos gregos, apesar de ter sofrido aperfeiçoamentos ao longo do tempo e aplica-se exclusivamente aos casos em que se pretende que o traslado seja reproduzido à escala natural sem que haja necessidade de reduzir ou aumentar a escala entre o modelo e a peça final. *Idem*, pp.77-81; 91-95.

¹⁸⁴ Cf. Hugo Maciel, *João Duarte. Entre Monumento, troféu e medalha, 1980-2010*, 2011, p.53.

¹⁸⁵ O qual é também tradicionalmente concebido em gesso, podendo, no entanto, ser executado em qualquer material desde que se mostre flexível, resistente e fácil de passar para moldes, como sucede com a cera ou a resina.

O modelo, depois de acabado, deve passar pela análise do escultor e do fundidor de modo a determinar as especificidades do molde a empregar em função da volumetria, por este, apresentada.

No caso de algumas das peças de estatuária em estudo – tais como o *monumento ao Emigrante* que constitui um desafio, não apenas por se tratar de uma peça de grande formato como também de um grupo escultórico – terá sido necessário proceder à divisão do modelo em várias partes, as quais deverão ter sido pensadas previamente durante o processo de materialização do modelo a fundir, de modo a realizar adaptações e cortes nos locais mais convenientes, procedendo-se depois à união das partes fundidas por intermédio de processos associados à soldadura (com máquinas de arco eléctrico MMA, TIG, MIG e MAG) ou através de

molde, vazamento, retificações e acabamento com pátina. As obras a fundir, quando não correspondam a escalas muito pequenas (ex.: medalhas, moedas, trofeus, etc.) devem resultar numa peça oca, por razões relacionadas com a economia do material e respetiva resistência estrutural do trabalho, sendo considerados um de dois processos básicos de fundição: o método de fundição em areia ou o método de fundição por cera perdida¹⁸⁶. No que concerne à estatuária compreendida neste estudo, considera-se apenas o processo associado à fundição em areia, por se tratar do que melhor se adequa às suas especificidades físicas (dimensões das peças) e contexto associado aos fundos para a sua conceção, já que, contrariamente ao método por cera perdida, o método de fundição em areia constitui um processo mais rápido e económico – mais compatível com os recursos limitados de que estes projetos geralmente disponham.

Este método¹⁸⁷ é tradicionalmente iniciado com a criação de um modelo em gesso¹⁸⁸, podendo este ser dividido em partes ou usado na sua forma integral em função das dimensões e volumetria da peça a fundir. O molde deve, por seu turno, ser fabricado a partir da execução de uma caixa de madeira, onde é então depositado o modelo da peça para proceder ao processo de impressão do seu negativo¹⁸⁹. Visto já ter sido feita referência ao facto de este tipo de peças dever ser normalmente oco, é também criado um “macho”, num molde à parte,¹⁹⁰ para ser depois afixado entre as duas secções, no interior da caixa contendo o negativo da peça. O molde é então selado, através da união das duas secções da caixa, passando de seguida por um processo de secagem antes de ser vazado

encaixes aparafusados e dissimulados com resinas misturadas com pós metálicos ou com retoques de soldadura)

Cf. Hugo Maciel, *op. cit.*, p.54-56.

¹⁸⁶ Hugo Maciel refere que uma peça oca é estruturalmente mais resistente que uma peça sólida, uma vez que as fundições sólidas são propícias a contrair excessivamente com o arrefecimento da liga, podendo causar fraturas e a distorção das formas.

Ibidem.

¹⁸⁷ À semelhança da técnica do talhe indireto, este método de fundição foi também inventado pelos gregos da Antiguidade.

¹⁸⁸ Apesar do mais comum ser a utilização de gesso, a concretização do modelo para efetuar a fundição por via deste método, pode, no entanto, admitir outros materiais rígidos, tais como resinas, poliéster, poliuretano, etc.

¹⁸⁹ A caixa deve obedecer a uma estrutura paralelepípedica, dividida, a meio, em duas secções (estilo base e tampa). O modelo é então pressionado dentro da primeira e segunda secção da caixa com areia de fundição –na qual se deverá formar, depois de seca a areia e de retirado o modelo, a uma matéria compacta com a impressão detalhada do negativo da peça. A etapa seguinte obedece à criação de uma rede de gitos respiradores abertos diretamente na areia.

¹⁹⁰ A composição do material deve ser similar ao da área de fundição, mas mais resistente, sendo geralmente constituído a partir de areia, óleo de linhaça, chamote e sílica misturados entre si. Este “macho” tem que ser criado à parte do molde em areia.

o bronze líquido no seu interior. Por fim o escultor deverá proceder às devidas retificações e acabamentos a dar à obra final¹⁹¹.

2.2.5. Função e significado

Tradicionalmente, a representação escultórica constitui um símbolo vivo e indivisível cujo propósito é o de evocar o Homem e a obra que realizou perpetuando a sua memória e exemplo além da morte, por meio de uma característica materialidade plástica e visualidade de formas figurativas criadas mimeticamente a partir de referentes pré-existentes, assim como pelo enquadramento no espaço e dimensão simbólica a ele associado – fruto da patrimonialização dos centros históricos portugueses, durante o século XX. O facto faz com que esta tipologia da Escultura detenha assim uma dupla função: a de documento histórico-artístico autónomo, e a de elemento ativo dentro do todo que é a cidade, na atribuição de um carácter histórico-cultural próprio ao espaço. Tal é o caso do conjunto da estatuária da cidade, a qual integra: ora o retrato de figuras que, pela sua importância histórica surgem contempladas nos espaços comuns locais, ora representações alegóricas/simbólicas evocativas de um grande feito coletivo, cuja função se restringe, igualmente, a perpetuar o seu contributo/exemplo para as gerações futuras, ou então, imagens alegóricas de carácter religioso que detêm especial importância cultural para a região.

A função das obras é, portanto, a de consagrar uma figura, imagem ou feito, perpetuando-os no espaço público da cidade – por via da Escultura – enquanto parte da memória coletiva (histórica, artística, cultural e identitária) dos seus habitantes. A análise que se segue intenta fazer uma leitura que possa clarificar um pouco o significado de cada um dos monumentos, tendo-se optado por organiza-los cronologicamente – do mais antigo para o mais recente – por tipologias escultóricas, nomeadamente: bustos, cabeças, estátuas, padrões e grupos escultóricos¹⁹².

¹⁹¹ Normalmente esta última etapa implica limpar o trabalho ao retirar-lo do molde, cortar os gitos e retificar as marcas deixadas, remover imperfeições e realizar o polimento de alguns detalhes que o escultor queira fazer sobressair na obra, procedendo, por fim, à sua patinação e proteção com lacas ou vernizes. Uma variação mais moderna deste método passa por integrar resinas e outros materiais refratários. O processo mantém-se o mesmo, divergindo apenas no facto de se substituir a areia de fundição por uma composição de resina de poliéster e sílica para formar um molde rígido que dispensa a necessidade de fabricar caixas para suportar a areia durante o vazamento.

¹⁹² Procurou-se também complementar a informação com as respetivas biografias de cada figura. Cf. *Anexo I*, pp.186-204, *infra*.

2.3. Monumento a Roberto Ivens – Busto



Figura 2 – Pormenor do monumento (Foto da autora).

Embora não tenha prestado direto contributo para o desenvolvimento de Ponta Delgada, Roberto Ivens (1850-1898) não deixa de ter tido um papel, ainda que genérico, no seu desenvolvimento pois foi uma figura ao serviço de Portugal e da ciência, através da participação em expedições científico-geográficas – iniciadas em 1877, nas áreas de influência portuguesa na África meridional – impulsionadas pela Sociedade de Geografia em prol do domínio científico.

Roberto Ivens contribuiu desta forma para o esclarecimento de muitas questões que se colocavam na altura, desenvolvendo o conhecimento científico, nas áreas da meteorologia, cartografia – conhecimento geográfico dos lugares que exploraram – e história natural.

O seu monumento, concretizado pelo escultor José Moreira Rato em 1890 (*figura 2*), é referido pelo *Açoriano Oriental*, no qual se discute qual o melhor local para a nova integração ¹⁹³. Na data da publicação do artigo (1949) a obra encontrava-se inserida no então denominado campo do Relvão, designação que cedo veio a ser substituída por outra mais respeitável – Avenida Duque de Bragança – para não retirar dignidade à representação romântica do grande explorador português. Não obstante este facto, a peça continuava a carecer de um lugar capaz de estabelecer maior destaque e relação com a figura. Por conseguinte, em 1950, é publicado um novo artigo onde se discute o melhor local para a sua integração. Havia quem defende-se que o busto deveria permanecer onde estava. Outros que sugeriam que a sua colocação fosse feita no fim da avenida com o seu nome, a ponte, havendo ainda quem declarasse que a melhor localização seria de facto a Avenida, mas em frente ao Coliseu ¹⁹⁴. Carlos Pontes sugere que a peça ocupe, muito direta e simbolicamente, o centro da Avenida Roberto Ivens, argumentando que tal traria maior destaque e dignidade para a figura. Contudo, a obra acabou por ser colocada a meio

¹⁹³ Cf. Canto Pontes, “Roberto Ivens: Há 99 anos nasceu em Ponta Delgada este grande micaelense” In *Açoriano Oriental*, 11 de junho de 1949, p.1.

¹⁹⁴Cf. Canto Pontes, “Roberto Ivens grande português e glorioso africanista Micaelense” in *Açoriano Oriental*, 8 de abril de 1950, p.2.

desta, mas junto ao muro do Convento da Esperança, tendo surgido vários problemas relacionados com a sua integração nesta localização. Um deles e certamente o mais difícil foi o facto de a peça, de pequenas dimensões, não possuir escala suficiente para ocupar o espaço em que está integrada. O busto nunca chegou a ser oficialmente inaugurado, desconhecendo-se que razões estão na origem desse facto.



Figura 3- Enquadramento geral do monumento erguido a Roberto Ivens (Foto da autora).

Num discurso proferido em frente ao monumento pelo então reitor do Liceu, Dr. João Anglin a 9 de maio de 1942, Roberto Ivens permanece, não obstante, o primeiro representante de todos aqueles que *com sacrifício e heroísmo ajudaram a consolidar a pátria, servindo o então Imperio Ultramarino Português*.¹⁹⁵

A peça mostra-se formalmente naturalista evidenciando uma conceção romântica concernente ao facto de se tratar de uma temática alusiva a um herói da pátria.

¹⁹⁵ Palavras proferidas por João Anglin, em 1942, junto ao monumento erguido a Roberto Ivens. Cf. João Anglin, “Roberto Ivens” in *Diário dos Açores*, 2 de setembro de 1970, nº 27374, p.1

2.4. Monumento a Antero de Quental – Busto



Figura 4 – Reprodução, em bronze, do monumento original a Antero, criado em 1929 (Foto da autora).

Ao que parece, trata-se da reprodução, em bronze, do primeiro monumento erguido a Antero de Quental (1842-1891) em Portugal. A ideia original partiu de um grupo de açorianos e continentais, reunidos em Lisboa, e devotos à memória do poeta, a qual foi depois apoiada pelo jornal *Diário dos Açores*. Este cuidou para que se levasse avante o projeto servindo de intermediário entre o avanço da obra no continente e os açorianos que logo procuraram apoiar esta iniciativa conjuntamente com a Câmara Municipal de Lisboa, pois como afirma Ângelo Casimiro: *Antero pertence ao Açores pelo seu nascimento, pertence a Portugal pela sua obra, pertence à Humanidade pelo seu Génio*¹⁹⁶.

O projeto original ganhou forma pelas mãos do escultor Diogo de Macedo (1889-1959)¹⁹⁷ e do Arquiteto Jorge Segurado (1898-1990) tendo ambos trabalhado gratuitamente para ver erguida esta consagração em solo nacional¹⁹⁸. No dia 24 de abril de 1926 foi integrada uma pedra vinda propositadamente de S. Miguel, a primeira do monumento, para que pudesse permanecer poeticamente sobre solo açoriano¹⁹⁹.

A obra acabada em mármore chegou a Lisboa, vinda da cidade do Porto, no dia 18 de abril de 1929 para ser descerrada pelas 15 h no Jardim da Estrela, na data de aniversário do nascimento do poeta e 38 anos após a sua morte. O ato procurou consagrar, segundo o *Diário dos Açores*, *homenagem comum autêntica e vivida, da arte monumental, a memória de uma figura*

¹⁹⁶ “O monumento a Antero de Quental” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929, p.9.

¹⁹⁷ Diogo de Macedo integra a primeira geração de escultores modernistas em Portugal.

¹⁹⁸ J. Silva Júnior, “Currículo dum monumento” in *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991, p.1.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

que conquistou a [...] imortalidade da rara identificação do Sentimento e do Pensamento sublimados na palavra²⁰⁰.

Posteriormente a escultura foi transferida para o Parque da cidade de Coimbra ocupando, também aí, um bom enquadramento.

Sessenta anos após a data da sua inauguração, o *Diário dos Açores* interveio mais uma vez para sugerir que fosse inaugurada na cidade natal de Antero, durante as celebrações anteriores, uma reprodução em bronze da mesma peça (*figura 4*), originalmente concebida em mármore de Estremoz.

Segundo J. Silva Júnior²⁰¹ a CMPD aprovou esta iniciativa e o busto foi enformado pelo Sr. Venâncio Neves – o mesmo formador que executou os contramoldes das duas grandes estátuas de Canto da Maia, existentes na fachada do Museu Carlos Machado – e fundido depois pela Fundação Bernardino Inácio Leite, de Vila Nova de Gaia²⁰², a mesma eleita, ainda hoje, por escultores micalenses para fundir muita da estatuária pública da cidade²⁰³.

Em 1929, data da sua primeira inauguração, o monumento havia sido considerado uma verdadeira obra-prima e um dos melhores trabalhos de Diogo de Macedo até aquela data²⁰⁴.

Originalmente trata-se de um busto de setenta e oito centímetros de altura feito para ser colocado sobre um plinto de três metros, traçado em linhas perpendiculares²⁰⁵. Esta altura foi pensada, pelo arquiteto Jorge Segurado, para elevar a figura de Antero a uma dimensão

²⁰⁰ “Antero de Quental na inauguração do seu monumento em Lisboa” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929, p.1.

Estiveram presentes na cerimónia, que contou com um grande número de assistência, algumas das personalidades oficiais mais ilustres do país assim como alguns dos maiores nomes da literatura nacional e amigos do poeta, tal como Eugénio de Castro – poeta e diretor da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Jaime Batalha Reis – último sobrevivente do seu círculo de amigos mais próximos.

Foi o açoriano Coronel Silva Leal, Delegado Especial do Governo da República nos Açores, quem descerrou o monumento, numa ação simbólica proposta pelo Presidente da Câmara Municipal de Lisboa. O próprio Presidente da República, general Óscar Carmona, só não compareceu por se encontrar doente nesse dia tendo-se feito representar.

Segundo o jornal *Diário dos Açores*, no final foram depositadas flores junto ao busto, por estudantes de várias Faculdades da Universidade de Lisboa, em nome de todos os estudantes portugueses.

²⁰¹ J. Silva Júnior, “Currículo dum monumento” in *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991, p.2.

²⁰² A marca da fundidora encontra-se presente, em baixo-relevo, no lado direito da representação.

²⁰³ Nenhuma das fontes consultadas faz menção ao facto de o processo de transladação do modelo para o novo material final (bronze), poder ter contado – como seria de esperar – com a presença e supervisão de um escultor designado propositadamente, pela vereação da CMPD, para a tarefa.

²⁰⁴ Cf. Artigos de Mariano Vítor Cabral, diretor do jornal *Diário dos Açores*; Ângelo Casimiro; Correia da Costa; Eduardo Frias; Oliveira San-Bento e Plácido Urtiga, constantes na edição especial do *Diário dos Açores*, datada de 19 de abril de 1929.

Cf. J. Silva Júnior “Currículo dum monumento” in *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991.

²⁰⁵ Plácido Urtiga, “Antero” in *Diário dos Açores*, 20 de abril de 1929.

muito superior à do homem comum, operando como um elemento sacralizador em relação a este.

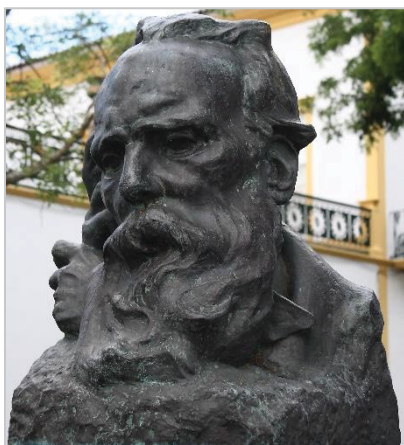


Figura 5 - Pormenor do busto (Foto da autora).

De um ponto de vista formal, a obra apresenta-se essencialmente expressionista, de carácter modernizante, composta pela mão e cabeça inclinada do poeta, sobre a qual este exhibe uma atitude absorta, acentuada pelo trabalho de modelado conferido à representação da barba e expressão das linhas faciais. O rosto, de frente alta, encontra-se emoldurado pela representação parcialmente apontada do cabelo e da barba ondulada levando o observador a focar toda a sua atenção na expressão introspectiva do olhar (*figura 5*).

Evidencia-se o sofrimento resignado da figura, focada no mundo espiritual e nas questões existencialistas mais profundas, equiparável ao retrato pintado por Columbano.

A comovente expressão: *duma alvura igualada às almas simples, inundada de espiritual bondade* – defendida pelo *Diário dos Açores*²⁰⁶ – atribui-lhe uma dimensão religiosa que a envolve de sacralidade e impõe respeito ao observador.

Sobre a superfície observam-se, ainda hoje, as marcas das ferramentas utilizadas pelo escultor, tendo sido deixada inacabada a peça, junto à base, para evidenciar o processo de conceção da figura, surgida poeticamente da forma imperfeita do bloco. São estas características que, associadas à composição fragmentada dos elementos Cabeça e Mão – herdadas por *Rodin* – conferem à peça o seu carácter modernizante²⁰⁷.

A 16 de outubro de 1991 foi inaugurado em S. Miguel, uma réplica do busto, em bronze²⁰⁸, tendo sido colocada sobre um plinto muito mais baixo que o original, feito em cimento.

²⁰⁶ *Ibidem*.

²⁰⁷ No que toca ao trabalho original, o jornal *Diário dos Açores* pública que foi a primeira vez que em Portugal, se inaugurou um busto sobre um plinto concebido a partir de dois tipos de pedra, nomeadamente mármore de Extremoz sobre outra pedra de cor contrastante. O facto recebeu críticas favoráveis.

²⁰⁸ A inauguração, nesta cidade, deu-se no dia 16 de outubro de 1991 para dar abertura às festas em sua homenagem, organizadas pela Câmara Municipal e na qual esteve presente o Presidente da República, Dr. Mário Soares.

A sua primeira localização, na cidade de Ponta Delgada, foi na avenida Antero de Quental encontrando-se hoje no Largo dos Mártires, em frente ao liceu com o seu nome.

Segundo Plácido Urtiga: *A lembrança do Poeta será eterna, porque o seu nome é astro inextinguível e vivificador no firmamento da Nacionalidade*. Cf. “Anthero” in *Diário dos Açores*, 20 de abril de 1929.

Para o Presidente da Câmara Municipal, Dr. Mário Machado, a sua memória é parte importante da história da cidade devendo, por isso, ser celebrada como parte do seu património. Cf. “Antero de Quental açoriano de raiz e português universal” in *Açoriano Oriental*, 17 de outubro de 1991, pp.1-3.

Um outro artigo, datado de 1929, atesta que foram ainda incrustadas, ao plinto original, algumas linhas do poema “Na mão de Deus” – obra da autoria de Antero, publicada pela primeira vez em “Sonetos Completos” em 1886 – podendo ler-se: *Na mão de Deus, na sua mão direita / descansou afinal meu coração – e ainda – Dorme o teu sono, coração liberto! / Dorme na mão de Deus eternamente*²⁰⁹. A citação oferece, ao espectador, a imagem de um Antero abnegado das questões mundanas em prol de uma existência voltada para o lado sublime da alma – convergente com a mensagem que nos transmite o monumento pela escultura.

A representação emerge para evocar, no mármore ou no bronze, a memória desta figura e as lições que ela integra, impelindo o espírito do observador consciente, para as questões de natureza existencialista que caracterizam Antero – *teórico, criador de nova filosofia, artesão da palavra e Homem pela simples qualidade de ser Homem – um amante da vida, dialogante com o mundo*²¹⁰. Segundo o presidente da Câmara Municipal, Mário Machado, durante a inauguração do busto na Avenida Antero de Quental é a invocação do *Homem Verdadeiro*. É esse Homem – que segundo afirma – *importa reter e perdurar*.

2.5. Monumento a Teófilo Braga – Busto



Figura 6 – monumento a Teófilo (Foto da autora).

*Simples, sóbrio, duro, com hábitos de austeridade espartana, sabendo reduzir as suas necessidades a toda a restrição a que lhe reduzam os seus meios, vivendo no seu isolamento como Robinson na sua ilha, Teófilo Braga tem uma única Paixão, ... a da Ciência (...)*²¹¹ – É assim que Ramalho Ortigão se refere a Teófilo Braga (1843-1924), numa tentativa para descrever o homem por detrás das inúmeras e significativas funções que desempenhou em vida, e que lhe valeram um lugar cativo nas páginas da

²⁰⁹ Coelho de Carvalho, “Anthero de Quental” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929.

²¹⁰ Ana Paula Fonseca, “Antero de Quental açoriano de raiz e português universal” in *Açoriano Oriental*, 17 de outubro de 1991, pp.1-3.

²¹¹ Cf. Hermano Mendonça Dias, “As Comemorações / do 1º Centenário/ do Nascimento de Teófilo: /A Inauguração do Monumento” in *Correio dos Açores* 25 de fevereiro de 1943, p.1.

Os açores encontram-se bem vincados na sua obra poética, pela constante evocação do mar, que surge inúmeras vezes como temática central.

história e do espaço público de Ponta Delgada. Entre elas, convirá destacar a de presidente da República, poeta, professor universitário, investigador, polígrafo e criador da história da literatura em Portugal, pelo vasto trabalho de investigação que realizou sobre o seu país e pelo qual foi inclusivamente aclamado *Príncipe da Literatura Portuguesa*²¹². Por estas razões, no dia do primeiro Centenário do seu nascimento a cidade de Ponta Delgada decidiu celebrar a data consagrando um busto ao seu nome.

Segundo Hermano Mendonça Dias²¹³ tal deve-se ao facto de a escultura estatutuária ser a expressão plástica, apreendida visualmente, mais acessível às massas e á sua compreensão porque é a que mais se nivela com a vida, nas linhas e no volume que a caracterizam, e no espírito, se e tratar de uma obra de qualidade.

O busto, da autoria do escultor António Teixeira Lopes (*figura 6*), foi cedido pela Câmara Municipal de Lisboa ao Município de Ponta Delgada para que esta pudesse prestar digna homenagem, glorificando e perpetuando no seu espaço público a memória (...) *daquele que foi um dos maiores filhos da terra (...), como forma de atestar às gerações futuras (...) o culto que em S. Miguel há pelas coisas do espírito e a gratidão para com homens que tão alto elevaram o nome da sua terra*²¹⁴.

A inauguração deu-se pelas 15 horas, no Jardim da Esplanada de S. Braz, durante as celebrações teofilinas que, também em Ponta Delgada, tiveram lugar, tendo comparecido as principais autoridades civis e militares, a emissora regional, familiares, escolas, elementos da Mocidade Portuguesa, organismos corporativos, entre outros a juntar ao largo número de civis que constituíam a densa multidão. Segundo o *Correio dos Açores*, na Rua Teófilo Braga, os moradores embandeiraram as suas fachadas e algumas repartições públicas concederam licença aos seus funcionários para assistirem ao ato de descerramento. O busto, envolto na bandeira nacional sobre um plinto, materializado em basalto regional, da autoria do arquiteto D. Luiz de Melo²¹⁵ foi desvelado pelo sr.

A sua vasta biblioteca foi também legada ao público da cidade de Ponta Delgada, tendo sido adquirida pela Junta Geral.

A sua extensa obra, composta por vários artigos e conferências, assim como os ensinamentos que prestou durante o período em que deu aulas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, atestaram o seu grande valor como um dos maiores talentos que viram a luz em terras da Pátria.

²¹²“Doutor Teófilo Braga no primeiro centenário do nascimento do eminente Açoreano” in *Correio dos Açores*, 24 de fevereiro de 1943.

²¹³ Hermano Mendonça Dias, “As Comemorações / do 1º Centenário/ do Nascimento de Teófilo: /A Inauguração do Monumento” in *Correio dos Açores* 25 de fevereiro de 1943, nº6624, p.1.

²¹⁴ “As Comemorações // do 1º Centenário// do Nascimento de Teófilo: //A Inauguração do Monumento” in *Correio dos Açores*, 25 de fev. de 1943, p.1.

²¹⁵ Manuel da Silva Melo, autor de um texto consagrado à inauguração do monumento a Teófilo Braga em Ponta Delgada, faz uma breve menção a D. Luiz de Melo referindo-o como um “distinto arquiteto açoriano, de passagem pela cidade de Ponta Delgada” durante o período em que se pensava na necessidade de

Governador, evidenciando-se em todas estas demonstrações a importância da inauguração e da personalidade que pretendia consagrar, no espaço público da cidade²¹⁶. Pretendia-se um busto de maiores dimensões para ficar em proporção mais digna com o espaço em volta, mas tal exigia um estudo e execução de grande responsabilidade sendo necessário a prévia contratação de um escultor capaz, pelo que se tratava de uma ideia inexecutável dada a falta de tempo relativamente á altura em que fazia sentido fazer esta consagração.

O busto foi simbolicamente erguido em frente do fim da rua onde viveu e perto da casa em que nasceu e despertou para a sua vocação, antes de partir para Coimbra.

2.6. Monumento a António Borges – Busto



Figura 7 – monumento a António Borges (Foto da autora).

Outro exemplo de estatuária pública, é o busto consagrado à memória de António Borges (1829-1913), colocado à entrada do Jardim que fundou e que hoje tem o seu nome. O espaço, delineado dentro da estética romântica torna-se, a partir de 1922 e mediante o pagamento de um bilhete de entrada, o lugar de recreio e palco de eventos e espetáculos consagrados ao entretenimento e à instrução cultural dos micalenses – altura em que terá abrigado um primeiro busto, descerrado durante a primeira cerimónia de abertura, mas cujo destino é hoje desconhecido²¹⁷. Somente vários anos mais tarde, por ocasião da tomada de posse do jardim pela CMPD, em 1957, é tomada uma nova iniciativa com vista a erguer a António Borges um segundo busto (*figura 7*)²¹⁸. A obra foi encomendada a Numídico Bessone – escultor micalense, nascido na freguesia da Lagoa –

construir um plinto para assentar o busto. Cf. Texto de Manuel da Silva Melo intitulado “Na inauguração do Monumento a Teófilo” in *Primeiro Centenário do Nascimento do Doutor Teófilo Braga*, Ed. Comemorativa da CMPD, 1944, Ponta Delgada, S. Miguel – Açores, p.12.

²¹⁶ “O dia de Teófilo vai ser brilhantemente comemorado amanhã nesta cidade” in *Correio dos Açores*, 23 de fevereiro de 1943.

²¹⁷ Cf. “Jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 10 de junho de 1922, p.2; “A noite de S. João no jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 27 de junho de 1922, p.2; “Jardim António Borges /29 de junho quinta-feira/ Inauguração dos espetáculos cinematográficos” in *Diário dos Açores*, 28 de junho de 1922, p. 2.

²¹⁸ Cf. “No Parque da Cidade a Inauguração do busto de António Borges” in *Diário dos Açores*, 9 de dezembro de 1958.

para ser descerrada no ano seguinte. Contudo, o trabalho final passa aqui a ocupar uma posição bem mais apagada relativamente ao seu antecessor. Segundo o *Correio dos Açores*, teria sido o padre Manuel Vicente – responsável encarregue de dirigir as obras de revivificação do jardim em 1922²¹⁹ – a tomar a iniciativa de expor o antigo busto – de *aspetto severo e recolhido* – elevando-o sobre uma peanha romana ladeada por uma composição sóbria e bem articulada de flores e outros elementos vegetais, cruzados acima da figura, *em fraternal abraço* no lado direito da avenida principal²²⁰. Esta localização e disposição confluía para reforçar simbolicamente o protagonismo do homenageado dentro daquele espaço – criando uma aparente simbiose entre a figura de olhar contemplativo e o espaço de beleza que havia concebido – contrariamente ao que sucede com o atual busto, discretamente situado junto à entrada sul do jardim.

A obra de Numídico Bessone – visitável no jardim António Borges – revela-se de carácter modernizante sendo, a expressão severa da figura, alcançada quer através da síntese das formas de base naturalista, quer através do trabalho de modelado, influenciada por trabalhos de *Bourdelle* e *Rodin* – membros do grupo de Independentes francês, do qual o escultor e toda a sua geração é devedora²²¹ – para realçar o carácter sóbrio da obra o seu todo.

²¹⁹ Cf. “O jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 20 de maio de 1922, p.2.

²²⁰ Cf. “Jardim António Borges/ A sua abertura ao público, sendo Um acto de beleza, constitue um serviço prestado à cidade” in *Correio dos Açores*, 10 de junho de 1922; “No jardim António Borges/ Uma festa encantadora com a reabertura do magnifico jardim” in *Correio dos Açores*, 13 de junho de 1922; “A abertura do jardim António Borges” in *Correio dos Açores*, 11 de junho de 1922, nº 615; “Homenagem da cidade à memória do ilustre micalense sr. António Borges” in *Diário dos Açores*, 12 de junho de 1922, p.1.

²²¹ Enquanto parte da segunda geração de escultores modernistas em Portugal.

No seu livro, *Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, José-Augusto França menciona três gerações de escultores modernistas: uma geração pioneira protagonizada pelos escultores Canto da Maia (1890-1981), Francisco Franco (1885-1955), Diogo de Macedo (1889-1959) e António Azevedo (1889-1968) que, mais conscientes de novas propostas estéticas, procuraram e encontraram, em Paris, um modelo alternativo ao modelo oitocentista vigente em Portugal, tornando-se assim nos primeiros cultores e difusores de uma produção de escultura moderna portuguesa que se alicerça no *modelo francês* (supramencionado) e se desenrola a partir da criação e exposição de peças de pequeno formato (bustos e cabeças) nos salões da SNBA, nas décadas de 1910 e de 1920; uma “segunda geração” de escultores/estatuários, cuja produção de trabalhos – enaltecida de uma ideologia nacionalista e comemorativa – aliada à projeção recebida durante a *Grande Exposição do Mundo Português* de 1940, ter-lhes-á permitido lançar carreira em Portugal. São alguns deles, Rui Roque Gameiro; Rebelo de Andrade; Barata-Feyo; João Fragoso; António Duarte; entre muitos outros. Trata-se da geração que alcançou maior êxito profissional, durante a década de 30 e 40, graças às inúmeras ofertas de trabalho derivadas da encomenda pública promovida pelo Estado; e uma “terceira geração” de escultores modernistas, que se desenvolve sobretudo ao longo da década de 50 e 60, motivada pelo desejo de autonomia em relação aos modelos e modos de pensar que haviam definido a geração anterior. Tratam-se dos introdutores da escultura abstrata em Portugal encabeçada por Jorge Vieira (1922-1998) e seguida por muitos outros, tais como João Cutileiro (n.1937), João Artur, Fernando Fernandes (1924-1992), Arlindo Rocha (1921-1999), João Fragoso, etc.

Cf. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911-1961)*, 1974.

2.7. Monumento ao coronel Francisco Afonso Chaves – Busto



Figura 8 – pormenor do monumento consagrado a Francisco Afonso Chaves (Foto da autora).

Um outro trabalho executado no mesmo ano por Numídico Bessone, é o busto erguido em homenagem ao coronel Francisco Afonso Chaves (1857-1926), colocado junto ao Observatório Meteorológico de Ponta Delgada (*figura 8*). A escolha deste espaço prende-se com o facto de ter sido Afonso Chaves um dos pioneiros dedicados ao estudo da meteorologia no arquipélago, chegando a projetar a criação do *Serviço Meteorológico Internacional dos Açores* que deu origem ao *Serviço Meteorológico dos Açores* (1901-1946)²²². O trabalho final evidencia uma estética em tudo semelhante ao busto consagrado à memória de António Borges.

2.8. Monumento a Alberto I, príncipe do Mónaco – Busto



Figura 9 – pormenor do monumento a Alberto I (Foto da autora).

Figura pioneira na investigação científica dedicada à oceanografia, de cujo esforço resultaram diversos trabalhos de grande valor científico sobre a biologia e sistemática da fauna das zonas abissais, Alberto I (1848-1922) – príncipe do Mónaco – foi o responsável pela descoberta do grande Banco Princesa Alice, a sul da ilha do Pico, após ter realizado diversas campanhas marítimas ao largo dos Açores²²³.

Esta transição parte primeiramente de dentro do meio académico das Belas Artes do Porto, ainda na década de 40, tendo conquistado maior autonomia e força através do apoio financeiro prestado pela FCG, criada oficialmente em 1956. Cf. Lúcia Almeida Matos, *op. cit.*, p.450.

²²² Ao ato, compareceram figuras eminentes do panorama micalense e açoriano, algumas delas ligadas a áreas desenvolvidas por Afonso Chaves, nomeadamente: o Dr. Armando Côrtes-Rodrigues, representante da Sociedade de Estudos Açorianos Afonso Chaves, o diretor do Museu Carlos Machado e o Prof. Doutor Amorim Ferreira, diretor do Serviço Meteorológico Nacional. O Governador do distrito, Dr. Carlos de Paiva, assim como familiares e admiradores desta figura, também compareceram ao ato de descerramento da peça. Cf. “As comemorações do centenário do nascimento do Coronel Afonso Chaves” in *A Ilha*, 25 de janeiro de 1958; Cf. Conceição Tavares, “Alberto I do Mónaco, Afonso Chaves e a Meteorologia nos Açores” in *Açores, Europa – Uma Antologia*. Angra do Heroísmo, Ed. IAC— Instituto Açoriano de Cultura, 2010, p. 56.

²²³ Alberto I criou grandes museus de ciência no seu país. Segundo o *Diário dos Açores* foi também um artista, escritor e conferencista.

De entre a extensa quantidade de documentação que produziu durante as suas 28 campanhas científicas a bordo dos yachts *Hirondelle* e *Alice*, assinalam-se alguns estudos associados ao arquipélago dos Açores,

O seu contributo para a região, reside nas três campanhas cumpridas pelo seu yacht *Hirondelle*²²⁴, entre 1887 e 1888. A ação destinava-se – dentro da tradição naturalista alimentada pelas ideias de Darwin – a testar ou verificar explicações para as características distintas de algumas espécies das ilhas. No que respeita a S. Miguel, Alberto I conclui o seguinte: (...) *existe num lugar remoto um pardal parecido com o pisco, que não foi ainda visto em qualquer outro lugar*²²⁵. De igual modo, também foi capaz de determinar a existência de um molusco terrestre que, segundo afirma: [...] *ainda não fora visto senão em Roumélie e apenas em estado fóssil*²²⁶.

A bordo dos seus yachts *Hirondelle*²²⁷ e *Alice*, o príncipe e cientista, foi pioneiro nos estudos que realizou sobre as correntes e fauna dos mares dos Açores – região pela qual terá sentido, desde muito cedo, uma preferência particular. Segundo o *Diário dos Açores*, até 1922 – data da sua morte – ninguém fizera ainda trabalho igual. Alberto I foi, igualmente, o patrono da *Sociedade Propagadora de Notícias Micaelense*.



Figura 10- Monumento original erguido no Mónaco.

Em 1904, o seu nome passou a integrar a toponímia da cidade de Ponta Delgada numa homenagem pública, presidida pela Junta Geral do Distrito e apoiada pela CMPD, em que foi atribuído o nome Alberto I do Mónaco à avenida que, na data, acabava de ser aberta ao público²²⁸.

A sua consagração por via da estatuária pública, teve lugar em 2004, na Avenida Infante D. Henrique, junto ao Clube Naval – local simbolicamente eleito para integrar o pequeno busto de tamanho natural, em sua memória (*figura 9*)²²⁹. A obra, criada por François

tais como: *Les recherches sur le Gulf-Stream. Visite aux Açores*, publicada, pela primeira vez, em 1886 e *Sur la quatrième champagne scientifique d'Hirondelle*, publicado em 1888.

Alberto I faleceu no dia 26 de junho de 1922, tendo sido publicado um artigo, por um jornal da região, a assinalar a data. Cf. “O Príncipe do Mónaco /o sábio e o grande amigo dos Açores” in *Diário dos Açores*, 28 de junho de 1922; Cf. Conceição Tavares, *op. cit.* p. 56.

²²⁴ Este yacht, assim como o *Alice*, era considerado um verdadeiro laboratório flutuante, digno de verdadeira admiração se se atender para o facto da região não possuir meios técnicos, financeiros, ect... remotamente equiparáveis a estes.

²²⁵ Conceição Tavares, *op. cit.* p. 56.

²²⁶ Conceição Tavares, *op. cit.* p. 57.

²²⁷ Traduz-se na palavra Andorinha.

²²⁸ No ato estiveram presentes diversas corporações, autoridades e um grande número de população, assim como o próprio príncipe e a sua comitiva de bordo.

²²⁹ Por esta data, a avenida com o seu nome havia, há muito, abraçado o outro monumento – muito maior e adequado à escala daquele espaço. Por outro lado, a integração do pequeno busto num espaço como a escala da Avenida Príncipe do Mónaco, nunca poderia aportar qualquer impacto visual à obra.

