

## #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura 02

2022

Julho  
Juli  
July  
Juillet  
Июль

**Gazeta**

multidisciplinario

multidisciplinare

multilingüe

**Gazzetta**

multidisciplinar

multilingue

**Gazette**

multidisciplinaire

multilingual

multidisciplinary

многоязычная

**Gazeta**

multidisziplinär

mehrsprachig

**Газета**

многопрофильная

Carta ao Leitor curioso e interessado

Filipe Themudo Barata

Coroplastia. A produção de figurado cerâmico

Paulo Tiago Cabeça

Representação de António Aleixo

Paula Gil

Travelling the statuary route of Pedro Almodovar's films:

a cognitive-oriented perspective

Maria Clotilde Almeida e Rui Vau

Os limites expandidos da figura humana de Anthony Gormley:

Entre o memorial e o potencial na estatuária

Rui Mota e Filipa Cruz

Casa Museu Silvestre Raposo  
Silvestre Raposo

"Os observadores" 2001, Aeroporto de Faro  
 "The Plane Watchers" 2001, Faro`s Airport  
 Teresa Sofia Paulino

Representações estatuárias do animal  
João Filipe Vieira

Cattedra dell'UNESCO  
 Càtedra UNESCO  
 Cátedra UNESCO  
 UNESCO Chaire  
 UNESCO Chair  
 UNESCO Lehrstuhl  
 Кафедра ЮНЕСКО



Università di Évora  
 Universitat d'Évora  
 Universidade de Évora  
 Université Évora (Portugal)  
 University of Évora (Portugal)  
 Universität Évora (Portugal)  
 Университета Эворы (Португалия)

**Ficha Técnica - Fitxa de dades - scheda tecnica - Fiche technique**

**Impressum - Техническое описание -**

- Revista semestral - Halbjährliches Blatt - Bulletin semestriel -  
- Bi-Annual journal - Журнал полугодовой -

**Gazette - Gazeta - Газета - Gaceta - Gazzetta**

**#StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura** **ISSN 2184-9560**

Publicação científica multilingue . Mehrsprachige wissenschaftliche Publikation .  
Publication scientifique multilingue . Multilingual scientific publication.  
Многоязычное научное издание.

Estudos na área da Estatuária Urbana - Património Cultural.  
Studien im Bereich der Bildhauerei in der Stadt - kulturelles Erbe.  
Исследования в области Городская Статуя - Культурное Наследие  
Études dans le domaine de la Statuaire Urbaine - Patrimoine Culturel.  
Studies in the field of Urban Statuary - Cultural Heritage.

**Idioma / язык / Sprache/ Langue/ Language:**

multilingue, многоязычная, mehrsprachig, multilingual, multilingüe

**Editora / Publisher / издатель / Éditeur / Herausgeber:**

Universidade de Évora - Cátedra UNESCO, Portugal  
Titular da Cátedra UNESCO / Holder of the UNESCO Chair/ Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls  
/ Заведующий кафедрой ЮНЕСКО / Titulaire de la Chaire UNESCO:  
Maria Filomena Gonçalves

Titular Emérito da Cátedra UNESCO / Emeritus Holder of the UNESCO Chair/ Emeritus  
Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls / Почетный заведующий кафедрой ЮНЕСКО / Titulaire  
Emeritus de la Chaire UNESCO: Filipe Themudo Barata

**Redacção / Redaktion/ Редакция / Rédaction/ Editorial office:**

Filipe Themudo Barata, Clotilde Almeida, Rui Vau, Silvestre Raposo, Teresa Sofia  
Paulino, Rui Mota e Filipa Cruz, Paulo Tiago Cabeça, Paula Gil, e João Filipe Vieira.

**Imatge i muntatge / Imagem e montagem / Immagine e montaggio / Imagen y montaje /  
Bild / image / изображение**

João Filipe Vieira

**Coordenação / Coordination / Координация / Koordination:**

Paula Gil

**Contacto/ Kontakte/ Contacts/ контакты  
/ Contatto / Contacte:**

**#StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura**  
Cátedra UNESCO – Universidade de Évora  
E-mail: [paulagil@uevora.pt](mailto:paulagil@uevora.pt)

Edição digital respeita integralmente os critérios da política do acesso livre à informação.

Die digitale Ausgabe erfüllt in vollem Umfang die Kriterien der Politik auf freien Zugang zu Informationen.

L'édition numérique respecte pleinement les critères de la Politique de libre accès à l'Information.

L'edició digital respecta plenament els criteris de la política d'accés lliure a la informació.

The digital edition fully meets the criteria of the policy on free access to information.

Цифровое издание полностью соответствует критериям политики свободного доступа к информации.

## Índice

Editorial.....	4
Carta ao Leitor curioso e interessado.....	5
Travelling the statuary route of Pedro Almodovar's films: a cognitive-oriented perspective.....	7
Casa Museu Silvestre Raposo.....	15
"Os observadores" 2001 Aeroporto de Faro.....	16
"The Plane Watchers" 2001, Faro's Airport.....	16
Os limites expandidos da figura humana de Anthony Gormley: Entre o memorial e o potencial na estatuária.....	21
Coroplastia.....	31
A produção de figurado cerâmico.....	31
Monumento estatuário a António Aleixo – documento do património cultural imaterial.....	40
Statuenenkmal für António Aleixo – Dokument des immateriellen Kulturerbes.....	40
Representações estatuárias do animal.....	46
Representacions estatuàries de l'animal.....	46
Traduções – Übersetzungen – Translations – Traduccions – Переводы - Traductions.....	67
Editorial català.....	67
Editorial deutsch.....	68
Редакционная русский.....	69
Editorial english.....	70
StatuaUrbana.....	71
Convite à participação.....	71
Invitació a participar.....	72
Invitation à participer.....	72
Invitation to participate.....	73
Einladung zur Teilnahme.....	73
Приглашение к участию.....	74

## Editorial

Nestes tempos de grandes tensões mundiais, pensamos que a significante arte da Estatuária que embeleza o espaço urbano dos territórios pode mostrar-nos os caminhos da paz.

Uma maior compreensão da missão humanista da Estatuária Urbana permite desenvolver os valores da paz e da segurança mundial além das condicionantes geo-políticas e institucionais através da produção de conhecimento e valorização das representações locais e territoriais na arte da estatuária urbana, ajudando a evitar conflitos globais, por exemplo, como demonstrou o paradigma do movimento comparatista durante a Guerra Fria.

Uma atenção pela UNESCO ao património estatuário urbano é certamente um forte contributo para o diálogo entre os povos, a criação de pontes entre os círculos académicos e a sociedade civil, a investigação e a adopção de decisões políticas, a intensificação da cooperação Norte-Sul, Sul-Sul e Norte-Sul-Sul. Com efeito, é a inscrição da obra de estatuária nas localidades e nos territórios, enquanto objecto urbano dos núcleos habitacionais, e bem assim os laços que estabelece com os lugares e as pessoas, que a esteticiza, expressando as dimensões afectivas, históricas, linguísticas e culturais dos lugares e das pessoas, tornando-se um objecto belo de contemplação e fruição estética – facto que contribui para tornar as cidades e os núcleos habitacionais inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis em sintonia com os *Objectivos de Desenvolvimento Sustentável das Nações Unidas – Agenda 2030*.

Na mesma linha de acção dos números anteriores, o número 02 da *Gazeta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura* pretende ser um contributo para reforçar o multilateralismo, o diálogo internacional e a solidariedade intelectual lembrando a grande riqueza patrimonial e documental e fortuna estética e artística da estatuária urbana.

Neste número 02 da *Gazeta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura*, temos a honra das palavras do Professor Filipe Themudo Barata, Professor

Catedrático da Universidade de Évora e Titular Emérito da Cátedra UNESCO em Património Imaterial e Saber-Fazer Tradicional, que nos chegam através da sua "Carta ao Leitor curioso e interessado". Fundador pioneiro da Cátedra UNESCO da Universidade de Évora, é uma enorme alegria podermos contar com o seu conhecimento e a sua sábia e esclarecedora reflexão sobre as estátuas e o seu valor patrimonial.

Trazemos ainda a contemporaneidade da "Rota Cinematográfica de Estatuária de Pedro Almodovar" pela Professora Clotilde Almeida e pelo investigador Rui Vau; "Casa Museu Silvestre Raposo", por Silvestre Raposo; "Os Observadores" pela escultora Teresa Paulino, obra que marca o seu lançamento na carreira das artes, em 2001; "Coroplastia. A produção de figurado cerâmico" sobre a arte de criar pequenas figuras em terracota, pelo investigador e artista plástico Paulo Tiago Cabeça; "Os limites expandidos da figura humana de Anthony Gormley: Entre o memorial e o potencial na estatuária" e a sua relação simbólica com o espaço, pelos investigadores e artistas plásticos Rui Mota e Filipa Cruz; o "Monumento estatuário a António Aleixo – documento do património cultural imaterial" pela Doutora Ana Paula Gil Soares e "Representações estatuárias do animal" e a sua presença na estatuária urbana, pelo Doutor e artista plástico João Filipe Vieira.

Desejamos uma boa leitura e umas boas férias de Verão!

Ana Paula Gil Soares  
Cátedra UNESCO - Universidade de Évora, Portugal

A Gazeta é uma publicação semestral.  
O próximo número será em Dezembro de 2022.  
Temos muito gosto na sua participação neste espaço de diálogo sobre este fascinante tema de interesse comum

#EstatuáriaUrbana\_PatrimónioCultural



## Carta ao Leitor curioso e interessado

Filipe Themudo Barata

Passou-se uma coisa interessante com a estatuária. Como professor e investigador, usava bastante os exemplos de destruição, nos nossos dias, de estátuas conhecidas, para ilustrar os problemas de alterações de identidades das comunidades, outras vezes para abordar os processos de radicalização das nossas sociedades, em que as políticas públicas de inclusão se mostravam ineficazes, ou outras ainda, infelizmente, para discutir uma realidade das nossas cidades ligadas a processos de exercício da violência, tantas vezes gratuita, em que as estátuas eram e são sempre um alvo fácil.

Claro que continuo a apreciar a arte relacionada com as estátuas de todo o tipo e todas as épocas e, as minhas visitas a museus, são disso testemunha. Mas a função e a importância social, artística e patrimonial que a estatuária construída nos espaços públicos tem, essa, só me comecei a debruçar sobre ela com a colaboração da minha colega Ana Paula Gil Soares com a Cátedra UNESCO que eu coordenava e era dedicada ao património imaterial.

A este propósito, nesta pequena reflexão pretendo chamar a atenção para dois ou três pontos que me parecem muito relevantes.

O primeiro prende-se com a necessidade de se organizarem inventários e bases de dados sobre a estatuária existente no espaço público. É motivo para nos questionarmos e tentarmos compreender porque é que os grafites pintados nas paredes das nossas cidades conhecem já alguma inventariação, mas o mesmo não se passa com a estatuária. Por outro lado, também seria interessante refletirmos sobre a razão de ser da temática dessa estatuária ser cada vez mais, aparentemente, dedicada a temas e menos a figuras que poderíamos chamar de históricas. Claro que todos percebem que essa situação é filha de o receio dessas figuras incorporarem maior probabilidade

de contestação do que um tema, mais ou menos neutro do ponto de vista social e político. Não deixa também de ser interessante notar que, em muitas cidades, se tem optado por trazer para o espaço público figuras conhecidas, mas sempre populares, cuja simplicidade e mesmo humildade social é uma espécie de garantia de poderem sobreviver a qualquer pressão crítica. Um bom exemplo dessa opção é o que se passa numa cidade como Salamanca com as suas estátuas de figuras populares, reais ou simbólicas, espalhadas pelo centro histórico.

Mas há um tema a que a Cátedra UNESCO de que fui coordenador não pode ser indiferente e merece maior atenção. Trata-se de analisar o conteúdo das listas da do património da Humanidade de todo o tipo e perceber como as organizações internacionais têm conseguido gerir esta pressão de que a estatuária é objeto.

Diga-se, desde logo, que uma estátua pode ser integrada na lista do Património Mundial; aliás, nada impede que, pelos valores que incorpora, uma estátua não possa ser incluída na lista do Património Imaterial. Por isso, é muito interessante percorrer e consultar estas listas para tentar compreender se existe algum obstáculo especial à incorporação da estatuária.

Importa lembrar que, no final do ano de 2021, a UNESCO tinha classificado 1154 propriedades, das quais 52 integravam o grupo considerado em perigo; destas, 897 eram de tipo estritamente cultural, 218 eram áreas naturais e 39 de tipo misto. Se lhe juntarmos as centenas da lista do Património Imaterial da Humanidade e de Boas Práticas, estamos em presença de um número bastante considerável, onde seria de esperar uma presença consistente da estatuária<sup>1</sup>. E então o que se passa?

Depois de percorrer todas estas listas, não deixam de ser surpreendentes os resultados. De facto, das listas, a esmagadora maioria da estatuária classificada refere-se mais aos contextos que ela ocupa, embora ela não seja o tema central. É o caso dos parques naturais, de centros históricos, de sítios arqueológicos. Uma Vila Adriana (Itália) apresenta belíssimas estátuas do período clássico, mas elas fazem parte do próprio conjunto. Mesmo a conhecida Grande Esfinge está considerada no contexto das Pirâmides de Giza e não de forma autónoma.