Cogné (1876-1952) – escultor oficial do estado francês durante o “período de Vichy” e a Ocupação – constitui uma reprodução parcial de uma estátua existente na cidade do Mónaco (*figura 10*)²³⁰. A autoria é atestada pela gravação da assinatura do artista, na lateral esquerda da peça, bem como o nome da fundidora encarregada do processo de fundição – gravada logo abaixo, com o nome: [...Ilegível] *Barbedienne, Paris*.

2.9. Monumento ao Conselheiro Luís Bettencourt – Busto



Figura 11 – monumento erguido ao Conselheiro Luís Bettencourt (Foto da autora).

Esta homenagem constitui uma iniciativa oficial promovida pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada com o apoio da Junta Geral do Distrito e da CMPD para celebrar o 1º centenário do nascimento do jurisconsulto conselheiro Dr. Luís Bettencourt (1873-1939). A peça (*figura 11*) foi descerrada no dia 25 de novembro de 1973 às 15 h²³¹, comparecendo ao ato as principais autoridades do distrito assim como o comodoro Artur Rodrigues Gonçalves – comandante Naval dos Açores – e a família do homenageado. A presidir a toda a cerimónia, encontrava-se o Governador do distrito sr. Coronel Basílio

²³⁰ Fonte da fotografia: Albert I, Prince of Monaco” in https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Prince_Albert_I_statue.JPG.

²³¹ O ato de descerrar o monumento foi concretizado pela bisneta do homenageado – a menina Maria Inês Vaz do Rego Silva Pacheco – tendo sido elegida para levantar a bandeira nacional que cobria a obra. In “Um Homem e uma Obra consagrou ontem o nosso Distrito confiando ao bronze a memória do Conselheiro Luís Bettencourt”, *Diário dos Açores*, 26 de novembro 1973, p.1; “Homenagem à memória do Conselheiro Dr. Luís Bettencourt/ Inaugurado o busto do ilustre micaelense junto ao Palácio da Justiça” in *Correio dos Açores*, 27 de novembro de 1973, p.1.

Pina de Oliveira Seguro, tendo sido proferidos alguns discursos elogiosos à vida e obra do jurista, magistrado e político açoriano²³².

O trabalho da autoria do escultor Álvaro França encontra-se suportado por um pedestal de basalto, projetado e orientado pelo arquiteto Simões de Medeiros – ambos micaelenses – onde se lê: *Ao cons.º Luis Bettencourt – 1873-1939 – Homenagem do Distrito de Ponta Delgada – 21-2-1973*, tendo o arquiteto optado por integra-lo na parte do relvado que circunda o palácio da justiça de modo a ocupar uma posição frontal com a casa onde viveu e teve o seu escritório por muitos anos.



Figura 12– pormenor do monumento (Foto da autora).

Classificado pelo *Diário dos Açores* como “trabalho feliz”, o busto foi alvo de outras críticas favoráveis, por parte da imprensa local. Também a escolha do local foi elogiada, enquanto: *ato de civismo expressivo da gratidão dos seus conterrâneos e local digno e justo pelo significado que comporta*²³³.

A obra evidencia uma ligeira síntese das formas naturalistas, acrescidas pelo tratamento moderno dado às superfícies, realçando as marcas deixadas durante o processo de modelação da peça. A estas características dever-se-á acrescentar a expressão facial da figura, cujo olhar penetrante e sagaz parece fitar o observador, procurando analisa-lo a fundo (*figura 12*). A face constitui o elemento que melhor traduz o carácter ousado e integro do homenageado, enaltecendo os valores que melhor o definiam individual e profissionalmente. A complementar o todo, Álvaro de França também modelou duas pequenas medalhas junto ao peito da figura – elementos iconográficos que correlacionam o conselheiro Luiz Bettencourt com as funções que o tornaram memorável na qualidade de ilustre exemplo de cidadania para as gerações futuras, no espaço público de Ponta Delgada.

²³² Nomeadamente, por parte do Dr. João Hicking Anglin – presidente do ICPD – o Dr. Aníbal Cymbron Bettencourt Barbosa – vice-presidente do corpo administrativo – e o Dr. Fernando Rego Costa – amigo e admirador do homenageado.

²³³ Cf. *Diário dos Açores* dia 26 de novembro de 73.

2.10. Monumento a Luiz Vaz de Camões – Busto



Figura 13 – monumento erguido a Camões (Foto da autora).

Em reconhecimento pelo grande relevo que teve na expressão da identidade e história lusa, a Câmara de Ponta Delgada decidiu inaugurar, precisamente no Dia de Portugal de Camões e das Comunicações – 4º Centenário da morte do Poeta (1524 -1579/80?) – no espaço público da cidade, um busto em sua homenagem.

O busto, também da autoria do escultor Álvaro Raposo de França (*figura 13*), foi integrado no largo com o seu nome²³⁴ tendo sido colocado no cimo da escadaria do auditório de Ponta Delgada e descerrado por Mota Vieira²³⁵, a convite do Presidente da Câmara, pelas 10 h do dia 10 de junho de 1982. Apesar de ter sido inaugurado junto a uma das paredes da escadaria do antigo Convento da Graça, cedo se percebeu que este posicionamento – escondido, encostado a uma parede e quase tocando na parte inferior de uma janela – não abonava,

de forma alguma, a favor da grandeza da figura, pelo que foi sugerido que fosse feita uma recolocação de modo a que o trabalho pudesse ficar centralizado na escadaria. Tal proposta foi prontamente aceite, conferindo maior dignidade e protagonismo ao mais alto poeta português. Com isto a fachada do extinto Convento da Graça dos Agostinhos, foi simultaneamente desimpedida, devolvendo alguma respeitabilidade ao edifício que foi também o antigo Liceu Nacional (1852), lugar de saber e antecessor da atual escola secundária Antero de Quental.

A escolha do dia a inaugurar – evocativo da expressão da unidade universal do povo português e das motivações da sua existência de oito séculos – assim como a do lugar – no largo com o mesmo nome, junto ao auditório da cidade e do lugar onde se situava então a biblioteca pública, cuja livraria camoniana se considera entre as primeiras, neste tipo de estabelecimentos, ao nível do país – também comporta uma carga simbólica que a torna, por si só, mais que adequada.

²³⁴ A atribuição do nome *Largo de Camões* aconteceu em 1880, no dia da comemoração do tricentenário da morte do poeta, tendo sido uma das primeiras alterações da toponímica cidadina.

²³⁵ Luciano Rezende Mota Vieira: professor, membro da Assembleia Municipal e autor da proposta feita à mesma Assembleia, pare que se erguesse uma obra a homenagear Luiz de Camões naquele local. A ideia de erguer o monumento proveio inicialmente do embaixador Martim Machado de Faria e Maia.

O busto, obra concebida em linhas modernizantes, assenta num plinto de basalto, com as arestas reentrantes em esquadria. A obra manifesta-se dentro de um vocabulário realista de carácter um tanto expressionista. O autor opta por explorar a plasticidade do suporte de bronze, relegando para segundo plano questões estritamente fieis às formas fisionómicas, de modo a realçar a dimensão psicológica da figura.

Na parte superior da face do plinto que se alinha verticalmente com a parte da frente da figura, lê-se o nome do retratado. Junto à base foi colocada uma placa retangular, também no mesmo material, com o seguinte dístico, incrustado: “Câmara Municipal de Ponta Delgada Inaugurado 10-VI-1982”.

2.11. *Monumento a José de Almeida Pavão* – Busto



Figura 14 – pormenor do monumento erguido a José de Almeida Pavão (Foto da autora).

Consagrado a uma das figuras mais proeminentes da cultura e da educação no concelho²³⁶ durante o Estado Novo, o busto – representativo do professor Dr. José de Almeida Pavão (1919-2003) – constitui uma encomenda feita ao escultor Álvaro de França²³⁷, pela CMPD, na sequência do Voto de Pesar apresentado pela Presidente de Vereação (*figura 14*).

A cerimónia de inauguração teve lugar no dia 6 de dezembro de 2004, pelas 17 horas e 30 minutos – dia da comemoração do 87º aniversário do homenageado – tendo sido descerrado pela Presidente da Câmara, Berta Cabral, no espaço da “Urbe Oceanus” – Avenida D. João III – local onde, dois anos antes, o seu nome havia passado a fazer parte da toponímia da cidade²³⁸.

²³⁶ Durante quase meio século, José de Almeida Pavão exerceu o cargo de professor e reitor no Liceu Antero de Quental. Ensinou também na Universidade dos Açores e na de Santa Catarina onde deu aulas sobre Literatura Portuguesa.

De assinalar que José de Almeida Pavão foi também um dos “pioneiros” na afirmação da Universidade dos Açores, tendo ocupado uma posição importante na consolidação das relações entre essa Universidade e a Universidade de Santa Catarina, ao “projetar a cultura açoriana além-fronteiras”. Escreveu Mais de cinquenta obras de investigação científica, crónicas, poesias e romances como, por exemplo: *Xaile Negros*, adaptado mais tarde para uma série televisiva.

Foi Presidente do Instituto Cultural de Ponta Delgada, Diretor da Biblioteca Pública da mesma cidade e coordenador da revista *Insulana*. Cf. “Pavão Júnior, José de Almeida”, *Enciclopédia Açoriana* in: <http://www.culturacores.azores.gov.pt/ea/pesquisa/Default.aspx?id=9261>.

²³⁷ Escultor micaelense com vasta obra no espaço público do centro histórico da cidade de Ponta Delgada.

²³⁸ No dia 4 de dezembro de 2002. Cf. “Câmara descerra busto de homenagem a Almeida Pavão” in *Diário dos Açores*, 5 de dezembro de 2004, p.3.

A figura homenageada é descrita pela Presidente, no jornal *Diário dos Açores*, como: *homem de saber, clarificado, de exposição viva e grande delicadeza na forma como abordava as pessoas*²³⁹. A compreensão, amizade e por vezes a condescendência, constituem de igual modo, alguns dos atributos lembrados pelos seus alunos.

A obra apresenta um modelado de linhas e volumes simples e convencionais, alicerçado sobre formas e proporções de base naturalista.

2.12. Monumento a Armando Côrtes-Rodrigues – Cabeça

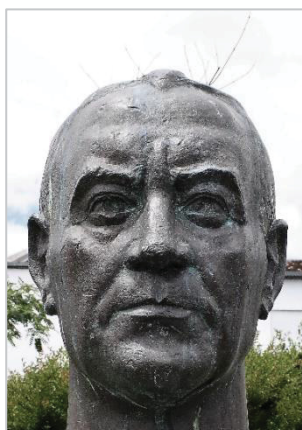


Figura 15 – pormenor do monumento erguido a Armando Côrtes-Rodrigues (Foto da autora).

Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971) plasmou a tradição local, em obras de literatura, poesia, artigos, sonetos, crónicas publicadas em jornais e revistas como o *Diário dos Açores* ou a *Insulana*, peças de teatro, etc...tendo para tal, realizado um profundo trabalho de documentação através da investigação e recolha de materiais na área da etnografia e do folclore regional para transmitir a riqueza material e espiritual da região²⁴⁰. A sua obra etnográfica está entre o que de melhor existe, nesta área, em Portugal²⁴¹. As suas obras realçam, em geral, uma acentuada vertente humanista.

Próximo ao plinto, sobre o qual se encontra a *cabeça* com que foi homenageado em 1997, foi também incrustada uma frase sua, aludindo sinteticamente para o modo como Armando Côrtes-Rodrigues encarou a vida, plasmando-a numa vasta

²³⁹ “Berta Cabral descerra busto de Almeida Pavão” in *Diário dos Açores*, 7 de dezembro de 2004, p.5.

²⁴⁰ “Armando Côrtes-Rodrigues morreu há vinte anos em Ponta Delgada” in *Açoriano Oriental*, 14 de outubro de 1991, p.3

²⁴¹ Disso constituem alguns exemplos como *O Milhafre*, de 1927, *Quando mar galgou a terra*, peça estreada em 1937 e que foi mais tarde adaptada para o argumento de um filme nacional, *Auto do Espírito Santo* apresentado em 1957, *Horto Fechado* e *Outros Poemas*, com o qual ganhou o Prémio Antero de Quental ou *O Pão das Almas*, *Oração de S. Custódio* e *O Adagiário Popular Açoriano*, que constituem publicações feitas para a revista *Insulana*, relacionada coma fundação do Instituto Cultural de Ponta Delgada em 1944. Os seus estudos etnográficos centraram-se na área da literatura oral e popular açoriana, das cantigas populares e dos adágios.

No início do ano de 1949 foi também designado para participar na direção do Museu Carlos Machado, passando a dirigir a Secção Etnográfica, á frente da qual já antes tinha estado o Dr. Luís Bernardo Leite Ataíde.

Pertenceu à geração do Orfeu – a qual deteve um papel fundamental na renovação da literatura nacional libertando a poesia, em rápida decadência, de clichés. Privou sobretudo com Fernando Pessoa com quem, segundo afirma numa entrevista, se encontrava pelo menos uma vez por semana *para uma conversa longa sobre as nossas coisas de arte*. Ainda assim, também contactou com outros membros do grupo, como Sá Carneiro, Alfredo Guisado, Almada Negreiros, entre outros. Cf. Maria José Teixeira de Vasconcelos “Armando Cortes-Rodrigues – Poeta Franciscano” in *Diário dos Açores*, 1 de outubro de 1970, p.4.

e diversificada obra. Nela, lê-se: *Não há orgulho humano que resista á pequenez de um grão de areia*// Armando Côrtes-Rodrigues// Voz de Longe Vol. I.

O monumento, produzido pelo escultor José Maria França Machado (*figura 15*), apresenta-se num vocabulário neo-naturalista, centralizado na mimese das formas e no tratamento áspero outorgado à sua superfície – firmado na plasticidade do bronze enquanto suporte do trabalho – para atribuir a expressão severa e humilde da figura retratada.

2.13. Monumento a Padre Joaquim Silvestre Serrão – Estátua



Figura 16 – monumento erguido a Joaquim Silvestre Serrão (Foto da autora).

A estátua (*figura 16*) que hoje consagra publicamente a figura de Joaquim Silvestre Serrão (1801-1877) foi, na verdade, projetada no âmbito da tipologia funerária para integrar o cemitério de S. Joaquim, permanecendo aí um marco identificativo do homem e local onde foi sepultado. A obra foi encomendada por um conjunto de admiradores pertencentes à alta aristocracia micaelense e burguesia mercantil, ligada à exportação da Laranja de finais do século XIX, em sinal de reconhecimento pelo trabalho do organista e compositor, após a sua morte. De facto, trata-se de uma figura com uma longa e bem-sucedida carreira ao serviço da Matriz de Ponta Delgada, destacando-se, de entre um reputado legado de música religiosa, o responsório dedicado a São Sebastião – santo padroeiro da cidade de Ponta Delgada – e outras obras litúrgicas tais como, *Os Aliados da Crimeia* ou o conjunto de matinas da semana santa, cuja qualidade terá sido inclusivamente elogiada pelo compositor Francisco Lacerda.

Por esta razão, em 2003, a CMPD toma a iniciativa de transladar a estátua para junto do adro sul da igreja da Matriz de S. Sebastião, atribuindo-lhe, por esta via, maior monumentalidade simbólica – não forçosamente pela relação estabelecida com o local da nova implantação, mas pelo maior grau de visibilidade que é atribuído à figura de Joaquim Silvestre Serrão, servindo a sua estátua de marco espacial – sinalizador do contributo que prestou – no espaço público da cidade.

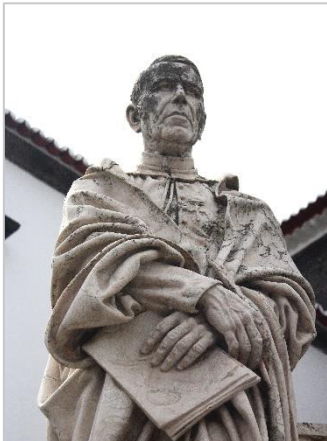


Figura 17 – Pormenor da estátua (Foto da autora).

De igual modo convirá também realçar que se trata da primeira obra de escultura funerária de Ponta Delgada e segunda peça mais antiga do conjunto de estatuária pública atualmente existente no centro histórico de Ponta Delgada. A obra, da autoria do escultor José Moreira Rato (1860-1937)²⁴², data de 1899²⁴³ e apresenta uma conceção romântica, alicerçada sobre um profundo respeito pelas formas e valores neoclassicistas, próprios da época (*figura 17*). A exaltação de vigor, força e tensão, impressa na composição – disposição dos elementos iconográficos e postura da figura – e no tratamento dado às formas, constituem uma marca mais ou menos constante em outros trabalhos deste autor. Não obstante, tratam-se, ao mesmo tempo, de valores simbólicos utilizados por Moreira Rato para outorgar uma aura glorificante ao representado, concordante com a linha de pensamento romântico.

²⁴² José Moreira Rato foi um escultor académico; romântico e realista – discípulo de Vítor Bastos (escultor romântico), Dumont, Thomas e Gautherin. De acordo com Fernando de Pamplona, José Moreira Rato apresenta um estilo firme, mas sem poder emotivo – *mostrava-se mais capaz de traduzir a energia ou a beleza dos corpos do que a expressão das almas refletidas nos rostos*– característica que, embora não se aplique necessariamente a este caso em particular, pode ser observada no busto erguido a Roberto Ivens, da sua autoria. Cf. Fernando de Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*, Vol. V, 2000 (4ª ed.), p.20

²⁴³ Cf. Pedro Nuno Carreiro Benjamin in *Escultura Pública e Estética Urbana na Ilha de S. Miguel, Açores*, Ponta Delgada, 2008, p.76.

2.14. Monumento a Engenheiro José Cordeiro – Estátua



Figura 18 – monumento erguido a José Cordeiro (Foto da autora).

Neste caso em particular, e à semelhança do que sucedeu com a estátua do padre Joaquim Silvestre Serrão, a estátua erguida ao engenheiro José Cordeiro (1867-1908) constitui originalmente parte integrante do contexto tumular do homenageado, enterrado no cemitério de S. Joaquim. A obra, da autoria do escultor Artur Anjos Teixeira (1880-1935), apresenta uma conceção inteiramente naturalista, tendo sido concebida em 1911, durante o período de estadia do escultor em Paris (*figura 18*).

A sua transladação para a nova localização, longe de pretender conferir maior dignidade ao monumento que em si já a detinha perpetuando viva a memória do corpo dentro do sepulcro, prende-se ao facto de lhe ser atribuída maior visibilidade, num contexto mais lato. Isto é, se tradicionalmente uma estátua constitui, através da sua materialidade, um símbolo vivo e indivisível cujo propósito é o de evocar o homem e a obra que realizou, então poder-se-á concluir que a representação escultórica de José Cordeiro constitui, por isso, um instrumento de projeção de uma presença que se imortaliza, através do bronze. Por essa razão a junta de freguesia de S. Pedro tomou a iniciativa, com a autorização da família e respetivas autoridades, de trasladar a peça para a rua com o seu nome, junto ao local que foi a primeira empresa de eletricidade de S. Miguel. O propósito associa-se assim à vontade de perpetuar, no espaço público da cidade, o exemplo que foi o engenheiro José Cordeiro, transmitindo-o às gerações futuras. A sua transladação para nova localização deu-se em 1970, tendo contado com o estudo prévio de integração e orientação do escultor Álvaro Raposo de França e do arquiteto Gomes de Menezes²⁴⁴.

Segundo o *Correio dos Açores*, a localização prevista para o novo espaço, traria muitos inconvenientes e desvantagens, não só ao trânsito como à própria estética e dignidade do monumento. O facto de vir a ficar situada no largo arrelvado, de forma triangular, que

²⁴⁴ Carlos Eduardo A. Borges: “Enquanto é tempo...A melhor solução para o caso da estátua do Eng.º José Cordeiro” in *Correio dos Açores*, 29 de outubro de 1970, p.1.

separava a antiga ladeira do *A'guas Quentes*, da Rua com o seu nome junto da empresa de eletricidade, obrigou a que fossem feitas algumas alterações prévias, sobretudo na morfologia da praça cujo ângulo prevalectante dificultariam as manobras às viaturas. A isto juntou-se o facto de a colocação original da estátua poder tirar a visibilidade prejudicando a circulação do trânsito automóvel na cidade.

Todos os inconvenientes foram levados em conta por Álvaro França e Gomes de Menezes de modo a conciliar o interesse público com o enquadramento estético da figura, e sua respetiva dimensão simbólica.

Optaram assim, por transformar o triângulo que delimitava a praça num polígono trapezoidal, eliminando as duas arestas do muro que criariam os eventuais problemas.

O plinto foi concretizado em cimento, material tipicamente ligado à indústria e à modernidade, e decidiu-se manter a árvore existente como forma de, segundo Carlos Borges, conferir um certo exotismo ao local, orientando a figura para nascente, com o olhar voltado para a fábrica de eletricidade²⁴⁵.



Figura 19- Pormenor da estátua (Foto da autora).

A estátua (*figura 46*) deveria contar também com uma forte iluminação, proporcionada pela colocação de focos de luz direta sobre a figura que introduziu a eletricidade em S. Miguel – ideia que lhe reforça a dimensão simbólica no espaço e que foi sugerida por Carlos Borges, sobrinho do homenageado.

Segundo este, esperava-se que o olhar fixo e expressão intemporal da figura, voltada para o local onde se ergue atualmente a EDA, pudesse ser visto futuramente pelos

micaelenses como *expressão de quem aprova satisfeito o trabalho e eficácia de todos quantos, nos nossos dias, têm por missão dar-nos luz, energia e calor*²⁴⁶.

A proximidade com o mar e relação que teve, em tempos, com a linha do horizonte, outorgaram igualmente significação poética e grandeza à obra, evocando o alcançar dos

²⁴⁵ A inauguração pública deu-se num sábado, no dia 19 de dezembro de 1970 pelas 15 h. Ao ato compareceram membros da Junta de S. Pedro e da família de José Cordeiro, assim como o Governador do Distrito, as autoridades civis e militares, administradores e empregados da primeira fábrica de eletricidade da ilha – nomeadamente Empresa de Eletricidade e Gás fundada pelo homenageado – assim como administradores e funcionários da nova empresa, situada no mesmo local, com o nome Empresa Insular de Eletricidade (Ponta Delgada) SARL, sendo esta a responsável pela distribuição de energia elétrica no distrito.

²⁴⁶ “Descerrada a estátua do engenheiro José Cordeiro” in *Correio dos Açores*, 22 de dezembro de 1970, p.7.

sonhos e aspirações no difícil contexto insular sobre o qual atuou José Cordeiro, assim como a projeção de muitas outras possibilitadas graças a esta iniciativa.

2.15. Monumento a S. Miguel Arcanjo – Estátua



Figura 20 – monumento erguido a S. Miguel Arcanjo (Foto da autora).

Concebido primeiramente em gesso, o monumento consagrado ao padroeiro da ilha de S. Miguel, constitui na verdade a prova de final do curso do escultor Numídico Bessone. Segundo o próprio afirma, numa entrevista que deu ao *Correio dos Açores*: (...) quis evocar o patrono da ilha que me foi berço, (...). Embora tivesse feito todas as despesas com o meu trabalho, este, após a prova, ficou na escola [de Belas Artes de Lisboa]. No entanto o diretor teve a iniciativa de o oferecer à municipalidade de ponta delgada, visto ter interesse para a ilha de S. Miguel (...).

Efetivamente, anos depois, o presidente da Câmara Municipal de Ponta Delgada (...) lembrou-se de que a estátua do arcanjo bem poderia ser erguida numa praça da cidade por ser a imagem do patrono da ilha (...) foram feitas as diligências necessárias e obtidos os fundos para a fundição da estátua, em bronze (figura 20)²⁴⁷.

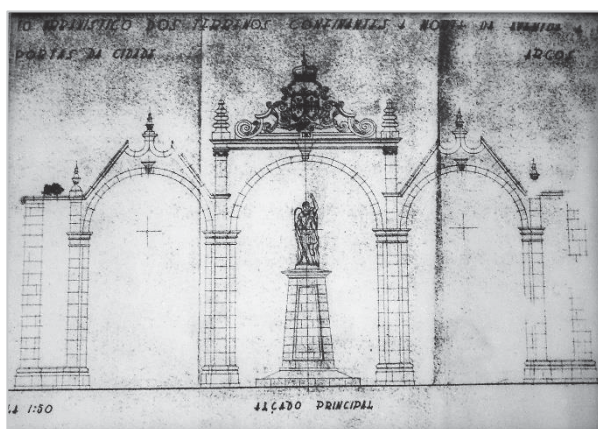


Figura 21- Desenho do projeto de integração inicial da obra no espaço (Foto da autora).

Numídico elegeu, originalmente, a praça em frente às Portas da Cidade, como o local de implantação mais apropriado para a colocação da obra (figura 21). Segundo o autor, o seu simbolismo e arquitetura serviriam de “moldura ideal” para uma estátua erguida ao padroeiro da ilha²⁴⁸.

Contudo, o espaço encontrava-se já

²⁴⁷ Na altura em que foi questionado, Numídico encontrava-se na cidade do Porto para supervisionar todo o processo de fundição e pátina do monumento, a ser finalizado em Vila Nova de Gaia.

²⁴⁸ In *Correio dos Açores*, novembro de 1953.

destinado à colocação de um outro monumento – o monumento erguido a Gonçalo Velho Cabral, descobridor e primeiro governador de S. Miguel, da autoria do renomado escultor João Fragoso – razão pela qual a imagem acabou por ser implementada na praça em frente à Câmara Municipal²⁴⁹.

A Escultura surge no espaço público da cidade para cumprir um ritual cívico e religioso associado ao padroeiro da ilha, evidenciado: (...) *Aquele a quem a igreja proclamou, (...) o primeiro mensageiro celeste entre os mensageiros de Deus* – durante o Dia da Dedicção de S. Miguel Arcanjo. A sua dimensão religiosa emerge, na cerimónia, atestada pela decoração verdejante do plinto e das ruas circundantes, assim como pelo ato de libertar centenas de pombas brancas, durante o descerramento da estátua abençoada pelo bispo-coadjutor de Angra do Heroísmo²⁵⁰. Toda a dimensão do ato, serviu para realçar os sentimentos cristãos e a base espiritualista que integra a educação recebida pelas gentes locais²⁵¹, permanecendo o monumento como via plástica e visível para assinalar a *Fé* dos micaelenses no padroeiro da sua ilha.

A obra, grandiosamente inaugurada no dia 29 de setembro de 1955 – durante as celebrações dedicadas ao padroeiro da ilha – ficou elevada sobre um pedestal de basalto – pedra típica da região – projetado pelo arquiteto Francisco Quintanilha. Sobre ele, foi

²⁴⁹ O modelo original de gesso, pode ser ainda, hoje, encontrado nas instalações do Museu Carlos Machado, no polo de Santo André.

²⁵⁰ O ato de inauguração, propriamente dito, teve início pelas 16 horas, seguindo-se uma missa campal onde se rezaria pelo bem-estar do povo, pelas aspirações da coletividade e pela paz verdadeira entre os Homens, rendendo culto ao Arcanjo.

À inauguração assistiram todos os chefes de serviços públicos, todo o professorado liceal, todos os componentes dos organismos corporativos, todos os municípios da ilha com os respetivos estandartes, todas as congregações religiosas de S. Miguel, e uma imensa multidão de outros crentes que, de igual forma, se dirigiram á praça para prestar culto ao Arcanjo.

O grande número de pessoas que se concentraram na então designada Praça da República e no lado sul da Matriz justifica-se pelo facto de ter sido atribuída tolerância de ponto às repartições públicas, precisamente para que todos pudessem assistir.

Entre a multidão esteve presente o muito discreto autor da obra, tendo chegado a bordo do “Lima”, a convite da Câmara Municipal, com a sua família – esposa, filha, mãe, irmão e cunhada. Dois dias antes, a quando da sua chegada à ilha, o escultor foi recebido com um artigo de boas vindas, publicado pelo *Correio dos Açores*.

Edifícios públicos e numerosas moradias privadas embandeiraram as fachadas. O monumento, envolto em duas bandeiras nacionais, foi descoberto pelo Governador.

O início da celebração foi assinalado, logo pelas 07:30 da manhã, com uma salva de 21 morteiros tendo contado, igualmente, com a decoração das ruas e da praça, na qual foram colocadas 1000 cadeiras de propósito para o ato; uma banda de música que executou, junto da estátua, a marcha Lembrança Eterna, seguida, após o descerramento, do lançamento de centenas de pombas brancas, foguetes e grinaldas que foram colocadas junto á base do monumento.

No final, Numídico Bessone foi chamado a vir até junto da estátua, para lhe ser prestada igual homenagem. O autor foi muito cumprimentado e felicitado pelas autoridades que presidiram o evento, pelos amigos e pela assistência.

²⁵¹ “Descerra-se hoje e estátua de S. Miguel Arcanjo” in *Diário dos Açores*, 29 de setembro de 1955.

incrustada a seguinte legenda, em bronze: A S. Miguel Arcanjo / Padroeiro da Nossa Ilha/ o / Município de Ponta Delgada / XXIX – IX – MCMLV.



Figura 22 – pormenor do monumento (Foto da autora).

O resultado final apresenta sentido de monumentalidade, sentido este conseguido a partir de formas e volumes que parecem ter sido criados para potenciar a intensidade dramática patente na atitude que é expressa pela figura (figura 22).

O estilo integra-se num classicismo barroquizante, influenciado por escultores renascentistas da estatuária italiana, tais como Miguel Ângelo (1475-1564) e Donatello (1386-1466) ou até Mantegna (1431-1506), tendo sido acrescentado, à peça final, um tom verde-escuro – semelhante ao utilizado por Antoine Bourdelle²⁵² em alguns dos seus trabalhos. Por conseguinte, distingue-se um equilíbrio caracteristicamente clássico na composição, sendo esta marcada por formas vigorosas, criadas a partir de uma base naturalista presidida por fortes contrastes de luz/sombra.

A estátua foi concebida a partir de uma estrutura paralelepípedica, dentro da qual se desenvolve a atitude nobre e esmagadora da figura, criada de modo a conferir uma dimensão áurea, própria, à imagem do Arcanjo. Esta imagem, impressa pelo escultor à sua obra, provem dos elementos que a constituem, nomeadamente: o corpo atlético disposto numa atitude determinada, marcada pela robustez do braço e da mão elevada em sinal de sobreaviso; os traços fisionómicos, idealizados, do rosto, ao qual foi acrescida uma expressão evocativa da coragem divina; os volumes sóbrios do manto; um par de asas fortes e imponentes; a posição baixa da espada de chamas (*gládio*) embora segura de forma vigorosa e bem visível e, por último, o plinto que sacraliza toda a obra, colocando-a num patamar bem mais elevado relativamente ao espectador. Todos estes elementos evocam uma grandiosidade física e espiritual que é expressa a partir do profundo sentido bíblico que o autor lhe incute.

²⁵² Este escultor francês, foi uma grande influência para a 2ª geração de estatuários portugueses, durante o séc. XX, à qual pertenceu Numídico Bessone e o seu colega João Fragoso (autor da estátua que ocupa o lugar inicialmente pretendido por Bessone para colocar o seu *Arcanjo*, em frente às portas da cidade de Ponta Delgada).

A nível iconográfico, este S. Miguel Arcanjo não apresenta *Dragão* ou *Anjo Mau* aos pés, visto tornarem-se desnecessários, dado o vigor glorioso do qual surge imbuída a obra final. A obra final foi, na altura, alvo de muito elogios, tendo sido aclamada pela crítica como: [...] *Formosa estátua, em bronze, do Arcanjo São Miguel [...] – e – um trabalho [...] de grande relevo [...] - [repleto de] - majestade, beleza e um equilíbrio clássico que nos subjuga*²⁵³.

2.16. O Monumento a Gonçalo Velho Cabral – Estátua



Figura 23– monumento a Gonçalo Velho Cabral (Foto da autora).

A importância primordial que terá tido, no descobrimento e desenvolvimento de S. Miguel (Açores) e o reforço à iconografia do navegador dos descobrimentos portugueses enquanto símbolo da identidade nacional, levou a que em 1953, e dentro do contexto da encomenda pública²⁵⁴, João Fragoso – escultor da segunda geração de escultores modernistas em Portugal – propusesse um projeto para a construção da estátua em homenagem a Gonçalo Velho Cabral (*figura 23*), à semelhança do que tinha feito

Francisco Franco relativamente à construção da célebre estátua do descobridor da Madeira – Gonçalves Zarco – durante a década de 20.

A proposta foi aceite e em 1956²⁵⁵ a estátua foi inaugurada da forma mais solene, passando a ocupar o espaço em frente às portas da cidade de Ponta Delgada. Um lugar de destaque digno e apropriado ao papel que terá desempenhado o grande navegador e descobridor das ilhas.

Verifica-se assim grande afinidade ao nível da iconografia – ligada à gesta das grandes descobertas marítimas portuguesas (roupagem e elementos náuticos) – e da estrutura monolítica da obra, a qual não só reforça a dimensão mítica deste tipo de figuras como atua como marco referencial no espaço em que se integra, auxiliada por um plinto simples e elevado.

²⁵³ *Ibidem.*

²⁵⁴ A encomenda partiu do MOP.

²⁵⁵ A inauguração deu-se a menos de um ano da inauguração da Estátua a S. Miguel Arcanjo. Sustenta esteticamente e difunde os ideais defendidos pelo Regime, nomeadamente: Deus, Pátria, Família, e Trabalho, a partir dos valores simbólicos que incorpora: Nação, Território e História e Tradições.



Figura 24 - pormenor do monumento
(Foto da autora).

As formas evidenciam-se de base naturalista, embora revelem uma maior síntese formal e geometrização dos volumes, conferindo peso e densidade expressiva ao monumento e reforçando o carácter austero da figura e atemporalidade da obra.

A atitude é imponente e destemida, evidenciando influências oitocentistas na composição. Por exemplo um dos pés à frente, demarcação da zona da cinta, mão sobre a cintura e recurso à capa são elementos recorrentes na representação tradicional dos heróis em Portugal, no século XIX. A capa atua aqui como principal elemento dinamizador atribuindo ritmo á composição.

A figura, de expressão sóbria, mantém o olhar fixo no horizonte, reforçando a sensação de severidade e sua imobilidade perene no espaço.

2.17. Monumento ao Cônego Joaquim Sena Freitas – Estátua



Figura 25– monumento a Sena Freitas (Foto da autora).

Também da autoria do escultor Numídico Bessone, o monumento erguido ao cônego Sena Freitas (1840-1913) durante a década de 1950, apresenta – contrariamente ao seu S. Miguel Arcanjo – grande afinidade com a estética “oficial” do Estado Novo (*figura 25*). Contudo, se comparada, por exemplo, com os monumentos levantados na cidade de Lisboa, verifica-se que a sua dimensão é bem menor. Tal ocorre porque a obra foi conscientemente projetada de acordo com a escala intimista da cidade de Ponta Delgada, de modo a poder harmonizar-se com o espaço edificado em volta.

Embora Numídico a tenha concebido sobre a mesma base formal – alicerçada sobre um profundo respeito pelas formas naturalistas – a estátua dedicada a homenagear a memória do Padre Sena Freitas apresenta um modernismo muito mais acentuado que outros trabalhos criados durante o período inicial da sua carreira.

Tal é observado, desde logo, quer através da estrutura monolítica da obra, quer através da síntese e geometrização das formas e dos volumes maciços que lhe estão associados.

Estes elementos reforçam a ideia de marco referencial no espaço – associado à noção de atemporalidade – conferindo, à figura, uma imobilidade absoluta que é quebrada, apenas, pelos ritmos geometrizados das linhas que compõem os volumes da capa.

Outro aspeto a considerar prende-se com o tratamento dado à superfície da pedra. A textura final resulta de uma recusa consciente, por parte do autor, em conferir um acabamento polido e “perfeito” à obra, optando, ao invés disso, por assumir todas as marcas deixadas pelo cinzel durante o processo de atribuição de forma à imagem²⁵⁶. O

²⁵⁶Esta característica, proveniente de trabalhos de Rodin e muito evidente em trabalhos do primeiro modernismo em Portugal, foi largamente utilizada na escultura de dimensão realista nos anos 30, isto é, subjacente à representação de figuras da classe social mais desfavorecida, como pescadores, varinas, etc. obras adquirem, por esta via, uma dimensão poética, articulando o tratamento das superfícies com as expressões e atitudes humanizadas das figuras para realçar uma forte preocupação existencialista. Cf. José

cunho moderno desta atitude, originalmente verificada em trabalhos de *Rodin*, funciona a favor da dimensão realista da obra, ajudando aproxima-la, de um ponto de vista interpretativo, da imagem consensual acerca de Sena Freitas, enquanto indivíduo – homem do povo, franco, intrépido na defesa dos seus ideais de verdade e de justiça²⁵⁷.



Figura 26 – pormenor do monumento (Foto da autora).

A dimensão realista que caracteriza a vida e obra de Sena Freitas – enquanto figura dedicada à defesa da religião católica e à constante luta pelos interesses dos pobres e desfavorecidos – é também aludida através de outros valores simbólicos presentificados na obra, valores estes que se manifestam quer através da simplicidade sóbria da composição, quer através da expressão facial da figura – benévola e otimista, mas também audaz (*figura 26*) – quer ainda, através dos poucos elementos iconográficos que o acompanham, quer através da estrutura monolítica da obra que se afirma indefetível no espaço público da cidade de Ponta Delgada.

Assim, treze anos após a publicação do primeiro artigo apelando para que se erguesse um monumento a esta figura e cinquenta e três anos após a sua morte, Sena Freitas teve finalmente uma estátua a homenageá-lo no espaço público de Ponta Delgada, no dia 25 de julho de 1966, patrocinada pela Câmara Municipal da cidade para ficar situada no jardim que anos antes tinha sido batizado com o seu nome²⁵⁸.