Outro grande grupo de sítios classificados reporta-se a estátuas de caráter religioso e, aliás, no geral, são bastante conhecidas: O Jesus Redentor

1 Os dados aqui tratados constam do próprio website da UNESCO: [Browse the Lists of Intangible Cultural Heritage and the Register of good safeguarding practices - intangible heritage - Culture Sector - UNESCO](https://www.unesco.org/culture/intangible-heritage) e [UNESCO World Heritage Centre - World Heritage List \(Consultado em 5 de abril 2022\)](https://whc.unesco.org/en/list/)

do Corcovado é a figura símbolo da paisagem classificada do Rio de Janeiro, abrangendo toda a área entre a montanha e o mar. Ainda no Brasil, o Santuário do Bom Jesus de Congonhas apresenta, na ampla área perto da entrada, um conjunto de estátua de muito interesse. Por seu lado, a República Checa conseguiu a classificação da belíssima coluna da Santíssima Trindade em Olomuc, outro monumento de caráter religioso. Ainda religiosas são as imagens que compõem a Procissão da Semana Santa em Popayan, na Colômbia, e que, todos os anos, saem à rua. Um outro caso que merece uma anotação situa-se na China e refere-se à área cénica do Monte Ernei, onde se encontram os conhecidos Budas gigantes.

Mas talvez a mais conhecida, por más razões, das estátuas de tema religioso sejam os chamados budas do Vale de Bamiyan (Afeganistão). Estas estátuas dos séculos VI e VII, uma com 38 metros e a outra com 55, foram destruídas em 6 de março de 2001 pelos talibãs, pois estes não admitiam sequer imagens de outras crenças que não aquelas que consideravam a verdade revelada pela forma como compreendem os seus textos sagrados. Note-se que, nesse sentido, vale a pena comparar o que aconteceu no Afeganistão com as razões com que, agora no Ocidente e no contexto dos movimentos do Black Lives Matters e das chamadas políticas de cancelamento, também conduziu à destruição de muitas estátuas nos Estados Unidos da América e da Grã-Bretanha.

Ainda neste grupo de estatuária simbólica podemos colocar a Estátua da Liberdade (Nova York), embora, como se sabe, não pretenda ser a personificação de uma pessoa concreta, mas, antes, de uma ideia. Claro que podemos discutir se outros tipos de manifestações cabem dentro deste grupo, como é o caso das cruzes e altares que, na época das colheitas se constroem na Lituânia e também constam das listas referidas. Mas, verdadeiramente, pode até discutir-se se este tipo de criações, tendo, indubitavelmente, um valor simbólico cabem dentro do próprio conceito de estátua.

Num outro grupo poderíamos colocar a estatuária, digamos, de grupo. Ou seja, nestes casos as estátuas são o centro do bem classificado, mas valem enquanto grupo sem existir uma identificação precisa. Dos poucos exemplos existentes, talvez o mais conhecido vem do Parque Nacional Rapa Nui, onde se encontram as famosas estátuas da Ilha da Páscoa. Também na China, foram classificadas as incríveis estátuas de Dazu totalmente trabalhadas na rocha.

Se quiséssemos encontrar uma figura com direito a ter uma estátua, ou um memorial em seu nome, com algum esforço, poderíamos olhar, mais uma vez para a China, para o Mausoléu do Primeiro Imperador Chin (Qin) acompanhado por estátuas de milhares dos seus guerreiros e servidores.

É o único exemplo que é possível encontrar. O que talvez mais impressione quem consulte as listas é a inexistência de estátuas assinadas por

grandes artistas e com trabalhos mais recentes. À primeira vista, a escolha de alguma antiguidade dá alguma confiança e até descanso. Pelos vistos, mesmo a UNESCO tem muitas dificuldades em encontrar e escolher figuras que possam preencher as lacunas das suas listas, como, aliás, cada país receia que cada estátua que possa erguer se baseie numa narrativa histórica que, poucos ou muitos, possam contestar.

Por isso, Caro Leitor, precisamos da sua ajuda, incentivando os poderes de todo o tipo (públicos, privados e institucionais) a discutirem este assunto e a interessarem-se pela estatuária. É para este mundo mais complexo do que parece, que a Gazeta nos abre uma janela.

Lisboa, 5 de abril de 2022

Filipe Themudo Barata

## Travelling the statuary route of Pedro Almodovar's films: a cognitive-oriented perspective

Maria Clotilde Almeida (University of Lisbon-Senior Researcher of CLUL) & Rui Vau (phD. pursuant in Cultural Studies-FLUL)

*A vida é composta por uma infinidade de histórias, simples e complexas, banais e distintas, que descrevem o som e a fúria e a calma de existência e que significam mesmo muito.*

António Damásio, *A Estranha Ordem das Coisas. A Vida, os Sentimentos e as Culturas Humanas*, Lisboa: Temas & Debates, 2017, p.134.

### Abstract

The present study consists of a cognitive-multimodal analysis of an array of statuary artworks erected in the Castilla la Mancha region in Spain, conceptually designed by the Spanish local authorities as a cinematographic route dedicated to the renowned film director Pedro Almodóvar, born in this region. As public recognition of the cultural relevance of some of Pedro Almodóvar's most acclaimed films *Tacones Lejanos* (High-Heeled Shoes) and *La Flor de mi Secreto* (the Flower of my Secret), an array of statuary ensembles was erected across this Spanish region using key-elements from these films, namely a high-heeled shoe and a flower were converted into statuary pieces in gigantic format, and some others. These are placed in strategically visible spots, respectively at the centre of La Plaza de la Constitución in Granátula de Calatrava, and at a conspicuous roundabout in

the city of Almagro. Celebrating his filmography, a statuary ensemble "Enquadre Manchego" was erected at the Pedro Almodóvar's park in Calçada de Calatrava, his birthplace, and in Puetollano, a statuary ensemble *Más cine, por favor*, pays tribute to his cinematographic artistry. So, having travelled this route dedicated to the mentioned film director, it is our purposeful goal to unveil and dissect the array of metaphors and metonymies involved in the conception and execution of these statuary ensembles, by advocating that both film representations in statues dedicated to his artistry are different types of cognitive machines.

Keywords: Pedro Almodóvar's statues; films in statues; art and cognition; cognitive semiotics

### 1. Pedro Almodóvar's statuary cinematographic route

The reason why Almodóvar's cinematographic route has come to life in the Spanish region of Castilla la Mancha is meant as a public tribute from the Spanish local authorities of this region to Pedro Almodóvar's career as a film director since he shot his most relevant films in Castilla la Mancha. Hence, the four landmarks in La Ruta de Pedro Almodóvar are clearly identified in the webpage <https://apartamentolaencomienda.es/ruta-cinematografica-de-pedro-almodovar/>, as follows:

"Los pueblos donde discurre la ruta[de Pedro Almodóvar] son Almagro, Calzada de Calatrava, Granátula de Calatrava y Purtollano"(transl. "The villages integrating [Pedro Almódovar's] route are Almagro, Calzada de Calatrava, Granátula de Calatrava and Puertollano)".

By taking his social and cultural life experiences as source of inspiration, the Spanish film director certainly stressed his affective linkage to the region where he was born. Hence, he is a living example of a film director whose film artworks are clearly motivated by the organic dimension of art. As so accurately argued by Johnson (2007:145):

*Art is an organic, embodied process of enation in which the organism is dynamically engaged with its surroundings and is not separated or alienated from them* (Johnson, 2007:145).

Furthermore, Johnson concludes that: *We are, (...) in and of the world*. In fact, by portraying his social and cultural experiences in Castilla la Mancha in his films, Pedro Almodóvar breathes life into "manchenga" cultural life experiences.

Moreover, it must be stressed that artworks are endowed with a purposeful aim since, according to Donald (2006:7) (our emphases):

(...) art is always aimed at a cognitive outcome (...). Cathedrals, and films are specific kinds of **cognitive machines**. Their major social functions are cognitive: they influence memory, shape public behaviour, set social norms, and modify the experience of life in their audiences. In these terms, the various techniques and media of art are a small but important part of the larger evolutionary trajectory of the human mind.

Hence, if films are cognitive machines that influence the way the public thinks about the world, so both these statues erected to celebrate his films situated and filmed in Castilla la Mancha are also cognitive machines since they are memorable, impactful on the public, and bring awareness to local social and cultural frames.

## 2. Finding Metaphors in Pedro Almodóvar's films

In *High Heels* (*Tacones Lejanos*, 1991), Rebecca's husband is her mother's first love-diva Becky del Paramo (Marisa Paredes). Mother and daughter met right after the husband is murdered by Rebecca (Victoria Abril). The judge in charge of the case (Miguel Bosé) is a drag queen himself and imitates Becky in his performances. As suggested in the title, high-heeled shoes are the source domain of a sequence of metaphors that unfold during the film.

In fact, the characterization of his female characters in what regards their personal history, their past and their body figures is perpetrated through a careful selection of clothes and shoe design, thus activating the metaphor SOCIAL RULES ARE SHOES (Urios-Aparisi, 2010: 153, 155). Hence, the initial metaphor SEX ARE HIGH-HEELED SHOES, typified by Becky, is transformed into the metaphor PROFESSIONAL SUCCESS IS HIGH-HEELED SHOES attributed to Rebecca's mother. By the end of the film, for both Becky and Rebecca, high-heels activate their memories of the sound of high-heels tapping on the street pavements, and so MEMORIES ARE HIGH-HEELED SHOES (*idem*: 157).

High-heeled shoes and fundamentally their tapping sounds against stone street pavements frame the emotional scenarios involving Leo's dramatic situation in *The Flower of My Secret* (*La Flor de Mi Secreto*, 1995). In this film, Leo Macías (Marisa Paredes) is the writer beneath the pseudonym of Amanda Gris and Paco (Imanol Arias) who finds herself at a

loss since she terribly misses her husband who is taking part in a military mission in Bosnia, voiced by "Ahora las novelas me salen negras".

At the beginning of the film, the female character cannot take her boots off, a gift from her husband. They metonymically represent the constraint of the love relationship and the imminent break-up pain, but their tapping sounds can also evoke during the film the traditional Spanish dance Flamenco. In fact, shoes, including high heels, are metonymies of female bodies and their empowered movements.

As pinpointed by Urios-Aparisi, objects in Almodóvar's world are endowed with life as metaphorical extensions of characters, being integrated in human universes. And this means that there is no conceptual delimitation between human, animal, and object categories (Urios-Aparisi, 2010: 151).

## 3. Statuary ensembles as meaningful artworks

As far as the spatial insertion in the local setting is concerned, it is evident that these two huge statuary ensembles, namely *Flor de Calatrava* and *Feminidad II* are forms of enactment of primary metaphors, namely IMPORTANT IS BIG and MORE IS UP (Lakoff & Johnson, 1999).

We have reason to believe that, since (...) Primary metaphors “(...) arise[s] naturally, automatically, and unconsciously through everyday experience as means of conflation, during which cross-domain associations are formed (*idem*)”, they are involved in the conception and erection of statuary artworks.

Moreover, the location of key elements in public artworks builds on the primary metaphor IMPORTANT IS CENTRAL. This argument of ours emerges from the fact that as public artworks these statues representing Almodóvar's films claim a central position in the local settings chosen for their erection.

In line with the primary metaphor IMPORTANT IS BIG, the statues referring to the film *Tacones Lejanos*, namely *Feminidad II*, in form of a gigantic high-heeled shoe, by Enric Plà i Monteferrer, as well as the huge *Calatrava Flower*, invoking the film *La Flor de mi Secreto*, by Jerónimo Uribe Clarín, are not crafted in life-size format but in over-size format. So,

from a visual point of view, both are viewed as imposing, impactful artworks that dominate the visual landscape.

### 3.1. First sculptural landmark in Pedro Almodóvar's cinematographic route

The emblematic huge Calatrava Flower by the Mexican sculptor Jeronimo Uribe Clarin, erected strategically in the ring road of Almagro, to be more precise, in the intersection of Camino de Calatrava with Calle César, is considerably higher than the two-storey traditional housing surrounding it from every direction, from the North, the South, the East and the West (Figure 1).



Fig. I – La Flor de Calatrava -Almagro (Castilla la Mancha).

Moreover, the fact that this statue of the Calatrava Flower is painted in red produces a striking visual impact on those people driving by. In Almodóvar's films, colour selection constitutes a dynamic multisensory transforming experience, translating different emotional atmospheres. However, red is clearly the dominant colour, as is the case of *High Heels* (*Tacones Lejanos*, 1991) and *The Flower of My Secret* (*La Flor de Mi Secreto*, 1995).

According to this author's conceptual system, red prevails representing the key issues in his films, namely, desire, religion, and death. In fact, red represents the sexual attraction between lovers but also showcases love among members of the same family, as is the case of the mother-daughter affection in the afore mentioned films. In a different fashion, in death scenarios, red symbolizes passion but also danger, transgression, and violence in suicide or assassination scenarios that occur when love feelings are unmatched, as is the case of the suicide attempt of Leo Macías in *The Flower of My Secret* (*La Flor de Mi Secreto*, 1995).

### 3.2. Second sculptural landmark in Pedro Almodóvar's cinematographic route

Furthermore, as far as location and size dimensions are concerned, the IMPORTANT IS BIG primary metaphor conflates with the IMPORTANT IS CENTRAL visual metaphor (Goatly 2007; Almeida & Geirinhas 2021) in making of the statue *Feminidad II*. This statuary representation by the Catalan Enric Plá i Monteferrer takes the form of a gigantic high-heeled shoe that intentionally overpowers the long-standing high trees at the Plaza Constitución in Granátula de Calatrava, moreover it overshadows the surrounding traditional two-storey houses in the village.