Teixeira, relativamente ao conceito de *Poética de Autor* in *Escultura Pública em Portugal: Monumentos, Heróis e Mitos*, 2009, p.218.

²⁵⁷Segundo o *Açoriano Oriental*, a representação em pedra, cinzelada pelo escultor Numídico Bessone, apresentava uma atitude fidedigna e inspirada atribuindo-se à figura a espiritualidade que tanto enriquecera a sua vida. Cf. Dinis da Silva “Sena Freitas” in *Açoriano Oriental*, 30 de julho de 1966, p.2.

²⁵⁸A iniciativa de erguer um monumento a esta figura teve origem em 1932 por parte de um grande admirador seu, o Monsenhor José Gomes, fundador da primeira comissão destinada à angariação de fundos para a sua realização. Infelizmente dados os contratempos ligados ao facto de não se ter atingido a importância necessária para a sua materialização e também devido à morte de Simões de Almeida (sobrinho), primeiro escultor eleito para a concretização da obra e autor da primeira maquete, a iniciativa acabou por enfraquecer. A ideia acabou por ganhar forma definitiva 34 anos depois, a cargo do escultor açoriano Numídico Bessone e com o apoio da CMPD. Cf. “53 anos depois...S. Miguel presta justa homenagem ao Cônego Sena Freitas” in *Correio dos Açores* 26 julho 1966.

Em 1953 apelava-se, num artigo do *Açoriano Oriental*, para a construção do monumento de consagração ao ilustre cônego. Segundo o mesmo jornal, esta ideia já vinha sendo ventilada desde há nove anos atrás, muito embora não se tivessem conseguido recolher fundos suficientes para a sua edificação. Nele lê-se em tom de repreensão para com a falta de interesse do povo açoriano em erguer uma estátua que homenageasse esta figura: *Não se entende (...) que por todo o país e Ultramar se ergam monumentos a atestar a vitalidade dos povos que desejam preservar a memória dos seus maiores conjugando esforços para que os vindouros*

A cerimónia de inauguração teve lugar no jardim fronteiro ao palácio do governo civil, no local onde antes existia o Teatro Micaelense e a igreja paroquial de S. José²⁵⁹.

Não obstante, a implantação da peça chegou a ser alvo de críticas, dirigidas sobretudo à pouca altura do pedestal. Para muitos, este facto retirava dignidade à figura representada, colocando-a quase ao mesmo nível que os visitantes do jardim. A opinião pública pende a favor de que a peça devesse usufruir de um novo pedestal, cuja altura pudesse ser justamente capaz de atestar a *glória e o prestígio de um dos grandes da (...) terra*²⁶⁰. De igual modo, a questão do enquadramento geral²⁶¹ é também alvo de desaprovação esperando-se que com o desaparecimento do antigo edifício da Direção das Finanças – que ali se encontrava – a estátua pudesse ser reintegrada no centro da praça. Estas observações acabaram por surtir o seu efeito. Com a demolição do dito edifício, a CMPD tratou de atribuir à obra uma localização e altura mais favorável, trazendo maior dignidade e importância à figura do cónego micaelense.

2.18. Monumento a Madre Tereza D’Anunciada – Estátua



Figura 27 – monumento a Madre Tereza d’ Anunciada (Foto da autora).

A ideia inicial de erguer uma estátua a Madre Tereza D’Anunciada (1658-1738), partiu do padre Edgard Castelo Branco, em cumprimento de um voto que fez tendo, para o efeito, decidido criar uma comissão destinada a angariar fundos para a edificação da obra (*figura 27*). O apelo para a angariação de fundos foi criado em 1982, tendo este encargo passado, a seu tempo, para as mãos do monsenhor Jacinto da Costa Almeida – reitor do Santuário da Esperança – que o finalizou alguns anos depois graças ao contributo e vontade do povo açoriano, ao ver erguido um monumento que homenageava a venerável figura no espaço público da cidade.

vejam (...) aqueles (...) que (...) contribuíram para o engrandecimento e prestígio da pátria, ao passo que nesta ilha nada se faz confiando somente naquilo que os outros nos dão. Cf. “A quem de direito... Quando se construirá o Monumento a Sena Freitas” in *Açoriano Oriental*, 3 de novembro de 1956, p. 1

²⁵⁹ A cerimónia foi presidida pelo Governador Civil do distrito, engenheiro Jacinto de Vasconcelos Raposo que foi também quem procedeu ao descerramento da estátua fazendo cair dela a bandeira do município. Para o ato compareceram também as entidades mais altas do Exército e da Marinha, todos os representantes das Camaras Municipais da ilha, exceto a do Nordeste e da Lagoa, o Reitor do Liceu, o Presidente do Instituto Cultural de Ponta Delgada, alguns elementos do Clero, a Imprensa e alguns curiosos, para assinalar a importância do ato.

²⁶⁰ Luciano Mota Vieira: “Sena Freitas” in *Correio dos Açores*, 24 de julho de 1966, p.4.

²⁶¹ Luciano Mota VIEIRA – “Sena Freitas História e Evocação” in *Correio dos Açores*, 24 de julho de 1966.

A sua inauguração teve lugar no dia 26 de maio de 1985, pelas 15 h – dia do tricentenário da sua profissão religiosa – dando abertura às festas do Senhor Santo Cristo dos Milagres. Madre Tereza da Anunciada foi a grande instigadora da devoção ao culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, que hoje atrai à cidade de P. Delgada milhares de devotos vindos de todas as partes do mundo.



Figura 28- pormenor (Foto da autora).

O projeto de implantação é da autoria do arquiteto Francisco Gomes Menezes, sendo a peça, em si, da autoria de Euclides Vaz (1916-1991)²⁶², escultor bracarense, indicado por Numídico Bessone como a escolha mais adequada à tarefa de construir uma estátua *grande, bela e expressiva, capaz de dar continuidade ao apostolado de Madre Teresa d' Anunciada*. Queria-se que a obra final fosse capaz de incutir no observador um *grande amor à Paixão de Cristo, uma vontade forte de O desagrarar, e grande zelo pela gloria e exaltação de Cristo humilhado e coroado de espinhos*, razão pela qual a questão inerente à glorificação de Cristo tornou-se, segundo o jornal *Diário dos Açores*, a principal preocupação do autor.

A estátua (*figura 28*) foi fundida na cidade do Porto, sob a orientação do seu autor, chegando a Ponta Delgada no final do mês de abril, durante o processo de implantação dos alicerces, previamente construídos no local.

2.19. Monumento ao Bombeiro – Estátua



Figura 29 – pormenor do monumento erguido ao Bombeiro (Foto da autora).

Este monumento detém importância a nível exclusivamente civil, enquanto representação alegórica do corpo de bombeiros – estrutura fundamental do Serviço Regional de Proteção Civil.

A obra, da autoria do escultor Álvaro França, foi inaugurada em setembro de 2000 e pressupõe, portanto, uma homenagem simbólica a todos os bombeiros do concelho tendo, para tal, procurado representar, de forma expressiva e sintética, a ação

²⁶² Euclides Vaz pertence à segunda geração de escultores modernistas em Portugal, sendo o projeto inicial de implantação da autoria do arquiteto Francisco Gomes Menezes.

combativa de um bombeiro face à deflagração de um incêndio (*figura 29*). O descerramento foi realizado pelo presidente do Governo, durante a inauguração do novo quartel, em Ponta Delgada²⁶³. Não obstante, o facto não recebeu qualquer tipo de atenção por parte do público ou imprensa²⁶⁴.

2.20. O Monumento aos Mortos da Grande Guerra – Padrão (Alto-Relievo)



Figura 30 – Monumento-Padrão erguido aos Mortos da Grande Guerra (1914-1918) – Foto da autora.

Trata-se do primeiro Padrão evocativo da Grande Guerra (1914-1918) a ser erguido nos Açores, e único na cidade de Ponta Delgada, pelo que houve um imediato reconhecimento da cidade à Comissão Executiva de Padrões de Guerra nacional, pelo facto de ter distinguido com a edificação da obra a natureza histórica e simbólica do lugar (*figura 30*). O monumento em questão pretende, numa primeira perspetiva, assinalar os feitos das marinhas de guerra e mercantes nacionais, perpetuando o exemplo dos soldados portugueses que cumpriram honrosamente o seu dever, dando-o a conhecer às gerações futuras.

Erguida para consagrar os soldados mortos, a obra consagra de igual modo a geração de homens, mulheres e crianças que, direta ou indiretamente, experienciaram o conflito,

²⁶³ João Paz: “Bombeiros chamados a incêndio na inauguração do novo quartel” in *Açoriano Oriental*, 3 de setembro de 2000, p.5.

²⁶⁴ Num artigo do *Correio dos Açores* confere-se grande destaque à descrição da medalha dedicada ao bombeiro, criada pelo medalhista Hélder Batista para comemorar o evento, ou ao selo editado pelos CTT, destinado a colecionadores. Em contrapartida, não foi feita qualquer referência ao descerramento desta peça monumental, no espaço público da cidade. Cf. “Bombeiros já estão no novo quartel” in *Correio dos Açores*, 3 de setembro de 2000, p.3.

reforçando a aura de sacralidade formada em seu redor – durante o ato de inauguração – enquanto *Altar da Pátria* ou *Sacrário bendito das suas gentes*²⁶⁵.

Outra questão relacionada com este monumento, prende-se com a ligação que estabelece com os ideais defendidos pelo Estado Novo. Muito embora se trate de uma iniciativa levada a cabo pela Comissão Executiva de Padrões da Grande Guerra, a obra parece integrar-se dentro da chamada “Política de Espírito”, impulsionada por António Ferro durante a partir de 1934. Segundo José-Augusto França, Ferro – na altura diretor do Secretariado de Propaganda Nacional – defendia que a edificação de estatuária pública constituía a forma mais rápida e eficiente de “modelar” as mentalidades da população em geral, facilitando a difusão dos ideais do regime, de modo a fortalecer a sua credibilidade e poder junto das massas. Esta vertente evidencia-se, sobretudo, na estética adotada²⁶⁶ para a sua conceção, acrescida do carácter ideológico presente nos discursos proferidos durante o ato de inauguração e na dimensão simbólica que é atribuída ao *Soldado* enquanto imagem contemporânea do “herói coletivo”, associado às grandes epopeias do herói dos descobrimentos²⁶⁷. À semelhança do significado atribuído aos fundadores da nação, a ideia intentava mostrar a imagem do soldado como síntese do espírito do povo português em prol da pátria.

Toda a programação e estruturação da cerimónia aponta igualmente para uma forte ação política. Desde as mais altas entidades que compareceram à cerimónia²⁶⁸, á agudeza da

²⁶⁵“Padrão da Grande Guerra // A sua Inauguração solene e entrega á Câmara Municipal” in *Correio dos Açores*, 26 de abril de 1936, p.2.

²⁶⁶ Trata-se de uma estética modernizante, fundamentada, quer nos princípios do modelo francês, quer nos princípios do modelo italiano. Através dela, transparece a referência simbólica aos valores da Nação; Território; História e Tradição, indissociáveis dos ideais de Deus; Pátria; Família e Trabalho – defendidos oficialmente pelo Regime Salazarista.

²⁶⁷ O tom nacionalista e glorificante, constante nos artigos de jornais e nos discursos proferidos durante a cerimónia de inauguração para referir a ação dos soldados portugueses na grande Guerra, assinala a tese de que, de facto, a cerimónia e obra em si, comportam uma forte dimensão política. Veja-se, por exemplo, os seguintes excertos: “De entre os escombros [...] surgem os espectros do sacrifício e do martírio [...] sombras que atestam bravura [...] que são o mais subido exemplo de nobilíssima lição de amor à Terra e à Pátria”. Cf. Ferreira d’Almeida (dir.): “Uma hora alta de patriotismo por Portugal eterno” in *Açoriano Oriental*, 2 de maio de 1936, p.1.

Uma outra alusão aos ideais do regime, conotando a imagem do soldado com os heróis fundadores da nação será, por exemplo, a seguinte: “Saber cair, servindo, ainda é hoje, como foi nos tempos das epopeias e da Cavalaria, a mais nobre virtude. Por isso a sociedade ergue aos Heróis padrões onde se perpetuam o seu sacrifício [...] somos contemporâneos de portugueses que [...] acrescentam novos títulos de orgulho à nossa grandeza épica.” Cf. Ferreira d’Almeida (dir.): “Uma hora alta de patriotismo por Portugal eterno” in *Açoriano Oriental*, 2 de maio de 1936, p.1.

Também os títulos de alguns artigos de jornal evidenciam esta relação, por exemplo: “Inaugura-se [...] o Padrão que recordará em S. Miguel a Moderna epopeia de *Os Lusíadas* na Grande Guerra”. Cf. *Correio dos Açores*, 26 de abril de 1936.

²⁶⁸ Entre os presentes encontra-se o General Ferreira Martins; o Almirante Afonso de Cerqueira; o Coronel da artilharia, Abel d’Abreu Soto Maior; o Coronel Antero de Noronha; o Presidente da Câmara Municipal

organização temporal – rigorosa – na qual se desenrolou a estruturação das diferentes secções que estiveram presentes no ato – militares, governamentais, civis, entre outras – fazendo o cortejo ao longo das duas ruas circunscritas ao lugar em que foi integrado o monumento e a própria exuberância do ato de inauguração que contou com as acrobacias de um hidroavião – chamariz, publicitado no jornal dois dias antes da inauguração, que certamente serviu para atrair o grande número de população que se concentrou no largo fronteiro do jardim da esplanada²⁶⁹.

O padrão homenageia um coletivo distanciando-se, desta forma, da representação monumentalizante de individualidades históricas que até então dominavam os espaços comuns da cidade de Ponta Delgada. A sua conceção integra-se no conjunto de MMGG²⁷⁰ partilhando com estes, características comuns tais como o uso de linguagem figurativa associada à representação do soldado e/ou de outros elementos iconográficos ligados à pátria e ao acontecimento em si, uma vez que são fáceis de identificar por parte do público. Não obstante, o monumento em questão também realça um conjunto de singularidades que o tornam um exemplar único no conjunto de obras analisadas neste estudo. Para além de ser tratar do primeiro monumento a merecer uma inauguração oficial, a obra em questão constitui também o primeiro exemplo de escultura modernista/modernizante a ser integrada no espaço público desta cidade. Composto, na sua generalidade, por duas figuras de pé e em sentido, o Padrão alude, em particular, para os esforços prestados pelos soldados da marinha de guerra e da marinha mercante na Região – dos quais se destaca, como o mais célebre exemplo, o derradeiro combate do Comandante Carvalho de Araújo e alguns membros da sua tripulação a bordo do caça-

Dr. Duarte Manuel de Andrade Albuquerque; o Governador Civil do Distrito Dr. Urbano de Mendonça Dias.

²⁶⁹ A presença de um hidroavião na cerimónia de inauguração do Padrão aos mortos da Grande Guerra foi noticiada pelos jornais locais, dois dias antes do descerramento.

²⁷⁰ Os MMGG decorrem de uma tendência verificada por toda a Europa, conjunto com a série de monumentos erguidos em Portugal – de aquém e além-mar e em terra estrangeira – para celebrar e rememorar o esforço da intervenção militar portuguesa na Grande Guerra Mundial (1914-1918). A sua concretização foi impulsionada, durante os anos 20 e 30, pela Comissão de Padrões da Grande Guerra. A sua difusão atinge as grandes e pequenas cidades portuguesas, quer na forma de lápides, quer na forma de padrões, os quais podem ainda incorporar elementos escultóricos ou permanecer simples.

Contudo, a maioria destas obras foi criticada pela má qualidade artística, seguidora dos estereótipos da estatuária de oitocentos em Portugal, sendo em muitos casos agravada por escalas desajustadas e uma má implantação urbana. Segundo Lúcia Matos, muito embora alguns destes projetos tenham sido inteiramente concretizados às custas do esforço levado a cabo pela dita Comissão tendo, esta, sido capaz de acumular receita suficiente para a sua execução, outros não puderam ser sequer iniciados ou ficaram por terminar. Por conseguinte, terá cabido ao SPN – Secretariado de Propaganda Nacional – termina-los tendo, a iniciativa partido de António Ferro, dezoito meses após ter-lhe sido atribuído o cargo de diretor desse organismo. Lúcia Matos, *op. cit.*, pp. 187-189; 204-210.

minas “Augusto de Castilho”²⁷¹. Note-se que, aos Açores coube o papel de “reduto e sentinela” na guerra servindo o porto de Ponta Delgada de base naval encarregue de mediar o transporte de tropas, armas, munições e mantimentos para França. Atendendo às fontes consultadas, a obra manifesta igual singularidade por ser a única, em todo o território português, que visa consagrar a ação da marinha nacional durante a Grande Guerra a partir de uma outras estrutura pré-existente (muro do forte de S. Brás).

A estrutura é simples, seguindo três eixos verticais, equidistantes entre si, ao longo de um eixo horizontal principal. A composição integra duas figuras de vigília dispostas nos dois extremos da composição, cada qual apresentando elementos iconográficos alusivos à marinha mercante e a marinha de guerra portuguesa²⁷². As “armas portuguesas”, constituem o elemento central, ladeado por ambas as figuras protetoras da portugalidade. A suportar a composição, encontra-se o dístico: “Aos marinheiros portuguesas” e no cimo uma discreta representação da *Cruz de Guerra* portuguesa. Em destaque, atravessando horizontalmente toda a composição, surge novo dístico com as palavras: “Grande Guerra” e “A.D.1914-18”, concretizadas numa escala maior para guiar o olhar do observador através da obra e referenciar o carácter bélico do tema.

A inauguração do monumento concretizou-se três anos após ter sido aprovado o local para a sua implantação e mais de uma década para que fossem recolhidos os subsídios necessários para a sua edificação nesta cidade²⁷³.

A localização final para a implementação da obra foi estabelecida em 1932, pela Comissão Executiva local, dando-se início à primeira fase dos trabalhos junto à muralha norte do Castelo de S. Brás²⁷⁴. O forte – cuja construção foi realizada em função da Carta

²⁷¹ Toda a operação, que resultou na morte do comandante e de alguns dos membros da sua tribulação, teve o propósito de proteger o navio de passageiros “San Miguel” dos bombardeamentos de um submarino alemão, ao largo dos Açores. Este episódio é considerado o mais aclamado feito português na primeira grande guerra, durante a qual terão falecido 7222 dos 100 000 combatentes portugueses. Cf. Joaquim Saial, *Estatuária portuguesa dos anos 30 (1926-40)*, 1991, p. 20.

²⁷² À parte das fardas e dos elementos iconográficos que cada um destes “vigilantes” comporta, ambos se encontram apoiados no que aparenta ser uma referência formal à proa de um navio, sendo, simultaneamente protegidos por “abrigos” dispostos acima das cabeças. Este último elemento, assemelha-se, na sua forma, a casamatas de trincheira em terra aludindo, desta forma, para a proteção de que estes marinheiros dispunham estrategicamente em terra, ao longo da costa da ilha.

²⁷³ Consulte-se por exemplo, o *Diário dos Açores*, datado de 26 e 27 de maio de 1922, onde foram publicadas duas notícias sobre um espetáculo de gala, a realizar no Coliseu Micaelense, em favor dos Padrões da Grande Guerra.

²⁷⁴ Segundo o relatório apresentado pela Comissão Executiva de MMGG, em 1930, é também referido o “Castelinho de S. Pedro” – atualmente demolido – como uma eventual localização para erguer o monumento. No entanto, a pouca adaptabilidade do local acaba por excluí-lo do projeto. Um outro local, igualmente mencionado, é o Largo Almirante Dunn. Contudo, num artigo publicado pelo *Correio dos Açores* no dia 12 de fevereiro de 1932, Luís Ataíde refere a muralha do castelo de S. Brás como a solução mais conveniente para a concretização do projeto em questão – solução esta que veio a ser aprovada no mesmo ano pela Comissão de Padrões da Grande Guerra. In Joaquim Saial, *op. cit.*, pp. 45-46.

Regia de D. João III datada de 12 de dezembro de 1553 e que foi concluído por volta de 1580, sem ter nunca lhe ter sido reconhecida qualquer ligação a um acontecimento marcante – ganha assim maior relevo histórico, como elemento de suporte da obra que intenta perpetuar a memória dos soldados portugueses que lutaram e morreram pelo *Direito* e pela *Civilização*.

O trabalho – seguidor do modelo francês e do modelo italiano e em perfeita harmonia com uma estética que mais tarde se há de converter na “oficial” do Estado Novo – apresenta linhas sóbrias e eloquentes e comporta um peso que se traduz, aqui, pela densidade dos volumes e expressão severa de ambas as figuras. Ambas destituídas de qualquer expressão facial, evocam um silêncio e paz absoluta convergindo, assim, para reforçar o carácter intemporal da obra.

O projeto foi especificamente encomendado ao arquiteto Raul Lino²⁷⁵, o qual terá encarregue o escultor Diogo de Macedo de dirigir o processo de materialização escultórica da peça, elegendo-o como a melhor das três opções que haviam sido dadas pela Comissão local. Resolvida esta questão, foi solicitada pedra de lioz, vinda propositadamente de Sintra²⁷⁶. Quando esta matéria chegou ao porto de Ponta Delgada, Diogo de Macedo delegou a parte da execução técnica do projeto ao canteiro Máximo Ribeiro – ficando o escultor encarregue apenas de supervisionar a fidelidade da reprodução dos elementos escultóricos a talhar na pedra, a partir do modelo que havia previamente criado em função do projeto de enquadramento pensado, produzido e apresentado pelo arquiteto Raul Lino.

Muito embora a solução encontrada possa ser considerada aceitável no seu todo (ideia, enquadramento, composição, modernidade das figuras, etc.), Manuel Ferreira Tavares

²⁷⁵A sugestão de erguer um monumento aos Mortos da Grande Guerra, parte do antigo presidente da República, Manuel Teixeira Gomes. Cf. *Relatório da Comissão dos Padrões de Guerra*, de 10 de setembro de 1928, pp.125-130; Cf. Joaquim Saial, *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*, 1991, p. 45. De realçar que a maioria das construções de MMGG se deve a iniciativas municipais articuladas com a Comissão dos Padrões da Grande Guerra – responsáveis pela determinação do tipo de monumento em função dos recursos financeiros disponíveis. Cf. Lúcia Matos, op. cit., pp.296-300. A este propósito, foram encontrados dois artigos, publicados no jornal *Diário dos Açores* de 1922, nos quais é mencionado um evento a ter lugar no Coliseu Micaelense, destinado à recolha de fundos para a realização de MMGG. Cf. “Padrões da Grande Guerra” in *Diário dos Açores*, 23 de maio de 1922; “Os Padrões da Grande Guerra” in *Diário dos Açores*, 26 de maio de 1922. A questão da recolha de fundos para a construção do Padrão é também referenciada num relatório elaborado pela Comissão de Padrões da Grande Guerra, datado de 1928. Ao contrário de outros padrões deste género, o projeto não foi selecionado a partir de concurso público, tendo sido encomendado diretamente ao prestigiado arquiteto – autor de um outro MMGG, erguido em Sta. Maria, em 1928, por sugestão de Luís Leite Ataíde. In *Correio dos Açores*, 4 de fevereiro de 1933.

²⁷⁶ Segundo o *Correio dos Açores*, a pedra foi mandada vir diretamente da histórica Serra de Sintra, navegando através de 700 milhas por mar adentro, com a finalidade de perpetuar a secção dos marinheiros portugueses.

(1916-2012)²⁷⁷ aponta-lhe uma ausência de emoção artística que desvirtua a qualidade do Padrão enquanto monumento escultórico, não obstante a sobriedade e pureza de linhas do conjunto²⁷⁸. O crítico, investigador e jornalista descreve a obra final de forma sarcástica, comparando a composição geral da parte escultórica do projeto com o desenho de uma (...) *balança Roberval, com os pratos às avessas, [exibindo] (...) nas hastes dois rapagões. Um, tipo de moleiro poeta, imberbe esta á porta do moinho e faz versos mesmo com a espingarda na mão. O outro, tipo concentrado, de nariz voluntarioso e arcadas superciliares baixas, barba nascente, lembra Bertoldo das histórias, decidido e tenaz. Descansa duas fortes mãos sobre uma âncora e apesar do gesto descaído e sem esforço, (...).*

Ferreira Tavares refere também algumas fragilidades ligadas à parte da execução técnica da obra, fragilidades estas que certamente contribuíram para o enfraquecimento da sua dimensão artística, nomeadamente ao nível da composição dos braços, nos quais é demonstrada uma (...) *tensão muscular, encordoando tendões, que só a velhice e não a mocidade apresenta assim salientes*²⁷⁹.

A pedra escura do castelo estabelece uma relação de contraste com as figuras, as quais fitam solenemente o espaço, procurando comunicar com o observador que passa.

²⁷⁷ Jornalista e escritor micalense – autor da obra *O Barco e o Sonho* publicada em 1979. Na altura em que foi escrito o artigo, Manuel Ferreira Tavares era redator do *Correio dos Açores*, tendo-se mais tarde tornado chefe de redação do mesmo jornal.

²⁷⁸Cf. Ferreira Tavares: “Arte Provinciana // XXIII // O Padrão” in *Correio dos Açores*, 29 de abril de 1936, p.2.

²⁷⁹Ferreira Tavares: “Arte Provinciana // XXIII // O Padrão” in *Correio dos Açores*, 29 de abril de 1936, p.2.

2.21. *Adão* – Alto-relevo



Figura 31 – pormenor do monumento
(Foto da autora).

A integrar a fachada do edifício do Tribunal Judicial de Ponta Delgada²⁸⁰, inaugurado no dia 8 de julho de 1968, a obra intitulada “Adão”, constitui uma encomenda pública realizada ao escultor António Duarte de forma traduzir simbolicamente a função dos serviços ali integrados.

O monumento – um alto-relevo alusivo à temática da justiça (*figura 31*) – faz parte do núcleo de trabalhos mais originais da obra de António Duarte (1912-1998)²⁸¹, produzidos pelo escultor²⁸², durante as décadas de 1950 e 1960, em função do vasto conjunto de encomendas que lhe foram sendo solicitadas. Trata-se de um trabalho alegórico de assumida atitude ideológica na qual é perceptível a visão pessoal de António Duarte acerca de problemáticas de natureza social e existencial.

A obra foi concretizada em bronze e é composta por um *nu* (*Adão*) equilibrado verticalmente entre as formas contorcidas de uma serpente, à conquista do terreno a seus pés, e a mão de Deus que a figura intenta desesperadamente alcançar. Todos os elementos, embora figurativos, aproximam-se da abstração no que concerne às geometrização e estilização das formas, privilegiando o esquema de linhas e o equilíbrio volumétrico para fazer emergir um trabalho de acentuado expressionismo formal, concebido simbolicamente a partir de um universo bíblico.

²⁸⁰ A o projeto arquitetónico do designado “Palácio da Justiça de Ponta Delgada” é da autoria do arquiteto Read Teixeira, tendo a sua execução sido realizada pela *Sociedade Micaelense de Construções, Lda*. Excetuando duas fotografias tiradas à fachada do edifício, no dia em que foi inaugurado, nem o jornal *Diário dos Açores*, nem o jornal *Correio dos Açores* fazem qualquer referência ao monumento, privilegiando apenas as questões relacionadas com o edifício em si mesmo. Cf. José Raposo, “Na inauguração do Palácio da Justiça” in *Diário dos Açores*, 8 de julho de 1968, nº 26741, p.1; Cf. “A inauguração do Palácio da Justiça de Ponta Delgada” in *Diário dos Açores*, 9 de julho de 1968, nº 26742, p.1; Cf. “O Palácio da Justiça de Ponta Delgada será solenemente inaugurado amanhã pelo ministro da justiça sr. professor Almeida Costa” in *Correio dos Açores*, 7 de julho de 1968, nº 14081, pp.1-4.

²⁸¹ De acordo com José Fernandes Pereira. Cf. “Duarte, António” in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, 2005, p. 212.

²⁸² António Duarte da Silva Santos, nasceu nas Caldas da Rainha e integra a segunda geração de escultores modernistas em Portugal, sendo considerado uma das figuras mais representativas da arte e cultura nacionais. Cf. “Duarte, António”, *op. cit.*, p. 208.

2.22. Monumento a Antero de Quental – Grupo Escultórico



Figura 32 – monumento erguido a Antero de Quental (Foto da autora).

A 18 de Abril de 1942, data do primeiro centenário do seu nascimento inaugurou-se, no Jardim Antero de Quental²⁸³, a primeira obra de estatuária pública consagrada à figura de Antero de Quental (1842-1891) na sua cidade natal (*figura 32*)²⁸⁴. A ideia partiu do presidente da CMPD, Caetano de Andrade Albuquerque Bettencourt (1844-1900), logo após a morte de Antero. A elaboração de um projeto considerado adequado, arrastou-se, no entanto, por décadas, passando inclusivamente pelas mãos de Teixeira Lopes (1866-1942)²⁸⁵ antes de chegar a Canto da Maia²⁸⁶. Tal situação ter-se-á devido a fatores externos, associados sobretudo às dificuldades económicas que caracterizam este período em particular e ao espírito de indiferença cultural que sempre se mostrou mais ou menos presente em Portugal²⁸⁷.

²⁸³ Na época este espaço era conhecido como *Jardim Gaspar Frutuoso*.

²⁸⁴ Um dia mais tarde inaugurou-se também um alto-relevo, dedicado à mesma figura, numa pare do Jardim do Liceu de Ponta Delgada, da autoria de Xavier da Costa e intitulada “Antero e as Fadas”.

²⁸⁵ Em 1901, é aberta subscrição pública pelo corpo de estudantes do Liceu de Ponta Delgada, sendo elegido Teixeira Lopes (1866-1942) para a concretização do projeto. Em 1924, o escultor apresenta uma maquete – maquete esta reprovada pelo elevado custo que a sua execução implicaria. Teixeira Lopes morreu, entretanto, antes de ser designado o escultor Canto da Maia para ocupar da concretização de um novo projeto, em 1941.

²⁸⁶ Maior vulto da escultura do séc. XX nos Açores, tendo alcançado grande reconhecimento nacional e sobretudo internacionalmente.

²⁸⁷ Cf. “Homenagem a Açorianos Ilustres” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril de 1995.

A inauguração da obra foi, no entanto, parcial, faltando dois altos-relevos consagrados à *Filosofia* e ao *Sentimento* e que se encontravam contemplados no projeto inicial de Canto da Maia.

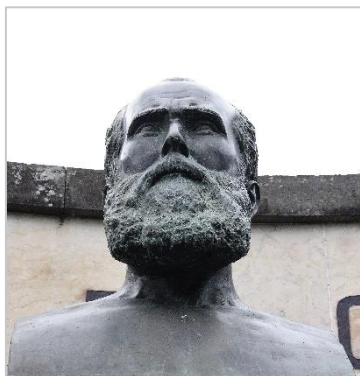


Figura 33 – pormenor do busto (Foto da autora).

Apenas três meses antes, no dia 10 de janeiro, já o escultor se reunia com os membros da comissão do monumento para informar que o busto (*figura 33*), modelado em tamanho natural, se encontrava pronto para ser enviado para a fundição em Lisboa²⁸⁸. Segundo o jornal *Açoriano Oriental*, no pacote seguiam igualmente as fotografias dos dois painéis laterais do grupo escultórico, para serem aprovados pelo Ministério da Educação Nacional (ME) como meio de ser disponibilizado o montante em falta para a sua conclusão²⁸⁹. O escultor chegou mesmo a propor ao Governo, a concretização de cinquenta bustos de Antero, modelados em barro, para serem distribuídos pelas bibliotecas, museus e escolas do país, em troca da soma necessária. Contudo, nunca chegou a receber qualquer resposta.

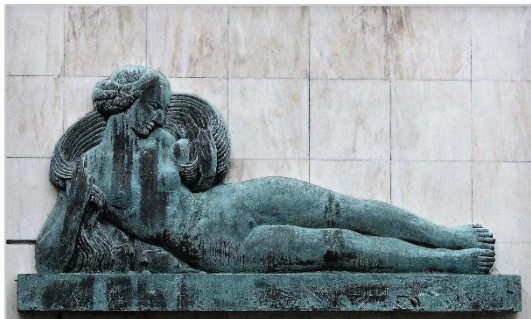


Figura 34 – pormenor relativo a um dos altos-relevos (Foto da autora).



Figura 35 – pormenor relativo a um dos altos-relevos (Foto da autora).

Muitas décadas se passaram sem que se conseguisse concluir a obra, pelas mais diversas razões. Finalmente em 1982 – quarenta anos depois da inauguração do busto²⁹⁰ e um ano após a morte do seu autor – o Governo Regional dos Açores decidiu fazer diligências no sentido de completar o monumento de modo a que este pudesse ser inaugurado no 140º aniversário do nascimento do poeta – cinquenta e três anos depois do descerramento da figura central. Soares Branco foi o artista designado pela Direção Regional dos Assuntos Culturais para

²⁸⁸ Cf. “Faltam 73 contos para se poder construir nesta cidade o Monumento a Antero em que está a trabalhar o grande escultor açoriano Canto da Maia” in *Correio dos Açores*, 19 de outubro de 1941.

²⁸⁹ O montante em falta referido era, em 1942, de 72 contos. Cf. “Antero de Quental/ O poeta imortal dos sonetos vai finalmente ter a justa consagração” in *Açoriano Oriental*, 10 de janeiro de 1942.

²⁹⁰ O busto em si, constitui uma obra de carácter neoclássico.

terminar o trabalho materializando os dois painéis em falta (*figura 34 e figura 35*), tal como os tinha concebido Canto da Maia no seu projeto original²⁹¹.

A obra final, com os sonetos *Contemplação* e *Solemni Verba* em plano de fundo, evidencia no seu conjunto grande sobriedade e simplicidade das formas modernizantes – remanescentes da *art déco* – articulando-se perfeitamente com o carácter moderno do espaço de destino, quer pela temática e orgânica dos vários elementos que ladeiam a figura homenageada, quer pelo sentido de centralidade, simetria e leveza visual da estrutura face à arquitetura simples e estilizada do jardim.

O monumento a Antero terá custado, no total, cerca de 15 mil contos, dos quais 5 mil destinaram-se a pagar os direitos de autor à família e os restantes para a concretização dos suportes de mármore e basalto assim como das figuras em bronze²⁹².

2.23. *Monumento ao Emigrante* – Grupo Escultórico

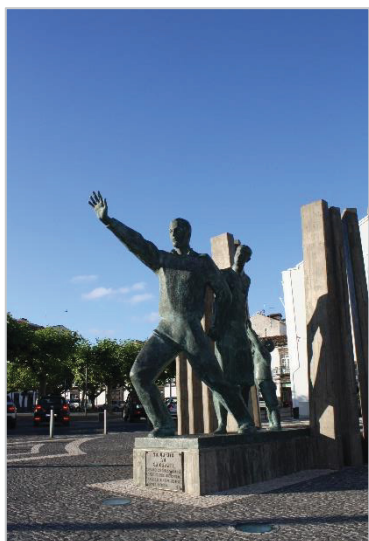


Figura 36 – pormenor do monumento erguido ao Emigrante Açoriano (Foto da autora).

A ideia para que fosse erguido um monumento ao emigrante insular surge, pela primeira vez, em 1958, pelo jornalista Mota de Vasconcelos, o qual justifica perante a constante da emigração na história do arquipélago enfatizando a sua relevância para a construção da identidade nacional, havia quatro séculos²⁹³.

Esta iniciativa veio a ganhar força em 1983, através de Fátima Silveira e do *Correio dos Açores*, com a publicação do artigo: *Para quando o Monumento ao Emigrante?* Nele é defendida a opinião de que se não fosse o seu trabalho, a RAA seria hoje muito mais carecida.

Já em 1981 se havia apresentado duas propostas para que se erguesse um monumento em sua homenagem, devendo-se novamente à falta de fundos o adiamento da elaboração de um projeto em concreto. Este impasse é solucionado dois anos mais tarde, quando a

²⁹¹ A posição das figuras, executadas por Branco, surge no entanto inversa em relação à disposição apresentada no projeto inicial.

²⁹² “Homenagem a Açorianos Ilustres” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril de 1995.

²⁹³ *A Ilha*, Sábado, 25 de outubro de 1958, p.1.

Câmara Municipal decidiu abrir uma subscrição pública destinada a financiar um projeto – iniciativa à qual foi a primeira a aderir com uma soma, seguida de inúmeras outras entidades e organismos, públicos e privados²⁹⁴.

A opinião geral pretendia que o projeto a aprovar fosse concebido e executado com base na célebre pintura de Domingos Rebelo “O Emigrante”, do qual um dos dois exemplares existentes encontra-se no Museu Carlos Machado. Chega a ser inclusivamente publicado um esboço do que poderia vir a ser o Monumento ao Emigrante insular – representativo de uma família de malas feitas em atitude de partida, composta por quatro elementos: o pai, a mãe e os dois filhos. Um deles ainda bebé, vai carregado ao colo pela figura feminina, seguida por uma criança mais velha²⁹⁵. Esta ideia não teve, contudo, continuidade cedendo lugar ao projeto que sustenta o atual monumento (*figura 36*).

Quanto à seleção do local para a edificação, as opiniões manifestaram-se díspares, havendo consenso apenas quanto ao facto de a implementação do monumento dever vir a ser concretizada num lugar/prça que definisse estrategicamente o acesso às vias de entrada e de saída da ilha – porto e aeroporto da cidade. Após muita discussão, ficou estabelecido o triângulo confinado entre o Castelo de S. Brás e a praça 5 de Outubro, visto ser ali o grande ponto de encontro dos emigrantes, no decorrer das festas do Santo Cristo e uma das entradas da cidade para quem sai do porto artificial, assim como para quem vem do aeroporto. Houve, contudo, quem se mostrasse contra esta solução, dada a pequena dimensão do local – *um pouco exíguo e ligeiramente afogado*. Não obstante a divergência de opiniões erguidas na imprensa, no dia 14 de abril – três semanas antes da inauguração – é iniciado o processo de construção das infraestruturas para a implantação da obra.

A sua inauguração teve lugar no dia 7 de maio de 1999, pelas 17h 30²⁹⁶, pelos responsáveis das seis autarquias da ilha de S. Miguel fazendo a abertura das festas do Espírito Santo dos Milagres, na cidade de Ponta Delgada.

²⁹⁴ Tais como escolas, a igreja de Vila Franca do Campo, a própria autora da ideia – Fátima Silveira – assim como a Câmara do Comércio de Ponta Delgada, empresas, o Banco Comercial dos Açores e até o cônsul dos EUA, que viam na edificação do monumento um símbolo da intensificação dos contactos empresariais e do fomento da cooperação no campo económico e financeiro entre os açorianos residentes e os ausentes, nomeadamente nos Estados Unidos e Canadá.

O próprio Bispo da Diocese – D. Aurélio Granada Escudeiro – escreve uma carta, defendendo que tal monumento ajudaria a respeitar a coragem e a ousadia de tantos que partiram para longe, por amor aos seus, para garantir futuro melhor. In *Correio dos Açores*, 7 de maio de 1999.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ “Monumento ao Emigrante inaugurado no dia 7 de maio” in *Correio dos Açores*, 27 de abril de 1999.

A obra, figurativa, é composta por três elementos, evocativos de uma família de emigrantes, respetivamente um homem (o pai) na frente, irrompendo por entre as colunas de betão, seguido por uma mulher (a mãe) e uma criança (o filho). As figuras, de três metros de altura, encontram-se sobre uma base cilíndrica envolvida por um muro circular,



Figura 37 – Pormenor dos três elementos figurativos, produzidos em bronze (Foto da autora).

de betão, que se desenvolve a poente e possui uma abertura por onde passam as figuras, em alusão ao espaço aberto pela força e labor do Homem (*figura 37*)²⁹⁷.

A obra custou no total entre 25 a 30 mil contos, dos quais 9 mil foram

gastos na fundição da peça, 6 mil em pagamento ao autor da obra e o restante na construção da esfera armilar e das colunas, em custos de transporte e impostos associados ao monumento, assim como na aquisição dos projetores que o iluminam durante a noite²⁹⁸.

Foram dirigidos convites a todos os membros do Governo Regional, assim como ao ministro da República e presidente da Assembleia Legislativa Regional. No descerramento estiveram presentes o Chefe do Executivo Açoriano, deputados regionais e da república, o Bispo de Angra e Ilhas dos Açores, o vice-presidente da Assembleia da República, Mota Amaral, e largas centenas de pessoas, muitas delas emigrantes²⁹⁹.

O monumento assinala a sentida homenagem de todos quantos escreveram capítulos de sucessos e de fracassos, de alegrias e de sofrimentos, do outro lado do atlântico³⁰⁰,

²⁹⁷ “Monumento recebe emigrantes para o Senhor Santo Cristo dos Milagres” in *Açoriano Oriental*, de 17 de abril de 1999.

²⁹⁸ Cf. *Açoriano Oriental*, 17 de abril de 1999.

Quantia que corresponde de 125 000 a 150 000 euros, na moeda atual.

²⁹⁹ Cf. “Responsáveis dos Açores valorizam a importância da diáspora açoriana” in *Açoriano Oriental*, 9 de maio de 1999, p.1.

Cf. “O conselho da ilha convidou todas as autoridades governamentais” in *Açoriano Oriental*, 6 de maio de 1999, p.3.

Cf. Santos Narciso, “Monumento ao Emigrante: aquele abraço perpetuado em bronze” in *Correio dos Açores*, 8 de maio de 1999, p.1.

³⁰⁰ “Responsáveis dos Açores valorizam importância da diáspora açoriana”. Cf. *Açoriano Oriental*, 9 de maio de 1999.

permanecendo como símbolo materializado da simbiose entre todas as comunidades dispersas pelo Mundo e a comunidade açoriana residente – símbolo de respeito e gratidão, de unidade e solidariedade³⁰¹.

Na estátua, o Açoriano de expressão audaciosa e espírito empreendedor, olha de forma desafiadora para o espaço aberto em frente – representativo do seu destino incerto. A obra realça, numa simbologia simples e evocativa, a coragem dos açorianos em busca de melhor qualidade de vida, perpetuando, *pela pedra, bronze e betão, um dos mais caros sentimentos do povo açoriano: a saudade e a união entre os que corajosamente partiram e os que heroicamente ficaram dando forma às ilhas que temos e às gentes que somos*³⁰².

³⁰¹ Segundo Santos Narciso – “Abraço perpetuado em bronze” in *Correio dos Açores*, 8 de maio de 1999.

³⁰² *Correio dos Açores*, 7 de maio de 1999.

CAPÍTULO III

Caracterização e preservação material das obras

3.1. Caracterização das matérias pétreas

3.1.1. Mármore – Classificação e Características Gerais

O mármore integra o grupo das rochas ornamentais sendo muito recorrente em diversas obras do género, pela sua estética e características internas. Nesse sentido, trata-se também do material pétreo de eleição da escultura tradicional em Portugal, seguidora do *Sistema de Pensamento Clássico*³⁰³.

Comercialmente, os mármore são classificados de um modo muito abrangente: chama-se “mármore” às rochas carbonatadas³⁰⁴ capazes de receber polimento. Isto leva a que, em alguns casos, rochas calcárias como o *lioz* sejam reconhecidas como mármore – muito embora, de um ponto de vista científico, não se encaixem na classe das rochas metamórficas, mas antes na classe de rochas sedimentares. Não obstante, considere-se o exemplo do *Padrão aos Mortos da Grande Guerra* apresentado num jornal, em 1936, como sendo de “mármore de lioz”.

A sua composição mineralógica depende da composição química do sedimento e do grau metamórfico, pelo que se trata de um fator muito variável. Da mesma forma, é essa variedade que confere à pedra a sua diversidade de cores, texturas e estruturas, tornando-a bastante rentável na indústria das rochas ornamentais.

Assim, com base na informação recolhida, poder-se-á afirmar que os mármore mais comercializados em Portugal são, essencialmente, compostos por carbonato de cálcio (CaCO₃) e outras substâncias³⁰⁵.

Não obstante, assinalam-se dificuldades relacionadas com o facto de não existir documentação relativa à proveniência exata dos materiais empregues nas peças de estatuária ou o nome das pedreiras implicadas. A solução passou por cruzar os poucos dados recolhidos com estudos, de carácter genérico, contendo informação sobre a origem, características e comportamento de ambas as pedras.

³⁰³ Principal diretriz ao nível da conceção como da materialização da obra.

³⁰⁴As rochas carbonatadas são formadas pela diagenese de sedimentos ricos em carbonatos (>80%), sedimentos estes que foram depositados, essencialmente, através da precipitação química em solução aquosa. Cf. “Rochas carbonatadas” in <http://geomuseu.ist.utl.pt>. Consultado em 05/08/17.

A rocha em questão apresenta mais de 50% de minerais carbonatados, como a calcite ou a dogmatite, sendo, por essa razão, mais resistente que o calcário. Cf. Maria Frascá, *Rochas Ornamentais – Tecnologias e Patologias* [em linha]. Disponível em www.sindirochas.com.br/arquivos/Curso_RochasOrnamentais_MHeloisaFrasca.pdf. Consultado em fevereiro de 2016.

³⁰⁵ O carbonato de cálcio é o componente principal de minerais como a calcite, pelo que faz parte da constituição das rochas carbonatadas como o calcário e o mármore. Trata-se de um composto básico (ou alcalino), já que a sua solução aquosa tem pH superior a 7.

Classe petrográfica: Rocha Metamórfica

Nota (Origens): os “mármore de Estremoz” estão entre os mais conhecidos. A excelência das variedades cromáticas e propriedades físico-mecânicas colocam-nos entre os melhores do mundo.
 Outras pedreiras exploradas no passado: Brinches; Escoural; Serpa; Viana do Alentejo; Trigaches e Vila Verde de Ficalho.

Mármore
 Rocha originada do calcário, exposto a altas temperaturas e pressão.
 Fruto da recristalização de rochas calcárias ou dolomíticas, maioritariamente de natureza sedimentar pré-existent.
 Divide-se de acordo com a maior percentagem do componente existente entre:

Definição e Características : comercialmente é toda a rocha cristalina sedimentar ou metamórfica, carbonatada ou não, que apresentando um aspeto semelhante ao do mármore (*stricto sensu*), possa ser extraída em blocos, evidencie boas características para o corte e seja suscetível de adquirir bom polimento.
 Pode exibir estruturas e isorientação mineral (veios) entendida como *Anisotropia*, ou seja, uma variação das propriedades mecânicas de acordo com o plano de orientação dos minerais que a compõem.
 Tal facto condiciona a escolha da pedra, a direção do corte e o modo como o escultor procede ao talhe da peça. Pode também originar áreas que, pelo seu detalhe e pequenas dimensões, possam ser mais suscetíveis ao aparecimento de fraturas, seja durante o processo de execução da peça, ou mais tarde.

Mármore calcítico
 Mineral base: calcite

Mineral de carbonato de cálcio, CaCO_3 .
 Mármore Alentejano (ex: mármore de Borba ou de Estremoz) por existirem em dimensões comercializáveis: 2 x 1,5x1,2 metros.

Mármore dolomítico
 Mineral base: dolomite

Mineral de carbonato de cálcio e magnésio, $\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$.
 São mais abundantes em Portugal (Alentejo) mas, por se encontrarem muito fraturados, não atingem as dimensões estipuladas para o comércio.

Figura 38 – Classificação, composição química e características do mármore.

3.1.1.1. O Mármore de Estremoz

Apesar de existir grande diversidade de mármore com diferentes características (físicas e comportamentais)³⁰⁶ são provavelmente mais recorrentes no conjunto de monumentos em estudo, o *Mármore Branco de Estremoz*³⁰⁷ e a pedra calcária, comercialmente designada *Mármore de Lioz*³⁰⁸. Esta conclusão fundamenta-se no facto de as maiores explorações de mármore do país se localizarem em torno da zona de Estremoz, Borba e Vila Viçosa – de onde é extraído o famoso *Mármore de Estremoz*³⁰⁹. Contudo, não tendo sido encontrados dados históricos suficientes para fundamentar a sua real proveniência e considerando a existência de um maior número de pedreiras ativas no séc. XIX³¹⁰, só um exame petrográfico³¹¹ poderia esclarecer com maior precisão a sua verdadeira origem e componentes.

Para além da calcite e da dolomite podem ser encontrados outros minerais rochosos tais como quartzo, pirite, anfíbolites e o diópsido, variando em função da área explorada. A estrutura da rocha apresenta-se maciça com textura poligonizada (de grão fino e superfície lisa). Trata-se de uma rocha metamórfica de contacto³¹² com um grau variável de absorção de líquidos, em função do tipo de mármore (*figura 39*) e do tratamento dado.

³⁰⁶ Considere-se, a título de exemplo, os vários tipos de mármore de Estremoz, tais como o Estremoz branco, Estremoz raiado, Estremoz Rosa Portugal (muito raro a nível mundial) e o Estremoz Ruivina.

³⁰⁷ Classe Comercial: Mármore / Classe Petrográfica: Rocha Metamórfica / Sub-classe Petrográfica: Calcário Cristalino. In *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*.

Sabe-se, também, que o plinto da estátua a Sena Freitas foi encomendado à Marmorista de Paço d'Arcos. Contudo, atualmente esta empresa de mármore já não existe ficando por saber qual a sua real proveniência.

³⁰⁸ Utilizado para dar materialidade ao *Padrão dos Mortos da Grande Guerra*.

³⁰⁹ Cf. Luís Aires-Barros, “Os calcários cristalinos e os mármore” in *As rochas dos monumentos Portugueses: Tipologias e Patologias*, 2001, pp.77-84.

³¹⁰ Busto de Roberto Ivens, 1890 e Estátua do Padre Silvestre Serrão, produzido dentro das últimas duas décadas do século XIX.

³¹¹ Trata-se de uma técnica que permite observar a rocha, reconhecer os minerais constituintes, classificar, identificar a presença de matriz ou cimento, etc.. Com este estudo, podem ser entendidas algumas propriedades físicas e químicas e, por esta via, estimada a alterabilidade da rocha.

Ou seja “compreende a descrição macroscópica (estruturação e cor) e microscópica de lâmina (com 0,03 mm de espessura) em microscópio ótico de luz polarizada, contendo: composição mineralógica, granulação, estado de alteração, microfissuramento”. Cf. Maria Frascá, *op.cit.*, p.43.

³¹² O metamorfismo de contacto resulta da intrusão de magma a alta temperatura em rochas pré-existentes. Estas intrusões magmáticas metamorfizam as rochas circundantes devido, essencialmente, à sua elevada temperatura e à libertação de fluidos. Em consequência, ocorrem rearranjos estruturais que conduzem à formação de novos minerais. Disponível em: <http://dinamica-geologica.blogspot.pt/2012/02/tipos-de-metamorfismo.html>.



Figura 39³¹³ - Mármore do tipo: Estremoz Raiado, Estremoz Rosa Portugal e Estremoz Ruivina, respetivamente (da esquerda para a direita).

Supondo que a pedra utilizada nos monumentos de Ponta Delgada provem do flanco do anticlinório de Estremoz-Borba-Vila Viçosa (Alto Alentejo) considera-se que a idade do respetivo material (origem) remonta ao período compreendido entre Câmbrico e Silúrico Superior³¹⁴, apresentando na sua composição mineralógica 94% Calcite, 4% Dolomite e 1% Quartzo³¹⁵.

3.1.1.2. Propriedades Físicas e Composição Química

Nas tabelas que se seguem, resumem-se as propriedades físicas e a composição química dos mármore.

Tabela 8 - Propriedades do Mármore de Estremoz.

Propriedades físicas ³¹⁶	
1. Densidade (volume aparente)	2720 Kg/m ³
2. Porosidade aberta ³¹⁷	0,2%
3. Absorção de água ³¹⁸	0,1%

³¹³ Os créditos das três imagens constantes na *figura 2* pertencem à Assimagra e constam no *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, 2013. Disponível em: <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>.

³¹⁴ Cf. *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, pp.23-25.

³¹⁵ O valor das percentagens, bem como a referência de cada um destes minerais, encontra-se no *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, sendo o resultado de um estudo realizado pela Assimagra – Associação Portuguesa de Industriais de Mármore, Granitos e Ramos Afins – em 2013.

³¹⁶ Cf. *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, pp.23-25.

³¹⁷ É tida como relativamente baixa nas rochas ígneas e metamórficas, quando comparada à de rochas sedimentares. Os “poros” nas primeiras não são representados por “vazios”, como nas sedimentares, mas sim pelas microfissuras, alterações em minerais, contactos entre grãos, etc, Cf. Mário de Oliveira, *Tecnologia da conservação e da restauração – materiais e estruturas um roteiro de estudos*, p.45.

³¹⁸ É considerada, em rochas para revestimento, como o valor numérico que reflete a capacidade de incorporação de água. Cf. Mário de Oliveira, *op. cit.*, p.45.

4. Resistência ao desgaste por abrasão	2,0 mm
5. Resistência ao choque: altura mínima de queda	0,50 m

Fonte: Assimagra, *op.cit.*, 2013, p.23³¹⁹.

Tabela 9 - Composição Química do Mármore de Estremoz.

Composição Química (Compostos encontrados nos blocos de pedra) ³²⁰								
Al ₂ O ₃ ³²¹	CaO ³²²	Fe ₂ O ₃ ³²³	K ₂ O ³²⁴	MgO ³²⁵	Na ₂ O ³²⁶	P.R. ³²⁷	SiO ₂ ³²⁹	TiO ₂ ³³⁰
0,29%	54,59%	(Total) 0,11%	0,08%	vest. 0,89%	0,05%	(L.O.I.) ³²⁸ 43,36%	0,60%	vest. --

Fonte: Assimagra, *op.cit.*, 2013, p.23³³¹.

Note-se que a calcite³³² (*figura 38*) reage fortemente com ácido clorídrico mesmo que este seja diluído e a frio, e essa é uma reação química que permite identificar rapidamente se a rocha contém ou não aquele mineral.

Por se tratar de uma pedra mole, com um grau de dureza que varia entre 3 e 4 na escala de Mohs³³³, o mármore apresenta pouca resistência ao desgaste, riscos, etc., assim como ao impacto, pelo que na maior parte dos casos não é capaz de resistir à queda de uma altura superior a 50 cm.

³¹⁹ Disponível em: <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

³²⁰ *Ibidem*.

³²¹ Óxido de alumínio.

³²² Óxido de cálcio, também conhecido como Cal.

³²³ Óxido de ferro ou ferrugem.

³²⁴ Óxido de potássio.

³²⁵ Óxido de magnésio.

³²⁶ Óxido de sódio.

³²⁷ Significa “Perda ao Rubro”. Esta terminologia equivale ao termo internacional L.O.I. – “Loss on Ignition”.

³²⁸ Teste de Perda de Massa por Ignição ou “Loss on Ignition” (L.O.I): Teste que permite determinar a perda de massa de uma amostra por aquecimento a temperatura elevada. Esta perda é normalmente indicada em percentagem, relativamente à massa inicial. O resíduo da combustão da amostra permite realizar a análise dos seus componentes.

³²⁹ Dióxido de silício, também conhecido como sílica.

³³⁰ Dióxido de titânio.

³³¹ Disponível em: <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

³³² Principal constituinte dos calcários e mármore. Existe também nas rochas sedimentares.

³³³ O mármore situa-se entre o nível 3 e 4 da escala pois é facilmente riscado com uma moeda de cobre.

3.1.2. O Lioz³³⁴ – Classificação e Características Gerais

O lioz ou pedra lioz é a matéria que dá corpo a pelo menos uma das obras de estatuária de Ponta Delgada³³⁵. Trata-se de um tipo raro de calcário – pertencente ao grupo das *Rochas Sedimentares* – que ocorre em Portugal na região de Lisboa e arredores (norte e noroeste), nomeadamente no concelho de Sintra, junto às imediações da vila de Pêro Pinheiro³³⁶. Supõe-se que a idade geológica da formação desta pedra se integre no chamado *Turoniano Médio* (Cretácico Médio)³³⁷.

Comparativamente ao mármore, o *Lioz de Pêro Pinheiro* constitui uma matéria mais mole, porosa e menos resistente, exibindo maior desgaste quando sujeito a agentes abrasivos dada a sua composição (100% calcite) e Classe (calcário pertencente ao grupo das rochas sedimentares).

³³⁴ Nos mármoreos estão também incluídos os calcários e travertinos. Cf. Maria Frascá, *op. cit.*, p.30.

³³⁵ *Padrão aos Mortos da Grande Guerra*.

³³⁶ Cf. Luís Aires-Bairros, *op. cit.*, pp. 77-84.

³³⁷ Informação retirada do *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, 2013, p.5.

Classe petrográfica: Rocha Sedimentar

Lioz

Tipo particular de Calcário, enquadrado dentro do grupo das rochas sedimentares. Trata-se de uma rocha de natureza carbonatada, composta por mais de 50% (entre 80% e 100%) do mineral Calcite. A sua particularidade, relativamente a outros calcários - geralmente originados em ambientes marinhos - deve-se ao modo como ocorre a sua formação, sendo o lioz o produto de formações bioconstruídas e bioclásticas afetadas pelo metamorfismo regional e pelas "formações basálticas e intrusões a elas associadas do Complexo Basáltico de Lisboa".

Características visuais: apresenta cor bege, microcristalina e aparência grosseira, bioclástica e calciclástica, com estiolitos dispersos e cerrados.

Os minerais mais comumente encontrados neste tipo de rocha são as seguintes:

Calcite (CaCO_3)

Dolomite
($\text{CaMg}(\text{CO}_3)_2$)

Aragonite(CaCO_3)

Mineral carbonato
de Magnésio
(MgCO_3)

Figura 40 – Classificação e características gerais.

3.1.2.1. Propriedades Físicas³³⁸ e Composição Química

Tabela 10 - Propriedades Físicas do Lioz.

Propriedades Físicas	
1. Densidade (volume aparente)	2700 Kg/m ³
2. Porosidade aberta	0,3 %
3. Absorção de água	0,1%
4. Resistência ao desgaste por abrasão	2,2 mm
5. Resistência ao choque: altura mínima de queda	0,45 m

Fonte: Assimagra, *op.cit.*, 2013, p.24³³⁹.

Tabela 11- Composição Química do Lioz.

Composição Química (Compostos encontrados nos blocos de pedra) ³⁴⁰								
Al ₂ O ₃	CaO	Fe ₂ O ₃	K ₂ O	MgO	Na ₂ O	P.R.	SiO ₂	TiO ₂
0,41%	55,54%	(Total) 0,02%	0,05%	0,39%	0,04%	(L.O.I.) 43,34%	0,2%	vest. --

Fonte: Assimagra, *op.cit.*, 2013, p.25³⁴¹.

O lioz clássico, que caracteristicamente apresenta uma cor bege claro “com fósseis acastanhados e acinzentados de tamanho médio a muito grande”³⁴², assemelha-se com a pedra utilizada pelo escultor José Moreira Rato para dar materialidade ao busto de Roberto Ivens, datado de 1890³⁴³.

³³⁸ Cf. *Catálogo de Pedra Portuguesa – Portuguese Stone Catalogue*, pp.5-7.

³³⁹ Disponível em: <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

³⁴⁰ *Ibidem*.

³⁴¹ Disponível em: <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

³⁴² Conhecido como “lioz clássico” In *Solancis*. (Website).

³⁴³ As propriedades físico-mecânicas deste tipo de lioz variam ligeiramente, apresentando uma densidade aparente de 2690 kg/m³, maior capacidade de absorção de água (0,2%) e ligeiramente mais resistente ao desgaste (2,15 mm), de acordo com a mesma fonte de informação.

O seu aspeto peculiar, aliado à versatilidade que apresenta, tornam-na uma das pedras com mais tradição em Portugal, predominando em fachadas, cantarias e pavimentos de edifícios históricos³⁴⁴.

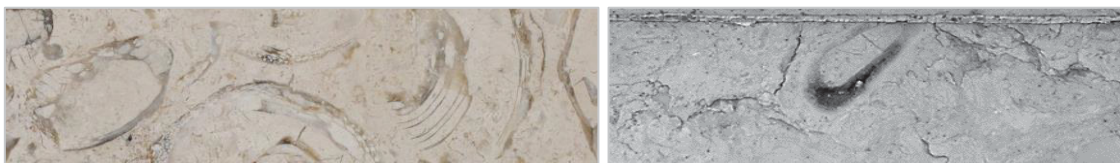


Figura 41 -Pormenor do chamado “lioz clássico” constante no website da Solancis (à esquerda). Note-se que apresenta os mesmos padrões da pedra utilizada na edificação do monumento a Roberto Ivens (pormenor à direita, produzido pela autora).

3.2. Degradação

Antes de referir o conjunto de danos que podem ocorrer nas pedras e as suas principais causas, será pertinente distinguir, primeiro, duas noções associadas à exposição e à passagem do tempo sobre a matéria. A primeira é a de *Alteração*, considerada “qualquer modificação do material” muito embora tal não implique obrigatoriamente o enfraquecimento das suas características intrínsecas³⁴⁵. A segunda é a de *Degradação* ou *Deterioração*³⁴⁶ pelo que, neste caso, já se pressupõe uma modificação do material rochoso, associado à degeneração, quando analisado na perspetiva da conservação do monumento.

Segundo a informação disponibilizada pelo ISCS³⁴⁷, a degradação deste tipo de matéria pode ter duas origens: *Degradação Química* e *Biodegradação*.

→ A *Degradação Química* está relacionada com os componentes químicos que caracterizam a pedra e pode ocorrer pelo envelhecimento natural da matéria (processo muito lento no caso da pedra) ou de forma acelerada e induzida pela reação dos componentes que a constituem, com a água (chuva, humidade, etc...),

³⁴⁴ Além de igrejas, palácios e chafarizes, existentes em Portugal Continental, o lioz foi também empregue em monumentos de grande valor histórico como, por exemplo, o Mosteiro dos Jerónimos, a Torre de Belém, a Estação do Rossio, entre outros.

³⁴⁵ Ou seja, o “enfraquecimento” resultante da perda de componentes que façam parte da matéria. Tal pode ser exemplificado quando ocorre a subtração de certos minerais, existentes na sua composição, por parte de fungos ou bactérias que deles se alimentem. Cf. Bromblet, P; Vallet, J-M; Vergès-Belmin, V. (trad.), *ICOMOS-ISC: Glossaire illustré sur les formes d’altération de la Pierre*, 2008, p.8.

³⁴⁶ É também o conjunto de mudanças ocorridas nas propriedades dos materiais de construção no decorrer do tempo, quando em contato com o ambiente natural. Implica a degradação e o declínio na resistência e aparência estética, nesse período. Cf. Bromblet, P; Vallet, J-M; Vergès-Belmin, V. (trad.), *Op. Cit.*, 2008 p.8.

³⁴⁷ *International Scientific Committee for Stone*.

com os diversos compostos químicos responsáveis pela poluição atmosférica³⁴⁸ e finalmente pela ação humana resultante de atos de vandalismo ou gerada por uma limpeza e manutenção incorreta das peças.

→ A *Biodegradação*, por sua vez, é fruto da ação de animais (ex: pombos), plantas superiores, plantas vasculares, líquenes, algas, fungos e bactérias.

Apesar de surgirem separadamente, esta distinção apresenta-se um tanto redundante, uma vez que o conceito de biodegradação se define a partir do pressuposto de que há incontestavelmente um processo químico, tornando a respetiva noção suscetível de integrar o campo da degradação química.

Só no Glossário produzido pelo ICOMOS – *International Scientific Committee for Stone* (ISCS)³⁴⁹ – existem setenta e nove patologias associadas à degradação da pedra, divididas em cinco grupos, em função da sua natureza e origem, nomeadamente: “Fissuras e Deformações”, “Descolamentos”, “Características induzidas pela perda de matéria”, “Descolorações e Depósitos” e “Colonizações Biológicas”, verificando-se que a água surge sempre como agente comum à generalidade dos fenómenos químicos e biológicos, seja sob a forma de chuva, seja sob a forma de vapor na humidade – fatores que são comuns ao clima do arquipélago. Neste sentido, o diagnóstico feito a algumas das peças fundamenta-se apenas em informação concernente ao domínio da degradação do substrato, tendo como principal propósito a preservação da integridade física do material e, por conseguinte, a preservação da fruição estética da obra.

³⁴⁸ Nomeadamente, os compostos poluentes solúveis e/ou leves e os compostos poluentes insolúveis e/ou pesados. Segundo a Dra. Paula Romão, o primeiro fenómeno refere os compostos que podem ser transportados pela água (sob a forma líquida ou sob a forma de vapor) para o interior da pedra, por capilaridade, através dos poros, fissuras e fraturas. Tratando-se de poluentes insolúveis e/ou pesados, poder-se-á verificar a deposição e aglomeração do composto ou compostos em causa com outros pré-existentes, levando a que haja uma reação com os componentes mais solúveis da pedra.

A formação de crostas cinzentas ou negras provem de aglomerações e reações que ocorrem à superfície, sendo geralmente constituídas por carbono – originado pela combustão incompleta dos hidrocarbonetos - e compostos como o sulfato de cálcio. Cf. (S. n.) *Apontamento sobre casos de degradação ambiental da pedra* [em linha]. Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/degradacao-ambiental-da-pedra.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

³⁴⁹ Cf. Bromblet, P; Vallet, J-M; Vergès-Belmin, V. (trad.), *op. Cit.* 2008, p.?

3.2.1. Patologias³⁵⁰

No caso concreto de Ponta Delgada, a ausência de dossiers relativos ao histórico de procedimentos de manutenção realizados sobre a estatuária pública em geral, aliada ao secretismo que se faz sentir em torno de questões ligadas à sua conservação, por parte dos organismos competentes, parece apontar para a inexistência uma estratégia eficaz de conservação, capaz de proteger este conjunto de obras contra o aparecimento de patologias tais como “pátina biológica”, “manchas” diversas, “eflorescências”, “fraturas”, “fissuras” e “lacunas”.

→ Pátina biológica³⁵¹

No caso, verificou-se o crescimento de algas e *líquenes*³⁵² sobre a superfície em mármore da placa de homenagem a Teófilo Braga (*figura 42*) e crescimento de elementos vegetais – *Parietária Judaica*³⁵³ – sob a representação da âncora, na base do Padrão aos Mortos da Grande Guerra (*figura 43*).

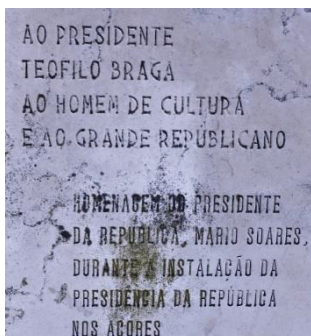


Figura 42 - Pormenor líquen sobre a placa de mármore (Foto da autora).



Figura 43 - Pormenor da base de uma das figuras do monumento aos Mortos da Grande Guerra (Foto da autora).

³⁵⁰ Os créditos fotográficos das figuras 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66 e 67 – ou seja, da página atual até ao final do presente capítulo – pertencem à autora do estudo.

³⁵¹ Camada normalmente fina e heterogénea, aderente à superfície, formada pelos corpos vegetativos de diversos organismos e pelos componentes resultantes da ação dos seus metabolitos sobre a superfície da pedra.

³⁵² Os líquenes são organismos compostos por uma alga ou cianobactéria e por um ou mais fungos, vivendo numa associação simbiótica. Desenvolvem-se no exterior, normalmente em zonas com vegetação abundante, e sobre superfícies diversas, seja de natureza orgânica ou inorgânica.

³⁵³ Designação da espécie vegetal. Pertence à família das Urticaceae. Classe: Magnoliopsida; Divisão: Spermatophyta; Sub-Divisão: Magnoliophytina (Angiospermae); Tipo Fisionómico: Hemicriptófito. Comumente conhecida por: Alfavaca; Alfavaca-da-cobra; Alfavaca-de-cova, Amarras ou Cobrinha. In Fonte consultada: https://jb.utad.pt/especie/parietaria_judaica.

→ Manchas³⁵⁴

Detetaram-se inúmeros tipos de manchas geradas quer pela ação humana, quer por fatores ambientais. Observando as figuras 44,45,46,47,48,49,50 e 51 verifica-se a existência de manchas consequentes da ação natural, tais como dejetos de aves (*figura 46*) manchas de tons rosa, provocadas por microrganismos (*figura 48 e 49*), manchas pretas geradas pelo contacto com fumo ou outros elementos poluentes (*figura 44*) e manchas de humidade, provocadas pela infiltração de água (humidade) nomeadamente na *figura 50*.

No caso de manchas instigadas pela ação humana, verificou-se a presença de pastilha elástica, junto à base do monumento a Roberto Ivens (*figura 47*), manchas de tinta sobre a superfície frontal do plinto que sustem o busto de Antero de Quental no jardim com o mesmo nome (*figura 51*) e manchas de oxidação pelo contacto da pedra com ferro (*figura 45*).



Figura 44- Pormenor de mancha escura no monumento a Roberto Ivens (Foto da autora).



Figura 45- Pormenor de mancha de ferrugem na base do monumento a Roberto Ivens (Foto da autora).

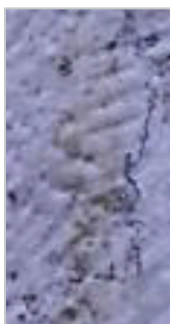


Figura 46- excremento de ave (Foto da autora).

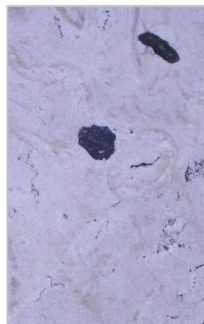


Figura 47- Resíduo de pastilha elástica (Foto da autora).



Figura 48- Pormenor de manchas rosa que se desenvolveram no monumento erguido aos mortos da grande guerra (Foto da autora).

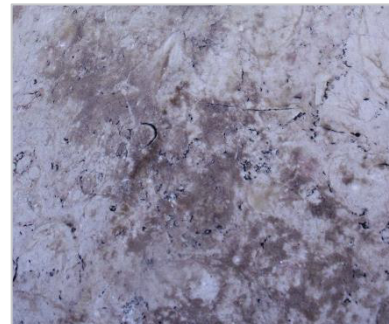


Figura 49- Pormenor de manchas rosa na base do monumento a Roberto Ivens (Foto da autora).

³⁵⁴Isto é, alteração que se manifesta com pigmentação accidental e localizada da superfície. Relacionada à presença de material estranho ao substrato. Por exemplo, por *Gotejamento* (especialmente em pedras) ou *Corrosão galvânica* (se existir metal sob a argamassa).



Figura 50 - Pormenor que documenta uma mancha de humidade acima da representação da cabeça de um dos soldados que integram o monumento erguido aos mortos da grande guerra. Ambas as figuras do monumento apresentam este tipo de mancha em local idêntico (Foto da autora).



Figura 51 - Superfície do plinto (Foto da autora).

→ Eflorescências³⁵⁵

Trata-se de depósitos de filamentos cristalinos, normalmente de coloração branca, na superfície da peça que tendem a surgir em linhas de fratura ou nas juntas entre as placas³⁵⁶.

Seguindo esta definição, foram também detetados sinais de eflorescências formadas nas



laterais e base do plinto que sustem a estátua de Sena Freitas, fruto de uma provável má intervenção de limpeza e/ou manutenção (figura 52). O fenómeno é causado pela migração de sais provenientes do interior da estrutura porosa da pedra para o exterior, a partir do processo de evaporação de água salina aglomerado pela matéria. A sua ação é, no entanto, pouco corrosiva sendo os filamentos microcristalinos compostos, maioritariamente por sais solúveis, entre os quais o mais comumente encontrado será o sulfato de magnésio heptahidratado ($MgSO_4$)³⁵⁷.

Figura 52 - Pormenor de uma das arestas laterais do plinto da estátua erguida a Sena Freitas, no jardim com o mesmo nome (Foto da autora).

³⁵⁵ Matéria, geralmente esbranquiçada, de aspeto cristalino, pulverulento ou filamentosos formado sobre a superfície do material.

³⁵⁶ Cf. Maria João de Carvalho, *Catálogo de Normas de Inventário – Escultura*, 2004, p.95.

Cf. Maria Frascá, *op. cit.*, pp.88-92.

³⁵⁷ São também referidos, dentro da família dos sais solúveis, o cloreto de sódio – NaCl – presente na água do mar, e o sulfato de sódio (Na_2SO_4), sendo este o que poderá causar maior grau de corrosão na superfície da pedra. Relativamente a sais menos solúveis, assinalam-se igualmente casos onde está presente calcite ($CaCO_3$), sulfato de bário ($BaSO_4$) e sílica (SiO_2).

→ Fraturação, fissuração e lacunas³⁵⁸

Observa-se a deterioração da pedra através da formação de fissuras ou fraturas (*figuras 55 e 56*) e ainda pela existência de lacunas, observáveis, por exemplo, no monumento a Roberto Ivens (*figuras 53, 54, 57 e 59*) – monumento mais antigo do centro de Ponta Delgada, provavelmente concebido em lioz clássico – e no Padrão aos Mortos da Grande Guerra (*figura 58*) para o qual poder-se-á, também, considerar a natureza da matéria calcária mais frágil (lioz).



Figura 53- Pormenor de lasca na base do monumento erguido a Roberto Ivens (Foto da autora).



Figura 54- Lacuna na base do monumento erguido a Roberto Ivens (Foto da autora).



Figura 55 - Fratura sobre o elemento iconográfico da harpa que integra o monumento erguido a Silvestre Serrão (Foto da autora).



Figura 56 - Fissuração da base do busto erguido a Roberto Ivens (Foto da autora).



Figura 57 - Lacuna da base do busto erguido a Roberto Ivens (Foto da autora).

³⁵⁸ As duas primeiras patologias resultam de uma degradação da pedra, que se manifesta com a formação de aberturas no material, independente do deslocamento recíproco das partes. Uma lacuna define-se pela falta de partes originais da peça.



Figura 58 – Lacuna existente ao nível da representação da ponta do dedo anelar do soldado, no monumento erguido aos mortos da grande guerra (Foto da autora).



Figura 59 – Lacuna existente ao nível de parte da representação de ambas as orelhas da figura, no busto erguido a Roberto Ivens (Fotos da autora).

3.2.2. Principais agentes de degradação e respetivos mecanismos de atuação

A elevada porosidade e permeabilidade do mármore e sobretudo do calcário, torna-os vulneráveis aos movimentos de água – principal agente de degradação e transportador de outros agentes agressores – para o interior da pedra. Este “ataque” pode decorrer de diversas formas, nomeadamente através da ascensão por capilaridade em obras muito expostas à chuva e ao vento.

A água da chuva, por si só, pode ser erosiva, principalmente se acompanhada de vento. A ação do vento pode ser significativamente abrasiva, se transportar partículas, sendo o efeito maior quando canalizado através de passagens estreitas.

A ação da água e a alternância de períodos secos com períodos húmidos provocam variações de volume gerando tensões que conduzem à fraturação e, conseqüentemente, à desagregação do material rochoso.

Com base nas fontes de informação recolhidas sobre o clima dos Açores³⁵⁹ e análise visual realizada a algumas das peças, poder-se-á concluir que os níveis de humidade relativa constantemente elevados constituem uma das principais causas de degradação dos monumentos.

³⁵⁹ Consultar “Ponta Delgada” In *Relatório de Qualidade do Ar dos Açores 2013*, pp. 30-37.