As pinpointed in 4., the high-heeled shoe grants the conceptual intrusion of the frame of female sophistication and seduction in a discrete rural urban environment. Moreover, mention should be made to the architectural clash between the 3-meter high, 5-meter wide and

1.400 kg weight high-heeled shoe and the medieval Iglésia de Santa Ana, an architectural ensemble whose most ancient stone building dates back from the XIII century (Figure 2).



Fig. 2 – Feminidad II – Granátula de Calatrava (Castilla la Mancha)

No doubt that the intended meaning presiding the option for the oversize scale in sculptural ensembles builds on the fact that the Gigantic High-Heeled Shoe and the Gigantic Calatrava Flower stand for the two key-elements in the respective Almodóvar's film scripts. From a cultural perspective, both statues overpower any other natural or architectural ensembles surrounding them, enacting the primary metaphor MORE IS UP.

In fact, the explanation of embodied dimension of this primary metaphor is quite clear since it is founded in human-body, physical experiences, filtered through the sensorimotor system, and then engraved in our neural system, as argued by Lakoff & Johnson (1999: 54):

*Such a metaphor is embodied in three important ways. First, the correlation arises out of our embodied functioning in the world, where we regularly encounter cases in which More correlates with Up. Second, the source domain of the metaphor comes from the body's sensorimotor system. Finally, the correlation is instantiated in the body via neural connections.*

As it happens, it must be taken into consideration that the huge height of emblematic monuments and buildings, such as the Eiffel Tower in Paris or the Venitian Hotel in Cotai-Macau (Almeida 2019), is directly correlated with their political, social, cultural, and local economic importance.

### 3.3. Third sculptural landmark in Pedro Almodóvar's cinematographic route

In Pedro Almodóvar's municipal park, on the road to Puertollano, a huge sculpture *Enquadre Manchego* by the architect Sérgio Garcia-Gasco overwhelms us. In the form of a photogram, it allows us visual access to the typical landscape of the Spanish region Castilla la Mancha, allowing us to visualize an infinite horizon due to the extensive flat grounds (Figure 3).

### 3.4. Fourth landmark in Pedro Almodóvar's cinematographic route



Fig. 3 – Encuadre Manchego – Calzada de Calatrava (Castilla la Mancha)

The Pedro Almodóvar's cinematographic route comes to an end at Puertollano. In Plaza Mariana Pineda, paying homage to this film director, we are overwhelmed by a 4-meter high and 4000 kg-weight quadrangular sculptural ensemble by the sculptor Manuel Vicente Martín, entitled *Mas cine, por favor* (*More cinema, please*). On the right facet of the sculptural ensemble, we find the initials P and A, whereas, on the left, we come across the silhouette of an old movie camera standing for the cinema, clearly reflecting the sculpture's denomination (cf. Figures 4.1 and 4.2)



Fig. 4.2. *Mas cine, por favor* -Puertollano (Castilla la Mancha)



Fig. 4.1. *Mas cine, por favor* -Puertollano (Castilla la Mancha).

The fact that the movie camera is outdated builds on the conceptual metaphor CINEMA HISTORY IS A JOURNEY, thus projecting past technological filming equipment onto the present day.

Moreover, the title of this sculpture *Mas cine, por favor* also voices the people's opinion in form of a request, thereby urging Pedro Almódovar's journey as a film director to pursue in the future. To be noticed that it builds on the conceptual metaphor ALMODÓVAR'S MOVIE MAKER LIFE IS A JOURNEY, which is a specification of the complex conceptual metaphor A PURPOSEFUL LIFE IS A JOURNEY deriving from the combination of two primary metaphors, namely Purposes Are Destinations and Actions are Motions (Lakoff & Johnson 1999:61-62). To be more concrete, the journey is mapped onto a Purposeful Life, the Traveller is mapped onto a Person Living a Life; the Destinations are mapped onto Life Goals; and the Itinerary is mapped onto the Life Plan (*idem*).

In conclusion, Pedro Almodóvar's sculptural cinematographic route finishes with the explicit request, voiced in the designation of the statue, in which he is urged to continue his journey as a film director in the future. Hence, the people's wish conveyed by this last landmark in the route is that PEDRO ALMODOVAR's FILMATOGRAPHY ROUTE IS (DESIRABLY) AN ENDLESS JOURNEY.

#### **4. Pedro Almodóvar's statuary ensembles as cognitive machines**

As claimed by Lakoff & Johnson (1999), our mind is embodied and therefore our conceptual systems are shaped by our bodies, and our bodily interactions with the physical, social, and cultural experiences.

So, having explained the meaning of Almodóvar's filmography route through four landmarks of sculptural ensembles in the Castilla la Mancha region, we have established the sculptural interaction with social and local-cultural experiences. More concretely, we have unveiled the significance of the location of the statues, their physical surroundings, and their size scale in relation to the neighbouring housing, and moreover we have dissected the semiotic elements that compose them.

However, it is also indispensable to unveil the semiotic complexity of the composition of the statues in their relationship to the films they are meant to evoke in the minds of the public. No doubt that that encyclopaedic knowledge is essential for understanding the meaning of the figurative elements selected for each sculpture and that means to be acquainted with the characters and cultural and social scenarios in the narratives in Pedro Almodóvar's films. Hence, the public's background knowledge seems to be essential for full understanding of the interplay of semiotic elements integrating the composition of the statuary ensembles.

Nevertheless, we feel it is necessary to analyse the semiotic complexity involved in the conception of the several statues in Pedro Almodóvar's filmography route according to a degree of communicative explicitness involved in the conceptual mappings across the two art forms involved, i.e., cinema and sculpture.

According to Forceville (2020: 86-92), inspired by Sperber and Wilson (1995), the degree of communicative explicitness has to do with the amount of contextual information required. So, based upon the amount of contextual information required, we can have two ways regarding the communicative explicitness of the mappings across art forms. In cases of low need for few contextual information for the understanding of the meaning of the sculpture as a depiction of a specific film, the sculptural piece is more explicit, whereas in cases of high need for contextual information for the intentional meaning of the sculptural ensemble, there is a low degree of communicative explicitness.

So, taking to this parameter of cognitive explicitness, we can draw a conceptual distinction between two types of cognitive designs in the corpus of sculptural ensembles here analysed. The first set evidencing explicit cognitive design encompasses two statuary ensembles building on the interplay of descriptive visual and verbal signs, namely, *Mas Cine, Por Favor* and *Encuadre Manchego*.

In *Mas cine, Por Favor*, the outdated movie camera, metonymically standing for the cinema, associated to the written initials P A standing for Pedro Almodóvar and the message in the sculpture's title give us a very clear message of his filmography as a desirably ENDLESS JOURNEY, hence conveying a very explicit message. The same applies to *Encuadre Manchego*, since the sculptural piece consists of an empty gigantic frame allowing us to contemplate through it the vast Manchego landscape, that metonymically represent the several locations of Almodóvar's films. Clearly, the verbal sign identifying the sculpture *Encuadre Manchego* matches the visual representation of the sculpture since it the metonymically stands for THE MANCHEGO LANDSCAPE.

In the second set, we ranked the other two sculptural ensembles, *La Flor de Calatrava* and *Feminidad II*, which, in our opinion, do not possess of such a high degree of explicitness in what regards the representation of the array of conceptual mappings from Pedro Almodóvar's original films *La Flor de mi Secreto* and *Tacones Lejanos*. These two sculptures do not give explicit access to the more intricated film scripts referring to complex social issues framed in a web of conceptual metonymies and metaphors.

Just to clarify, this does not mean that the statues immortalizing Almodóvar's films, such as *La Flor de Calatrava*, are not explicit to a certain degree. In fact, the flower of Calatrava is totally familiar to locals and visitors

since it is currently marketed as a local sweet with a sugar depiction of the flower of Calatrava. However, the statue *La Flor de Calatrava* as a statuary representation of *La Flor de mi Secreto*, consists of a blend of profane and sacred worlds, in that the sexual drive metaphors in the film are blended with the flower symbol of the former religious order of knights of Calatrava, who were based in Almagro in the medieval times. And this is not explicit just by viewing semiotic composition of the statuary piece.

As far as the cognitive engineering presiding the conception of the statue *Feminidad II* as a sculptural representation of the film *Tacones Lejanos* is concerned, it must be highlighted that the complex contextual information of the web of metonymical-metaphorical mappings of HIGH HEELS onto SEX, PROFESSIONAL SUCCESS and MEMORIES find no full conceptual match in the sculpture *Feminidad II*.

So, it must be acknowledged that, by placing of a sophisticated high-heeled shoe, baptized as *Feminidad II*, in the center of the traditional village of Granátula de Calatrava, next to the ancient church of Santa Ana, the purposeful intention of the sculptor of metaphorically mapping it onto women's empowerment is quite clear. However, the full web of metonymic and metaphorical is not translated into the sculptural art form. Nevertheless, the roman number II alludes to the second phase of era in women's social history, which can be inferred to some extent.

Coming back to the issue of statues as representations of Pedro Almodóvar's films as meaningful cognitive machines, it should be emphasized that they do influence memory and shape public behaviour, as forms of situated cognition (Almeida & Geirinhas 2021). Moreover, in case of these last sculptures we have analysed, by invoking social issues, they also contribute to the setting of new social norms by making people aware of social and sexual issues involving women, even in a less explicit way.

## 5. Final remarks

The current paper sequences other studies on multimodality and cognition, targeting multimodal meaning making involving metaphorical and metonymical mappings between different semiotic modes, namely verbal onto visual in Portuguese sports newspapers in Almeida (2016); Almeida (2022-forthcoming) and Almeida and Sousa (2015). The same approach has accounted for metaphorical mappings between visual and verbal signs in Francis Bacon's paintings (Almeida 2018), as well as for metaphorical configurations in North-Korean political panels (Almeida 2019), which was followed by a study on metonymical and metaphorical mappings, between verbal-musical and visual modes Almeida & Geirinhas (2020). It was also

clearly inspired by a work on the semiotic-cognitive analysis of statuary ensembles representing J- Lennon, i.e., across different art forms and their constitutive semiotic modes by foregrounding metaphorical and metonymical mappings springing from L. Lennon's lyrics (Almeida & Geirinhas, 2021; Almeida, 2022).

By undertaking a semiotic analysis of Pedro Almodóvar's cinematic-statuary route in Castilla la Mancha, the current paper based upon the cognitive-oriented definition that Statuary is an art form of situated cognition (Almeida & Geirinhas 2021), targets the unveiling of an array of conceptual mappings between different semiotic modes across different art forms, the cinematographic one and the sculptural one. It postulates that the semiotic-cognitive processing involved in the making of the statue ensembles as artistic metonymic-metaphorical figurations of Almodóvar's films differ among themselves in what regards their communicative explicitness degree by claiming that there are more explicit statuary representations of Almodóvar's filmatography pieces, namely in *Enquadre Manchego* and *Mas cine, por favor*, in view of the cognitive weight of metonymical mappings underlying metaphorical representations.

Differently, it is argued that the statues *La Flor de Calatrava* and *Feminidad II*, as representations of the films *La Flor de mi Secreto* and *Tacones Lejanos* are not as cognitively explicit since the general public, through visual contact with the semiotic elements involved in composition in the statues, cannot have direct access to the web of metonymic and metaphorical figurations reflecting the complexity of the social issues of the Manchega way of life, as conveyed in the filmic material.

Nevertheless, by travelling through the cinematographic route, we were able to revisit Pedro Almodóvar's films through their sculptural pieces celebrating both local culture and general social-cultural issues from a cognitive-multimodal approach involving conceptual mappings across two distinct art forms, namely cinema and sculpture.

## References

Almeida, M.C. (2016), "Going Political: multimodal metaphor framings on a cover of the sports newspaper *A Bola*", *Scripta*, v. 20, nº40, Belo Horizonte, 84-98.

Almeida, M. C. (2018) "The Human Body and its Metaphors in F. Bacon's paintings:

a cognitive social semiotic view, *Presentation to the 11th International Conference of AELCO, University of Córdoba* (17-19 October 2018).

Almeida, M.C. (2019), “Metáforas Multimodais em Painéis Políticos: abordagem cognitiva de suportes texto-imagem” In Cavalcante, S. & Militão, J. (org.), *Linguagem e Cognição. Desafios e Perspetivas Contemporâneas*, Campinas: Mercado de Letras, 291-308.

Almeida, M. C. (2022), “Strawberry fields forever and Almeria: untangling a metonymical-metaphorical web of embodied representations”, accepted for presentation at the international conference *Language, Mind, and Culture* (LCM2022), University of Almeria, 4-7 July 2022.

Almeida, M.C (2022-forthcoming), “*Back to the Future*: narrating Cristiano Ronaldo’s comeback to Manchester United: a multimodal approach” In Almeida et al. (eds.), *The Rhetorical Mind: Current Issues* (forthcoming).

Almeida, M. C. & Sousa, B. (2015). “From Monomodal to Multimodal Metaphors in the Sports Newspaper *A Bola*”, *Revista Brasileira de Linguística Aplicada, Special Issue Metaphor and Metonymy in Social Practices* (L. Ferreira & R.W. Gibbs, eds.), Belo Horizonte, 403-420.

Almeida, M.C. & Geirinhas, R. (2020), “Imagined Worldviews in John Lennon’s *Imagine*: a multimodal approach” In *Revista de Estudos Linguísticos*, Belo Horizonte, v.28 n°2, 845-870.