Para além da água, outros agentes de degradação química são os aerossóis marinhos e os gases libertados para a atmosfera por fontes poluentes como as indústrias e os automóveis³⁶⁰. Ambos são responsáveis por provocar a dissolução de pedras, como mármore ou lioz, por ataque ácido que também pode ocorrer nos casos em que é efetuada uma má ação de limpeza ³⁶¹.

Sabe-se que o fenómeno da poluição é verificado mais intensamente nos centros urbanos, pelo que é nesses que se verificam reações mais adversas nos materiais pétreos³⁶². Contudo, contrariamente ao que sucede em algumas grandes cidades, tal não se aplica a Ponta Delgada ou à região dos Açores, onde o baixo nível de poluição e as temperaturas amenas não interferem, por si só, na degradação da estatuária pública.

No entanto, verifica-se pelo menos um caso de formação de crostas cinzentas ou negras sobre a superfície de uma obra, nomeadamente o monumento a Roberto Ivens erguido em 1890, primeiramente no Relvão e depois na Avenida com o seu nome, junto à fábrica de refrigerantes³⁶³. Partindo de informação recolhida em outros estudos³⁶⁴, esta patologia está muitas vezes associada à ação do vapor de água do aerossol no qual é transportado o poluente para o interior da fissuras e poros da peça, pelo que a formação das manchas apresenta-se vertical e em zonas relativamente resguardadas da chuva, embora ocorra apenas de um dos lados do busto. Segundo a informação recolhida a respeito, estas manchas apresentam-se geralmente em depósitos superficiais, mas também podem ser encontradas na forma de incrustações homogéneas e duras, com espessuras variáveis entre 0,5 – 3 mm, em função do tempo a que foram expostos os monumentos. Este facto provoca um aumento da diversidade dos níveis de dilatação em diferentes áreas da

³⁶⁰ Por exemplo, verificou-se que a forte ação dos poluentes SO₂ e SO₃, conduz visivelmente ao desgaste do mármore levando a que, só por esta ação, a pedra perca cerca de 1 mm de espessura a cada 25 anos. Cf. Mário de Oliveira, *op. cit.*, p.49.

³⁶¹ O contacto da pedra com substâncias ácidas pode ser induzido por uma ação de limpeza realizada com produtos inapropriados ou por fatores ambientais como, por exemplo, a chuva ácida e os dejetos de animais.

³⁶² O dióxido de carbono e os gases sulfurosos são os agentes químicos mais agressivos. Em ambientes poluídos apresentam níveis de concentração muito elevados e reagem quimicamente com os constituintes das pedras, ficando a sua coesão interna diminuída e suscetível a desagregação. Cf. Luís Aires-Bairros, “Reabilitação do Panteão Nacional” in *Arte e Construção*, 2007, pp.52-53.

³⁶³ Poder-se-á dever à proximidade com a fábrica de refrigerante Melo Abreu ou por ter sido exposta às condições atmosféricas durante mais tempo, uma vez que se trata da obra de estatuária mais antiga do centro histórico de Ponta Delgada. Além disso, o monumento ficava habitualmente por detrás das barraquinhas de comes e bebes, durante as festas. Tal, podê-lo-á ter exposto aos fumos provenientes das grelhas utilizadas para confeccionar os alimentos, justificando o aparecimento de manchas mais intensas de um só lado e as marcas de acumulação do fumo nas reentrâncias horizontais, sugerindo que estas tiveram origem de baixo para cima.

³⁶⁴ Cf. Silva, S. et. al., *Patologias em Placas Pétreas De Revestimentos Externos Na Região litorânea do Recife; Apontamentos sobre casos de degradação ambiental da pedra*, 2008.

superfície da obra levando a um consequente maior coeficiente de absorção de calor (figuras 56 e 60).



Figura 60 - Pormenores de manchas cinzentas e negras sobre a superfície do monumento erguido a Roberto Ivens (Fotos da autora).

Outro problema está associado com a presença de microrganismos como fungos, algas, líquenes ou bactérias, que se desenvolvem facilmente no clima húmido e salino das ilhas dos Açores e podem ser prejudiciais para as obras, alimentando-se dos sais e matérias que retiram da pedra (mármore ou lioz). Alguns destes organismos segregam ácidos e outros químicos, dissolvendo certos componentes das pedras. A sua colonização está muito associada à disponibilidade de água. A ação de diferentes bactérias e fungos são muitas vezes os responsáveis pelo aparecimento de manchas com diferentes tonalidades³⁶⁵. Considere-se, por exemplo, as manchas de tom rosado, existentes *no Padrão aos Mortos da Grande Guerra* (figura 48). Também estas manchas são uma consequência da ação de microrganismos (bactérias, algas e fungos). A este respeito, Monte³⁶⁶ afirma que a atividade metabólica de alguns fungos poderá ser a causa de formação de pátinas como esta na superfície dos monumentos. De acordo com Ciferri³⁶⁷ em 1843, uma bactéria

³⁶⁵ O aparecimento de manchas, na maior parte dos casos, deve-se à produção de pigmentos biogénicos (clorofila, carotenoides e melanina) por algas, fungos, actinomicetes e outras bactérias. Segundo Catarina Gersão de Alarcão, a colonização do substrato (matéria pétreo) dependerá de fatores tais como: elementos metálicos existentes na composição química da matéria a colonizar, outras espécies microbiológicas existentes, e ainda da acidez ou basicidade do meio e das condições ambientais. In *Estudo de uma coloração rosa em substrato pétreo: Caracterização biológica e tentativa de eliminação*, p.11.

³⁶⁶Cf. Catarina Alarcão, op. cit., p. 11.

³⁶⁷ Cf. Catarina Alarcão, op. cit., p. 12.

classificada como *Proteococcus roseus* foi isolada em paredes com cal que apresentavam uma “colorazione rosea”. O mesmo autor assinala que o organismo foi isolado em edifícios medievais romanos, por Mattiolo em 1915, tendo sido identificado como a bactéria *Micrococcus roseus*³⁶⁸. Em Portugal, uma coloração rosa surgiu em 1988 no Museu Monográfico de Conímbriga. Uma amostra de pedra calcária com a referida coloração foi enviada para o *International Mycological Institute*, em Inglaterra, tendo sido identificado o fungo *Nectria inventa*³⁶⁹. No estado sexuado é designado por *Verticillium*. É frequentemente observável em paredes de mosteiros (interiores e exteriores) e esculturas de mármore, ou em superfícies calcárias³⁷⁰.

A atividade vegetal também aumenta o grau de degradação das fendas (*figura 43*). A implantação de sementes contribui para o aumento das fraturas que se agravam com o crescimento das raízes. O eventual crescimento de minerais ou sais dissolvidos, que estão nas fraturas e poros das pedras, exerce uma força expansiva podendo também contribuir para a degradação da obra.

Relativamente à ação de agentes naturais, poder-se-á ainda apontar para a ação dos pombos e outras aves, nomeadamente na produção de dejetos (ácidos) marcas de abrasão e picadas infligidas à superfície das obras³⁷¹.

3.3. Preservação

3.3.1. Limpeza e Proteção³⁷²

Trata-se de um procedimento fundamental no âmbito da valorização das qualidades artísticas dos monumentos e da conservação dos seus materiais, não devendo de modo algum modificar a sua superfície e aparência original.

³⁶⁸ *Ibidem*.

³⁶⁹ Cf. Catarina Alarcão, *op. cit.*, p. 13.

³⁷⁰ *Ibidem*.

³⁷¹ Cf. Maria Frascá, *op. cit.*, p.78.

³⁷² Idealmente a metodologia preliminar deve integrar: Levantamento fotográfico; Pesquisa histórica dos tratamentos anteriores; Estudo petrográfico; Estudo químico das crostas, eflorescências e outras camadas existentes na superfície; Amostragem (extraída de uma zona secundária e discreta com as mesmas características do conjunto, e de forma a evitar quaisquer danos. A amostra deve ter aproximadamente 3x2x1 cm para petrografia; 0,5 a 1g para difratometria e exame químico da crosta); Exame biológico. Devem ser feitos exames e análises tais como: Mineralogia petrográfica; Microscópio petrográfico; Microscópio eletrónico de sonda ou microsonda e uma Difratometria de raios-X. In *Curso de Museologia*, pp.228-235.

No caso concreto de Ponta Delgada constatou-se que alguns dos monumentos integrados no centro histórico da cidade, foram sendo sujeitos a processos de limpeza ao longo do tempo, sem que tenha sido possível determinar com exatidão o tipo de produtos empregues. Apesar de as autoridades competentes nunca terem assumido qualquer responsabilidade a este nível, fotografias tiradas em diferentes datas ao monumento erguido a Roberto Ivens atestam o facto, documentando a presença de manchas de tom cinzento escuro sobre metade da superfície da obra em 2017 (*figura 60*) e o completo desaparecimento das mesmas atualmente.

Na generalidade, a limpeza de pedra divide-se entre três tipos distintos, nomeadamente³⁷³: os processos físicos, os quais não modificam a natureza química dos materiais a eliminar, porém, fazem uso de instrumentos abrasivos como, por exemplo, os jatos de “areia”; os processos mecânicos e químicos que unem a ação mecânica com a química como por exemplo, a pulverização com água, aparelhos de ultrassom, vapor d’água, jatos d’água; e os processos químicos que alteram as moléculas de sujidade, combinando ou dissolvendo os seus componentes. São disso exemplo os processos de nebulização de água e de substâncias absorventes.

Poucos são os produtos seguros a empregar em pedra de base calcária³⁷⁴. No entanto, a utilização de sabão neutro (pH = 7) é considerada adequada à natureza dos problemas presentes no conjunto estudado³⁷⁵. Deve procurar evitar-se quaisquer recursos a ácidos durante todo o procedimento. A aplicação de cataplasmas é vista como um procedimento muito útil, uma vez que permite mais controlo sobre a penetração dos produtos na pedra³⁷⁶.

³⁷³ Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.85.

³⁷⁴ Teste básico para identificação da natureza calcária da pedra (a realizar sobre uma amostra, ou em área não visível do objeto): verter duas gotas de ácido clorídrico concentrado e observar a reação química. A ocorrência de uma forte efervescência (libertação de hidrogénio) é indicadora de se tratar de uma rocha carbonatada (cujo componente principal é a calcite). Uma fraca efervescência é indicadora de um baixo conteúdo de calcite, pelo que poderá tratar-se, por exemplo, de um calcário dolomítico. Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.84.

³⁷⁵ Por exemplo, em Portugal, o sabão *Clarim* pode ser uma solução eficaz e barata.

³⁷⁶ É desaconselhada a utilização de água a alta pressão (60 a 120 atm) pois é altamente abrasiva para estas pedras; o recurso a vapor saturado húmido, pois provoca choque térmico pelas suas temperaturas entre 150-250 °C e pressão - 5 a 10 atm; ações com recurso a jato não controlado pois são muito abrasivas; limpezas mecânicas recorrendo à utilização de instrumentos, tais como discos, lixas, escovas metálicas ou utilização de ácidos e detergentes; recorrer a fogo para exterminar microrganismos é também uma ação claramente interdita quando o propósito é o da conservação do material. Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.87.

No caso das eflorescências, é preferível optar por uma remoção a seco, através de cataplasmas de argilas bentónicas (absorventes). O emprego de água atua como diluente sobre a maioria dos sais e não resolve o problema.

Um exemplo de cataplasma a aplicar é o que é composto pelos produtos indicados na tabela seguinte:

Tabela 12 - Receita clássica para remoção de substâncias estranhas (patogénicas) presentes na superfície da pedra³⁷⁷.

Denominação do produto	Quantidade de produto
Água	1 000 ml
Sal dissódico do ácido etilendiaminatetraacético (EDTA)	50 g
Bicarbonato de sódio	30 g
Carboximetilcelulose	50 g

Fonte: Mário Oliveira, *op.cit.*, 2011, p.87.

Entre a aplicação da receita, deve ser realizada uma lavagem com sabão neutro e uma escova de pelo de dureza média, antes e depois.

A limpeza por micro-jato de precisão, com partículas abrasivas, tem sido muito utilizada nos trabalhos de remoção de crostas duras, evitando o contacto da pedra com água. Ainda assim tendo em conta o grau de abrasão que poderá provocar em pedras moles como o lioz, a sua utilização deverá ser muito bem monitorizada e controlada.

O recurso a Radiação laser (*Light Amplification by Stimulated Emission of Radiation*) é também muito eficaz na limpeza de pedras brancas. No entanto, apesar de ser muito precisa, constitui um processo bastante demorado³⁷⁸.

Outras técnicas recentes incluem, por exemplo, a utilização de *ultra-sons* e limpezas com pastas biológicas. Embora sejam métodos recentes, têm sido considerados muito eficazes apesar de apresentarem custos significativos.

Para proceder à limpeza de manchas de ferrugem, e conhecendo a base calcária destas pedras, dever-se-á substituir a utilização de ácidos (utilizados nas pedras de base siliciosa) por uma solução saturada de fosfato de amónia (NH₄)₃PO₄, a qual eventualmente poder-se-á juntar uma pequena percentagem de ácido fosfórico (H₃PO₄) até atingir pH = 6 ou elevar o pH até 7, substituindo o ácido fosfórico por hidróxido de amónio (NH₄OH).

³⁷⁷ *Ibidem.*

³⁷⁸ Esta técnica consiste em projetar, durante um curto espaço de tempo, um feixe de energia muito intensa sobre uma pequena área por meio de um raio laser. A camada de sujidade absorve essa energia, aquece intensamente e é volatilizada. O material subjacente reflete o feixe de energia e não sofre os seus efeitos. Cf. A. Soares, *Revitalização do Castelo de Almourol*, 2004, p.71.

O procedimento implica, em primeiro lugar, a remoção de toda a gordura que possa existir na superfície do material e o trabalhar com o sistema de emplastos.

Caso existam manchas de sais de cobre será preferível recorrer a cataplasmas embebidos, ou numa solução aquosa de ácido etilenodiaminatetraacético a 10%, ou numa solução aquosa de carbonato de amónio a 20%.

Após a limpeza, dever-se-á proceder à aplicação de uma camada protetora sobre a superfície da pedra de forma a protegê-la da ação dos vários agentes agressores existentes no meio. Existem vernizes que atuam como hidrorrepelentes, e que são simultaneamente permeáveis ao vapor de água permitindo a sua passagem do interior para o exterior da peça.

Atualmente existem disponíveis produtos acrílicos e silicones que podem ser misturados com fungicidas e bactericidas para proteger a pedra contra o ataque de organismos biológicos. A sua aplicação é geralmente feita com recurso a um pincel ou pistola de modo a conferir à superfície da pedra, uma camada protetora fina e uniforme contra a humidade e os agentes poluentes³⁷⁹ ou ação corrosiva das aves.

³⁷⁹ Em Portugal, existe legislação que obriga os municípios a tomar medidas com vista a melhorar a qualidade do ar, tendo sido formados grupos de monitorização das emissões de poluentes, presentes, nas cidades, inclusivamente em Ponta Delgada.

3.4. Caracterização do Bronze

3.4.1. O Bronze – Classificação e Características Gerais

Trata-se de uma liga metálica à base de cobre cujo recurso remonta à chamada *Idade do Bronze Antigo* (2700 a.C. – 1900 a.C.) pelas culturas da região do mar Egeu.

Os romanos utilizaram profusamente o bronze, como o evidencia a grande diversidade de objetos que chegaram até aos nossos dias, nomeadamente: utensílios domésticos, canos para água, ferramentas, armaduras, moedas, entre outros.

O bronze é um material tradicional da escultura em Portugal, tendo sido também muito recorrente na edificação de escultura moderna pelas possibilidades plásticas que oferecia ao nível de uma maior liberdade de composição e formas que o recurso à pedra, por si só, não permitia.

Durante o período moderno, conseqüente ao desenvolvimento científico e à industrialização de grandes cidades no decorrer dos séculos XVIII/ XIX, emerge o conceito de metalurgia³⁸⁰, cuja origem da palavra provem do grego e significa essencialmente “descrição dos metais”. Trata-se de uma área fundamental para a identificação e diagnóstico de um metal ou ligas, a partir do estudo da disposição cristalina, alterações estruturais e fenómenos corrosivos que lhe estejam associados.

Em 1861, o professor Henry C. Solby cria o exame microscópico sistemático que conduziu à metalografia, isto é, o estudo e conhecimento das propriedades dos metais e ligas para determinar o seu ponto de fusão, resistência, dureza, propriedades elétricas, entre outros. Desenvolvem-se, inclusivamente, técnicas metalográficas para determinar os componentes existentes num determinado metal³⁸¹.

Por exemplo, se se pretender determinar a existência de cobre e zinco numa estátua de bronze, poder-se-á recorrer a testes químicos, fazendo o material entrar em contacto com hidróxido de amónio para determinar se contem cobre – em caso afirmativo este adquire cor azul. São também recorrentes testes físicos e visuais, através da ação de arranhar uma parte do material com um canivete para testar a presença de zinco – caso risque é porque contem este componente³⁸².

³⁸⁰Os primeiros estudos sistemáticos no século XIX devem-se a Sorbey e Austen (Inglaterra), Martens (Alemanha) e Osmod (França). Antecedentes: Universidade de Göttingen no século XVII. In *Tecnologia da conservação e da restauração – Materiais e estruturas um roteiro de estudos*, p.93.

³⁸¹ Por exemplo, as chamadas *metalografia ótica*, *metalografia eletrónica*, *metalografia de varrimento* MEV (SEM) e a utilização de reativos de contraste, de seleção e de granulação.

³⁸² Cf. Mário Oliveira, *Tecnologia da conservação e da restauração – Materiais e estruturas um roteiro de estudos*, p.100.

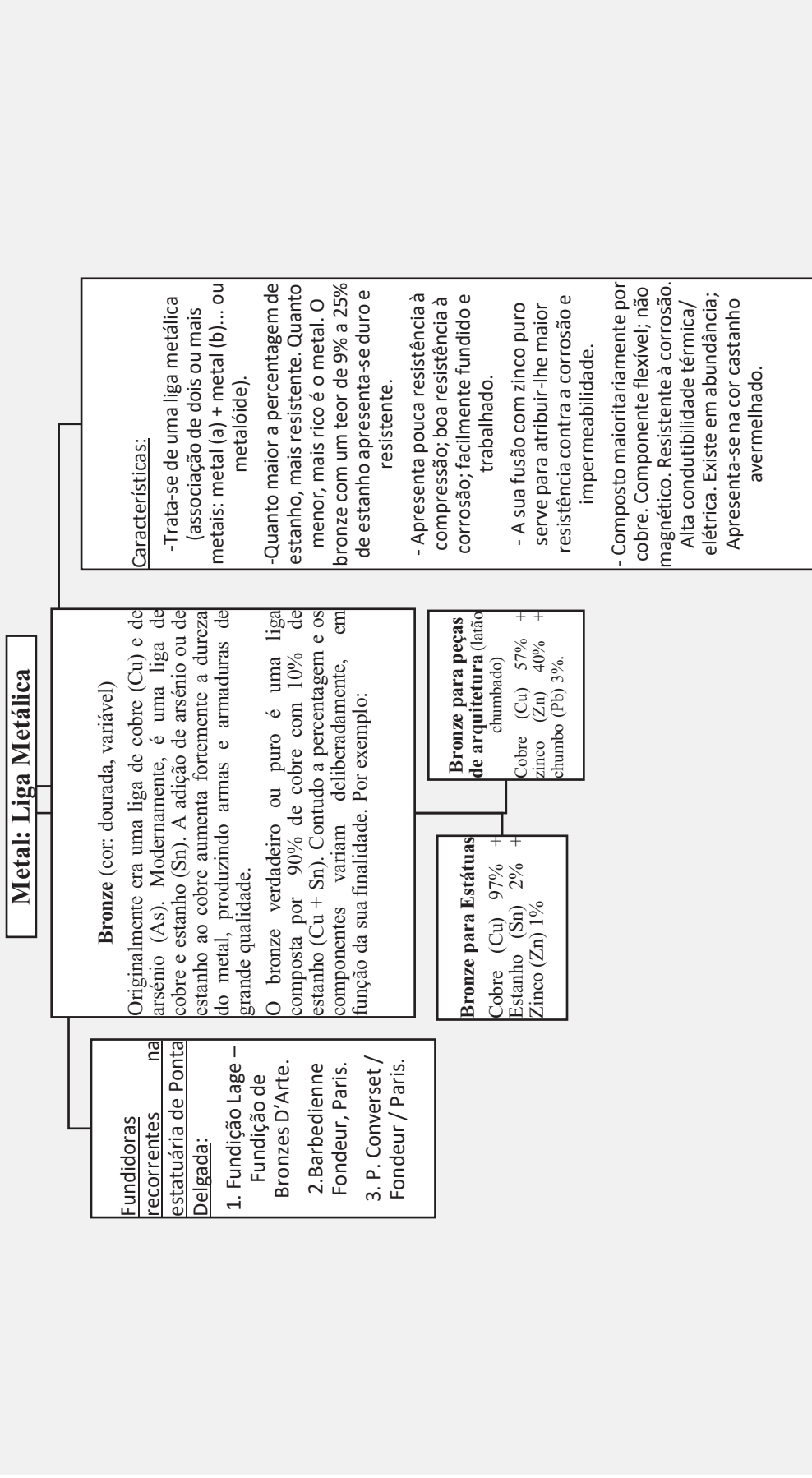


Figura 61- Classificação, composição química, características físicas e comportamentais do bronze.

3.4.1.1. Composição Química e Propriedades Físicas – Cobre, Estanho e Zinco

3.4.1.1.1. O Cobre (97%)

O Cobre, principal constituinte do bronze (observe-se a *figura 61*) será, por sinal, o metal mais importante no âmbito da conservação e eventual restauro deste conjunto de estatuária. A tabela abaixo (*Tabela 13*) contem algumas das principais características deste metal, o qual deverá surgir, convencionalmente, combinado com 2% de Estanho (*Tabela 14*) e 1% de Zinco (*Tabela 15*) para criar a liga a partir da qual são produzidas as obras em estudo³⁸³.

Tabela 13 - Propriedades Físicas do metal Cobre³⁸⁴.

Propriedades Físicas	
1. Classificação	Metal Simples
2. Elemento químico	Cu
3. Cor	Avermelhado
4. Grau de Dureza	Mole (3 na escala de <i>Mohs</i>).
5. Excelente condutor térmico e elétrico.	
6. É flexível (maleável) e macio. Facilmente arranhável, por exemplo, por ação dos pombos (bicadas e unhadas).	
7. Ponto de fusão	1232 °C

Fonte: tabela elaborada pela autora.

3.4.1.1.2. O Estanho (2%)

Tabela 14 - Propriedades Físicas do metal Estanho.

Propriedades Físicas	
1. Classificação	Metal Simples
2. Elemento químico	Sn
3. Cor	Prateado
4. Grau de Dureza	Duro (6- 9 ³⁸⁵ na escala de <i>Mohs</i>)

³⁸³ Cf. Mário Oliveira, *op.cit.*, p.104.

³⁸⁴ Os dados constantes nas *tabelas 13, 14 e 15* fundamentam-se num estudo da autoria de Mário Oliveira intitulado: *Tecnologia da conservação e da restauração – Materiais e estruturas um roteiro de estudos*, 2011, pp. 103-109.

³⁸⁵ Cf. Hebelardo Magalhães, *Os Minerais e a sua Magia*, 2015, p.207.

5. Bom condutor térmico e elétrico.	
6. Dúctil, maleável e pouco elástico.	
7. Ponto de fusão	215 °C

Fonte: tabela elaborada pela autora.

3.4.1.1.3. O Zinco (1%)

Tabela 15 - Propriedades Físicas do metal Zinco.

Propriedades Físicas	
1. Classificação	Metal Simples
2. Elemento químico	Zn
3. Cor	Branco-azulado
4. Grau de Dureza	Mole (3 na escala de <i>Mohs</i>)
5. Resiste bem à ação da água (funciona como impermeabilizante).	
6. Macio, pouco dúctil, pouco tenaz, pouco elástico, sujeito a deformação lenta (quebradiço, pouco resistente).	
7. Ponto de fusão	419 ³⁸⁶ .

Fonte: tabela elaborada pela autora.

3.5. Degradação

A degradação dos metais e ligas metálicas consiste num conjunto de reações químicas específicas (de oxidação-redução) e designa-se por corrosão metálica. Por exemplo, a exposição desprotegida de qualquer metal ao oxigénio (O₂) existente no ar ou ao ozono (O₃) – elemento característico de atmosferas poluídas – assim como o constante contacto com água, altos níveis de humidade, calor, e outros, são fatores preponderantes para a corrosão do metal.

Para as ligas metálicas como o bronze, podem referir-se diferentes terminologias associadas, entre as quais se destaca³⁸⁷:

→ **Ataque uniforme:** ocorre basicamente nos locais expostos aos agentes agressivos podendo, em certos casos, dar origem a uma pátina sobre a superfície da peça.

Serve para dar resistência à liga de bronze.

³⁸⁶ Cf. A. Marcos, *Metalografia do Zinco e suas Ligas*, 2004, p. 933-994.

³⁸⁷ Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.96.

- **Ataque seletivo** (ou corrosão seletiva): quando o metal ou liga não é homogêneo, certas partes são mais atacadas que outras.
- **Erosão**: define-se pelo desgaste das camadas superficiais provocado pelo atrito. Por exemplo, poderá ocorrer pela ação de animais (bicada, arranhões, etc...) ou do homem (vandalismo) expondo, assim, o material, são, à corrosão.

3.5.1. Patologias

Uma das patologias encontradas, embora incomum, foi a existência de uma *lacuna*, provocada pelo corte e roubo de um dos “pés” da estátua erguida a Madre Tereza D’Anunciada (*figura 62*). A área cortada foi, no entanto, intervencionada de forma a proteger a camada exposta do material contra o processo de corrosão. De igual modo, também se verificaram lacunas deixadas na base/plinto das peças pelo desaparecimento de elementos de bronze – “letreiros” – identificativos do nome, datas ou função das figuras (*figura 63*).



Figura 62 - Pormenor da área cortada, nomeadamente um dos “pés” da estátua de Madre Tereza da Anunciada (Foto da autora).



Figura 63 – Testemunho fotográfico de lacunas resultantes da ausência de elementos identificativos da figura homenageada (Foto da autora).

No busto de Antero de Quental (*figura 64*), são aparentemente visíveis dois produtos de corrosão: um de cor castanha e um de cor esbranquiçada. O primeiro poderá ter sido gerado pela presença de elementos de ferro existentes na estrutura interna da escultura, ao passo que o segundo caso poderá estar associado à presença de óxidos ou sulfatos de estanho ou de zinco, resultantes de reações químicas com os componentes da atmosfera ou com algum solvente que possa ter sido utilizado numa ação de limpeza.

Atendendo à tomada de direção – descendente – e ao facto de se acumular por baixo e ao redor de toda a extremidade da base do busto de Antero, a segunda opção parece ser, em todo o caso, a razão que melhor sustenta a sua presença, sendo este género de coloração sua disposição sobre a superfície das peças, exercível à representação de Armando Côrtes-Rodrigues (*figura 65*), e outras obras espalhadas pela cidade.



Figura 64 - Pormenor de manchas de corrosão sobre a superfície de um dos lados do busto a Antero de Quental, na Av. dos Mártires (Foto da autora).

Manchas, provocadas pelo depósito, intencional, de pigmentos (tintas plásticas, corretores grafitados, marcadores e outros) constituem uma das patologias mais comuns encontradas na estatuária pública de Ponta Delgada, visíveis nos monumentos situados junto às escolas (*figura 65*).

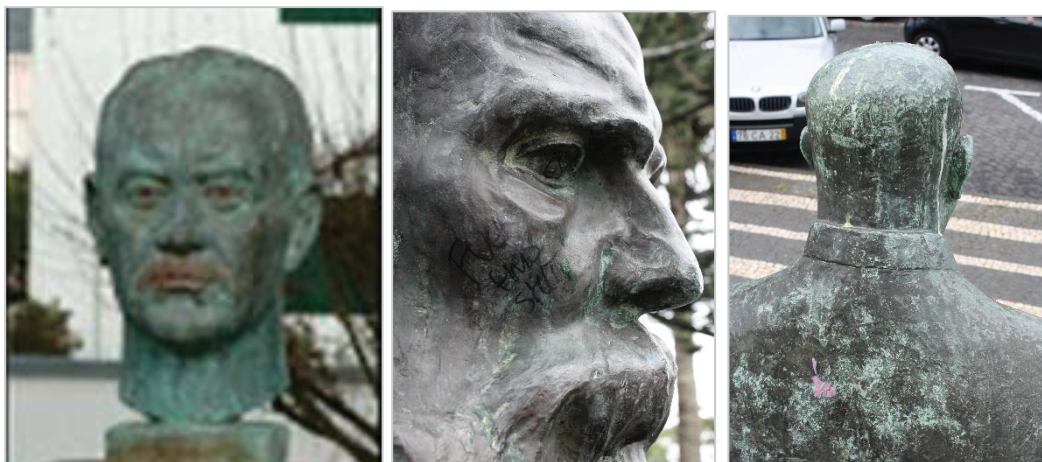


Figura 65 – A representação de Armando Côrtes-Rodrigues (à esquerda) apresenta sinais evidentes de pátina induzida pela ação humana, ao nível da utilização de produtos corrosivos para a obra. São também claras, as marcas de vandalismo deixadas pela coloração, intencional, de áreas como a “boca” e “olhos”, “face” e “costas” das figuras (Fotos da autora).

Na imagem abaixo é observável, ao longo da “cintura” e “pernas” da figura, diversas marcas provocadas pela antiga fissuração e fracturação do bronze, as quais, claramente sofreram uma intervenção tendo sido rebarbadas, tapadas e repintadas com um tom semelhante ao da pátina original.



Figura 66 – “Filosofia”. Figura em alto-relevo pertencente ao conjunto que corporiza o monumento a Antero de Quental, no jardim com o seu nome. Ambas as figuras, existentes nas laterais, foram realizadas pelo escultor Domingos Branco, a partir dos desenhos deixados por Canto da Maia (Foto da autora).

Finalmente, verifica-se a presença de algumas manchas de sujidade³⁸⁸ natural, nomeadamente produzida por pequenas quantidades de terra e poeiras soltas, depositadas ao longo da superfície das peças (*figura 67*).

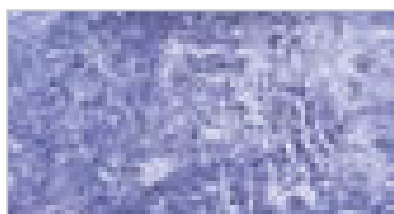


Figura 67 - Pormenor de manchas de poeira depositada na base da estátua representando *Madre Tereza D' Anunciada* (Foto da autora).

³⁸⁸ Quaisquer depósitos superficiais de matérias estranhas ao bronze (pós, gorduras, concreções calcárias ou manchas).

3.5.2. Principais agentes de degradação e respetivos mecanismos de atuação ³⁸⁹

O facto de o bronze formar uma pátina natural³⁹⁰ – camada homogénea de tom verde escuro³⁹¹, resultante de reações químicas com os componentes de atmosferas não poluídas – constitui uma função benéfica sobre a conservação das obras, protegendo a integridade das camadas internas do material do contacto direto com os agentes adversos existentes na atmosfera. Trata-se, contudo, de uma camada de proteção frágil, facilmente danificada, como aliás se pôde constatar através dos casos apresentados acima.

De acordo com a informação descrita anteriormente, sobre as propriedades e características do Cobre – constituinte da liga de bronze na escultura (97%) – constata-se que, como elemento isolado, se trata de um metal facilmente corrosível, reagindo à ação de vários elementos em função dos diferentes ambientes em que esteja inserido.

No entanto, o facto de se misturar este metal com pequenas quantidades de estanho e zinco para criar uma liga é precisamente o que atribui ao bronze o seu elevado grau de resistência à corrosão, reduzindo drasticamente o risco de degradação da matéria por via da exposição prologada aos agentes acima enunciados.

Em Ponta Delgada, e na ausência de níveis elevados de poluição atmosférica, conclui-se que a corrosão e outras patologias, encontradas nos monumentos de bronze, se devem por isso a três fenómenos distintos:

- Ataque biológico
- Ataque provocado por vandalismo ou más ações de limpeza e manutenção
- Aerossol marinho

No primeiro caso, a corrosão pode resultar da ação de bactérias oxidantes ou da agressão de animais como pombos, ou outras aves, que comumente arranham/friccionam a superfície das esculturas de bronze através da ação das patas e dos bicos e produzem excrementos ácidos e corrosivos.

³⁸⁹ Na ausência de água não ocorre corrosão.

³⁹⁰ Também nos metais se designa "pátina" – neste caso, artificial – a camada de tinta ou verniz aplicada sobre o bronze ou outro metal ou liga metálica, com o intuito de lhes conferir um aspeto envelhecido.

³⁹¹ A sua cor resulta dos carbonatos básicos de cobre, que se formam por reação química do cobre com o dióxido de carbono.

No segundo caso, a degradação pode ser promovida por ação humana podendo levar à destruição dos detalhes mais frágeis das peças, pelo seu polimento excessivo ou inadequado; quebra/corte de fragmentos das esculturas; gordura e acidez das mãos (oxidação), no caso de tipologias mais suscetíveis a serem manipuladas como, por exemplo, a da medalha; limpeza inadequada da superfície do material utilizando, por exemplo, palha-de-aço, produtos químicos contendo cloro ou amónia etc.; ações intencionais de vandalismo que resultam em riscos, cortes, roubos de elementos materiais das obras, manchas de tinta provocadas por marcadores, corretores, *graffitis*, etc.; ou erro de projeto, pelo mau cálculo e especificação de vários tipos de metais com diferentes coeficientes de dilatação.

No terceiro caso, a corrosão poderá estar relacionada com a presença de aerossol marinho na cidade de Ponta Delgada, já que a sua localização junto ao litoral torna esta cidade suscetível à influência do conjunto de compostos que constituem a atmosfera formada acima do nível do mar e depois transportados pelo vento até à superfície das obras. Tratam-se essencialmente de minúsculas partículas (cristais) de sais provenientes da água do mar (nomeadamente os cloretos, como é o caso do cloreto de sódio), cujo contacto com a superfície das peças desencadeia reações de oxidação-redução, provocando consequentemente a corrosão das mesmas.

Poder-se-á também recorrer à análise visual das cores da pátina, presente numa peça, como forma de determinar os agentes promotores da corrosão dos elementos presentes na liga.

A seguinte tabela estabelece a relação entre algumas cores que possam estar presentes na superfície do bronze e os compostos químicos que lhes estão associados³⁹²:

Tabela 16 - Relação entre cores suscetíveis de constar na superfície do bronze e os compostos químicos que lhes estão associados³⁹³.

Produtos que resultam da corrosão do cobre (denominação do mineral e composto químico)	Coloração, solubilidade e formação
Cuprite: Óxido de cobre	Vermelho-alaranjado
Malaquite: Carbonato de cobre	Verde-escuro
Azurite: Carbonato de cobre (variante)	Azul intenso

³⁹²Cf. Henry Ford Museum & Greenfield Village, *Tratamento e Preservação de Latão e Bronze Históricos*, 2008, pp.2-4.

³⁹³ Os dados constantes na tabela foram recolhidos de um estudo da autoria de Mário Oliveira, *op.cit.*, 2011, p.104.

Atacamite: Cloreto de cobre	Verde (substância solúvel)
Nantoquite: Cloreto de cobre.	Verde-amarelado (pouco solúvel)
Brochantite: Sulfato de cobre	Verde-claro (encontra-se em ambientes poluídos)
Calcosite e Covelite: Sulfuretos de cobre	Cor escura (proveniente de bactérias sulfúricas)

Fonte: tabela elaborada pela autora.

Outros sinais de corrosão visível que podem surgir³⁹⁴:

→ Aparecimento de gotículas de líquido (exsudação)³⁹⁵

→ Aparecimento de corrosão filiforme³⁹⁶

A corrosão do cobre encontra-se ligada a fatores tais como compostos de amónio, sulfatos e cloretos, ácidos orgânicos de algas, líquenes e musgos, madeira nova, excrementos de pombos e outras aves, substâncias alcalinas e contacto com betume.

Compostos coloridos que se possam formar sobre a superfície, em resposta a determinadas condições ambientais, poderão resultar da degradação do metal ou metais que constituem a estatuária. Por exemplo, se se observarem manchas castanhas, isso poderá indicar que, nas áreas em causa, se formou óxido de cobre (em resultado da reação química do cobre presente na liga, com o oxigénio e a água presentes na atmosfera envolvente) ou óxidos de ferro, se houver ferro na estrutura. Se a superfície do monumento se apresentar gradualmente em tons de verde ou verde-azulado, é indicativo da presença de carbonato ou sulfato de cobre ou, se se tratar de um verde muito claro quase esbranquiçado, poderá tratar-se de cloreto de cobre.

No caso de existirem áreas com produtos de corrosão de cor verde-escuro ou negra, próximas a áreas de corrosão verde dever-se-á tentar encontrar pequenos orifícios. Em alguns casos, há orifícios devido à ação dos cloretos sobre a camada de cor negra.

³⁹⁴ Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.98.

³⁹⁵ Não se verifica nos casos estudados.

³⁹⁶ Não se verifica nos casos estudados.

3.6. Preservação do Bronze

3.6.1. Limpeza e Proteção

Também nos monumentos em bronze se observaram sinais indicadores do recurso a limpezas, realizadas, na sua maioria, para remover manchas causadas por atos de vandalismo (tintas, graffitis, corretores, etc.). Apesar de se manifestarem eficazes a “resolver” o problema supramencionado, torna-se notório que os processos de limpeza empregues implicaram, muitas vezes, o recurso a produtos/utensílios questionáveis do ponto de vista da conservação, tais como a palha-de-aço e outras substâncias, potenciado assim o aparecimento de novos problemas associados à degradação material das obras.