Almeida, M.C. & Geirinhas, R. (2021), “John Lennon’s statuary Representations: foregrounding Cognition and Multimodality Issues” In *Gazeta #StatuaUrbana. Patrimonium Cultura*, Edição Especial, Julho de 2021, 14-20.

Donald, M. (2006), “Art and Cognitive Evolution” In Turner, M. (ed.), *The Artful Mind*, Oxford/ New York: Oxford University Press, 3-20.

Forceville, C. (2020), *Visual and Multimodal Communication. Applying the Relevance Principle*, New York: Oxford University Press.

Goatly, A. (2007), *Washing the Brain. Metaphor and Hidden Ideology*, Amsterdam: J. Benjamins.

Johnson, M. (2007), *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*, Chicago & London: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. & Johnson, M. (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.

Urios-Aparisi, E. (2010). *Puro teatro: Metáfora y espacio en el cine de Pedro Almodóvar*. Madrid: Ediciones Libertarias.

Vau, Rui P. (2020). *A publicidade no cinema de Pedro Almodóvar: Uma análise multimodal*. Comunicação apresentada ao Colóquio

Internacional Discursos Publicitários: Semiótica, Multimodalidade e Visualidades, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, 4 de março de 2020.

Vau, Rui P. (2021). O cinema de Pedro Almodóvar: Uma estética do pós-modernismo. *Eikon: Journal on Semiotics and Culture*, 9, 77-83. available at <https://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/eikon/index>.

Vau, Rui P. (2022). *Haciendo filmes com la misma pasión. Figurações da metáfora da paixão no cinema de Pedro Almodóvar: Uma análise multimodal de orientação cognitiva* (Tese de Doutoramento em Estudos de Cultura). Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa (em preparação).

## Sitography

Ruta cinematográfica de Pedro Almodóvar. Disponível em <https://apartamentolaencomienda.es/ruta-cinematografica-de-pedro-almodovar/>

## Casa Museu Silvestre Raposo



A Casa Museu Silvestre Raposo foi inaugurada nos finais de Abril e fica situada em Vila Nova de São Bento. Os Museus e Casas Museu são equipamentos culturais dinâmicos e são tanto mais procurados, quanto maior for o nome dos autores que neles estão expostos. A Casa Museu Silvestre Raposo, quer pela sua programação, quer pelos grandes nomes das artes em Portugal, que tem no seu património, faz o seu ainda recente percurso com passos seguros. Não é fácil uma Casa Museu de uma Junta de freguesia, rural, no ceio do Alentejo, distante dos grandes centros, trazer até si público. Como tal e por necessidade, foi criada a Silvestre Raposo Associação Cultural para gerir a sua programação e através de eventos ligados aos seus sócios residentes em todo o País, vai aos poucos trazendo visitantes a Vila Nova de São Bento. Para isso contribui existirem na Casa Museu obras de grandes nomes, como Virgílio Domingues, Alberto Gordillo, Alberto German, Armando Alves, Antonio Inverno, Isabel Sabino, João Duarte, João Hogan, Tomaz de Melo, Rico Sequeira, Madalena Fonseca, Maria João Franco, Maria João Gamito, Antonio Carmo, Helder Batista, Gil Teixeira Lopes, Matilde Marçal, Florentina Resende, Carlos Farinha, Teresa Almeida Rocha, Afonso Batista e muitos mais. Estamos em fase de expansão não é apenas uma casa museu é um espaço dinâmico com espaço museológico, pequena biblioteca em fase de expansão, galeria de arte e um quintal anexo onde se podem realizar também eventos. A Associação Silvestre Raposo associação cultural necessita naturalmente de sócios e apoios para realizar o seu plano de atividades onde se incluem exposições, concursos nacionais de pintura, fotografia e poesia. iremos realizar uma Gala para entrega dos prémios. iremos realizar workshop e apresentações e eventos onde a música e a poesia também terão o seu lugar.Visite a Casa Museu Silvestre Raposo.Vila Nova de São Bento.

## "Os observadores" 2001 Aeroporto de Faro

Teresa Sofia Paulino

"Rotunda dos Observadores" no Aeroporto de Faro foi a proposta premiada no concurso promovido pela ANA, Aeroportos de Portugal S.A. em conjunto com a Universidade do Algarve em Março de 1999.

O projecto consta de 10 esculturas representativas de 12 figuras antropomórficas (e uma figura animal) situadas aleatoriamente no círculo central da rotunda em pose de observação, com o rosto voltado para o céu.

O tema geral proposto foi "Aeroporto de Faro, eixo turístico do Algarve entre o ar e a terra" daí o carácter de observação para o céu respeita e enfatiza essa ideia através da vertical criada pela direcção dos olhares.

Projecto este que foi concretizado tendo sido terminado em 2002, servindo assim de rampa de lançamento para a carreira nas artes mas principalmente na escultura.

As peças são em calcário tendo uma altura de 3 metros. Apesar da aproximação á figura humana, as esculturas não têm um tratamento pormenorizado, tendo um aspecto tosco (facetado) de forma a ser revelada a expressividade de trabalhar a pedra, permitindo simultaneamente a percepção dos volumes tanto de dia como de noite com a projecção dos focos de luz.

## "The Plane Watchers" 2001, Faro's Airport

Teresa Sofia Paulino

"The Plane Watchers" at Faro's Airport roundabout was the winning proposal in the competition promoted by ANA, Aeroportos de Portugal S.A. in partnership with Algarve's University in March 1999.

The project consists of 10 representative sculptures of 12 anthropomorphic figures (and an animal figure) located at random in the centre circle of the roundabout, in observation position, with the face facing the sky.

The general theme proposed was "Faro airport, Algarve tourist axis between air and land" hence the observation character for the sky respects and emphasizes this idea through the vertical created by the direction of the eyes.

This project was completed and finished in 2002, thus serving as a launching pad for the career in arts, but mainly in sculpture.

The pieces are in limestone having a height of 3 meters. Despite the approximation to the human figure, the sculptures do not have a detailed treatment, having a rough (faceted) aspect in order to reveal the expressiveness of working the stone, while allowing the perception of the volumes by day as by night with the projection of the spotlights.

### "Rotunda dos Observadores" Aeroporto de Faro, Algarve Portugal

Trabalho de escultura com mais peças realizadas até agora por Teresa.

10 esculturas de pedra calcária com 3 metros de altura.

A arte urbana valoriza o lugar.

### " The Plane Watchers" Faro's Airport roundabout, Algarve Portugal

Art work with the biggest number of pieces done so far by Teresa.

10 limestone sculptures with 3 meters tall.

The urban art values the place.

"Os observadores" 2001, Aeroporto de Faro

"The Plane Watchers" 2001, Faro's Airport

20 years looking at the sky

20 anos a olhar o céu







## Biografia

Filha de pais Algarvios, Teresa Sofia Paulino nasceu em Lisboa em 1970 onde viveu até aos 23 anos, depois mudou-se para o Algarve - Portugal onde vive e trabalha atualmente.

Foi professora de Artes Visuais por vários anos, mas atualmente só se tem dedicado à arte, principalmente à escultura.

Estudou em Lisboa, na Escola de Artes António Arroio, completou seu bacharelado na Universidade do Algarve e terminou a sua licenciatura em Lisboa, na Escola de Artes e Tecnologia.

Ganhou o “Concurso de ideias” para a rotunda do Aeroporto em Faro em 1999 e desde então começou sua jornada em escultura, com a obra bem conhecida “Os Observadores” 2001.

Para além de esculturas em pedra e bronze, tem feito também peças em metal, fibra de vidro e resinas. Além da escultura trabalha nas áreas da pintura, design, ilustração, fotografia e animação.

O seu método de trabalho consiste em criar projectos e posteriormente concretizá-los. Desta forma, são feitas pesquisas esboços, maquetes, a fim de serem realizadas as peças finais, que podem ser feitas em qualquer tamanho.

Trabalha por encomenda, concretiza exposições individuais e colectivas, e participa também em concursos variados. No seu atelier, gosta de dar workshops de várias matérias artísticas tanto a criança como a adultos. O seu foco debruça-se sobre novas aprendizagens e em experimentar novos materiais e técnicas que surjam.

As suas paixões, que são muitas vezes parte da sua inspiração, passam pela família, crianças e os seus amigos.

Com uma vida extremamente activa, é sempre motivante e desafiante passar por novas experiências.

Para Teresa Sofia viver é sinónimo de fazer.

## Biography

Daughter of Algarvian parents, Teresa Sofia Paulino was born in Lisbon in 1970 where she lived until the age of 23, then moved to the Algarve - Portugal where she currently lives and works.

She was a Visual Arts teacher for several years, but now Art is her main commitment.

She studied in Lisbon at the António Arroio School of Arts, then finished her bachelor's degree at the University of Algarve and finally completed her degree in Lisbon at the School of Arts and Technology.

In 1999 she won "Concurso de ideias" for the roundabout at Faro's Airport, that was the beginning of her career in sculpture with the well-known work "Os Observadores"(The Plane Watchers), concluded in 2001.

In addition to sculptures made in stone and bronze, lately she has made pieces in metal, fiberglass and resins. She also works in the areas of painting, design, illustration, photography and animation. She also makes individual and group exhibitions and participates in multiple contests.

Her work methods consist in creating projects and design them, beginning with the researches and the modelling of the sketches and ending by turning them into real pieces of art that can be modelled in any size.

As a teacher, she loves to teach anything related to art, to both children and adults, in her own workshop.

Teresa main focus is about learning and experimenting everything regarding art and all the new techniques that can be applied on it.

With an extremely active life, it's always motivating and challenging going through new experiences.

Children, family and friends are her best inspiration.

To Teresa Sofia live is synonymous of doing.

Maquete , colocação e na oficina.

Model, placement and in the workshop.

Model

Urbanização Alsakia  
Lote LHU 22, Fonte Santa  
8125-020 Quarteira  
Portugal  
(00 351) 914145199

teresa~~s~~ofia~~s~~paulino  
teresaspaulino@gmail.com  
[www.terespaulino.com](http://www.terespaulino.com)

## Os limites expandidos da figura humana de Anthony Gormley: Entre o memorial e o potencial na estatuária

Rui Mota e Filipa Cruz

1 Faculty of Fine Arts of the University of Porto, Sculpture,  
Portugal

[ruimanuelvalinamota@gmail.com](mailto:ruimanuelvalinamota@gmail.com)

2 Faculty of Fine Arts of the University of Porto, Sculpture,  
Portugal

i2ADS – Research Institute in Art, Design and Society, Portugal

[cruz\\_filipa@yahoo.fr](mailto:cruz_filipa@yahoo.fr)

**Palavras-chave:** Estatuária, figura humana, contexto, espaço público,  
Anthony Gormley

Este texto concentra-se nas particularidades da produção de Anthony Gormley (1950) nas proximidades e distanciamentos com a estatuária. Com a definição de estatuária, estudamos o lugar da figura humana no espaço público no seu enquadramento e diferenciação das características da estatuária. Através de Rosalind Krauss, Michael Fried, Robert Morris, Margaret Iversen ou Ana Soares e analisando obras balizadas entre 2010 e 2020, socorremo-nos de uma produção atual.

O processo produtivo de Gormley inicia-se em alta intimidade. Vinculadas ao corpo, as esculturas que apresentou nas últimas cinco décadas são, ou começam como, moldes da sua figura. São corpos que habitam e ativam os espaços aos quais são destinados - além das galerias e museus, passam por locais públicos, desde praças, praias, montanhas, rios, telhados, ruínas, colinas, parques entre outros espalhados pelos vários cantos do planeta – para questionar a presença humana no mundo. Do íntimo ao público, esta noção de presença assente neste diálogo entre corpo humano e mundo revela-se em Gormley pela relação entre figura e fundo, que em termos escultóricos se poderá descrever como a relação entre objeto e contexto[1]. Analisaremos como Gormley expande o campo escultórico além dos limites físicos das figuras, abordando técnicas formais de desfoque de fronteiras entre as suas estátuas e o espaço público; métodos de simplificação herdados da sensibilidade minimalista; e verificaremos como a subjetividade dos corpos produzidos pelo artista invertem a dinâmica entre figura/fundo e observador/observado. Questionaremos a aproximação à estatuária (como representações figurativas e identitárias colocadas, como marcos, em relação simbólica com o espaço que habitam) e a atualização ou questionamento perante as recentes preocupações da escultura (assentes em produção de realidade mais do que a imitação da mesma).

Para Gormley é a Escultura que encontra o método mais eficaz de alterar a realidade[2]. Como escultor, mesmo perante formatos bidimensionais, assume as obras de arte pelas suas qualidades de objetos no mundo, em relação direta com o observador[3]. Isto demonstra a preocupação com aquilo que não pertence ao objeto artístico, mas que o complementa e com o qual este não existe: o contexto. Como entorno do objeto, o contexto pode dividir-se em três subcategorias: espaço, tempo e público. Qualquer objeto presente no mundo relaciona-se com estes pilares contextuais, ocupa um espaço, um tempo, e é apreendido por um corpo dentro da sua perspetiva espaço-temporal. Assim, este corpo pode entender-se como uma testemunha. Gormley referia já o espaço/tempo na relação com um corpo como uma preocupação primária da escultura:

Acho que o gesto primitivo da escultura é pegar numa pedra, encontrada talvez num rio ou no fundo de um penhasco e endireitá-la verticalmente. Imediatamente se torna um marco. Imediatamente se torna um ponto de referência no espaço, no qual o teu movimento e o teu tempo podem ser medidos. [4]

A escultura como marco ou ponto de referência, articulada com propósitos de homenagem e memória, parece ser o molde sobre o qual a estatuária, sobretudo em espaço público, se estruturou ao longo da história de arte[5] e seria, também, indicado por Rosalind Krauss (1941) como o principal campo de ação escultórico até o Modernismo explorar a noção de nomadismo objetual:

A lógica da escultura parece inseparável da lógica do monumento. Dentro desta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa — situa-se em determinado local e fala simbolicamente sobre o significado ou uso deste local. Um bom exemplo é a estátua eqüestre de Marco Aurélio: foi colocada no centro do Campidoglio para simbolizar com sua presença a relação entre a Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista. Outro monumento utilizado como marco num lugar onde devem ocorrer eventos específicos e significativos é a estátua Conversão de Constantino, de Bernini (...). As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica da sua representação e do seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e importantes os seus pedestais por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. (1997, p.33)[6]

É esta mediação entre objeto e espaço feita pelo pedestal que o Modernismo removeria na busca por uma escultura sem lugar, fechada sobre si mesma. Antes do Modernismo, Krauss identifica *Balzac* (1897) ou *La porte de l'enfer* (1880-1917) de Auguste Rodin (1840-1917) como transições a caminho do referido nomadismo objetual (*Idem*: 34). Encomendas falhadas que se cumprem como obras de arte, replicadas e expostas mundialmente, exceto no local de implantação original, cortando os vínculos com o espaço e

quebrando o papel de marco. Krauss analisa o legado de exemplos como estes:

Seria mais apropriado dizer, a respeito dos trabalhos encontrados no início dos anos 60, que a escultura estava na categoria de terra-de-ninguém: era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou estava na paisagem que não era paisagem. (*Idem*, p.36)[7]

Focando-se nos anos 70 e 80 (sensivelmente quando Gormley iniciou a sua prática), Krauss procura perceber como o emprego alargado do termo escultura se enquadraria nos intervalos entre arquitetura, paisagem, não arquitetura e não paisagem (*Idem*, p.38). Isto significa que mesmo enquanto pura negatividade (não-arquitetura e não-paisagem) a Escultura continuava a definir-se pela relação do objeto com o entorno.

Que implicações isto oferece à estatuária de Gormley? Formal e conceptualmente, o seu trabalho aborda a expansão. Gormley está investido nos vagos limites do ser humano, restringido fisicamente às fronteiras matéricas do seu corpo, mas que internamente contêm um potencial infinito, perpetuamente expansível. Gormley refere que “se mentes vivem em corpos, se corpos vivem em roupas, e depois em divisões e depois em edifícios e depois em cidades, então existe uma última pele? E é essa pele perceptível?”[8]. É nesta sequência que *Grip* (2014) fita o horizonte como se fosse este simples gesto um modo de distinguir um limite do corpo. Formalmente, vemos o autor trabalhar as fronteiras indefinidas do ser humano, desfocando as fronteiras do próprio objeto escultórico. Uma das suas abordagens é a representação da figura humana, não pelo rigor anatómico, mas entendendo o corpo humano com um sistema de energias, trabalhadas de dentro para fora, em expansão. É comum notar volumes a extravasar a silhueta humana. Tal se verifica em *Capacitator* (2001) onde a figura se desvanece no seu entorno, questionando sobre o início e o fim da figura, o início e o fim da escultura. Já em *Exposure* (2010), verificamos outro modo de expansão no processo de percepção da peça. As diferentes linhas que produzem a figura surgem de núcleos internos (coração, garganta, estômago e cabeça) e orientam-se para fora, direcionando o olhar da

testemunha. Também a sua permeabilidade visual impossibilita a apreensão da figura sem apreender o plano de fundo. Significa isto que a mudança exterior tem implicações diretas na peça que se altera internamente.



FIG 1\_Anthony Gormley\_GRIP\_2014\_Saddell bay UK

Robert Solso (1933-2005) havia afirmado em 1994 que “o contexto físico de objetos visuais tem um impacto substancial na percepção básica. As



FIG 2\_Anthony Gormley\_EXPOSURE\_2010\_Lelystad HOLANDA

coisas podem parecer maiores, menores, iluminadas, escurecidas, azuladas, avermelhadas, próximas, longínquas, nítidas, difusas e por assim em diante, do que de facto são, dependendo da natureza do objeto e do contexto em que é colocado” (p.104)[9]. A segunda metade do século XX havia de se apropriar deste potencial transformador do contexto. O ponto fulcral situar-se-ia entre o Modernismo e o Minimalismo, onde de uma arte fechada sobre si mesma transitaria para uma arte conectada ao entorno. Os objetos consequentes dos ideais minimalistas podiam-se, portanto, definir pela extrovertividade e capacidade de relação exterior.

Embora Gormley não se infiltrasse no Minimalismo, vários são os traços com ele partilhados na produção de extroversão. Tal como o Minimalismo, Gormley apresenta as suas estátuas como *tabulas rasas*, morfemas. Em particular dentro da figuração, as suas figuras são pontos irredutíveis, procurando o mínimo da representação humana. Este esvaziamento objetual permite formas mais unidas, com fortes sensações de *Gestalt*[10], como defendido por Robert Morris (1931-2018). São formas encontradas pelos minimalistas em poliedros simples que, na sua unidade, vão de encontro à estabilidade e regularidade que o cérebro procura na experiência cognitiva. Objetos compostos de um só volume, matéria, cor ou textura, acabavam na escassez de relações internas por dar ao olhar menos motivos para prevalecer no objeto. Por exemplo, quem procurasse relações cromáticas em *Look II* (2017) não ia encontrar no objeto e ver-se-ia obrigado a procurá-las na relação deste com a envolvente e na relação do ferro fundido com o ambiente marítimo onde se instala. Portanto, os objetos, radicalmente simplificados, aproximam-se perceptualmente de becos sem saída. Esta sensibilidade, de dependência para com o redor, tornou-se hostil aos ideais de pureza modernista e que havia de ser definida por Michael Fried (1939) como teatral:

A sensibilidade minimalista é teatral porque, para começar, está preocupada com as precisas circunstâncias em que o observador encontra o trabalho literalista. (...) A experiência da arte literalista define-se como um objeto numa situação – que, virtualmente por definição, inclui o observador (cited in Charles, Wood, 2003, pp.838-839).[11]

E Gormley havia de admitir como a simplificação das suas figuras tem um papel importante na inclusão das testemunhas:

(Paul Kopeček) Há, portanto, uma oportunidade para o espectador desenvolver experiência utilizando o seu trabalho como veículo: É por este motivo que as figuras são desprovidas de atributos ou características distintivas?

(Anthony Gormley) Sim. Não quero que o trabalho distraia sugerindo semelhanças ou dando forma a características: quero despertar consciência da obra como um todo. Quero negar particularidades, para que possa ser surpreendida por qualquer um que a observe. Quero que a obra funcione como um veículo. [12] Em 2019, Gormley reforça que a quietude e o silêncio das suas figuras funciona como palco a toda a emoção e movimento dos corpos que as rodeiam[13], sobretudo em ambientes complexos e menos controlados como o espaço público. Percebemos como o interesse da figura humana em



FIG 3\_Anthony Gormley LOOK II\_2017\_West Hoe Pier UK

Gormley está além da representação figurativa, estendendo-se para o corpo da testemunha, e como a redução de relações internas (simplificação formal) importa nessa extensão. Fried havia notado no corpo humano as mesmas características de unidade utilizadas pela sensibilidade Minimalista: “As entidades ou seres encontrados na experiência quotidiana que mais se aproximam dos ideais literalistas do não-relacional, do unitário e de holística são as pessoas” (cited in Charles, Wood, 2003, p.840) [14], e Morris viria a concordar:

O objeto específico dos anos 60 não é tanto uma metáfora para a figura como é uma existência paralela a esta. Partilha as respostas perceptivas que

temos em relação às figuras. (...) Mesmo de maneira morfológicamente subtil, a arte objetual está ligada ao corpo. Como o corpo, está confinada à simetria de forma e à homogeneidade de material: uma forma, um material (no máximo dois) tem sido praticamente a regra para a arte tridimensional nos últimos anos (1993, p.54)[15]



FIG 4\_Anthony Gormley\_6 TIMES\_2010\_Edimburgo ESCÓCIA

Em Gormley, a proximidade do corpo ao objeto, pela representação figurativa, é ainda mais evidente, mas destaca-se da maioria da estatuária em espaço público pela remoção do pedestal como em *6 Times* (2010) onde algumas das figuras estão submersas no próprio espaço. Se no Modernismo o pedestal fora removido para demonstrar a indiferença da escultura ao local, removendo a referida mediação entre os dois, em Gormley este gesto parece propor o contrário. Em contacto direto com o mundo, as figuras pisam um território partilhado com as testemunhas. A transposição para espaço público também rompe com a autonomia modernista ao trazer a escultura do imaculado ambiente galerístico para o rico, incontrolável e ruidoso exterior. Fora do pedestal, estas figuras tornam-se imediatamente mais humanas. Algo demonstrado pela sua intervenção na galeria de estatuária clássica de *State*

*hermitage Museum* (2011) onde Gormley removeu os pedestais e elevou o nível do chão para que as estátuas clássicas assentassem no mesmo solo que os visitantes. Como Margaret Iversen (1949) notou: De um golpe só, os deuses olímpicos e heróis míticos são trazidos à terra. Apesar da simplicidade do gesto, as suas implicações são várias e de longo alcance. Já não contemplamos com admiração as remotas e idealizadas formas nos seus plintos ou pedestais. Em vez disso, eles habitam um espaço contínuo ao nosso. Como anjos caídos, eles estão agora no nosso meio, e, portanto, vemos-los de maneira bem diferente. Vemos agora com mais clareza que são volumes materiais, feitos de pedra - alguns unidos por fragmentos. outrora vestidas com panejamentos sutis de distância estética, as figuras semivestidas parecem agora nuas, expostas. Originalmente posicionadas ao longo da periferia da galeria, são agora estátuas independentes espaçadas em intervalos ao redor desta - bem como os seus mortais visitantes. Além disso, a sua autonomia como obras de arte discretas fica comprometida, pelo que caminhamos agora entre e em torno destas figuras que se tornaram responsivas a nós e seus vizinhos.[16]

É importante para Gormley que nos identifiquemos com as suas figuras, pois são representações do ser humano como uma identidade universal, apesar de provirem de moldes do seu corpo e, nesse sentido, serem autorretratos. O artista chega a um corpo subjetivo retirando-lhe características formais distintivas, expressão facial, corporal, características raciais e, pontualmente, características de género, como em *Signal II* (2018).

A ausência de características afasta-o da estatuária pela separação entre representação figurativa e identitária. O termo estátua tem sido aplicado de múltiplas formas, frequentemente fundido com a ideia de escultura figurativa, próxima da definição de Krauss da escultura como monumento. Assim, o estudo de análise semântica de Ana Soares pode-nos ajudar:

(...) podemos concluir que o conceito “estátua”, que deriva do étimo latino *statua*, é utilizado por referência à representação figurativa escultórica de personalidades ilustres, com uma dimensão cívica, e que o traço semântico que é o sentido de verticalidade da representação figurativa surge associado ao sentido de homenagem e memória da comunidade onde a obra é implantada pelos laços que a mesma evoca com o local. (Soares, 2012, p.23).



FIG 5\_Anthony Gormley\_STILL STANDING\_2011\_RUSSIA

Evocando o sentido de verticalidade e vínculos espaciais (o caráter de marco), Gormley propõe um afastamento à estatuária pela ausência de representação identitária. Todavia, principalmente em espaço público, parece evidente o diálogo estabelecido com a estatuária. Este diálogo constrói-se por oposição, algo que *Doubt* (2020) revela quando instalada em 2021 na catedral de Wells (Somerset). Relacionando estátuas com propósitos distintos, *Doubt* contrasta com a estátua vizinha já existente, revelando o potencial do ser humano, mais que o seu memorial, o futuro mais que o passado. Com isto, o artista vê a representação de heroísmo, o reconhecimento do sofrimento ou a captação de um enquadramento narrativo como temas mortos[17].

Esta posição assume que não existe história no seu trabalho que a testemunha traz à experiência. Daí a importância de algumas das técnicas herdadas da sensibilidade minimalista como métodos de conscientização da presença corporal das testemunhas que, confrontadas com o silêncio e quietude das figuras de Gormley, se encontram no papel de observador como de observado. Esta inversão de papéis sugere que o fim da peça de arte está no público, sem o qual a escultura se completa:

Sinto que a nova função da escultura, descoberta pelas obras fenomenológicas da América no início dos anos 60 e 70, abriu um campo inédito para a escultura como um catalisador para olhar para coisas nas quais o próprio mundo se tornou parte do material e da temática.



FIG 6\_Anthony Gormley\_DOUBT\_2020\_Catedral de Wells UK

A grande verdade: o contexto é metade do trabalho, o público faz metade do trabalho, parte de forma duchampiana e parte

fenomenologicamente, surge das experiências de Robert Smithson, Richard Serra e Walter De Maria etc., onde a escultura é empregue para criar um espaço a livremente ocupado pela mente e corpo do espectador, cujas percepções do mundo, foram qualificadas, enquadradas e coloridas pela existência da obra. Esta é uma ideia radical, uma inversão da relação figura-fundo e a libertação do sujeito da representação para a reflexividade, bem como a possibilidade de uma imersão aberta numa experiência personalizada da qual a arte pode emergir. [18]

A exploração de Gormley aproxima-se do conceito de obra aberta de Umberto Eco, da infinitude de perspectivas, físicas ou interpretativas, impedindo a obra de se fechar[19]. A obra é, assim, um termo líquido formado personalizadamente por quem recebe o trabalho, que no processo de finalização da obra, se tornam participantes, mais que contempladores.