A limpeza de um metal ou liga metálica é uma operação complexa que precisa ser devidamente ponderada, não só em função do resultado pretendido, mas, acima de tudo, tendo em conta que os produtos de corrosão contêm o próprio metal ou metais, pelo que a remoção mecânica e/ou química dos produtos de corrosão constitui sempre uma perda do material constituinte da obra.

Para proceder a uma limpeza correta do bronze deve ser usada água destilada e detergente neutro. Em certos casos, um solvente orgânico é necessário para remover a camada de proteção anterior, caso esta já não se encontre em boas condições.

Não deve ser utilizado qualquer tipo de ácido para remover as manchas existentes. O recurso impróprio, deste, pode ser averiguado em limpezas anteriores através de uma análise feita aos níveis de sais encontrados. Se a quantidade for muito elevada, a causa, em princípio, deverá ter sido a utilização de uma solução de ácido na limpeza.

Pelo facto de o bronze também conter uma percentagem de estanho, dever-se-á procurar utilizar abrasivos suaves para efetuar as ações de limpeza das peças. Consequentemente a palha-de-aço não deve ser utilizada, uma vez que deixa sempre resíduos de fibras de aço, ou seja, de ferro, podendo também provocar manchas e arranhões circulares fáceis de identificar. Ao invés de palha-de-aço, poder-se-á recorrer à palha de bronze para limpar o material. São também recorrentes pó de pedra-pomes em óleo mineral e emplastos especiais.

Outros processos mais atuais são, por exemplo, a aplicação de jatos com microesferas de vidro ou cascas de nozes ou técnicas de limpeza de *Weil*, *Veloz* e *Chise*, para remover crostas existentes nas estátuas³⁹⁷.

³⁹⁷ Dennis Montagna, *A Conservação do Bronze dos Estados Unidos no Início do Novo Século*, 2001, pp.4-10.

A limpeza química pode ser realizada pontualmente, de duas formas. Uma recorrendo à chamada *fórmula de Organ*, preparada com 6ml de ácido ortofosfórico a 85% e 2g de nitrito de sódio aos quais se adiciona água destilada, até atingir 100ml; outra formulação é uma solução aquosa de hexametáfosfato de sódio (5-15g para um total de 100ml). Neste caso poderá ser utilizada água quente se se pretender aumentar a velocidade da reação³⁹⁸.

Seguidamente, e para que o bronze possa ser satisfatoriamente protegido contra corrosão futura, deverão ser empregues produtos reversíveis, de proteção sobre a camada superficial da estátua tais como laca, a qual já mostrou ser uma alternativa eficaz em casos semelhantes. Como exemplo, a *Incralac*, que é uma laca composta por metacrilato de metilo e benzotriazol (agente inibidor da corrosão), constitui um produto de proteção reversível, tendo demonstrado bons resultados durante a década de 60³⁹⁹. Pode também ser usada uma cera de polietileno (aliada a benzotriazol), a qual deve ser aplicada de forma dispersa para evitar um resultado brilhante na superfície, ou cera microcristalina⁴⁰⁰. Esta operação pode proteger a estátua durante, aproximadamente, 5 anos sem que este necessite de retoques.

Em contrapartida, o *Incralac* é relativamente difícil de aplicar devido à sua consistência vaporosa, propensa a escorrimento ou gotejamento pelo que, se tal ocorrer, dever-se-á remover a totalidade do produto e recomeçar a operação. A camada resultante é também suscetível a riscos e arranhões, que podem provocar danos graves, localizados na peça. Assim, será preferível aplicar sobre este uma camada protetora de cera. Apesar de esta opção aumentar o custo inicial de toda a operação de conservação e manutenção das esculturas, é algo rentável a longo prazo⁴⁰¹.

É totalmente desaconselhada a utilização de resina epoxida, uma vez que se trata de um produto irreversível e instável que poderá resultar numa definitiva alteração de cor da estátua.

³⁹⁸ Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.105.

³⁹⁹ Cf. Artigo produzido por Henry Ford Museum & Greenfield Village, p.3.

⁴⁰⁰ Cera microcristalina com ponto de fusão relativamente alto constituída por cera de carnaúba (*Copernicia cerifera*) e pigmentos estáveis. Se, ao ser vertida água destilada, houver formação de gotículas na superfície é sinal de que esta proteção ainda está em bom estado. Cf. Mário Oliveira, *op. cit.*, p.105.

⁴⁰¹ *Idem*, pp.104-105.

CONCLUSÃO

Para concluir este estudo, dir-se-á que as intervenções de conservação, restauro, ou de simples manutenção de bens, constituem por muito tempo em Portugal, operações pontuais, limitadas a construções de carácter utilitário e indispensável para a defesa do território. Contrariamente a outros países como Itália, França, Espanha ou Inglaterra, o país não manifestou, até ao século XIX, uma verdadeira preocupação para com a preservação dos seus monumentos. Pelo menos, não de um ponto de vista capaz de os perspetivar para lá do seu valor prático, na qualidade de testemunhos histórico-artísticos da cultura e identidade nacional. Esta abertura só se dará efetivamente a partir da década de 30 de oitocentos, impulsionada pelo processo de desamortização dos bens clericais e pelo conjunto de intelectuais que se debateu – à semelhança de nações mais progressistas – pela valorização e proteção do património do país guiando-se, para o efeito, pelo modelo francês. Todo o processo desenvolve-se, todavia, muito mitígradamente, retardado pela situação de instabilidade política e económica que se veio a arrastar até ao Estado Novo, e agravado pelo cenário de pobreza cultural imperante em todas as camadas sociais. Apesar da chegada do novo regime ter significado um esforço para salvaguardar uma grande quantidade de monumentos histórico-artísticos, a sua ação limitou-se quase exclusivamente às construções arquitetónicas datadas da Idade Média. O modelo de Viollet-le-Duc torna-se uma constante nas operações realizadas, tendo sido excluídos modelos mais atuais, em função da supremacia ideológica do partido. Portugal distancia-se deliberadamente dos avanços que vão sendo alcançados na área da conservação de património, procurando unicamente restituir o esplendor e “pureza original” dos símbolos que melhor evocam a grandeza e raízes identitárias da nação. A chegada do fim da ditadura e consequente entrada num regime democrático propiciaram, contudo, o restabelecimento da comunicação entre o país e o mundo. Por conseguinte, a entrada de Portugal no conjunto de países signatários para a proteção do património mundial, cultural e natural só pode ser interpretada como um reflexo natural propiciado por essa reabertura, dentro da qual é evidenciada uma maior consciencialização da malha coletiva portuguesa para a importância e necessidade de salvaguardar o seu legado cultural. Para além de contemplar medidas de cooperação e assistência internacional, a ação veio acrescentar Portugal à lista de países proclamadores da universalidade do sistema ocidental de valores e referências sobre o *monumento histórico* expondo-o, simultaneamente, às novas problemáticas relacionadas com o processo de industrialização cultural no território⁴⁰². A maior fatia de destruições ou alterações operadas

⁴⁰² O princípio da rentabilidade impõem-se ao princípio de respeito a ter pelo património cultural comprometendo, muitas vezes, a dimensão cognitiva, artística e pedagógica que este integra.

contra estes bens, apresenta, não raras vezes, uma motivação político-económica, ocorrendo de forma legal e indiferente ao seu valor metafísico. O respeito pela dimensão cognitiva, artística e pedagógica dos monumentos do país permanece sendo, todavia, sacrificado em prol do princípio da rentabilidade económica. Não será, portanto, surpreendente verificar que a arquitetura se mantém como única tipologia artística a poder beneficiar do sistema de proteção e suporte internacional, não existindo na lista de bens reconhecidos como Património da Humanidade qualquer monumento referente a obras de estatuária portuguesa. O facto serve apenas para constatar a soberania do valor histórico-artístico da arquitetura nacional sobre as demais tipologias artísticas. Ao fim ao cabo, a maioria das intervenções de conservação, restauro ou manutenção, financiadas pelo Estado, ao longo dos anos, centralizaram-se sempre no património arquitetónico, relegando para segundo plano os monumentos de pintura ou escultura pública, exceto quando vinculados à arquitetura enquanto conjunto. Nesta ótica, a única estatuária a beneficiar verdadeiramente de atenção por parte das autoridades responsáveis, será, por exemplo, aquela integrada nas fachadas dos edifícios de maior relevo histórico, limitada a uma função essencialmente decorativa. Em Ponta Delgada, esta realidade aplica-se especialmente às fachadas de certos edifícios religiosos ou governamentais, raramente descuidados. A ausência da prática legal de sistemas de conservação curativa ou de conservação preventiva focados exclusivamente na estatuária pública, enquanto tipologia autónoma, denota um desinteresse generalizado por parte da população micalense em relação às artes, destituídas de função prática ou utilitária concreta. Tal atitude, obstrói a potencialização da valorização deste património na cidade, aportando invariavelmente prejuízo para a mesma, dada a mais-valia que este conjunto de bens pode representar, quer para visitantes ou para os seus habitantes – seja de um ponto de vista pedagógico, histórico, artístico ou até mesmo económico no âmbito da criação de eventuais estratégias destinadas a atrair mais turismo a nível local. Consequentemente, verifica-se que a principal estratégia de prevenção de estatuária pública contra a generalidade dos agentes de degradação constantes no espaço exterior, permanece sendo a milenar preferência pela pedra e o bronze, na qualidade de matérias suscetíveis de perpetuar a durabilidade da comunicação estabelecida entre a obra e o observador.

As vinte obras de estatuária pública – localizadas dentro das freguesias consideradas no âmbito do estudo – assinalam o centro histórico como a área de maior concentração de Monumentos Comemorativos relativamente a outros espaços na cidade.

Outra observação prende-se ao facto de a maioria das figuras homenageadas terem o seu nome nas ruas em que se integra a representação escultórica que lhes corresponde⁴⁰³. Sendo que quando tal não é possível, por questões de enquadramento estético ou por prejudicar a circulação dentro da via pública, verifica-se um esforço por integra-las em local simbolicamente adequado ao papel que desempenharam.

A grande concentração no centro histórico de Ponta Delgada justifica-se por se encontrarem aí sediados os vários organismos legislativos, comerciais, religiosos, laborais, etc., que integram as áreas desenvolvidas pelas individualidades representadas.

As figuras reportam, maioritariamente, ao período da *Monarquia Liberal* ou *Constitucional*, documentando a época onde se regista uma maior atividade do desenvolvimento da ciência e industrialização urbana e onde se enquadram o maior número figuras culturais, intemporais, tais como: Antero de Quental. Contudo são também representadas personalidades que reportam para a origem do povoamento da ilha de S. Miguel assim como para a atualidade. A mais antiga é a de Gonçalo Velho Cabral, navegador descobridor e colonizador da ilha, cuja representação integra o centro da praça em frente às portas da cidade, seguida pela representação alegórica, de carácter religioso, de S. Miguel Arcanjo – padroeiro dos micalenses desde o tempo em que foi batizada a ilha pelo regente Infante D. Pedro, a 29 de setembro de 1444⁴⁰⁴.

Outra grande figura que vigora como alicerce fundamental da identidade lusíada, é a de Luís de Camões, cujo busto foi colocado ao centro da escadaria do Auditório Luís de Camões e da Academia das Artes de Ponta Delgada, junto à Biblioteca Municipal Ernesto do Canto.

Também relativamente enquadrada no período inicial do povoamento insular, está a representação de Madre Teresa da Anunciada, impulsionadora do culto ao *Senhor Santo Cristo dos Milagres* que desde então faz parte da tradição e identidade religiosa dos micalenses, atraindo todos os anos milhares de emigrantes e turistas que contribuem largamente para o desenvolvimento económico local.

Constante a quase toda a história açoriana, integra-se o grupo escultórico alegórico à emigração, colocado junto ao campo de S. Francisco, onde afluem anualmente muitos emigrantes para assistir às *festas do Senhor Santo Cristo dos Milagres*. O monumento surge

⁴⁰³ Sempre que o local é adequado (compatível) com o enquadramento estético e funcionalidade do espaço circundante.

⁴⁰⁴ Dia da dedicação ao Arcanjo, então tido como patrono de Portugal e santo de especial devoção do infante.

neste espaço para evocar o *Emigrante Açoriano*, figura inerente à tradição e identidade da R.A.A., que muito contribui para o desenvolvimento, económico e social local⁴⁰⁵.

A Grande Guerra surge também contemplada neste conjunto de monumentos. Travada no período da primeira república portuguesa, este acontecimento passa a integrar na estatuária pública da cidade durante o Estado Novo, testemunhando a forte presença da ideologia vigente na arte.

O conjunto, análogo aos movimentos estéticos aqui analisados reporta para grande parte da própria história e desenvolvimento da escultura em Portugal ao longo do séc. XX, pelo menos até meados dos anos cinquenta, altura em que começa a emergir alguma escultura de carácter abstratizante, impelindo a nação para fora do isolamento artístico a que tantos anos esteve sujeito.

Nos açores e particularmente em S. Miguel, região isolada dentro do isolamento estabelecido entre o país e a restante Europa durante o regime ditatorial, esta emancipação (muito ligeira) só se verifica 30 anos mais tarde (nos anos 80) – retardada talvez pelo maior conservadorismo da população local em função da sua condição insular. A linguagem tradicionalista, predominante nas obras de escultura pública da cidade de Ponta Delgada, não deixa também de refletir este aspeto.

A maioria dos trabalhos, assim como as suas respetivas inaugurações, integram-se sobretudo no período presidido pelo Estado Novo, existindo apenas uma minoria edificada no final do séc. XIX e início de XX – fruto de iniciativas privadas – e uns poucos trabalhos produzidos no período pós-ditatorial. O caso não é exclusivo da cidade de P. Delgada. De facto, é sabido que foi durante o regime autoritário Salazarista, sobretudo durante a década de 40 – chamada de “Idade de Ouro” – que se produziu maior número de estatuária monumental destinada a integrar o espaço público. Tal deve-se ao facto do regime ter adotado, a partir do *Modelo Italiano* de Mussolini, uma lei que destinava 2% do orçamento do estado ao “embelezamento” destes espaços e que era veiculado pelo *Secretariado de Propaganda Nacional* (SPN), assegurando que as produções artísticas assim como a sua integração no espaço público detinham fortes propósitos políticos.

Quanto à questão da sua preservação, confirma-se, através dos exemplos apresentados, a carência de cuidados adequados de conservação a empregar nas obras do espaço público do

⁴⁰⁵ *A Ilha*, Sábado, 25 de outubro de 1958, p.1.

centro da cidade. O facto parece agravado pela ignorância partilhada pelas respetivas entidades tutelares, acerca dos processos, metodologias e materiais a adotar em intervenções deste tipo, existindo monumentos cujo estado de conservação mostra que foram, deliberadamente, sujeitos a procedimentos de limpeza inapropriados, assim como alguns sinais de vandalismo realizados em áreas próximas de recintos escolares, por indivíduos pouco sensibilizados para as questões do património ou para a necessidade de o valorizar. A ausência de estratégias práticas de conservação preventiva focados exclusivamente na estatuária pública, enquanto tipologia autónoma, reflete, por conseguinte, o desinteresse das entidades responsáveis para com este tipo de produções, obstruindo a sua potencialização enquanto uma mais-valia patrimonial para a comunidade local.

Deste modo, torna-se evidente que a conservação eficaz das obras depende, antes de mais, da consciencialização dos organismos locais, responsáveis pela sua manutenção e preservação, e do público que lhe tem acesso, alertando para a necessidade – legal e patrimonial – de manter os monumentos devidamente limpos e protegidos contra os agentes agressores – naturais e humanos – através do recurso a vistorias periódicas, às obras, e a ações de preservação adequadas, de acordo com os problemas encontrados. Outra medida a juntar a estas, seria o adotar de formas de sensibilização dirigidas aos mais jovens, com vista à consciencialização para a importância de se valorizar os monumentos existentes nos espaços comuns.

Uma vez que a humidade constante, que caracteriza fundamentalmente o clima açoriano, constitui um dos principais responsáveis pelo desencadear das patologias encontradas na pedra e no bronze, seria pertinente adotar, preferencialmente, medidas de limpeza a seco⁴⁰⁶, seguidas pela utilização de materiais de proteção que impermeabilizassem as peças sem impedir o processo de evaporação da água contida no seu interior⁴⁰⁷. Devem ser adotados aqueles de natureza hidro-fungica, dados os casos de aparecimento de manchas provocadas por organismos deste tipo, nos monumentos em pedra.

A integridade destas produções fica, portanto, dependente da sensibilização dos organismos locais – responsáveis pela sua manutenção e preservação – justificando assim a necessidade de transmitir os resultados e orientações práticas comportadas neste estudo, a cada uma das

⁴⁰⁶ Pelo menos no caso das pedras, cuja estrutura física apresenta porosidade suscetível de conduzir a água e outros agentes de degradação que lhe estejam contidos através da matéria de base calcária (muito suscetível aos seus efeitos), ao contrario da liga de bronze em que o zinco e a patina de tinta, empregue nos monumentos, atuam como elementos de proteção contra a ação da água e do oxigénio.

⁴⁰⁷ Os quais foram referenciados acima, no parâmetro 1.4 da Parte I e 2.4. da Parte II (Limpeza e Proteção).

entidades tutelares, para, desta forma, promover uma nova atitude em relação à conservação preventiva dos monumentos de estatuária pública em Ponta Delgada e restante R.A.A.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

→ Artigos da imprensa periódica

“A abertura do jardim António Borges” in *Correio dos Açores*, 11 de junho de 1922, nº 615.

A. A. F. de : “A quem de direito...quando se construirá o monumento a Sena Freitas” in *Açoriano Oriental*, 3 de novembro de 1956, nº 6267.

“A alocação proferida pelo delegado da ordem dos advogados no descerramento do busto do cons. Luís Bettencourt” in *Diário dos Açores*, 30 de novembro de 1973.

“A estátua de bronze, de 3 metros de altura, da autoria do escultor bracarense Euclides S. Vaz e que ontem foi inaugurada, ergue-se no passeio junto ao Mosteiro da Esperança” in *Açoriano Oriental*, 27 de maio de 1984, nº8309.

“A estátua do arcanjo S. Miguel está exposta em frente ao Palácio da Independência” in *Correio dos Açores*, 29 de novembro de 1953, nº 9817.

“A ilha em festa em louvor do Santo Cristo” in *Açoriano Oriental*, 26 de maio de 1984, nº8308.

“A inauguração da estátua de frei Gonçalo Velho” in *Correio dos Açores*, 20 de outubro de 1956, nº10662.

“A inauguração da estátua de Gonçalo Velho em Ponta Delgada foi um acto que se revestiu da maior solenidade e teve um cunho de grande elevação” in *Diário dos Açores*, 22 outubro de 1956, nº 23 322.

“A inauguração da estátua de Gonçalo Velho” in *Correio dos Açores*, 19 de outubro de 1956, nº 10661.

“A inauguração do novo quartel dos bombeiros” in *Correio dos Açores*, 3 de setembro de 2000, nº 23 601.

“A inauguração do padrão da grande guerra em Ponta Delgada” in *Açoriano Oriental*, 25 de abril de 1936, nº 5 229.

“A inauguração do padrão de Ponta Delgada aos mortos da grande guerra” in *Diário dos Açores*, 27 de abril de 1936, nº 17 285.

“A inauguração do Palácio da Justiça de Ponta Delgada” in *Diário dos Açores*, 9 de julho de 1968, nº 26742.

ALBERGARIA, Jacinto Soares de: “Apoiando uma ideia” in *Correio dos Açores*, 29 de novembro de 1953, nº 9817.

“A noite de S. João no jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 27 de junho de 1922, nº 9101.

“53 anos depois...S. Miguel presta justa homenagem ao cónego Sena Freitas” in *Correio dos Açores*, 26 julho de 1966, nº 13 514.

ANGLIN, João H.: “Roberto Ivens” in *Diário dos Açores*, 2 de setembro de 1970, nº27 374.

“Antero completo, 50 anos depois!...” in *Açoriano Oriental* 18 de abril de 1995, nº 11 712.

“Antero de Quental açoriano de raiz e português universal” in *Açoriano Oriental*, 17 outubro de 1991, nº 10 444.

“Antero de Quental. Na inauguração do seu monumento em Lisboa” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929, nº 11 079.

“Antero visto por Canto da Maia” in *Diário dos Açores*, 4 julho de 1941, nº 18826.

“Armando Côrtes-Rodrigues morreu há 20 anos em P. Delgada” in *Açoriano Oriental*, 14 de outubro de 1991, nº 10 441.

“Arte provinciana XXIII. O padrão” in *Correio dos Açores*, 29 de abril de 1936, nº 4 623.

“As comemorações do centenário do nascimento do coronel Afonso Chaves” in *A Ilha*, 25 de janeiro de 1958, nº 1348.

“As comemorações do coronel Afonso Chaves decorreram com elevação e brilho” in *Diário dos Açores*, 27 de janeiro de 1958, nº 23 692.

“A semana revista (...) sexta 7” in *Correio dos Açores*, 9 de maio de 1999 /Nº 23 206.

“As festas de S. Miguel arcanjo prometem decorrer brilhantíssimas” in *Diário dos Açores*, 29 de setembro de 1955, nº 23008.

“As festas do Senhor Santo Cristo. Grandiosas manifestações de fé de um povo repartido pelo mundo” in *Açoriano Oriental*, 30 de maio de 1984, nº8310.

“A homenagem ao eng.º José Cordeiro” in *Diário dos Açores*, 21 de dezembro de 1970, nº 27 465.

“A homenagem da junta geral do distrito à obra do saudoso micaelense dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1974, nº 28 476.

“A homenagem de amanhã à memória do conselheiro dr. Luís Bettencourt” in *Diário dos Açores*, 24 de novembro de 1973.

“Avé, emigrantes!” in *Correio dos Açores*, 7 de maio de 1999, nº 23 203.

“Berta Cabral descerra busto de Almeida Pavão ” in *Diário dos Açores*, 7 de dezembro de 2004.

BETTENCOURT, Luís: “Antero de Quental” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929, nº 11 079.

BETTENCOURT, Óscar: *Perfil do Dr. Luís Bettencourt*. Livraria Açoreana, Ponta Delgada, 1943.

“Câmara descerra o busto de homenagem a Almeida Pavão” in *Diário dos Açores*, 5 de dezembro de 2004.

CARVALHO, R.J. de: “Antero de Quental: Alguns dados biográficos” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929, nº 11 079.

CARVALHO, Rui Galvão de : “A propósito do monumento a Antero de Quental” in *Correio dos Açores*, 1 de abril de 1941, nº6090.

“Chega hoje a esta cidade o escultor Numídico Bessone, a convite da câmara municipal deste concelho” in *Correio dos Açores*, 27 de setembro de 1955, nº 10345.

“Comemorações teofilinas. A sessão solene na câmara municipal” in *Correio dos Açores*, 26 de fevereiro de 1943, nº 6625.

“Comissão promotora do monumento a Antero de Quental” in *Correio dos Açores*, 27 de abril de 1941, nº6110.

«Como Teófilo explicava o que “chamavam a sua avareza”» in *Correio dos Açores*, 27 de fevereiro de 1943, nº6626.

“Cons. Dr. Luís Bettencourt. A homenagem de Hoje à sua memória” in *Correio dos Açores*, 25 de novembro de 1973.

“Convite para a inauguração” in *Correio dos Açores* 10 de junho de 1982, nº 18 230.

“Convite para a inauguração” in *Diário dos Açores* 9 junho de 1982, nº 30 884.

“Coronel F. A. Chaves” in *Correio dos Açores*, 31 de maio de 1922, nº 606.

“Coronel Francisco Afonso Chaves” in *Diário dos Açores*, 10 de junho de 1922, nº 9 090.

COSTA, Carreiro da: “No centenário do nascimento do coronel Francisco Afonso Chaves” in *A Ilha*, janeiro de 1957.

DA SILVA, Ezequiel Moreira: “Bem-haja!” in *Correio dos Açores*, 12 de abril de 1950, nº 8753.

“Decorreram com desusado brilho as comemorações do 1º centenário de Afonso Chaves” in *A Ilha*, 1 de fevereiro de 1958, nº 1349.

“10 De junho foi devidamente comemorado em Ponta Delgada e Nordeste” in *Diário dos Açores* 10 junho de 1982, nº 30 885.

“Depois de um processo muito complexo e que durou anos, finalmente está aí o monumento que vai homenagear os nossos emigrantes, que um dia tiveram de partir em busca de melhor qualidade de vida” (Legenda da Imagem da autoria de Eduardo Costa) in *Açoriano Oriental*, 27 de abril de 1999, nº 13 171.

“Descerrada a estátua do eng.º José Cordeiro homenagem da junta de freguesia de São Pedro a que se associaram as autoridades micaelenses num preito justo a quem introduziu a eletricidade em S. Miguel” in *Correio dos Açores*, 22 de dezembro de 1970, nº14 806.

“Dezenas de emigrantes para as festas do Santo Cristo estão em Fátima” in *Açoriano Oriental*, 11 de maio de 1984, nº8296.

“Dia grande e inolvidável! Descerra-se hoje a estátua de S. Miguel Arcanjo” in *Diário dos Açores*, 29 de setembro de 1955, nº23008.

“Díáspora açoriana homenageada” in *Açoriano Oriental*, 8 de maio de 1999, nº 13 182.

“1843-1943. Doutor Teófilo Braga no primeiro centenário do nascimento do eminente açoreano” in *Correio dos Açores*, 24 de fevereiro de 1943, nº6623.

“Encerraram-se ante-ontem as comemorações centenárias de Afonso Chaves” in *Correio dos Açores*, 28 de janeiro de 1958, nº 11035.

“Enquanto é tempo...A melhor solução para o caso da estátua do eng.º José Cordeiro” in *Correio dos Açores*, 29 de outubro de 1970, nº 14 762.

“Enquanto é tempo...Atenção à colocação da estátua do eng.º José Cordeiro na rua que tem o seu nome” in *Correio dos Açores*, 22 de outubro de 1970, nº14 756.

“É inaugurada hoje estátua do eng.º José Cordeiro em homenagem pública promovida pela junta de Freguesia de S. Pedro” in *Correio dos Açores*, 19 de dezembro de 1970, nº 14 804.

“Faltam 73 contos para se poder construir nesta cidade o monumento a Antero em que está a trabalhar o grande escultor açoriano Canto da Maia” in *Correio dos Açores*, 19 de outubro de 1941.

“Festas do Senhor Santo Cristo começam esta semana” in *Correio dos Açores*, 20 de maio de 1984, nº18831.

“Gonçalo Velho” in *Açoriano Oriental*, 27 de outubro de 1956, nº 6266.

“Gonçalo Velho tem amanhã a sua estátua na praça junto à avenida que tem o seu nome” in *Açoriano Oriental*, 20 de outubro de 1956, nº 6265.

“Hoje, em frente ao auditório a câmara vai descerrar o busto de Camões” in *Açoriano Oriental* 10 de junho de 1982, nº 8308.

“Homenagem a açorianos ilustres” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril 1995, nº 11 714.

“Homenagem a António Borges no parque da cidade” in *Diário dos Açores*, 6 de dezembro de 1958, nº 23 946.

“Homenagem à memória do conselheiro dr. Luís Bettencourt inaugurado o busto do ilustre micalense junto ao Palácio da Justiça” in *Correio dos Açores*, 27 de novembro de 1973.

“Homenagem à memória do cons. Luís Bettencourt” in *Açores*, 27 de novembro de 1973.

“Homenagem à memória do cons. Luís Bettencourt” in *Diário dos Açores*, 27 de novembro de 1973.

“Homenagem ao cónego Sena Freitas constituiu uma cerimónia de brilhante significado cívico e regional” in *Correio dos Açores*, 27 julho de 1966, nº 13 515.

“Homenagem ao génio. Portugal vai inaugurar amanhã o primeiro monumento a Antero” in *Diário dos Açores*, 17 de abril de 1929, nº 11 078.

“Homenagem da cidade à memória do ilustre micalense sr. António Borges” in *Diário dos Açores*, 12 de junho de 1922, nº 9 091.

“Hora de apoteose revestiu o maior brilhantismo a patriótica cerimónia da inauguração do padrão comemorativo da grande guerra em Ponta Delgada, realizada no último domingo, junto às muralhas do velho castelo de S. Braz aspetos e impressões – O descerramento do monumento – Os discursos – O desfile perante o padrão – Notas diversas de reportagem” in *Correio dos Açores*, 28 de abril de 1936, nº 4 622.

“Inauguração” in *Açoriano Oriental*, 4 de setembro de 2000, nº 13 666.

“Inauguração da estátua do eng.º José Cordeiro” in *Açoriano Oriental*, 19 de dezembro de 1970, nº6 997.

“Inaugurado pela câmara municipal busto de Camões no largo do mesmo nome” in *Correio dos Açores* 13 de junho de 1982, nº 18 232.

“Inaugura-se hoje, junto às velhas muralhas do castelo de S. Braz, o padrão que recordará em S. Miguel a moderna epopeia dos Lusíadas na grande guerra” in *Correio dos Açores*, 26 de abril de 1936, nº 4 621.

IVENS, Diogo: “Apontamento: O Antero de Canto da Maya” in *Correio dos Açores*, 22 de junho de 1941.

“Já estão a abrir os alicerces para a estátua da venerável Madre Teresa d’Anunciada” in *Diário dos Açores*, 17 de abril de 1984, nº 31 440.

“Jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 10 de junho de 1922, nº 9090, p.2;

“Jardim António Borges. A sua abertura ao público, sendo um acto de beleza, constitue um serviço prestado à cidade” in *Correio dos Açores*, 10 de junho de 1922, nº 614.

“Jardim António Borges. A sua inauguração” in *Diário dos Açores*, 9 de junho de 1922, nº 9 089.

“Jardim António Borges /29 de junho quinta-feira/ Inauguração dos espetáculos cinematográficos” in *Diário dos Açores*, 28 de junho de 1922, nº 9103, p. 2.

JÚNIOR, J. Silva: “A minha nota. Curriculum dum monumento” In *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991, nº 33649.

“Junta de Freguesia de São Pedro. Homenagem ao eng.º José Cordeiro” in *Diário dos Açores*, 17 de dezembro de 1970, nº 27 462.

MENDONÇA, Espínola de: “Evocando Teófilo” in *Diário dos Açores*, 24 de fevereiro de 1943, nº19 311.

“Monumento ao emigrante inaugurado no dia 7 de maio” in *Correio dos Açores*, 27 de abril de 1999, nº 23 194.

“Na entrada da cidade de Ponta Delgada só ficará bem o arcanjo, patrono da ilha – disse o escultor Numídico Bessone” in *Correio dos Açores*, 17 de novembro de 1953, nº 9806.

“No dia de Portugal e das comunidades homenagem municipal a Camões. Inauguração do seu busto na escadaria do antigo Convento da Graça” in *Açoriano Oriental* 12 de junho de 1982, nº 8309.

“No jardim António Borges. Uma festa encantadora com a reabertura do magnífico jardim” in *Correio dos Açores*, 13 de junho de 1922, nº 616.

“No Parque da Cidade. A inauguração do busto de António Borges” in *Diário dos Açores*, 9 de dezembro de 1958, nº 23 947.

“No próximo domingo homenagem à memória de Luís Bettencourt” in *Açores*, 22 de novembro de 1973.

“Numídico Bessone. O escultor micaelense que esculpiu o arcanjo S. Miguel” in *Correio dos Açores*, 29 de setembro de 1955, nº 10348.

“O acto inaugural do monumento a Teófilo, no dia do 1º centenário do seu nascimento, assim como a sessão solene nos Paços do conselho” in *Diário dos Açores*, 25 de fevereiro de 1943, nº19 312.

“O arcanjo S. Miguel. A capital desta ilha tem desde ontem monumento condigno com seu padroeiro” in *Correio dos Açores*, 30 de setembro de 1955, nº 10349.

“O conselho de ilha convidou todas as autoridades governamentais” in *Açoriano Oriental*, 6 de maio de 1999, nº 13 180.

“O descerramento da estátua de Gonçalo Velho teve lugar anteontem com discursos que foram eloquentes lições de civismo (...)” in *Correio dos Açores*, 23 de outubro de 1956, nº10664.

“O dia da dedicação de S. Miguel arcanjo será amanhã comemorado nesta cidade de modo inesquecível e brilhante” in *Diário dos Açores*, 28 de setembro de 1955, nº23007.

“O dia de Teófilo vai ser brilhante amanhã nesta cidade” in *Correio dos Açores*, 23 de fevereiro de 1943, nº 66 22.

“O jardim António Borges” in *Diário dos Açores*, 20 de maio de 1922, nº 9 075.

“O monumento a Madre Teresa” in *Diário dos Açores*, 23 de maio de 1984, nº 31 468.

“O monumento ao emigrante no Santo Cristo. O monumento recebe emigrantes para o Senhor Santo Cristo” in *Açoriano Oriental*, 14 de abril de 1999, nº 13 158.

“O padrão da grande guerra. A sua inauguração solene e entrega à câmara municipal” in *Correio dos Açores*, 26 de abril de 1936, nº 4 621.

“O Palácio da Justiça de Ponta Delgada será solenemente inaugurado amanhã pelo ministro da justiça sr. professor Almeida Costa” in *Correio dos Açores*, 7 de julho de 1968, nº 14081, pp.1-4.

“O príncipe de Mônaco o sábio e o grande amigo dos Açores” in *Diário dos Açores*, 28 de junho de 1922, nº 9 102.

“Os padrões da Grande Guerra” in *Diário dos Açores*, 26 de maio de 1922, nº 9 078.

“Padrões da Grande Guerra” in *Diário dos Açores*, 23 de maio de 1922, nº 9 076.

“Publicidade” in *Açoriano Oriental*, 3 de setembro de 2000, nº 13665.

RAPOSO, José, “Na inauguração do Palácio da Justiça” in *Diário dos Açores*, 8 de julho de 1968, nº 26741, p.1;

REINOL, José: “O monumento a Antero” in *Correio dos Açores*, 4 de abril de 1941.

“Responsáveis dos Açores valorizam importância da diáspora açoriana” in *Açoriano Oriental*, 9 de maio de 1999, nº 13 183.

“Roberto Ivens grande português e glorioso explorador africanista micalense” in *Açoriano Oriental*, 8 de abril de 1950, nº 5928.

“Roberto Ivens. Há 99 anos nasceu em Ponta Delgada este grande micalense” in *Açoriano Oriental*, 11 de junho de 1949, nº 5 886.

“Rotunda de Belém era o local ideal” in *Diário dos Açores*, 5 de maio de 1999, nº 35 889.

SALDANHA, Luiz; RÉ, Pedro et MARTINS, António Frias: “Centenaire de la dernière Campagne Océanographique du prince Albert de Monaco aux Açores à bord de L’hirondelle” in *Açoreana*. 1992.

SAN-BENTO, Oliveira: “S. Miguel Arcanjo no descerramento da sua estátua” in *Diário dos Açores*, 29 de setembro de 1955, nº23008.

SANTOS, Narciso “Monumento ao emigrante: Aquele abraço perpetuado em bronze” in *Correio dos Açores*, 8 de maio de 1999, nº 23 204.

SILVA, Dinis da – “Sena Freitas” in *Açoriano Oriental*, 30 de julho de 1966, nº 6769.

“Sim Antero! Antero finalmente acompanhado” in *Açoriano Oriental*, 19 de abril de 1995, nº 11 713.

«Soares “Inspira-se em Antero”: Continuar a reforma das mentalidades» in *Correio dos Açores*, 17 de outubro de 1991, nº 20946.

“Teresa d’Anunciada ilustre ribeira-grandense” in *Correio dos Açores*, 27 de maio de 1984, nº18837.

“Uma homenagem da cidade ao sr. coronel Francisco Afonso Chaves” in *Diário dos Açores*, 4 de maio de 1922, nº 9 661.

“Uma hora alta de patriotismo por Portugal eterno” in *Açoriano Oriental*, 2 de maio de 1936, nº 5 230.

“Um homem e uma obra consagrou ontem o nosso distrito confiando ao bronze a memória do cons. Luís Bettencourt” in *Diário dos Açores*, 26 de novembro de 1973.

VASCONCELOS, Maria José Teixeira: “A. Côrtes-Rodrigues poeta franciscano” in *Diário dos Açores*, 1 de outubro de 1970, nº 27 399.

VIEIRA, L. Mota – “Sena Freitas história e evocação” in *Correio dos Açores*, 24 julho de 1966, nº 13 513.

VILLAR, J.de: “Antero na interpretação de Canto da Maya” in *A Ilha*, 28 de março de 1942, nº 543.

→ Imagens

FREITAS, João. “Antero de Quental” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “António Borges” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Armando Côrtes-Rodrigues” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Conselheiro Luiz Bettencourt de Medeiros” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Coronel Francisco Afonso Chaves” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Gonçalo Velho Cabral” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Joaquim de Sena Freitas” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Joaquim Silvestre Serrão” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “José de Almeida Pavão” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “José Cordeiro” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Luiz Vaz de Camões” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Madre Teresa da Anunciada” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Monumento aos mortos da Grande Guerra” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Monumento ao Bombeiro” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

“Numídico Bessone” [em linha]. In Wikipédia. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Num%C3%ADdico_Bessone. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “O Emigrante” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Príncipe Alberto I do Mónaco ” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Roberto Ivens” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “S. Miguel Arcanjo” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Sena Freitas” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

FREITAS, João. “Teófilo Braga” [em linha]. In “Estatuária Micaelense” [Fotografia]. Disponível em: <http://estatuaria-micaelense.blogspot.pt/>. Consultado em: novembro de 2015.