O questionamento que Gormley faz da relação figura/fundo culmina numa inversão de papéis: o fundo ganha força perante a figura que, agora, serve de enquadramento para uma história externa. Um pensamento que provém da consciência que o espaço, tempo e testemunhas geram uma influência sobre a obra, mais bem gerida se assumida. Vimos como os primórdios escultóricos, em relação aos propósitos da estatuária pública, se preocuparam com a escultura, na sua verticalidade, como marco. Interligando-se simbolicamente ao local de implementação, registando a sua história. Algo que seria contrariado pelo afastamento ao real proposto pelo Modernismo, mas que, mais tarde, seria demonstrado pelo Minimalismo como uma ideologia, sendo a recusa de imitação do real um reforço da qualidade da arte enquanto realidade. A sensibilidade minimalista, envolta em extroversão objetual, importou a Gormley na sua tarefa de desfoque dos limites da figura humana, esbatendo também os limites entre objeto e contexto. O resultado principal desse processo é um renovado interesse na figura humana fora da representação através do corpo das testemunhas. As figuras esvaziadas por simplicidade formal compõem uma *tabula rasa* a ser preenchida pelo redor. A subjetividade resultante dessa simplificação, retirando os traços identitários das suas estátuas e o facto de estas partilharem (sem o pedestal) o mesmo solo que as testemunhas, redirecionava o foco ao corpo que as observa, que perante o silêncio e quietude da obra se encontrava

mais no papel de observado. A história da estátua torna-se a história que a testemunha constrói, renovando os propósitos da estatuária pela transição entre a memória do ser humano e seu potencial. As figuras deixam de estar exclusivamente orientadas ao passado e preocupadas com a representação de personalidades relevantes para a história do local. As estátuas renovam o seu papel de marco, cruzando a sua verticalidade com o horizonte, com o seu potencial, com o seu futuro. Não se trata de registrar como o ser humano foi ou como se parece, mas como é, enquanto matéria viva e presente, e sobre que história se aproxima.

## Bibliografia:

- Eco, Umberto (2001). “Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas”. Perspectiva.
- Gormley, Anthony. 2020. Entrevista com Alain Ekann -  
<https://www.alainelkanninterviews.com/antony-gormley/>)
- Gormley, Anthony. 2012. “Antony Gormley: Sculpted space, within and without”. TEDTalk - <https://www.youtube.com/watch?v=vJ66jv8ICjc&list=WL&index=6>
- Gormley, Anthony. 2015. Entrevista com Arabella Natalini -  
<https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/152>
- Gormley, Anthony. 1993. Entrevista com Declan Mcgonagle -  
<https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/132>

- Gormley, Anthony. 2016. Entrevista com Guy Cools -  
<https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/169>
- Gormley, Anthony. 2020. Entrevista para infinitepotential.com - retirado de:  
<https://youtu.be/NHJNUKooutE>
- Gormley, Anthony. 2008. Entrevista com Pierre Tillet -  
<https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/116>
- Gormley, Anthony. 2019. Entrevista com *The Florentine*  
<https://www.theflorentine.net/2019/03/01/antony-gormley-essere-uffizi-being/>
- Harrison, Charles & Wood, Paul (2003). "Art in Theory, 1900-2000: an Anthology of Changing Ideas". Blackwell Pub.
- Iversen, Margaret. 2011. "Still standing" -  
<https://antonygormley.com/resources/essay-item/id/136>
- Krauss, Rosalind. 1979 "Sculpture in the expanded field" in "October vol.8". pp. 30-44. The MIT Press.
- Soares, Ana. 2012. "A estatuária e a escultura figurativa urbana: Conceptualização de estatuária no espaço urbano" (Tese pós-doutoral). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Lisboa
- Solso, Robert L. (1994). "Cognition and the visual arts". MIT Press.
- [1] "I want to make the living bodies of the viewers more conscious of their place in space. I also want to make the spaces, the rooms or the beaches, the mountains that I occupy more conscious", mais adiante: "before my work has any need to be in the museums it has to have a life, it has to have adventures in the real world. For me, art has to be part of everyday life and every one of my pieces is an attempt to look at a new context and say: how can I deal with this opportunity? In EVENT HORIZON I was exposing the bodies that you might say are normally contained and protected within architecture exposed in elemental space in order to ask where does human being fit, undermining the normality of the urban context" (Entrevista com Pierre Tillet, 2008 - <https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/116>)
- [2] "Sculpture is the most immediate way of literally changing the world. I was interested in poetry, writing, dance, and drawing, but the biggest challenge was to make something that didn't exist before and put it, it didn't matter where: in the garden, on the beach, on the road. And then see how people reacted". Entrevista com Alain Ekann, 2020 - <https://www.alainelkanninterviews.com/antony-gormley/>
- [3] "When I started as a child it was as if learning to draw was the most important challenge that art had to offer. By the time I was fifteen or sixteen I had learnt a kind of drawing and from then on the challenge was in being able to make the illusions of the two-dimensional surfaces more and more convincing - in the end that wasn't enough. Once you accept that painting is an object in the world and that its relationship with the viewer is more important than being a window onto another world, you are already making sculpture". (Entrevista com Declan Mcgonagle, 1993 - <https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/132>)
- [4] Tradução livre do autor. No original: "Yes, I think the primal sculptural gesture is taking a found stone that might be lying in the river or at the bottom of a cliff, and standing it upright. Immediately it becomes a marker. Immediately it becomes a point of reference in space at large, against which your movement and your time are measured". (Entrevista com Guy Cools, 2016 - <https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/169>)
- [5] "Realmente, a estatuária urbana envolve várias camadas de referentes, os quais documentam a cultura e a memória local através de representações associadas à toponímia, a acontecimentos, a tipos sociais, ao folclore

(música, dança, canções, provérbios, lendas), ou ainda a actividades de natureza sócio-económica que distinguiram as localidades e as pessoas. Deste modo, a estatuária urbana liga a dimensão linguística ao património escultórico edificado no exterior, sendo também um marco de identidade da cultura e da memória local. Por isso, é importante divulgar a estatuária urbana e o seu valor cívico e didáctico, enquanto documento de civilização e instrumento didáctico da cultura da memória” (Soares, 2012, p.37)

[6] Tradução livre do autor. No original: “The logic of sculpture, it would seem, is inseparable from the logic of the monument. By virtue of this logic a sculpture is a commemorative representation. It sits in a particular place and speaks in a symbolical tongue about the meaning or use of that place. The equestrian statue of Marcus Aurelius is such a monument, set in the center of the Campidoglio to represent by its symbolical presence the relationship between ancient, Imperial Rome and the seat of government of modern, Renaissance Rome. (...) Because they thus function in relation to the logic of representation and marking, sculptures are normally figurative and vertical, their pedestals an important part of the structure since they mediate between actual site and representational sign. There is nothing very mysterious about this logic; understood and inhabited, it was the source of a tremendous production of sculpture during centuries of Western art”. (Krauss, 1979, p.33)

[7] Tradução livre do autor. No original: “But it would probably be more accurate to say of the work that one found in the early sixties that sculpture had entered a categorical no-man's-land: it was what was on or in front of a building that was not the building, or what was in the landscape that was not the landscape”. (*Idem*, p.36)

[8] Tradução livre do autor. No original: “If minds live in bodies, if bodies live in clothes, and then in rooms and then in buildings and the in cities, do the also have a final skin, and is that skin perceptual?” (Gormley em conferencia, 2012, retirado de <https://www.youtube.com/watch?v=vJ66jv8ICjc&list=WL&index=6>)

[9] Tradução livre do autor. No original: “The physical context of visual objects has a substancial impact on basic perception. Things may appear bigger, smaller, brighter, darker, bluer, redder, closer, farther, clearer, hazier and so on, than they actually are, depending on the nature of the object and the context in which it is place” (Solso, 1994, p.104).

[10] Traduzida em português para “forma”, a palavra alemã *gestalt* refere-se à doutrina da psicologia que estuda a compreensão de totalidade na percepção de partes.

[11] Tradução livre do autor. No original: “Literalist sensibility is theatrical because, to begin with, it is concerned with the actual circumstances in which the beholder encounters literalist work. (...) The experience of literalist art is of an object in a situation - one that, virtually by definition, includes the beholder” (cited in Charles, Wood, 2003, pp.838-839).

[12] Tradução livre do autor. No original: “P.K.: So there is an opportunity for the spectator to develop experience through your work as a vehicle: does that explain why the figures are devoid of features and distinguishing characteristics?

A.G.: Yes. I don't want the work to distract by suggesting a likeness or giving form to features: I want to make you aware of the whole. I want the work to deny the particular in itself so that it can be supplied by anyone who is looking at it. I want the work to function as a vehicle”. (Entrevista com Paul Kopeček

1984  
<https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/127>.

[13] “I want to use the stilles and silence of sculpture to engage the life of the viewer” (Em entrevista com *The Florentine*, 2019 -  
<https://www.theflorentine.net/2019/03/01/antony-gormley-essere-uffizi-being/>)

[14] Tradução livre do autor, no original : “the entities or beings encountered in everyday experience in terms that most closely approach the literalist ideals of the non-relational, the unitary and the holistic are other persons” (Fried cited in Charles, WoodOOD, 2003, p.840)

[15] Tradução livre do autor. No original: “The specific art object of the 1960s is not so much a metaphor for the figure as it is an existence parallel to it. It shares the perceptual response we have toward figures. (...) Even in subtle morphological ways, object-type art is tied to the body. Like the body, it is confined within symmetry of form and homogeneity of material: one

form, one material (at the most two) has been pretty much the rule for three-dimensional art for the last few years" (Morris, 1993, p.54).

[16] Tradução livre do autor. "No original: At a stroke, Olympian gods and mythical heroes are brought down to earth. Although the gesture may be simple, its implications are many and far-reaching. We no longer gaze up in awe at the remote, idealised forms on their plinths or pedestals. Rather, they inhabit a space continuous with our own. Like fallen angels, they are now in our midst so we view them quite differently. We now see more clearly that they are material things made of stone, some pieced together from fragments. Once clothed in the subtle drapery of aesthetic distance, the semi-clad figures now look naked, exposed. Originally arranged around the periphery of the gallery, they are now free-standing statues spaced at intervals around the gallery, much like the living visitors. Also, their autonomy as discrete works of art is compromised, for now we walk between and around the figures which have become responsive to us and their neighbours." (Iversen, 2011)- retirado de <https://antonygormley.com/resources/essay-item/id/136>

[17] "Let's think about the body not as a pre-existing appearance, but as a place of becoming, of energy, of transformation. Let's think of it as about potential rather than memorial. The long history of sculpture in the West has always been about memorial, often about heroism, about the recognition of suffering, or about sexuality and the idea of the female body as a zone of beauty and perfection. I think those are all dead stories" (Entrevista com Alain Elkann, 2020 - <https://www.alainelkanninterviews.com/antony-gormley/>)

[18] Tradução livre. No original: "I feel that the new function of sculpture, discovered through the phenomenological works of America in the early 1960s and 1970s, opened up a whole new field for sculpture as a catalyst for looking at things in which the world itself became part of the material and subject. The home truths: context is half of the work, the viewer doing half of the work - part Duchampian and part phenomenological - come from those experiments by Robert Smithson, Richard Serra and Walter De Maria etc., where sculpture is used as a form of place-making that could be freely occupied by the mind and body of the viewer, and which the viewer's perceptions of the world were qualified, framed and given colour by the existence of the work. This is a radical idea, a reversal of figure-ground relation and the releasing of the subject from representation to reflexivity, and the possibility of an open-ended immersion in first-hand experience out of

which art can emerge". (Entrevista com Arabella Natalini, 2015 - <https://antonygormley.com/resources/interview-item/id/152>)

[19] [...] O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária, se verifica segundo uma determinada perspetiva individual. [...] Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e fechada em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também aberta, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isso redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspetiva original (Eco, 1991, p.40).

#EstatuáriaUrbana\_PatrimónioCultural

**Salvaguardar o património cultural da  
estatuária urbana**

---  
#BildhauereiStadt\_kulturellesErbe

**Das kulturelle Erbe der Bildhauerei im  
öffentlichen Raum bewahren**

---  
#StatuaireUrbaine\_PatrimoineCulturel

**Sauvegarder le patrimoine culturel de  
la statuaire urbaine**

---  
#UrbanStatuary\_CulturalHeritage

**Safeguard cultural heritage of the urban statuary**

---  
#ГородскаяСтатуя\_КультурноеНаследие

**Сохранение культурного наследия  
городской статуи**

## Coroplastia

### A produção de figurado cerâmico

Autor: Paulo Tiago Cabeça – Doutorando História de arte. CHAIA

Keywords: Coroplastia, Figurado, Estatuária, Artesanato, Terracota

Este texto é parte integrante de uma investigação de doutoramento em história de arte, que decorre, sobre o tema *O “Artesanato” como processo criativo: o exemplo da Barrística. Contributo para uma reflexão sobre a criatividade.*

Orientadores: Luis Filipe Soares Afonso e Manuel Francisco Soares do Patrocínio.

#### Sinopse

A coroplastia é a arte de elaborar pequenas figuras em terracota. Esta existe há milénios e sabemos hoje que não apenas copiava as imagens da

grande estatuaria publica e dos templos, como servia propósitos muito concretos e utilitários ao povo, fossem estes devocionais, educativos ou mesmo funerários. Neste texto tentamos enumerar algumas destas utilizações e reproduções, nomeadamente no período greco/romano clássico de onde surge, para a civilização ocidental, a inspiração da mais grandiosa estatuaria que conhecemos.

#### Deus, o mais antigo artista

Se é verdade que o barro está normalmente a montante da grande estatuária, nomeadamente na elaboração e criatividade dos modelos que serão depois passados a pedra ou metal, também é verdade que o barro esteve, desde sempre, igualmente a jusante destas grandiosas esculturas em materiais nobres, nomeadamente na elaboração de réplicas em ponto pequeno das estátuas monumentais. A *coroplastia*, é descrita como “das mais antigas e abundantes produções do mundo antigo: o antigo modelador de pequenas figuras de *terracota*<sup>2</sup> (fig.1), o coroplasta (*koroplathos* ou *koroplastes*)”<sup>3</sup>.

O barro é maleável e plástico. Uma vez moldado coloca-se a secar para perder a água. Seco pode ser cozido em forno cerâmico a altas temperaturas, que normalmente se situam entre os 500° e os 1000° C. Dá-se então o processo *cerâmico*<sup>4</sup> onde o material, por ação do fogo e das altas temperaturas, altera as suas propriedades químicas. A *lama mole* passa a *pedra dura*. *Olaria*<sup>5</sup> designa a fabricação de loiça utilitária. *Coroplastia* será a fabricação de figuras, estatuetas, pequenas imagens.

- 2 Do latim: Terra Cotta: *Terra Cozida*. 1. barro cozido. 2. produto de cerâmica ou de escultura que foi cozido no forno. In: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/terracota> Infopedia
- 3 Tradução do original em inglês pelo autor. In: Koukouvou Angeliki. 2017. TERRACOTTA figurines. CRAFTSMEN AND WORKSHOPS. Figurines. A Microcosmos of Clay, Catalogue of the temporary exhibition at the Archaeological Museum of Thessaloniki. P.45. Consultado a 25 janeiro de 2022. Disponível em (PDF) 'Terracotta figurines. Craftsmen and workshops' in P. Adam-Veleni, A. Koukouvou, O. Palli, E. Stefani & E. Zo-grafou (eds.), Figurines. A Microcosmos of Clay, Catalogue of the temporary exhibition at the Archaeological Museum of Thessaloniki, Thessaloniki 2017 (text, entries) | Angeliki Koukouvou - Academia.edu
- 4 Do grego (tékhne) *keramiké*, «arte de fazer vasos de barro». 1. arte de fabricar louça de barro; olaria
2. designação comum a tijolos, telhas e outros objetos de barro cozido, bem como porcelanas, faianças e louça de grés. In: Infopedia. Consultado a 1 de Fevereiro de 2022. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ceramica>

Koukouvou, Angeliki (2017) refere que termo koroplathos (κοροπλάθος) apareceu pela primeira vez no 4º c. aC, enquanto o seu sinónimo koroplastes (κοροπλάστης), que se tornou mais comum, apareceu mais tarde. Segundo a Bíblia, Deus foi o primeiro coroplasta, pois “criou o homem do pó da terra” (Génesis 2,7). Fosse esta uma tese teológica e poderíamos dizer que a primeira arte a surgir teria sido justamente a modelação de figurado em barro e o primeiro artista teria sido Deus. Koukouvou diz ainda que segundo um mito grego, Prometeu criou a raça humana de barro (Pausâncias 10,4,4).



*Fig. 1 - Mulher de pé com um leque, c. II séc. AC, Archaeological Museum of Thessaloniki (In: Koukouvou Angeliki. 2017. p.433).*

5 Do latim *olla-*, «panela» +*-aria*. 1. fabrico geralmente artesanal de peças de barro; indústria de oleiro  
2.fábrica de louça de barro ou local onde se fazem peças de barro. 3.conjunto de peças assim fabricadas. . In: Infopedia. Consultado a 1 de Fevereiro de 2022. Disponível em <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/olaria>.

Se é verdade que na coroplastia a criação de uma figura original implicava no início um artista ou escultor, as suas replicas, elaboradas por moldes de gesso (fig.2), não exigiam particular conhecimento ou arte e por esse motivo, refere Koukouvou, as oficinas de coroplastia podiam surgir praticamente em qualquer contexto, não tinham necessariamente que ser uma oficina plenamente equipada, não sendo raro serem encontradas em ambientes familiares. As peças eram comercializadas para uso votivo, nos templos ou como objetos de índole fúnebre. A reprodução por molde a partir de peças já moldadas, em segunda, terceira ou posterior geração, muitas vezes adaptadas, podiam originar “qualidade gradualmente decadente”.

### Miniaturas também de grandes estátuas

Esta manifestação sobretudo greco/romana clássica do mediterrâneo, com as figuras votivas, normalmente tinham um propósito. Eram elaboradas para um fim de devoção, ritos funerários ou até brinquedos<sup>6</sup>. Muitas nasciam assim inspiradas também nas esculturas maiores, dos espaços públicos ou dos grandes templos e eram reproduzidas depois a partir de modelos e moldes, demonstrando aparentemente uma preocupação com o rigor da forma, com a reprodução em quantidade, mas nem sempre necessariamente com a estética ou a criatividade, de cada peça individualmente, consoante o fim a que se destinavam. Nasciam e eram reproduzidas num processo sempre racional e pensado. Um processo comercial. Eram artesanato. O artesanato normalmente preocupa-se sobretudo com a reprodução de objetos em quantidade, não com a criatividade de cada objeto individualmente. A coroplastia no mundo greco romano muitas vezes era encontrada mimetizando assim também as esculturas públicas grandiosas. Tsimpidou-Avloniti Maria (2017) refere que no mundo romano clássico era muito popular na coroplastia funerária a imagem de Afrodite, por exemplo, que em

6 Referência a bonecas (dolls) com membros articulados: HUYSECOM-HAXHI, Stephanie & MULLER, Arthur. 2017. COROPLASTIC PRODUCTION IN The ARChAIC ERA. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. p. 58. Consultado a 31 Janeiro de 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic\\_production\\_in\\_the\\_Archaic\\_era\\_2017](https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic_production_in_the_Archaic_era_2017)

vários tipos da sua representação “ecoava os protótipos da estatuária” dos grandes templos ou do espaço público. Reproduções de grandes estátuas de Kouros<sup>7</sup> (fig.3) ou representações de Deuses dos templos também surgiam assim na coroplastia na forma quer de brinquedos quer de figuras devocionais ou funerárias, originando obras de arte acessíveis a franjas da população que não alcançava a posse de estatuaria em pedra ou metal e utilizava assim as figuras de terracota nos mais diversos fins, não apenas para observação estética.

## O ritual

Barret, Caitlin (2015), abordando a utilização de coroplastia no Egípto Greco-Romano, apresenta-nos algumas sugestões para a tentativa arqueológica de redefinir<sup>8</sup> e afinar o conceito de *ritual*. Enfatizando que *ritual* e *religião* não são exatamente a mesma coisa e salvaguardando que o conceito de ritual não está unanimemente estabelecido academicamente sem questões. Ela refere que as figuras de terracota fornecem valiosos dados para podermos afirmar que os *rituais* no Egípto Greco-Romano estavam embutidos e implantados nas rotinas diárias. O povo usava as figuras de terracota para uma grande variedade de rituais, nomeadamente a veneração de imagens em santuários domésticos, a prática do culto real, a execução de ritos mágicos. A arqueologia do Mediterrâneo antigo, afirma a autora, tradicionalmente “foca-se pesadamente” na arquitetura monumental e nas “artes maiores”, como as esculturas ou os frescos. As práticas “não elitistas” e domésticas, bem como outros contextos, serão mais fielmente traduzidas pelas pequenas figuras de terracota de coroplastia porque eram “acessíveis e pouco dispendiosas”. Muito embora pudesse partir originalmente de uma

<sup>7</sup> kouros, plural kouroi, estátua grega arcaica representando um jovem masculino em pé. Embora a influência de muitas nações possa ser discernida em elementos particulares dessas figuras, a primeira aparição de tais figuras monumentais de pedra parece coincidir com a reabertura do comércio grego com o Egito (c. 672 aC). O kouros permaneceu uma forma popular de escultura até cerca de 460 aC. In: Encyclopaedia Britannica. Consultado a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em <https://www.britannica.com/art/kouros>

<sup>8</sup> Barret, Caitlin. 2015. Terracotta Figurines and the Archaeology of Ritual: Domestic Cult in Greco-Roman Egypt. In: Huysecom-Haxhi, Stéphanie. Muller Arthur. 2015. Figurines grecques en contexte Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison. Presses Universitaires du Septentrion. ISBN : 978-2-7574-1132-2. Consultado a 31 janeiro de 2022. Disponível em [https://www.academia.edu/2341668/Terracotta\\_Figurines\\_and\\_the\\_Archaeology\\_of\\_Ritual\\_Domestic\\_Cult\\_in\\_Greco\\_Roman\\_Egypt](https://www.academia.edu/2341668/Terracotta_Figurines_and_the_Archaeology_of_Ritual_Domestic_Cult_in_Greco_Roman_Egypt)

inspiração nas grandes estátuas públicas ou dos templos, as imagens de culto doméstico eram elaboradas aparentemente numa grande variedade de materiais. Enquanto uma pessoa abastada, como um proprietário de terras, podia possuir além de figuras de barro, estatuária de metal ou pedra, as pessoas das classes sociais inferiores teriam de se contentar assim com os materiais mais baratos como a terracota.

## Grandes templos e pequenos vestíbulos

Barret afirma que por todo o Mediterrâneo antigo as figuras de terracota surgem associadas a várias circunstâncias. Nomeadamente santuários, locais de culto e sepulturas. Assim as terracotas surgiram de diversas formas, como ofertas votivas, como objetos de adoração ou de luto, ou ainda como objetos que poderiam “encarnar o divino”. O seu surgimento quer em locais de culto (templos) quer em contextos domésticos sugere que existiriam relações entre a devoção em templo e devoção doméstica e consequentemente entre uma prática de culto de elites e outra, popular. A utilização das pequenas e acessíveis figuras de terracota em veneração doméstica, no culto real ou em ritos mágicos, “problematiza as fronteiras entre eles” afirma a autora, “sugerindo uma complexa relação” entre rituais coletivos ou pessoais. Entenda-se porventura que existiam e miscelaneizavam-se. As pequenas imagens, afirma Barret, podem ser parte de um ritual de várias maneiras; por exemplo, as pessoas podiam incorporar uma estatueta num ritual como oferenda a deuses. A figura podia ser um recipiente de culto, também parte de um conjunto de bens funerários, podia ainda personificar uma representação de forças hostis a serem destruídas ou seres humanos a serem seduzidos. Podiam ser igualmente uma ferramenta para “ilustrar comportamentos” que se devia ter durante determinadas cerimónias.

## O culto real e a magia

O culto real através das pequenas figuras no ambiente doméstico por exemplo no Egípto contemporâneo do império romano era mesmo decretado nos textos hieroglíficos pelos sacerdotes, que especificava qual deveria ser a sua forma. Aparentemente, segundo Barret, o culto das rainhas era particularmente popular. Por outro lado, a palavra grega para: *mageia*, era associada a padres Persas numa significação ou conotação negativas de práticas estigmatizadas, onde se incluíam os feitiços, drogas encantadoras, ou a invocação dos mortos. Não obstante para os egípcios a palavra *Heka*, o mais próximo de magia em significado, era muito menos estigmatizada,

sendo essencialmente uma força da natureza que qualquer indivíduo poderia utilizar através de ritual. Algumas destas práticas mágicas ritualísticas egípcias greco-romanas recomendam mesmo a elaboração e manipulação de figuras, em terracota, madeira, massa de farinha, cera ou pedra, para estes fins, afirma a autora. A elaboração de figuras para “amenizar uma gravidez”, curar mordeduras de cobra ou dores de estômago, afastar demônios noturnos, “segurar” favores ou interesse erótico e sexual, estão mesmo documentados<sup>9</sup> e utilizavam estas imagens de barro. Igualmente a tradição de estatuetas de execração (figuras representando inimigos, quebradas para destruir o seu poder) e outras representações de inimigos presos, também fornece precedentes para a identificação de ritos de subjugação mágica através da coroplastia.

## Figuras emparedadas

Barret afirma que as fronteiras entre magia e religião eram muitas vezes difusas e “abertas a negociação”. Uma prática que já se conhecia eram os “depósitos de construção”, a colocação de figuras dentro de paredes ou pavimentos eventualmente com fins mágicos de proteção de templos, túmulos e edifícios monumentais. Provas recentes, afirma Barret, sugerem que esta poderia ser também uma prática nas construções particulares que assim as “sacralizava e protegia”. Assim as evidências coroplásticas ilustram a aparente flexibilidade da prática ritual, diluindo as linhas divisórias entre “templo” e “casa” e entre “magia” (heka ou mageia) e outras práticas religiosas. Barret refere que alguns académicos concluem que o culto doméstico se focava em “assuntos de família, fertilidade e nascimento”. A própria autora expande esta conclusão enfatizando que as imagens de coroplastia estão principalmente associadas ao “reino do dia e dos vivos”. O povo usava as imagens dos grandes templos, mas adaptadas “às vezes de forma muito pessoal” às suas necessidades. Mostravam assim da sua capacidade de selecionar do grande panteão as divindades mais relevantes para a sua vida doméstica e pessoal.