→ Relatórios, Glossários, Catálogos e Folhetos

ASSIMAGRA (2013). “Lioz” In *Catálogo da Pedra Portuguesa* [em linha]. Disponível em <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

ASSIMAGRA (2013). “Branco Estremoz” In *Catálogo da Pedra Portuguesa* [em linha]. Disponível em <http://www.infocompete.net/recursos/index.php/outros-recursos/103-produtos-e-servicos/116-catalogo-assimagra-da-pedra-portuguesa>. Consultado em fevereiro de 2016.

BROMBLET, P., VALLET, V. (trad.) & Vergès-Belmin (coord.) (2008). *ICOMOS-ISCS : Illustrated glossary on stone deterioration patterns Glossaire illustré sur les formes d’altération de la Pierre*. France [em linha]. Disponível em http://www.icomos.org/publications/monuments_and_sites/15/pdf/Monuments_and_Sites_15_ISCS_Glossary_Stone.pdf. Consultado em fevereiro de 2016.

CARVALHO, M. & Instituto Português de Museus (coord.) (2004). *Manual de Normas de Inventário – Escultura*. [em linha]. Disponível em <http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/NormasInventario.aspx>. Consultado em fevereiro de 2016.

Direção Regional do Ambiente (2014). “Dados de monitorização de qualidade do ar - Ponta Delgada” In *Relatório de Qualidade do Ar dos Açores 2013*. [em linha]. Disponível em <http://servicos-sraa.azores.gov.pt/grastore/DSMALL/RQA2013.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

Direção Regional do Ambiente (2014). “Índice de qualidade do ar – Ponta Delgada” In *Relatório de Qualidade do Ar dos Açores 2013* [em linha]. Disponível em <http://servicos-sraa.azores.gov.pt/grastore/DSMALL/RQA2013.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

“Mármore de Pêro Pinheiro” [em linha]. Disponível em: <http://www.cienciaviva.pt/veraocv/geologia/geo2002/materiais/geo13.PDF>. Consultado em fevereiro de 2016.

Direção Geral do Património Cultural, “Apontamentos para a História da CR em Portugal” [em linha]. Disponível em: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/conservacao-e-restauro-laboratorio-jose-de-figueiredo/apontamentos-para-historia-da-conservacao-e-restauro-em-portugal/>.

→ Estudos

AIRES-BARROS, Luís (2001). *As Rochas dos Monumentos Portugueses: Tipologias e Patologias*. IPPAR edições, Lisboa.

AIRES-BAIROS, Luís, *et al.* (2007). *Reabilitação do Panteão Nacional – Estudo*. Arte e Construção, n.º 202 [em linha]. Disponível em www.spybuilding.com/private/admin/.../6f190f3e62904ea45a991ce3f971256a.pdf. Consultado em fevereiro de 2016.

ALARÇÃO, C. (s.d.). *Estudo de uma coloração rosa em substrato pétreo: Caracterização biológica e tentativa de eliminação*. [em linha]. Disponível em <http://www.museumachadocastro.pt/Data/Documents/Estudo%20de%20uma%20colora%C3%A7%C3%A3o%20rosa%20em%20substrato%20p%C3%A9treo%201.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

ALMEIDA, Onésimo Teotónio: *Açores, Europa: Uma Antologia*. IAC- Instituto Açoriano de Cultura, Angra do Heroísmo/ 2010.

ARAÚJO, A.B. (trad.) (2003). *Os materiais pétreos no Restauro*. [em linha]. Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/03/os-materiais-petres-no-restauro.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

BENJAMIN, Pedro: *Escultura Pública e Estética Urbana na Ilha de S. Miguel, Açores*, 2009. Dissertação de mestrado (Património, Museologia e Desenvolvimento) – Universidade dos Açores.

CASANOVAS, Luís Elias, “A Conservação Preventiva: Evolução do Conceito” in *Conservação Preventiva: Miscelânea*.

CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*. Edições 70, Lisboa, 1999.

COSTA, V. (s.d.). *Ligas Metálicas: Estrutura, Propriedade e Conservação de Objetos Culturais*. [em linha]. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10071.pdf>.

Consultado em fevereiro de 2016.

DIAS, Susana José Gomes, *Intervenções de Reabilitação em Património Construído – Projeto de Beneficiação do Castelo de Alter do Chão*. Dissertação de Mestrado. 2008, Instituto

Superior Técnico da Universidade Técnica de Lisboa. Acedido em fevereiro de 2016 em: <http://dited.bn.pt/31637/2624/3211.pdf>.

D'ORNELLAS, Carlos: "O açoriano na Grande Guerra" in ALMEIDA, Onésimo Teotónio: *Açores, Europa: Uma Antologia*. IAC- Instituto Açoriano de Cultura Angra do Heroísmo/ 2010.

FRANÇA, José-Augusto: *História da Arte em Portugal – O Modernismo*. Editorial Presença, 2004.

FRANÇA, José-Augusto: *História da Arte em Portugal – O Pombalismo e o Romantismo*. Editorial Presença, 2004.

FRASCÁ, Maria H. de O. (s.d.). *Rochas Ornamentais – Tecnologias e Patologias*. MhB Serviços Geológicos Ltda. [em linha]. Disponível em www.sindirochas.com.br/arquivos/Curso_RochasOrnamentais_MHeloisaFrasca.pdf. Consultado em fevereiro de 2016.

Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira. Ed. Enciclopédia, limitada, Lisboa/ Rio de Janeiro, Vol. XVII.

GONÇALVES, Marcos A. (2004). *Metalografia do Zinco e suas Ligas*. [em linha]. Disponível em <http://www.ebah.com.br/content/ABAAAAYygAL/metalografia-zinco-suas-ligas>. Consultado em fevereiro de 2016.

Henry Ford Museum & Greenfield Village (2008). *Tratamento e Preservação de Latão e Bronze Históricos* [em linha]. Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/05/tratamento-e-conservacao-de-latao-e-bronze-historicos.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

HOVENKAMP, Joanne B. (2013). *A Escultura em Pedra: O Século XX em Portugal – Os Escultores, a Matéria e a Técnica*. Dissertação de Mestrado. 2013, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Acedido em fevereiro de 2016 em: <http://hdl.handle.net/10451/11342>.

IAMAGUTI, A. (2001). *Manual de Rochas Ornamentais para Arquitetos*. Dissertação de Mestrado, Instituto de Geociências e Ciências Exatas da Universidade Estadual de S. Paulo. Brazil [em linha]. Disponível em

<http://icposgrados.weebly.com/uploads/8/6/0/0/860075/b.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

Ignacio Gonzáles-Varas, *Conservación de bienes culturales. Teoría, historia, principios y normas*. Manuales de Arte Cátedra, Madrid (4ª edição), 2005.

MACIEL, Hugo, *João Duarte. Entre monumento, trofeu e medalha, 1980-2010*. Dissertação de Mestrado. 2012, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Acedido em fevereiro de 2016 em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/5058>.

MAGALHÃES, Hebelardo (2015). *Os Minerais e a sua Magia* [em linha]. Disponível em <https://books.google.pt/books?isbn=8555850010>. Consultado em fevereiro de 2016.

MATOS, Lúcia Almeida: *Escultura em Portugal no séc. XX*, Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação para a Ciência e a Tecnologia, agosto de 2007.

MIGUEL, Ana M.^a, *Historia de la conservación y la restauración desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Ed, Madrid, ed. Tecnos, 2002 (1ª edição 1995).

MONTAGNA, Dennis (2001). *A Conservação do Bronze nos Estados Unidos no início do novo século* [em linha]. Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/05/a-conservacao-do-bronze-nos-eua.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

MOURA, Clara; NETO, Maria João; RODRIGUES, Rute Massano, “História da Conservação Preventiva” in VIEIRA, Eduarda (cord.), *IX Jornadas da Arte e Ciência UCP • V Jornadas ARP. Homenagem a Luís Elias Casanovas. A Prática da Conservação Preventiva*. Porto, Universidade Católica Ed. & CITAR – Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, 2014.

NETO, Maria João, *A Direção Geral dos Edifícios Nacionais e a Intervenção no Património Arquitetónico em Portugal (1929-1960)*. Dissertação de doutoramento. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1995. Acedido em setembro de 2017 em: <http://dited.bn.pt/29818/818/1228.pdf>.

OLIVEIRA, Mário (2011). *Tecnologia da conservação e da restauração – materiais e estruturas um roteiro de estudos*. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia [em linha]. Disponível em <http://static.scielo.org/scielobooks/k8tdh/pdf/oliveira-9788523209230.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

ORTIGÃO, Ramalho, “O Culto da Arte em Portugal e Outros Estudos” in *Obras completas de Ramalho Ortigão: A Arte Portuguesa* (Tômo I). Lisboa, 1943 (1ª ed. 1896).

PAMPLONA, Fernando, *Dicionário de Pintores e Escultores Portugueses*. Civilização Editora, 2000 (4ª edição) Vol. V.

PEREIRA, José Fernandes, *A Cultura Artística Portuguesa/ Sistema Clássico*, 1980. Acedido em fevereiro de 2016 em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2683>.

PORTELA, Artur: Francisco Franco e o “Zarquismo”. S.I.: Imprensa Nacional Casa da Moeda, s/d.

RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario tecnico e historico de pintura, escultura, arquitectura e gravura*, 1875, p. 264 [em linha]. Acedido no mês de setembro em: <http://purl.pt/977/1/index.html#/262/html>.

RODRIGUES, Paulo Alexandre Simões, *Património, Identidade e História. O valor e o significado dos monumentos nacionais no Portugal de oitocentos*. Dissertação de Mestrado. 1998, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

SAIAL, Joaquim, *Estatuária Portuguesa dos anos 30 (1926-1940)*. Bertrand Editora, Lisboa, 1991.

SILVA, Fernando R. (2010). Técnica da Escultura em Pedra: algumas reflexões sobre o talhe direto. Dissertação de Mestrado, Faculdade de Belas-Artes. Universidade de Lisboa, Portugal. Acedido em fevereiro de 2016 em <http://hdl.handle.net/10451/3608>.

SILVA, S., et al. (2008). *Patologias Em Placas Pétreas De Revestimentos Externos Na Região litorânea do Recife. Estudos Geológicos* v. 18 (1) [em linha]. Disponível em <https://www.ufpe.br/estudosgeologicos/paginas/edicoes/2008181/2008181t06.pdf>.

Consultado em fevereiro de 2016.

S.n. (s.d.). *Apontamento sobre casos de degradação ambiental da pedra* [em linha]. Disponível em <https://5cidade.files.wordpress.com/2008/04/degradacao-ambiental-da-pedra.pdf>.

Consultado em fevereiro de 2016.

SOARES, A. (2014). “Patologias da Pedra” In *Revitalização do Castelo de Almourol*. Instituto Politécnico de Tomar. [em linha]. Disponível em

<https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/8244/7/Cap%C3%ADtulo%20III.pdf>. Consultado em fevereiro de 2016.

TAVARES, Conceição, *Albert I do Mónaco, Afonso Chaves e a Meteorologia nos Açores*. Ed. Sociedade Afonso Chaves: Centro interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia; novembro 2009.

TEIXEIRA, José, *Escultura Publica em Portugal: monumentos heróis e mitos (séc. XX)*. 2008, Dissertação de doutoramento, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Acedido em fevereiro.

ANEXOS

Anaexo1.

Lista de homenageados na estatuária pública de Ponta Delgada e sua importância para a cidade

1. Os Filhos de Ponta Delgada



Sena Freitas (1840-1913)

José Joaquim de Sena Freitas foi um homem dedicado à caridade entre os mais necessitados através da obra vicentina e um catequizador de crianças e dos pobres de alma. Foi também um dos mais vigorosos e fecundos escritores do seu tempo⁴⁰⁸.

Na polémica emergiu como um *batente destemido*, encarando cada adversário que surgisse. Camilo Castelo Branco foi a primeira pessoa a vê-lo desta forma determinada, destemida e elevada.

O próprio afirmava “A minha espada é a minha pena de polemista e só a morte ma arrancará!” Como polemista, Sena Freitas defendeu ativamente as congregações religiosas durante a Monarquia Liberal, também designada como Monarquia Constitucional.

Foi tão eloquente nas suas afirmações contra os oponentes da igreja, na sua tarefa de doutrinário e polemista, que chegou a ser chamado de “o maior bispo português do séc. XIX”⁴⁰⁹.

Fundou as conferências de S. Vicente de Paulo em Portugal, as quais se vieram a difundir por todas as partes do país.

Apesar de ter passado a maior parte da vida fora de S. Miguel, viajando pelo mundo e cumprindo as funções de missionário e cônego, Sena Freitas regressa à terra natal na última década de XIX “para matar saudade”, ocasião em que foi homenageado pelos seus conterrâneos. Aí, visitou a casa onde havia morado, em Vila Franca do Campo, tendo inclusivamente beijado a criança que lá morava, e que mais tarde se tonou no grande poeta Armando Côrtes- Rodrigues⁴¹⁰.

⁴⁰⁸ “Sena Freitas” in *Açoriano Oriental*, sábado 30 de julho de 1966, p.4.

⁴⁰⁹ VIEIRA, L. Mota: “Sena Freitas: História e Evocação” in *Correio dos Açores*, domingo 24 de julho de 1966, p.1.

⁴¹⁰ “Sena Freitas” in *Correio dos Açores*, Domingo 24 de julho de 1966, p.4.

O seu nome foi dado a um colégio na cidade Ponta Delgada, fundado pelo bispo D. António Meireles, e que levou mais tarde à construção do seminário-colégio de Santo Cristo, fundado pelo bispo D. Manuel Afonso de Carvalho⁴¹¹.

Por ser considerado uma das figuras mais puras do sacerdócio do seu tempo e de um grande escritor e orador que muito prestigiou a língua pátria, a ilha de S. Miguel reclamou o privilégio de acolher as suas ossadas, vindas do Brasil, para ficarem na sua terra natal. A sua memória ficou perpetuada na toponímia da cidade, no jardim que tem o seu nome desde 1940⁴¹².

Da mesma forma considerou-se justo, que ao homem que amou não só a sua terra mas acima de tudo o seu povo, fosse erguido um monumento em sua memória e homenagem.

Em 1953 apela-se, num artigo do *Açoriano Oriental*, para a construção do monumento de consagração ao ilustre cónego. Segundo o mesmo jornal, esta ideia já vinha sendo incitada desde há nove anos atrás, muito embora não se tenham conseguido recolher fundos suficientes para a sua edificação. Nele lê-se “ Não se entende (...) que por todo o país e Ultramar se ergam monumentos a atestar a vitalidade dos povos que desejam preservar a memória dos seus maiores conjugando esforços para que os vindouros vejam (...) aqueles (...) que (...) contribuíram para o engrandecimento e prestígio da pátria, ao passo que nesta ilha nada se faz confiando somente naquilo que os outros nos dão”.

Treze anos após esta publicação e cinquenta e três anos após a sua morte, Sena Freitas – defensor dos pobres e dos ideais da verdade e da justiça – teve finalmente uma estátua a homenageá-lo no espaço público de Ponta Delgada a 25 de julho de 1966, patrocinada pela Câmara Municipal da cidade, para ficar situada no jardim que anos antes tinha sido batizado com o seu nome.



Antero de Quental (1842-1891)

Antero Tarquínio de Quental não só é uma figura central da poesia açoriana, como é também considerado o maior poeta português do séc. XIX. M. J. Andrade equipara a profundidade dos seus sonetos à obra de *Dante* ou *Goethe*.

Além de grande poeta, Antero foi também um prosador *distinto e autêntico*.

⁴¹¹ VIEIRA, L. Mota, Op. Cit.

⁴¹² “Homenagem ao cónego Sena Freitas constituiu uma cerimónia de brilhante significado cívico e regional” in *Correio dos Açores*, 27 julho de 1966.

Como polemista foi, segundo o *Açoriano Oriental*, de uma lógica esmagadora. Na epistolografia rivalizou com o Padre António Vieira.

Segundo M.J. de Andrade, a sua obra constitui “ (...) um grito de vida que desperta e quebra as velhas fórmulas inertes ”⁴¹³.

Para Correia da Costa Antero de Quental representa “ (...) um Símbolo de Beleza e de Dor realizada e depois de Camões, a maior e a mais universal afirmação do Génio da raça ”⁴¹⁴.

Durante o ato de inauguração do seu busto, em S. Miguel, Mário Soares reforça que Antero foi também um açoriano e neste sentido, uma referência para todos os açorianos, alargando perspectivas dentro da sua problemática.

Sessenta anos após a data da primeira inauguração⁴¹⁵ no Jardim da Estrela em Lisboa, o *Diário dos Açores* interveio para sugerir que fosse inaugurada na cidade natal de Antero, uma reprodução em bronze da mesma peça, originalmente concebida em mármore nacional da melhor qualidade vindo de Estremoz, para ficar sobre um plinto, também em pedra, com três metros de altura.

Segundo J. Silva Júnior⁴¹⁶ a proposta foi aceite pela equipa de chefia da vereação de Ponta Delgada e pela Câmara Municipal de Coimbra, passando a ser enformada pelo Sr. Venâncio Neves – segundo o autor, o mesmo formador que executou os contramoldes das duas grandes estátuas de Canto da Maia, existentes na Fachada do Museu Carlos Machado – e fundida pela Fundação Bernardino Inácio Leite, de Vila Nova de Gaia⁴¹⁷, a mesma eleita, ainda hoje, por escultores micaelenses para fundir muita da estatuária pública da cidade. A inauguração deu-se no dia 16 de outubro de 1991 para dar abertura às festas em sua homenagem, organizadas pela Câmara Municipal e na qual esteve presente o Presidente da República, Dr. Mário Soares. A sua primeira localização foi na avenida Antero de Quental encontrando-se hoje no Largo dos Mártires da Pátria, em frente ao liceu com o seu nome.

Também a 18 de abril de 1942, data do primeiro centenário do seu nascimento, inaugurou-se integrado no Jardim Antero de Quental, na época *Jardim Gaspar Frutuoso*, o primeiro busto

⁴¹³ A mesma, segundo o autor, encontra-se agrupada em Raios de Extinta Luz, que constitui a génese do seu talento; *Primaveras Românticas*, segundo o poeta constitui poesias de amor e fantasia; *Odes Modernas*, poemas revolucionários à moda de Vítor Hugo, segundo Teixeira de Pascoais e, por último, *Sonetos Completos*, considerado um monumento poético de transcendentalismo e de elevado idealismo filosófico.

⁴¹⁴ COSTA, Correia da: “Anthero” in *Diário dos Açores*, 18 de abril de 1929.

⁴¹⁵ O busto, da autoria de Diogo de Macedo, inaugurado em Ponta Delgada em 1991 constitui uma reprodução em bronze da primeira representação de estatuária pública consagrada a Antero de Quental em Portugal, inaugurada no Jardim da Estrela em 1929.

Consulte-se a Ficha de Inventário nº 10, pp.78-80.

⁴¹⁶ In *Diário dos Açores*, 16 de outubro de 1991, p.2.

⁴¹⁷ A marca da fundidora encontra-se presente, em baixo-relevo, no lado direito da representação.

consagrador da figura de Antero de Quental na sua cidade natal⁴¹⁸. O projeto, à semelhança de muitos outros na cidade de Ponta Delgada, já se vinha a arrastar há décadas tendo passado inclusivamente pelas mãos de Teixeira Lopes, falecido entretanto, até chegar a Canto da Maia⁴¹⁹. José Borges⁴²⁰ justifica que tal situação ter-se-á devido a vários fatores, surgidos ao longo do séc. XX como a queda do regime monárquico e as subseqüentes convulsões dos primeiros tempos da República. O surgimento da Primeira Guerra Mundial, a desvalorização da moeda e a criação de novos padrões de vida a par de um espírito de indiferença que sempre se mostrou mais ou menos presente. Esta inauguração foi, no entanto, parcial faltando dois altos-relevos consagrados à *Filosofia* e ao *Sentimento* e que se encontravam contemplados no projeto inicial de Canto da Maia⁴²¹.

Muitas décadas se passaram sem que se conseguisse concluir a obra, pelas mais diversas razões. Finalmente em 1982, 40 anos depois da inauguração do busto e um ano após a morte do seu autor, o Governo Regional dos Açores decidiu fazer diligências no sentido de completar o monumento de modo a que este pudesse ser inaugurado no 140º aniversário do nascimento do poeta, 53 anos depois do descerramento da figura central. Soares Branco foi o homem destacado para terminar o trabalho materializando os dois painéis tal como os tinha concebido Canto da Maia⁴²².

O monumento a Antero terá custado cerca de 15 mil contos, dos quais 5 mil destinaram-se a pagar os direitos de autor à família e os restantes para a concretização dos suportes de mármore e basalto assim como das figuras em bronze⁴²³.

Segundo Plácido Urtiga,⁴²⁴ “A lembrança do poeta será eterna, porque o seu nome é astro inextinguível e vivificador no firmamento da Nacionalidade”.

⁴¹⁸ Um dia mais tarde inaugurou-se também um alto-relevo, dedicado à mesma figura, numa pare do Jardim do Liceu de Ponta Delgada, da autoria de Xavier da Costa e intitulada “Antero e as Fadas”.

⁴¹⁹ Maior vulto da escultura do séc. XX nos Açores. Tendo alcançado grande reconhecimento nacional e sobretudo internacionalmente.

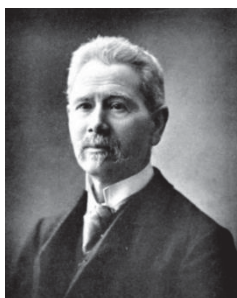
⁴²⁰ “Homenagem a Açorianos Ilustres” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril de 1995.

⁴²¹ Apenas três meses antes, no dia 10 de janeiro, já o escultor Canto da Maia reunia com os membros da comissão do monumento para informar que o busto, modelado em tamanho natural, se encontrava pronto para ser enviado para a fundição em Lisboa. Segundo o jornal *Açoriano Oriental*, no pacote seguiam igualmente as fotografias dos dois painéis laterais, para serem aprovados pelo Ministério da Educação Nacional como meio de ser disponibilizado o montante em falta para a sua conclusão. O escultor chegou mesmo a propor ao Governo a concretização de 50 bustos de Antero, modelados em barro, que poderiam ser distribuídos pelas bibliotecas, museus e escolas do país, em troca da soma necessária, sem contudo chegar a receber qualquer resposta.

⁴²² A obra final, com os sonetos *Contemplação* e *Solemni Verba* em plano de fundo, evidencia grande sobriedade e simplicidade das formas modernizantes, marcada pelo estilo próprio de Canto da Maia e envolto pela natureza humanizada do jardim.

⁴²³ “Homenagem a Açorianos Ilustres” in *Açoriano Oriental*, 20 de abril de 1995.

⁴²⁴ In *Diário dos Açores*, 20 de abril de 1929.



Teófilo Braga (1843-1924)

Teófilo Braga exerceu as funções de Presidente da I República, poeta, professor universitário, investigador, polígrafo e criador da verdadeira história da literatura em Portugal, pelas inúmeras investigações que realizou sobre o seu país, e pelas quais foi aclamado *Príncipe da Literatura Portuguesa*⁴²⁵.

A sua vasta biblioteca foi adquirida, após a sua morte, pela Junta Geral.

Ao longo da sua carreira contam-se obras de história literária, etnografia (com especial destaque para as suas recolhas de contos e canções tradicionais) poesia, ficção e filosofia, tendo sido ele o introdutor do *Positivismo* em Portugal. Teófilo – “homem de grande honestidade e carácter íntegro, de firmes princípios” – debateu-se sempre pelos ideais democráticos e republicanos, chegando a ser o primeiro presidente da República Portuguesa, durante o governo provisório entre 29 de maio e 5 de outubro de 1915. Após esse período cedeu o lugar a Manuel de Arriaga. Mais tarde voltou ainda, mas como eleito à chefia do Estado, “sempre na ânsia de instruir e produzir”⁴²⁶.

No dia do 1º centenário do seu nascimento, a cidade de Ponta Delgada decidiu celebrar a data consagrando um busto ao seu nome.

Segundo Dr. Hermano Mendonça Dias⁴²⁷ tal deve-se ao facto de a estatuária ser a expressão plástica mais acessível às massas e à sua compreensão. Esta, sendo apreendida visualmente, é a que mais se nivela com a vida, nas linhas e no volume que a caracterizam e no espírito, se for uma obra de qualidade superior capaz de se elevar ao nível da Arte.

O busto, da autoria do escultor António Teixeira Lopes, foi cedido pela Câmara Municipal de Lisboa ao Município de Ponta Delgada para que lhe pudesse prestar digna homenagem, glorificando e perpetuando no seu espaço público a memória daquele que foi um dos maiores filhos da terra.⁴²⁸

⁴²⁵“Doutor Teófilo Braga no primeiro centenário do nascimento do eminente Açoreano” in *Correio dos Açores*, 24 de fevereiro de 1943.

A sua extensa obra, composta por vários artigos e conferências, assim como os ensinamentos que prestou durante o período em que deu aulas na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, atestaram o seu grande valor como um dos maiores talentos que viram a luz em terras da Pátria.

Os Açores encontram-se bem vinculados na sua obra poética, pela constante evocação do mar, que surge numerosas vezes como temática central nestas obras.

⁴²⁶ MENDONÇA, Espínola de: “Evocando Teófilo” in *Diário dos Açores*, 24 de fevereiro de 1943.

⁴²⁷ DIAS, Hermano Mendonça in *Correio dos Açores*, 25 de fevereiro de 1943.

⁴²⁸ “As Comemorações do 1º Centenário do Nascimento de Teófilo: A Inauguração do Monumento” in *Correio dos Açores*, 25 de fevereiro de 1943.

Informações mais detalhadas nos *Anexos*, pp. 86.87.



Roberto Ivens (1850-1898)

Embora não se verifique um contributo prestado diretamente ao desenvolvimento da cidade, foi uma figura ao serviço de Portugal e da ciência, através da sua participação em expedições científico-geográficas, iniciadas em 1877, nas áreas de influência portuguesa na África Meridional, no contexto da *Sociedade de Geografia* pelo domínio científico⁴²⁹.

Roberto Ivens contribuiu desta forma para o esclarecimento de muitas questões que se colocavam na altura, desenvolvendo o conhecimento científico, nas áreas da meteorologia, cartografia e história natural – a partir dos lugares que explorou⁴³⁰.

Num discurso proferido em frente ao monumento pelo então reitor do Liceu, Dr. João Anglin, Roberto Ivens é recordado como o primeiro representante de todos aqueles⁴³¹ que com sacrifício e heroísmo ajudaram a consolidar a pátria, servindo o então *Império Ultramarino Português*⁴³².

O seu nome foi dado a uma escola de Ponta Delgada e consta na toponímia da cidade, com a inauguração da Avenida Roberto Ivens, na qual foi colocado o busto em sua homenagem.

Morou muito tempo na freguesia de S. Pedro, em lugares que mais tarde passaram ser ocupados pela Rádio Televisão Portuguesa Açores, Câmara do Comércio e Indústria de Ponta Delgada e pelo Centro Medico Camões, na Travessa da Graça⁴³³.

Num artigo do jornal *Açoriano Oriental*, consagrado a Roberto Ivens no ano de 1949, é discutida a localização do monumento que então se encontrava no campo do Relvão, lugar ao qual deram o nome mais condigno de Avenida Duque de Bragança quando ali foi colocada a representação do grande explorador português. Contudo, chegou-se à conclusão que a peça carecia de um lugar de maior destaque e relação com a figura. O busto acabou por ser colocado

⁴²⁹ Este interesse só teve início em 1821.

MELLO, José Almeida (cord.): “Roberto Ivens (1850-1898) ” in *Os Filhos de Ponta Delgada*. (folheto informativo- Nota Biográfica), Nova Gráfica LDA & Câmara Municipal de Ponta Delgada (et all.); julho de 2010.

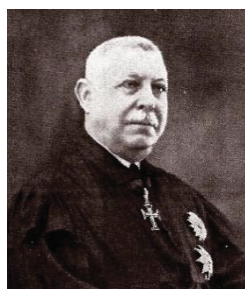
⁴³⁰ “Roberto Ivens Grande português e glorioso explorador africanista Micaelense” in *Açoriano Oriental*, 8 de abril de 1950.

⁴³¹ Soldados, Marinheiros, sertanejos, colonos e missionários.

⁴³² ANGLIN, João H.: “Roberto Ivens” in *Diário dos Açores*, 2 de setembro de 1970 /Nº27 374.

⁴³³ DA SILVA, Miguel Soares in *Açorianíssima*, p.63.

a meio do comprimento da avenida com o seu nome, junto ao muro do Convento da Esperança, tendo surgido vários problemas relacionados com a sua integração nesta localização⁴³⁴.



Conselheiro Luís Bettencourt de Medeiros (1873-1939)

Foi um político e advogado e um “prestantíssimo construtor da prosperidade regional ...”.⁴³⁵

A sua carreira política divide-se em dois momentos: um em que foi deputado da Nação e Governador Civil no regime monárquico, com filiação no partido progressista até à proclamação da república; e outro já enquadrado no *Movimento Autonomista de 1922*, do qual foi um grande impulsionador, até à sua saída da presidência da junta Geral, seis anos depois, em 1931⁴³⁶.

Durante os períodos que intercalam os cargos políticos – sobretudo a partir da proclamação da república a 5 de outubro de 1910 – Luís Bettencourt exerceu a função de advogado na execução de trabalhos forenses. Raras vezes aceitou ser advogado de acusação, já que tal era contra os seus princípios⁴³⁷.

Deu grande impulso à instrução no distrito de Ponta Delgada, construindo escolas primárias e secundárias e contratando professores.

⁴³⁴ Consultar “Ficha Descritiva nº 14”, p.91.

⁴³⁵ “Um homem e uma obra consagrou ontem o nosso distrito confiando ao bronze a memória do cons. Luís Bettencourt” in *Diário dos Açores*, 26 de novembro de 1973.

⁴³⁶ ALMEIDA, Onésimo Teotónio: *Açores, Europa: Uma Antologia*. IAC – Instituto Açoriano de Cultura Angra do Heroísmo/ 2010.

O que defendiam, originalmente, os apoiantes da criação de uma lei de Autonomia Administrativa para os Açores?

Segundo Aristides Moreira da Mota, defensor do exemplo da Prússia e numa primeira fase do projeto, esta lei deveria impor ao Estado a obrigação fornecer às suas províncias uma dotação fixa.

Posteriormente e pela natureza insular das ilhas, considerou-se que tal encargo deveria recair sobre os grupos de cidadãos que beneficiavam, mais diretamente, das utilidades locais (estradas, água...), isto é aos proprietários de terras, comerciantes e industriais.

Esta organização administrativa foi apresentada como sendo facultativa, cabendo a cada distrito a decisão de requerer à sua adoção a qual estaria garantida se dois terços dos cidadãos elegíveis (aqueles sobre os quais recairia os encargos da sua aprovação) a homologassem por votação.

Os seus apoiantes defendiam que este regime representava uma mais-valia para o Estado, dispondo e organizando as forças populares ao seu serviço e transformando os grupos locais, mais distanciados da metrópole dada a sua condição insular, em membros vivos do corpo político. Responsáveis cooperadores da prosperidade nacional.

“Os nossos distritos insulares e a metrópole devem estar unidos (...), partes de um todo, em que se opere livremente a circulação da seiva comum, mas e que sejam respeitadas a cada uma as suas particulares aptidões de nutrição e desenvolvimento”, defende – In Aristides Moreira da Mota, “Autonomia Administrativa dos Açores”, *Jornal de Cultura*, 1994.

Aristides Moreira da Mota (1855-1942) foi um dos mais ativos promotores da autonomia açoriana e o autor do projeto legislativo que serviu de catalisador ao processo que levou à promulgação do Decreto de 2 de março de 1895, o qual concede autonomia administrativa aos distritos açorianos que a solicitassem.

⁴³⁷ “Homenagem à memória do conselheiro dr. Luís Bettencourt inaugurado o busto do ilustre micalense junto ao Palácio da Justiça” in *Correio dos Açores*, 27 de novembro de 1973.

Instalou convenientemente a Biblioteca Pública e enriqueceu-a com o legado do Dr. Teófilo Braga, cuja livraria comprou. Instalou em edifício próprio, o Museu Carlos Machado, ao comprar o convento de Santo André⁴³⁸.

Enquanto presidente do corpo administrativo do distrito, desenvolveu o sector agrícola e pecuário, apoiou a companhia de navegação *Carregadores Açorianos*, participou no melhoramento das estradas e vias de comunicação e preparou e redigiu o Diploma legal que satisfaz as aspirações insulares, trazendo vida nova a este distrito e outros (dec. nº 15 035, de 16-02-1928). A partir desta lei organizou os serviços distritais e montou os serviços do primeiro corpo administrativo os quais, em linhas gerais, ainda hoje vigoram.

O seu nome integra igualmente a toponímia da cidade, tendo sido atribuído à rua onde se situa o busto, em sua homenagem, a designação de *Rua Concelheiro Luís Bettencourt*.

O descerramento deu-se no dia 25 de novembro de 1973 às 15 h, dia da comemoração do 1º centenário do nascimento do jurisconsulto.

Trata-se de uma homenagem promovida pelo Instituto Cultural de Ponta Delgada, com o apoio da Junta Geral do Distrito e da Câmara Municipal do concelho.

A obra localiza-se na parte do relvado que circunda o Palácio da Justiça, fronteira à casa onde viveu e teve o seu escritório por muitos anos.



José de Almeida Pavão (1919-2003)

Durante quase meio século, José de Almeida Pavão exerceu o cargo de professor e reitor no Liceu Antero de Quental. Ensinou também na Universidade dos Açores e de Santa Catarina, onde deu aulas sobre Literatura Portuguesa⁴³⁹.

Durante o período em que lá lecionou, o Liceu foi, segundo Berta Cabral, das instituições que mais dinamizou e fomentou o gosto pela cultura, pelas letras e por uma participação cívica, ativa, no gosto pela arte e pelo teatro⁴⁴⁰. Foi também um dos “pioneiros” na afirmação da Universidade dos Açores e ocupou uma posição importante na consolidação das relações entre essa universidade e a Universidade de Santa Catarina, ao “projetar a cultura açoriana além-fronteiras”⁴⁴¹.

⁴³⁸ Op. Cit., “Um homem e uma obra consagrou ontem o nosso distrito confiando ao bronze a memória do cons. Luís Bettencourt”.

⁴³⁹ “Câmara descerra o busto de homenagem a Almeida Pavão” in *Diário dos Açores*, 5 de dezembro de 2004.

⁴⁴⁰ “Berta Cabral descerra busto de Almeida Pavão” in *Diário dos Açores*, 7 de dezembro de 2004.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

Escreveu mais de 50 obras de investigação científica, crónicas, poesias e romances como, por exemplo *Xailes Negros*, adaptado mais tarde para uma série de televisão.

Foi Presidente do Instituto Cultural de Ponta Delgada, diretor da Biblioteca Pública da mesma cidade e coordenador da revista *Insulana*⁴⁴².

No dia 4 de dezembro de 2002, a sua memória passa a perpetuar na toponímia da cidade, no espaço da urbanização “Urbe Oceanus”, na Avenida D. João III⁴⁴³, onde dois anos depois foi inaugurado o busto em sua homenagem.

O busto foi erguido pela Câmara Municipal de Ponta Delgada, na sequência do Voto de Pesar apresentado pela Presidente de Vereação.

A cerimónia de inauguração teve lugar no dia 6 de dezembro de 2004, pelas 17 horas e 30 minutos – dia da comemoração do 87º aniversário do homenageado – tendo sido descerrado pela Presidente da Câmara, Berta Cabral.

2. Os Filhos da Ilha

Madre Teresa da Anunciada (1658-1738)

Foi a grande instigadora da devoção ao culto do Senhor Santo Cristo dos Milagres, que hoje atrai à cidade de Ponta Delgada milhares de devotos, vindos de todas as partes do mundo. Por essa razão a figura detém um papel fundamental no campo da tradição religiosa micalense e no desenvolvimento social e económico local, muito embora tal não fosse sua intenção⁴⁴⁴.

A ideia inicial de erguer uma estátua, partiu do padre Edgard Castelo em cumprimento de um voto que fez e para a qual criou uma comissão, com o propósito de angariar fundos para a edificação da obra. Posteriormente, passou esse encargo ao monsenhor Jacinto da Costa Almeida, reitor do Santuário da Esperança, que prontamente se encarregou de a finalizar.

A sua materialização foi, em grande parte, fruto da vontade do povo açoriano de ver erguida uma homenagem à figura, em Ponta Delgada, tendo correspondido vivamente ao apelo de angariação de fundos, aberto em 1982.

A obra foi inaugurada dois anos mais tarde no dia 26 de maio, pelas 15 h, dando abertura às festas do Senhor Santo Cristo dos Milagres. O descerramento ocorreu na reentrância poente do

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ *Ibidem.*

⁴⁴⁴ “Teresa d’Anunciada ilustre ribeira-grandense” in *Correio dos Açores*, 27 de maio de 1984.

Convento da Esperança – à frente do muro que, segundo dizem, a própria terá construído como defesa da capela onde se encontra a figura devocional.



António Borges (1812-1879)

Contribuiu ativamente para o desenvolvimento a nível agrícola e paisagístico.

Como político exerceu a função de governador civil de Ponta Delgada, no ano de 1848, tendo também militado no *Partido Conservador Cartista* de Costa Cabral⁴⁴⁵.

Contudo, foi a cultura de plantas e árvores ornamentais que despertaram o seu maior interesse, conduzindo-o no estudo das áreas da botânica e da jardinagem, para a qual procurou sempre integrar uma dimensão estética europeia.

Criou, juntamente com alguns jardineiros, o *Jardim da Lombinha* – conhecido como o Jardim António Borges – para integrar um extenso número de plantas ornamentais provenientes sobretudo de Inglaterra.

Nele projetou igualmente uma *Cisterna-Mirante* destinada à rega de todo o jardim para criar o tipo de vegetação que hoje ainda lhe é característica.

António Borges incitou também, com José do Canto, o desenvolvimento agrícola micaelense⁴⁴⁶.

A sua memória ficou não só perpetuada com o busto em sua homenagem⁴⁴⁷, descerrado a 7 de dezembro de 1958 à entrada do jardim, como também se verifica na toponímia da cidade de Ponta Delgada, num dos arruamentos contíguos ao Bairro da Vitória, que em tempos terá sido uma parte integrante da sua antiga propriedade.



José Cordeiro (1867-1908)

⁴⁴⁵ MELLO, José Almeida (cord.): António Borges da Câmara Medeiros (1812-1879) in *Os Filhos de Ponta Delgada*. Nova Gráfica LDA & Câmara Municipal de Ponta Delgada; 15 de junho de 2010.

⁴⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁴⁷ Consulte-se: “Jardim António Borges. A sua abertura ao público, sendo um acto de beleza, constitue um serviço prestado à cidade” in *Correio dos Açores*, 10 de junho de 1922; “Homenagem a António Borges no Parque da Cidade” in *Diário dos Açores*, 6 de dezembro de 1958.

Segundo o Professor Dr. Almeida Pavão, José Cordeiro – “homem pequeno, sóbrio e modesto”⁴⁴⁸ – foi uma figura de personalidade vincada, marcada por uma grande inteligência e vontade tenaz catalisada pela extensa bagagem científica, perfeitamente atualizada que carregava.

A obra que realizou é de grande mérito e constitui uma das mais importantes para a vida contemporânea em S. Miguel e nos Açores. Foi o engenheiro José Cordeiro o responsável fundador da energia elétrica da ilha, utilizando os processos técnicos mais avançados da época. Neste sentido foi, segundo Dr. Riley da Motta, um dos pioneiros de uma das primeiras obras do género em Portugal⁴⁴⁹.

Segundo Almeida Pavão, chegou mesmo a planear, em Paris de 1908, uma companhia de viação eletrificada que pudesse ligar Ponta Delgada, Ribeira Grande e Furnas⁴⁵⁰.

A perpetuar o seu trabalho neste plano, ficam as captações realizadas e a respetivas centrais do Salto do Cabrito na Ribeira Grande, onde construiu um tanque-albufeira integrado nos sistemas mais atualizados da engenharia da época.

Vila Franca do Campo foi, por isso, uma das primeiras localidades a beneficiar do sistema de eletrificação criado por José Cordeiro – a nível nacional. Consequentemente, foi também o fundador da primeira empresa de eletricidade de Ponta Delgada, denominada *Empresa de Eletricidade e Gaz*⁴⁵¹, onde hoje se situa a atual EDA.

Segundo seu sobrinho e alguns dos ex-trabalhadores da fábrica que lá trabalharam sob a sua direção, José Cordeiro chegou a executar os trabalhos mais violentos e diversos para lhes ensinar as exigências do novo ofício, numa atitude que atesta a força de carácter e a tenacidade referidas acima por Almeida Pavão⁴⁵².

A sua memória consta igualmente na toponímia da cidade, na rua que integra a sua estátua. Neste caso em particular, e à semelhança do que sucedeu com a estátua do padre Joaquim Silvestre Serrão, a estátua de José Cordeiro constituiu originalmente parte integrante do contexto tumular do homenageado, enterrado no cemitério de S. Joaquim. A sua trasladação

⁴⁴⁸ “Descerrada a estátua do eng.º José Cordeiro. Homenagem da junta de freguesia de São Pedro a que se associaram as autoridades micalenses num preito justo a quem introduziu a eletricidade em S. Miguel” in *Correio dos Açores*, 22 de dezembro de 1970.

⁴⁴⁹ “Junta de freguesia de São Pedro. Homenagem ao eng.º José Cordeiro” in *Diário dos Açores*, 17 de dezembro de 1970.

José Cordeiro também se associou à dinamização da Fabrica do Álcool da Lagoa. Contudo, a sua visão voltada para o desenvolvimento, não foi bem aceite pela mentalidade da população local, demasiado agarrada aos velhos hábitos.

⁴⁵⁰ Op. Cit., “Descerrada a estátua do eng.º José Cordeiro. Homenagem da junta de freguesia de São Pedro a que se associaram as autoridades micalenses num preito justo a quem introduziu a eletricidade em S. Miguel”.

⁴⁵¹ “A homenagem ao eng.º José Cordeiro” in *Diário dos Açores*, 21 de dezembro de 1970.

⁴⁵² Op. Cit.

para esta nova localização, longe de pretender conferir maior dignidade ao monumento que em si já a detinha, prende-se ao facto de lhe ser atribuída maior visibilidade, dentro de um contexto mais lato.

A inauguração pública deu-se no dia 19 de dezembro de 1970 pelas 15 h.



Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971)

Armando Côrtes-Rodrigues plasmou a tradição local, em obras de literatura, poesia, artigos, sonetos, crónicas publicadas em jornais e revistas como o *Diário dos Açores* ou a *Insulana*, peças de teatro, (...), frutos de um profundo trabalho de documentação através da investigação e recolha de materiais na área da etnografia e do folclore regional para melhor transmitir a riqueza material e espiritual da Região Autónoma dos Açores. Disso constituem alguns exemplos: *O Milhafre* (1927), *Quando Mar galgou a Terra* (estreada em 1937 e mais tarde adaptada para o argumento de um filme nacional), *Auto do Espírito Santo* apresentado em 1957, *Horto Fechado* e *Outros Poemas*, com o qual ganhou o Prémio Antero de Quental ou *O Pão das Almas*, *Oração de S. Custódio* e *O Adagiário Popular Açoriano*, que constituem publicações feitas para a revista *Insulana*⁴⁵³, relacionada com a fundação do Instituto Cultural de Ponta Delgada (1944)⁴⁵⁴.

Os seus estudos etnográficos centraram-se na área da literatura oral e popular açoriana, das cantigas populares e dos adágios. A sua obra etnográfica está entre o que de melhor nesta área foi produzido na língua portuguesa.

No início do ano de 1949 foi também designado para participar na direção do Museu Carlos Machado, dirigindo a Secção Etnográfica, à frente da qual já antes tinha estado o Dr. Luís Bernardo Leite Ataíde⁴⁵⁵.

No mesmo ano deu uma conferência no âmbito da *Etnografia e a sua Aplicação no Distrito de Ponta Delgada*, enquadrada na sequência da *I Conferência de Administração Distrital*.

Pertenceu à geração do Orfeu – grupo que deteve um papel fundamental na renovação da literatura nacional libertando a poesia, em rápida decadência, dos seus *clichés*. Conviveu

⁴⁵³ “Armando Côrtes-Rodrigues morreu há 20 anos em P. Delgada” in *Açoriano Oriental*, 14 de outubro de 1991.

⁴⁵⁴ Ao ser questionado sobre qual o “campo” – da Poesia, Prosa ou Teatro – que mais o inspirou a produzir, Armando Côrtes-Rodrigues admite ser definitivamente a poesia, mas que tal depende do seu estado de espírito e das circunstâncias que o rodeiam naquele momento. In VASCONCELOS, *Maria José Teixeira*: “A. Côrtes-Rodrigues poeta franciscano”. *Diário dos Açores*, 1 de outubro de 1970.

⁴⁵⁵ Op. Cit., “Armando Côrtes-Rodrigues morreu há 20 anos em P. Delgada”.

sobretudo com Fernando Pessoa com quem, segundo afirma, se encontrava pelo menos uma vez por semana para uma conversa longa sobre as nossas coisas de arte⁴⁵⁶.

Segundo o parecer de Maria José Teixeira de Vasconcelos, a sua obra divide-se entre uma conceção de carácter vibrante e enlevado de sensações intensas e uma subjacente à serenidade da Beleza de expressão simples e pura, despida de artificios, “enternecida e magoada que nos aparece evidenciada no seu trabalho mais maduro” como: *Cantares da Noite* e *Horto Fechado*⁴⁵⁷.

Refletiu na escrita a sua *açorianidade* através de um classicismo poético de acentuada vertente humanista, emergindo como o *poeta da Ternura* e da *Humildade*⁴⁵⁸.

O seu nome foi atribuído à rua que hoje integra uma representação sua, desde 1997⁴⁵⁹, em homenagem ao contributo prestado no âmbito artístico e cultural.

3. Os Filhos da Pátria

Gonçalo Velho Cabral (séc. XV)

Embora o assunto gere controvérsia, o facto é que para alguns estudiosos ter-se-á devido a Gonçalo Velho Cabral⁴⁶⁰ os primeiros registos cartográficos do Arquipélago.⁴⁶¹

Segundo Gaspar Frutuoso, Gonçalo Velho desembarcou pela 1ª vez em S. Miguel em 1431, data em que terá introduzido algum gado na ilha. Mais tarde, em 1444, procedeu ao seu povoamento na qualidade capitão do donatário.

Para o historiador Manuel Monteiro Velho Arruda a sua estrutura moral seria a recomendação para o cargo enérgico e decisivo de governar “as gentes de desvairada origem que a estas ilhas aportaram e que ele pela sua têmpera poderia domar e na justiça aplicar as sanções necessárias”⁴⁶².

A importância que teve no âmbito da expansão da pátria e o reforço existente a esta iconografia, no domínio da estatuária oficial do Estado Novo, levou a que em 1953 o escultor João Fragoso propusesse a construção de uma estátua em homenagem a esta figura, à semelhança do que

⁴⁵⁶ Op. Cit., “Armando Côrtes-Rodrigues – poeta franciscano”.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Segundo Pedro Benjamin in *Escultura Pública e Estética Urbana na Ilha de S. Miguel, Açores*, 2009. Dissertação (Património, Museologia e Desenvolvimento) - Universidade dos Açores.

⁴⁶⁰ Em parceria com outros homens “sabedores do Mar”.

⁴⁶² “Gonçalo Velho Cabral”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Gon%C3%A7alo_Velho_Cabral.

tinha feito Francisco Franco relativamente à construção da célebre estátua do descobridor da Madeira – Gonçalves Zarco – durante a década de 20.

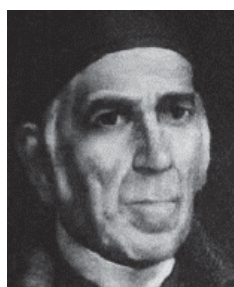
A inauguração deu-se a 21 de outubro de 1956, em contexto vincadamente político.

Luís Vaz de Camões (1524-15???)

Luís Vaz de Camões foi, e *É* considerado o maior poeta português de todos os tempos.

Autor de *Os Lusíadas* – obra que o perpetuou na história como renovador da língua portuguesa e maior símbolo da identidade lusófona no mundo.

Em reconhecimento pelo grande relevo que teve na expressão da identidade e história lusa, a Câmara Municipal de Ponta Delgada decidiu inaugurar, no *Dia de Portugal de Camões e das Comunidades*, a 10 de junho de 1982 – no 4º centenário da morte do poeta, um busto em sua homenagem.



Joaquim Silvestre Serrão (1801-1877)

Esta figura distinguiu-se, acima de tudo, pela longa e bem-sucedida carreira que teve como organista e compositor ao serviço da Matriz de Ponta Delgada entre 1841 e 1877. As suas obras revelam influência do estilo teatral italiano, em voga no século XIX.

Deixou um extenso trabalho de música religiosa, nomeadamente um responsório dedicado a São Sebastião, o santo padroeiro da cidade de Ponta Delgada.

Entre as suas obras litúrgicas destaca-se a obra *Os Aliados da Crimeia*⁴⁶³.

O compositor Francisco de Lacerda realçou a qualidade das suas *Matinas da Semana Santa*.

Silvestre Serrão foi também organeiro chegando a reparar, juntamente com João Nicolau Ferreira em 1858, o órgão da Igreja de São Pedro⁴⁶⁴ de Ponta Delgada, entre muitos outros pelas igrejas dos Açores.

Entre os seus admiradores contava-se a melhor aristocracia da ilha e a importante burguesia mercantil criada pela exportação da laranja, o que levou a que após a sua morte lhe fosse erigida uma estátua, inicialmente colocada no Cemitério de São Joaquim e mais tarde (2003⁴⁶⁵) transferida para o adro sul da Igreja Matriz de São Sebastião.

⁴⁶³ “Joaquim Silvestre Serrão”. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Joaquim_Silvestre_Serr%C3%A3o.

⁴⁶⁴ *Ibidem*.

⁴⁶⁵ Segundo Pedro Benjamin in *Escultura Pública e Estética Urbana na Ilha de S. Miguel, Açores*, 2009. Dissertação (Património, Museologia e Desenvolvimento) - Universidade dos Açores.



Francisco Afonso Chaves (1857-1926)

Teve um importante papel ao nível da Pedagogia e Cultura mas foi, sobretudo, no âmbito do conhecimento científico e do desenvolvimento da ciência que prestou um maior contributo.

Francisco Afonso Chaves foi professor no Liceu de Ponta Delgada instruindo os alunos nas áreas de Física, Química e História Natural de 1885 a 1888. Nesse período foi também adjunto do Diretor do *Museu Açoriano*, função que o levou a bordo do *Hirondelle* para visitar as instalações de trabalho e as drenagens do Laboratório Flutuante de Alberto I do Mónaco em 1887.

O príncipe descreve-o como um jovem oficial muito bom nas Ciências Naturais, evidenciando o seu carácter otimista e pragmático relativamente aos orçamentos reduzidos e a carência dos meios que o envolvem⁴⁶⁶.

Porque desempenhava regularmente o papel de guia local, conhecedor da morfologia do terreno e capaz de identificar os lugares mais promissores, Afonso Chaves foi mantendo contacto com o Barão de *Guerne*, secretário pessoal de Alberto I, acabando por ficar próximo deste, dados os mútuos interesses que ambos partilhavam no campo científico.

Em 1893 assume a direção do *Posto Meteorológico de Ponta Delgada*, tendo mais tarde fundado observatórios em outras ilhas do arquipélago⁴⁶⁷.

Em junho de 1901 foi nomeado diretor dos Serviços Meteorológicos dos Açores, função que desempenhou até à data da sua morte, em 1926, tendo até então criado novos serviços como o *Observatório Magnético e Sismológico da Fajã de Cima*⁴⁶⁸.

Deve-se a Afonso Chaves o projeto de criação de um Serviço Meteorológico Internacional dos Açores, que deu origem ao Serviço Meteorológico dos Açores (1901-1946).

Em 1930 o seu nome ficou permanentemente ligado à Meteorologia Marítima Açoriana, num estudo sobre a sua vida e obra, levado a cabo pelo Dr. Jules Richard, diretor do Museu Oceanográfico do Mónaco, área que, segundo Carreiro da Costa, ocupou um lugar fundamental durante muito tempo, no tráfego marítimo e aéreo do Atlântico Norte⁴⁶⁹.

⁴⁶⁶ SALDANHA, Luiz; RÉ, Pedro et MARTINS, António Frias: “Centneire de la derniere Campagne Océanographique du prince Albert de Monaco aux Açores à bord de L’hirondelle” in *Açoreana*. 1992.

⁴⁶⁷ Horta, Santa Cruz das Flores e também algumas estações no Pico.

⁴⁶⁸ TAVARES, Conceição: *Albert I do Mónaco, Afonso Chaves e a Meteorologia nos Açores*. Ed. Sociedade Afonso Chaves: Centro Interuniversitário de História das Ciências e da Tecnologia; novembro 2009.

⁴⁶⁹ “Coronel Francisco Afonso Chaves” in *Diário dos Açores*, 10 de junho de 1922.

Foi o criador da meteorologia marítima no Arquipélago pelos vários serviços que criou nalgumas ilhas e pelo trabalho que publicou em 1900, intitulado: *Raport sur l'établissement projeté du service météorologique international des Açores*⁴⁷⁰.

Na chamada área de Magnetismo Terrestre foi o primeiro a confirmar certas anomalias que estavam na origem de muitos naufrágios nomeadamente na zona da ilha das Flores. Foi também quem, em 1906, criou o *Observatório Magnético de S. Miguel*⁴⁷¹.

Nas áreas da Sismologia e Vulcanologia instalou em 1902 o primeiro Sismógrafo na cidade de Ponta Delgada e registou algumas observações relativas às manifestações vulcânicas no Arquipélago⁴⁷².

Na Oceanografia, investigou juntamente com a cooperação da Marinha de Guerra Portuguesa, as ondulações marítimas nas costas marroquinas, que até à data e segundo Carreiro da Costa, vinham a provocar graves prejuízos à nossa marinha. Coronel Afonso Chaves tirou ainda, nessa mesma área, conclusões muito úteis sobre a localização de inúmeras erupções submarinas, associadas a diversos bancos de pesca e sobre o Habitat de enguias e de tartarugas⁴⁷³.

Relativamente à História Natural foi Francisco Afonso Chaves quem fez o estudo da introdução e da existência de inúmeras espécies zoológicas nos Açores e a descoberta de importantes materiais de natureza botânica, zoológicos, mineralógicos, geológicos, entre outros, com os quais veio a contribuir para o recheio e enriquecimento das coleções do Museu Carlos Machado, assim como, muitos dos seu trabalhos bibliográficos considerados fontes importantes de conhecimento sobre o arquipélago⁴⁷⁴.

Também se interessou pela etnologia açoriana e foi um dos editores da extensa obra historiográfica *Arquivo dos Açores*.

Alberto I descreve-o, mais tarde como “militar que tem fora do quartel a sua mais poderosa paixão – a natureza. (...) Um homem com os pés e o coração nas ilhas, (...) com uma cabeça peregrina e inquiridora, perscrutando o mundo de longe, com os olhos lúcidos e uma alma cosmopolita, avido de saber e de diálogo com o exterior e com uma pragmática consciência do seu valor próprio”⁴⁷⁵.

⁴⁷⁰ COSTA, Carreiro da: “No centenário do nascimento do coronel Francisco Afonso Chaves” in *A Ilha*, janeiro de 1957.

⁴⁷¹ *Op. Cit.*, “Coronel Francisco Afonso Chaves”.

⁴⁷² *Ibidem.*

⁴⁷³ *Ibidem.*

⁴⁷⁴ *Ibidem.*

Fez a recolha e o estudo de materiais como *As festas de S. Marcos em Algumas Ilhas dos Açores* e *Festas do Espírito Santo nas Ilhas das Flores e do Corvo*.

⁴⁷⁵ Em 1891.

Op. Cit., ALMEIDA, Onésimo Teotónio.

Inicialmente, em 1922, a Câmara Municipal de Ponta Delgada propôs a atribuição do seu nome à então recém-construída avenida, situada entre a antiga *Rua do Conde* e a *Rua de S. Joaquim*, hoje conhecida como *Avenida Gaspar Frutuoso* graças às diligências feitas pelo próprio coronel, para que a dita avenida recebesse o nome do cronista açoriano no dia do quarto centenário do seu nascimento, a celebrar naquele mesmo ano, ao invés de perpetuar como *Avenida do Coronel Francisco Afonso Chaves*⁴⁷⁶.

Contudo, o seu nome acabou por ser atribuído à rua onde morava, na época conhecida como *Rua do Botelho*, conservando-se até hoje como *Rua Coronel Chaves*. Nela ainda se encontra a sua casa de residência, assinalada com uma placa desde 1958⁴⁷⁷, em sua homenagem.

Foi inaugurado um busto, durante as comemorações do 1º centenário do seu nascimento, entre o descerramento da lápide colocada na casa onde viveu e morreu e a inauguração de uma exposição documental realizada no Observatório Afonso Chaves.

O descerramento foi procedido por Dona Margarida Chaves Cogumbreiro Benevides de Melo – neta do homenageado – pelas 15 h do dia 26 de janeiro de 1958.

4. Amigos dos Açores



Príncipe Alberto I do Mónaco (1848-1922)

Fez três Campanhas cumpridas pelo *Hirondelle* entre 1887e 1888 com as quais pretendia, dentro da tradição naturalista alimentada pelas ideias de *Darwin*, testar ou verificar explicações para as características distintas de algumas espécies das ilhas.

Sobre S. Miguel conclui que “existe num lugar remoto um pardal parecido com o pisco, que não foi ainda visto em qualquer outro lugar”. E ainda “Encontra-se um molusco terrestre que até agora ainda não fora visto senão em Roumélie e apenas em estado fóssil”⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ “Uma homenagem da cidade ao sr. coronel Francisco Afonso Chaves” in *Diário dos Açores*, 4 de maio de 1922.

“Coronel F. A. Chaves” in *Correio dos Açores*, 31 de maio de 1922.

⁴⁷⁷ “As comemorações do centenário do nascimento do coronel Afonso Chaves” in *A Ilha*, 25 de janeiro de 1958. “As comemorações do coronel Afonso Chaves decorreram com elevação e brilho” in *Diário dos Açores*, 27 de janeiro de 1958.

⁴⁷⁸ SALDANHA, Luiz; RÉ, Pedro et MARTINS, António Frias: “Centneire de la derniere Campagne Oceanographique du prince Albert de Monaco aux Açores à bord de L’hirondelle” in *Açoreana*, 1992.

A bordo dos seus yachts *Hirondelle*⁴⁷⁹ e *Alice* – considerados laboratórios flutuantes – foi pioneiro nos estudos que realizou sobre as correntes e fauna dos mares dos Açores – região pela qual terá sentido, desde muito cedo, uma particular predileção.

Segundo o *Diário dos Açores*⁴⁸⁰, ninguém fizera ainda trabalho igual, o qual até 1922 tinha sido o maior e mais incansável explorador.

Foi igualmente o patrono da *Sociedade Propagadora de Notícias Micaelense*⁴⁸¹.

Em 1904 o seu nome passou a integrar a toponímia da cidade de Ponta Delgada numa homenagem pública, presidida pela Junta Geral do distrito e apoiada pela Câmara Municipal de Ponta Delgada, tendo sido atribuído o nome *Alberto I de Mónaco* à avenida que acabava de ser aberta ao público. No ato estiveram presentes diversas corporações, autoridades e um grande número de população, assim como o próprio príncipe e a sua comitiva de bordo⁴⁸².

Foi inaugurado um busto em sua homenagem em 2004, junto ao Clube Naval de Ponta Delgada.

⁴⁷⁹ Termo francês que se traduz na palavra *Andorinha*.

⁴⁸⁰ “O príncipe de Mónaco o sábio e o grande amigo dos Açores” in *Diário dos Açores*, 28 de junho de 1922.


⁴⁸¹ *Ibidem*.

⁴⁸² *Ibidem*.


Anaexo2.

Fichas de Inventário


<i>Ficha descritiva</i>	N.º1
-------------------------	------

<p>Título [Justificação]: Gonçalo Velho Cabral (séc. XV)</p> <p>Data de Inauguração: 21 de outubro de 1956.</p> <p>Localização atual: Praça Gonçalo Velho Cabral, S. Sebastião.</p>	
Autor (data): João Fragoso (1913- 2000)	
Data [Justificação]: 1954/ 1955	
Assinada [Justificação]: indeterminado.	
Super-Categoria: Artes Plásticas	
Categoria: Escultura	
Denominação: Estatuária Pública – Estátua de vulto perfeito.	
Matéria: Pedra – Mármore	
Técnica: Talhe Indireto	


Ficha descritiva	N.º 2
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Luís de Camões (1524- 1579/ 1580?)</p> <p>Data de Inauguração: 10 de junho de 1982.</p> <p>Localização atual: Largo Luís de Camões, S. Sebastião.</p>	
<p>Autor (data): Álvaro Raposo de França (n.1940)</p>	
<p>Data [Justificação]: 81 (1981: gravado na parte de trás, sobre a base).</p>	
<p>Assinada [Justificação]: R. DE FRANÇA (gravado na parte de trás, sobre a base do busto e acima da data).</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Busto.</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado.</p>	
<p>Técnica: Fundição.</p>	

Ficha descritiva	N.º 3
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Madre Teresa D'Anunciada (1658- 1738)</p> <p>Data de Inauguração: 26 de maio de 1984</p> <p>Localização atual: Rua da Esperança, S. José.</p>	
Autor (data): Euclides da Silva Vaz (1916- 1991)	
Data [Justificação]: datada: (Ilegível...)	
Assinada [Justificação]: Sem Assinatura.	
Super-Categoria: Artes Plásticas	
Categoria: Escultura	
Denominação: Estatuária Publica – Estátua de vulto perfeito.	
Matéria: Bronze patinado.	
Técnica: Fundição.	
Dimensões (Altura x Largura x Profundidade): 3 metros de Altura.	


Ficha descritiva	N.º 4
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Padre Joaquim Silvestre Serrão de Palmella (1801-1877)</p> <p>Data da última reinauguração: 2003 (?)</p> <p>Localização atual: Largo da Matriz, S. Sebastião.</p>	
<p>Autor (data): José Moreira Rato (1860- 1937)</p>	
<p>Data [Justificação]: (Ilegível...): Gravado sobre a base do lado esquerdo do observador.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: JOSÉ MOREIRA RATO & F. (gravado sobre a base do lado esquerdo do observador).</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica - Estátua de vulto perfeito.</p>	
<p>Matéria: Pedra mármore ou lioz</p>	
<p>Técnica: Talhe Indireto.</p>	


Ficha descritiva	N.º 5
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: António Borges (1812- 1879)</p> <p>Data de Inauguração: 7 de dezembro de 1958.</p> <p>Localização atual: Jardim António Borges, S. José.</p>	
<p>Autor (data): Numídico Bessone Borges de Medeiros Amorim (1913-1985)</p>	
<p>Data [Justificação]: sem data.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: sem Assinatura.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica- Busto.</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado.</p>	
<p>Técnica: Fundição.</p>	

Ficha descritiva	N.º 6
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Padre Sena Freitas (1840-1913)</p> <p>Data de Inauguração: 25 de julho de 1966.</p> <p>Localização atual: Jardim Sena Freitas, S. José.</p>	
<p>Autor (data): Numídico Bessone Borges de Medeiros Amorim (1913-1985)</p>	
<p>Data [Justificação]: Sem Assinatura.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: Sem data.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Estátua de vulto perfeito</p>	
<p>Matéria: Pedra – Mármore</p>	
<p>Técnica: Talhe Indireto</p>	

Ficha descritiva	N.º 7
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Antero de Quental (1842- 1891)</p> <p>Data de Inauguração: 16 de outubro de 1991 (P. Delgada).</p> <p>Localização atual: Largo dos Mártires da Pátria, S. José.</p>	
Autor (data): Diogo de Macedo (1889- 1959)	
Data [Justificação]: Sem data.	
Assinada [Justificação]: Sem assinatura. No entanto apresenta a marca da fundidora, gravada, em baixo-relevo, do lado esquerdo: “Produção de Bronzes d’Arte”// (Ilegível...) – V.N. de Gaia // Valadares.”	
Super-Categoria: Artes Plásticas	
Categoria: Escultura	
Denominação: Estatuária Publica – Busto.	
Matéria: Bronze patinado.	
Técnica: Fundição.	
Dimensões (Altura x Largura x Profundidade): A: 78 cm	

Título [Justificação]: Antero de Quental (1842- 1891)

Data de Inauguração: 18 De abril de 1942

Localização atual: Jardim do Colégio/ Jardim de Antero de Quental, S. Sebastião.



Autor (data): Ernesto Canto da Maia (1890- 1981); Soares Branco (autor dos dois altos-relevos, criados a partir dos estudos deixados por Canto da Maia⁴⁸³).

Data [Justificação]: Sem data.

Assinada [Justificação]: CANTO DA MAIA, gravado do lado esquerdo do busto (à direita do observador).

Super-Categoria: Artes Plásticas

Categoria: Escultura


Denominação: Estatuária Publica – Busto central com 2 Altos-Relevos laterais (Filosofia & Sentimento).

Matéria: Bronze (figuras e placas); Pedra (base); Mármore (fundo).

Técnica: Fundição.

⁴⁸³ Os estudos encontram-se no Museu Carlos Machado.

Ficha descritiva	N.º 9
-------------------------	--------------

<p>Título [Justificação]: Teófilo Braga (1843-1924)</p> <p>Data de Inauguração: 24 de fevereiro de 1943 (P. Delgada)</p> <p>Localização atual: Avenida Kopke, S. José.</p>	
<p>Autor (data): António Teixeira Lopes (1866- 1942).</p>	
<p>Data [Justificação]: 1916, gravado sobre o busto.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: TEIXEIRA LOPES, gravado sobre o busto.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Busto.</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado.</p>	
<p>Técnica: Fundição.</p>	

Ficha descritiva**N.º 10**

Título [Justificação]: Alberto I, Príncipe do Mónaco (1848-1922)

Data de Inauguração: 2004 (P. Delgada).

Localização atual: Avenida Infante D. Henrique, S. Pedro.



Autor (data): François Cogné (1876- 1952)

Data [Justificação]: Sem data.

Assinada [Justificação]: F. Cogné, gravado sobre a lateral do busto, á direita do observador. Também apresenta a marca da fundidora, gravada em baixo relevo, do mesmo lado: (...Ilegível) BARBEDIENNE, Paris. Tendo sido utilizado o processo de fundo perdido.

Super-Categoria: Artes Plásticas

Categoria: Escultura


Denominação: Estatuária Publica – Busto

Matéria: Bronze.

Técnica: Fundição: técnica de fundo perdido.

Ficha descritiva**N.º 11****Título [Justificação]:** Roberto Ivens (1850- 1898)**Data de Inauguração:** (?)**Localização atual:** Avenida Roberto Ivens, S. José.**Autor (data):** José Moreira Rato (1860- 1937)**Data [Justificação]:** Indeterminado.**Assinada [Justificação]:** JOSÉ MOREIRA RATO & F. // L DO CORPO SANTO 33 (ou 88 ou 83) // LISBOA, gravado no lado esquerdo da base.**Super-Categoria:** Artes Plásticas**Categoria:** Escultura**Denominação:** Estatuária Publica – Busto.**Matéria:** Pedra – Mármore**Técnica:** Talhe Indireto

Ficha descritiva	N.º 12
-------------------------	---------------


<p>Título [Justificação]: Coronel Francisco Afonso Chaves (1857-1926)</p> <p>Data de Inauguração: 26 de janeiro de 1958</p> <p>Localização atual: Alameda Duque de Bragança (Relvão), S. Pedro.</p>	
<p>Autor (data): Numídico Bessone Borges de Medeiros Amorim (1913-1985)</p>	
<p>Data [Justificação]: Sem data. 1958 (Data da Inauguração)</p>	
<p>Assinada [Justificação]: Sem assinatura. Numídico Bessone (Autor)</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Busto</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado</p>	
<p>Técnica: Fundição</p>	

Ficha descritiva**N.º 13****Título [Justificação]:** José Cordeiro (1867-1908)**Data de Inauguração:** 19 dezembro de 1970.**Localização atual:** Rua José Cordeiro, S. Pedro.**Autor (data):** Anjos Teixeira (1880-1935)**Data [Justificação]:** 1911, gravado na parte de trás da peça, sobre a base.**Assinada [Justificação]:** Anjos Teixeira, gravado na parte de trás da peça, sobre a base.

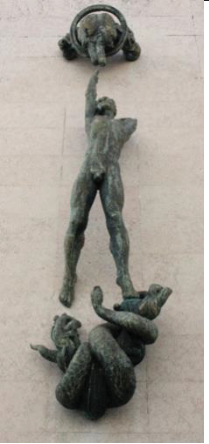
Faz igualmente referência á fundidora: “ P. CONVERSE FONDEUR // Paris”

Super-Categoria: Artes Plásticas**Categoria:** Escultura**Denominação:** Estatuária Publica – Estátua de vulto perfeito.**Matéria:** Bronze.**Técnica:** Fundição.


Ficha descritiva	N.º 14
-------------------------	---------------

<p>Título [Justificação]: Dr. Luiz Bettencourt (1873-1939)</p> <p>Data de Inauguração: 25 de novembro de 1973.</p> <p>Localização atual: Rua Conselheiro Luís Bettencourt, S. José.</p>	
<p>Autor (data): Álvaro Raposo de França (n.1940)</p>	
<p>Data [Justificação]: (ilegível...), gravado na parte de trás do busto.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: R. DE FRANÇA, gravado na parte de trás do busto.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Busto.</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado.</p>	
<p>Técnica: Fundição.</p>	

Ficha descritiva	N.º 15
-------------------------	---------------

<p>Título [Justificação]: Adão</p> <p>Data de Inauguração: 8 de julho de 1968 (?)</p> <p>Localização atual: Rua Conselheiro Luís Bettencourt, S. José.</p>	
<p>Autor (data): António Duarte (1912-1998)</p>	
<p>Data [Justificação]: não gravada</p>	
<p>Assinada [Justificação]: A. DUARTE, gravado na parte de baixo</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Alto-relevo</p>	
<p>Matéria: Bronze patinado</p>	
<p>Técnica: Fundição</p>	

Ficha descritiva	N.º 16
-------------------------	---------------

<p>Título [Justificação]: Dr. Armando Côrtes-Rodrigues (1891-1971)</p> <p>Data de Inauguração: 1997 (?)</p> <p>Localização atual: Rua Armando Côrtes- Rodrigues, S. Pedro.</p>	
<p>Autor (data): José Maria França Machado (n.1941)</p>	
<p>Data [Justificação]: 96, gravado na parte de trás, sobre a base da cabeça.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: J. FRANÇA MACHADO, gravado na parte de trás, sobre a base da cabeça.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica – Cabeça.</p>	
<p>Matéria: Bronze.</p>	
<p>Técnica: Fundição.</p>	

Título [Justificação]: Os Mortos da Grande Guerra (1914-1918)

Data de Inauguração: 26 de abril de 1936.

Localização atual: Muralha do Castelo de S. Brás, S. José.



Autor (data): Raul Lino (1879-1974); Diogo de Macedo (1889- 1959)

Data [Justificação]: Sem data visível.

Assinada [Justificação]: Sem assinatura visível.

Super-Categoria: Artes Plásticas

Categoria: Escultura

Denominação: Estatuária Pública – Alto-Relevo.

Matéria: Pedra de lioz de Sintra.

Técnica: Talhe Indireto.

Dimensões (Altura x Largura x Profundidade): A (figuras): 4 metros⁴⁸⁴

⁴⁸⁴ Segundo a informação constante no jornal *Correio dos Açores* (29 de Abril de 1936).

Ficha descritiva**N.º 18****Título [Justificação]:** Dr. José de Almeida Pavão (1919-2003)**Data de Inauguração:** 6 de dezembro de 2004.**Localização atual:** Praceta Prof. José de Almeida Pavão, S. Pedro.**Autor (data):** Álvaro Raposo de França (n.1940)**Data [Justificação]:** MM e IV, que corresponde a 2004, gravado sobre a base, na parte de trás do busto.**Assinada [Justificação]:** RAPOSO DE FRANÇA, gravado sobre a base, na parte de trás do busto.**Super-Categoria:** Artes Plásticas**Categoria:** Escultura**Denominação:** Estatuária Pública – Busto.**Matéria:** Bronze patinado (busto) e cimento (base).**Técnica:** Fundição.

Título [Justificação]: S. Miguel Arcanjo

Data de Inauguração: 29 de setembro de 1955

Localização atual: Praça/ Praceta do Município, S. Sebastião.



Autor (data): Numídico Bessone Borges de Medeiros Amorim (1913-1985)

Data [Justificação]: sem data (trabalho realizado durante a fase académica – anos 30/40)⁴⁸⁵

Assinada: sem assinatura.

Super-Categoria: Artes Plásticas

Categoria: Escultura

Denominação: Estatuária Pública – Estátua de vulto perfeito.

Matéria: Bronze Patinado.

Técnica: Fundição.

Dimensões (Altura x Largura x Profundidade): A 280 x L 120 x C 75 cm.

⁴⁸⁵ Consultar artigos: “Apoiando uma Ideia” in *Correio dos Açores*, novembro de 1953, p.1;


“ Na entrada da cidade de Ponta Delgada só ficará bem o Arcanjo, Patrono da ilha” in *Correio dos Açores*, novembro de 1953, p.1.

Ficha descritiva**N.º 20****Título [Justificação]:** O Emigrante**Data de Inauguração:** 7 de maio de 1999.**Localização atual:** Avenida Teófilo Braga, S. José.**Autor (data):** Álvaro Raposo de França (n.1940)**Data [Justificação]:** 98, gravada à esquerda do observador, sobre a lateral da base das figuras.**Assinada [Justificação]:** RAPOSO DE FRANÇA, gravada à esquerda do observador, sobre a lateral da base das figuras.

Referencia também a fundidora responsável: FUNDIÇÃO – LAGE.

Super-Categoria: Artes Plásticas**Categoria:** Escultura**Denominação:** Estatuária Publica- grupo de três estátuas de vulto perfeito.**Matéria:** Bronze.**Técnica:** Fundição**Dimensões (Altura x Largura x Profundidade):** A: 3 metros.

Ficha descritiva	N.º 21
-------------------------	---------------

<p>Título [Justificação]: O Bombeiro</p> <p>Data de Inauguração: setembro de 2000</p> <p>Localização atual: Rua de S. Gonçalo, em frente ao Quartel dos Bombeiros de P. Delgada, S. Sebastião.</p>	
<p>Autor (data): Álvaro Raposo de França (n.1940)</p>	
<p>Data [Justificação]: Sem datação visível.</p>	
<p>Assinada [Justificação]: Sem assinatura visível.</p>	
<p>Super-Categoria: Artes Plásticas</p>	
<p>Categoria: Escultura</p>	
<p>Denominação: Estatuária Publica - Estátua de vulto perfeito.</p>	
<p>Matéria: Bronze.</p>	
<p>Técnica: Fundição</p>	

UNIVERSIDADE DOS AÇORES
Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas

Rua da Mãe de Deus
9500-321 Ponta Delgada
Açores, Portugal