9 Barret, Caitlin. 2015. Terracotta Figurines and the Archaeology of Ritual: Domestic Cult in Greco-Roman Egypt. In: Huysecom-Haxhi, Stéphanie. Muller Arthur. 2015. Figurines grecques en contexte Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison. Presses Universitaires du Septentrion. ISBN : 978-2-7574-1132-2. p. 410. Consultado a 31 janeiro de 2022. Disponível em [https://www.academia.edu/2341668/Terracotta\\_Figurines\\_and\\_the\\_Archaeology\\_of\\_Ritual\\_Domestic\\_Cult\\_in\\_Greco\\_Roman\\_Egypt](https://www.academia.edu/2341668/Terracotta_Figurines_and_the_Archaeology_of_Ritual_Domestic_Cult_in_Greco_Roman_Egypt)

## A era grega arcaica

O período arcaico grego (c. 800-479 AC) começou com o que se pode designar de período de incerteza e terminou com os persas sendo expulsos da Grécia, para sempre, após as batalhas de Plateia e Mykale em 479 AC.<sup>10</sup> O Período Arcaico é precedido pela Idade das Trevas Grega (c.1200-800 AC), um período sobre o qual pouco se sabe e seguido pelo Período Clássico (c. 510-323 AC), que é um dos períodos melhor documentado da história grega, com tragédias, comédias, histórias, casos legais e mais, sobreviventes na forma de fontes literárias e epigráficas. No período arcaico houve grandes mudanças na língua grega, na sociedade, na arte, na arquitetura e na política. Essas mudanças ocorreram sobretudo devido ao aumento da população da Grécia e seu crescente comércio, que por sua vez levou a uma nova era de ideias intelectuais, das quais uma das mais importantes será a Democracia. Isso alimentaria, por sua vez, mais mudanças culturais.

## As peças por molde de gesso

O aumento da prosperidade a partir do VII séc. aC originou o aumento da necessidade de produção de objetos para santuários e sepulturas. Em resultado as técnicas de manufatura de modelação em *mão livre* ou de roda de oleiro, que perduravam desde o neolítico e da Creta

minoica e Grécia micénica, chegaram aos seus limites nas oficinas de cerâmica e a técnica de modelação por molde foi adotada<sup>11</sup> afirmam HUYSECOM-HAXHI, Stephanie & MULLER, Arthur (2017). Esta técnica inventada<sup>12</sup> no médio oriente no 3º milénio aC, surge na Grécia no 7º sec. aC eventualmente através do Chipre, primeiramente testemunhada na Jónia e em Creta. O molde permite a produção em massa de figuras ocas e assim fáceis de secar e cozer em forno cerâmico. Os autores referem que esta técnica satisfez a “crescente procura” e teve como consequência que se difundiu a partir do séc. VI aC, com importante standardização da produção de figuras.

10 Archaic period. World history. Consultado a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em [https://www.worldhistory.org/Archaic\\_Period/](https://www.worldhistory.org/Archaic_Period/)

11 HUYSECOM-HAXHI, Stephanie & MULLER, Arthur. 2017. COROPLASTIC PRODUCTION IN The ARChAIC ERA. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Consultado a 31 Janeiro de 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/36556626/Coroplasto\\_production\\_in\\_the\\_Archaic\\_era\\_2017](https://www.academia.edu/36556626/Coroplasto_production_in_the_Archaic_era_2017)

12 Idem. P.57

Por vezes com moldagem derivada (moldes de moldes) e vasta distribuição da produção, assim como também dos próprios moldes. Desta maneira, referem Muller e Huysecom-Haxhi, “uma linguagem comum foi criada” em termos de forma e significados dos diferentes tipos iconográficos. Por toda a Grécia antiga as figuras de terracota são encontradas em santuários de deusas femininas como Artemis; Deméter e Ninfas e em menor número nas sepulturas de pessoas jovens.



*Fig.2: Exemplo contemporâneo de Molde de gesso com vários tachelos.*

*Chavarria, J. (2000.p.45. fg 18 e 19)*

## A produção

O reportório de figuras na época arcaica grega era dominado, segundo os autores, por figuras de mulheres maduras entronizadas, por vezes com pássaros na mão, e mulheres jovens de pé (fig.4). Esfinges com faces delicadas. Também a partir de 570 AC figuras de meninas com pássaros, mulheres entronizadas, kouroi<sup>13</sup> (fig.3), na forma de recipientes de perfumes, uma vez que as peças por molde, em barro oca, servem este propósito com facilidade.



*Fig.3: kouros  
Mármore kouros de Anávissos, Grécia, c. 540–515 aC;  
National Archaeological Museum, Athens.*

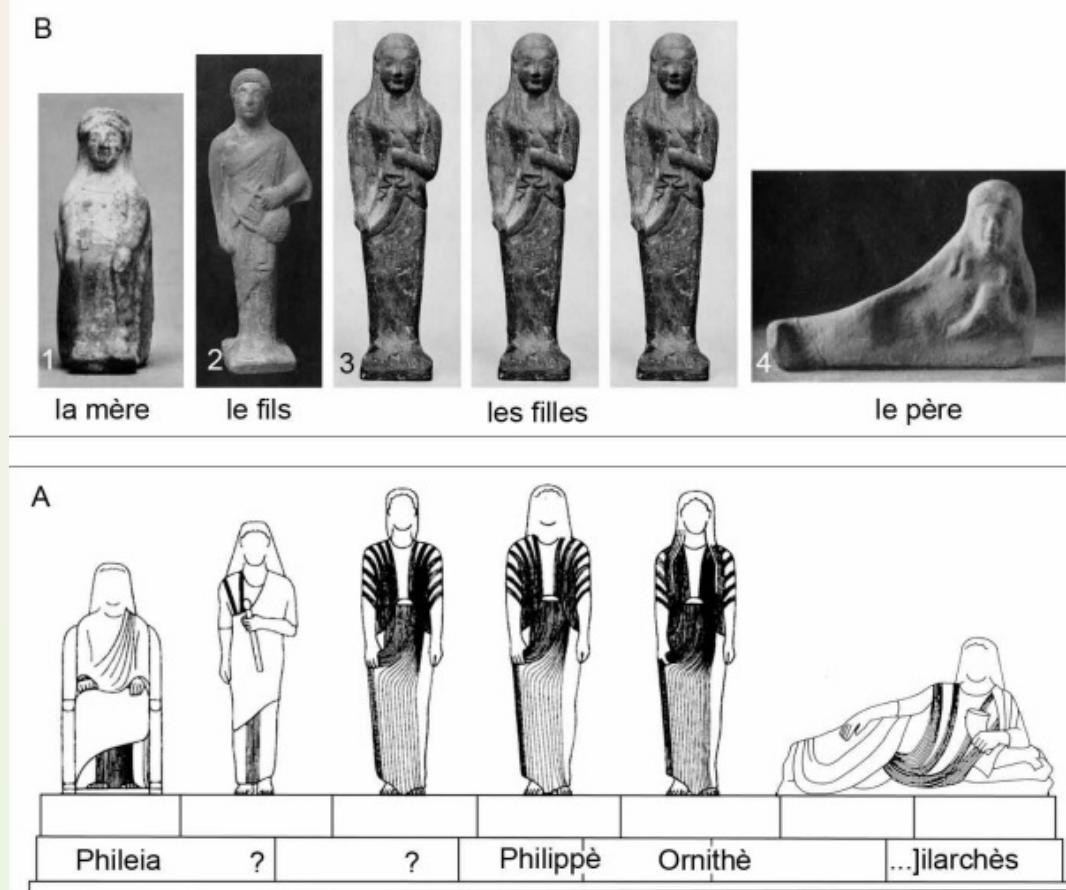
<sup>13</sup> kouros, plural kouroi, estátua grega arcaica representando um jovem masculino em pé. Embora a influência de muitas nações possa ser discernida em elementos particulares dessas figuras, a primeira aparição de tais figuras monumentais de pedra parece coincidir com a reabertura do comércio grego com o Egito (c. 672 aC). O kouros permaneceu uma forma popular de escultura até cerca de 460 aC. In: Encyclopaedia Britannica. Consultado a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em <https://www.britannica.com/art/kouros>

Algumas destas replicariam assim as estátuas grandiosas dos templos ou espaços públicos com este fim concreto e utilitário, o de frasco ou recipiente para perfumes ou óleos. Os autores referem igualmente “bonecas” com membros articulados de onde se depreende brinquedos. Muitas figuras eram, no entanto, associadas a mortais e não a deuses. Figuras domésticas aparentemente em diferentes estatutos familiares. Os gregos antigos dedicavam estas figuras e muitas mais, que simbolizavam educação, casamento, nascimento de filhos, nos seus rituais nos santuários das suas divindades que protegeriam estas passagens de integração social. Isto colocaria os visados sob proteção permanente das divindades. Nos ritos

funerários as figuras representariam o que deveria ter sido a vida dos jovens falecidos, interpretam os autores.

### Brinquedos

Brinquedos existiam em vários materiais na cultura grega. Muitas destas figuras de terracota e de coroplastia eram fabricadas para serem semelhantes a pessoas, animais ou objetos, e com o propósito de serem brinquedos. Segundo Palli, Ourania (2017)<sup>14</sup> em variadas “categorias tipológicas caracterizadas por polissemia e cheias de mensagens silenciosas sobre a idade, o género, a posição social, as crenças e os cultos dos seus jovens proprietários”. São identificadas, afirma a autora, como brinquedos



*Fig.4: Representações convencionais de status social e familiar na escultura (Samos, grupo familiar esculpida por Geneleos) e na coroplastia (figuras de rhodos). (Huysecom-Haxhi. Muller 2017, 60, fig. 3).*



*Fig.5: Chocalho com a forma de uma criança num berço. 5.5 cm X 11.3 cm, Archaeological Museum of Thessaloniki, 1º séc. aC. In: Palli, Ourania (2017. Pg. 442)*

não apenas pela dimensão mais pequena, que “permittia serem manipuladas por crianças”, como pelo contexto das escavações onde se encontram, quer em locais domésticos quer em locais de culto ou funerários. Um exemplo são os chocalhos<sup>15</sup> (crepitaculum) (fig.5) normalmente com a forma

14 PALLI, Ourania. 2017. Figurines as toys. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Pg. 165. Consultado a 7 de fevereiro de 2022. Disponível em [https://www.academia.edu/45018402/Ourania\\_Palli\\_Figurines\\_as\\_toys](https://www.academia.edu/45018402/Ourania_Palli_Figurines_as_toys)

15 Rattle no original

humana, animal ou fruto, “visualmente apelativa” que tinham, presas no seu interior, pequenas contas de barro que chocalhavam num som característico quando se movia a peça para a criança.

Muitas vezes tinham a forma de um pequeno porco, um “animal associado a rituais de fertilidade”. A autora cita Platão<sup>16</sup> que afirma que “os brinquedos devem virar a atenção e o desejo das crianças para o propósito que irão partilhar na sua vida adulta” e assim sublinha da sua convicção que os brinquedos coroplásticos mais que simples objetos de brincadeira, seriam instrumentos de educação e afirmação social. Cavalinhos com rodas “eram muito populares” não apenas na cultura grega, mas também mais tarde na romana e não apenas nos rapazes, as raparigas aparentemente também brincavam com eles, como se depreende por serem encontrados em contextos funerários de ambos os géneros. Outra categoria “algo enigmática” de figuras em terracota são as figuras femininas conhecidas dos textos antigos como *nymphai* ou *kourai* identificadas como *bonecas*<sup>17</sup>. A figura feminina nua, com braços e pernas articulados surge no 4º sec. aC. Este tipo de figura, afirma a autora, é raramente encontrado em contexto doméstico, antes é mais comum em santuários e também surge em contextos funerários de raparigas jovens. Apesar da predominância da figura feminina também surgem de homens e crianças, “particularmente durante a era Romana”. As recentes investigações, refere Palli, indicam do papel “crucial” destas imagens femininas como ofertas votivas nos santuários de Artemis, Afrodite, Demeter e Kore, e das Ninfas associando-as aos ritos de passagem e desenvolvimentos femininos. O seu possível uso como brinquedos de “imitação”, maturação sexual e integração social, não é excluído. As figuras animais também encontradas em variados contextos domésticos e funerários sugerem igualmente o seu uso como brinquedos. No entanto estes “poderão não estar completamente despojados” de significados divinos, uma vez que os familiares escolheriam as ofertas funerárias não tanto de acordo com as preferências da criança senão da sua identidade social. As figuras que representariam cenas da infância poderiam também, segundo a autora, ser potenciais brinquedos. Jogos populares como o jogo da Bugalha (*Ephedrismos*) eram muitas vezes representados em figuras de terracota, sobretudo no período helenístico, com jovens raparigas a jogarem. A autora enfatiza que estes objetos eram brinquedos que ensinavam as crianças pela “assunção de papéis” e imitação pois “carregavam noções do mundo adulto”. As oferendas funerárias que acompanhavam estas crianças, afirma Palli, “pretendiam treinar as crianças e os jovens para a sua final integração na comunidade”.

16 Plato, Laws I, 643b-d

17 “Dolls” no original.

## O período Helenístico e Romano.

Tsimpidou-Avloniti Maria (2017)<sup>18</sup> referindo-se à produção de Tessalónica no período Helenístico descreve o grande número de figuras produzidas nas olarias e oficinas de coroplastia, nomeadamente “um mundo colorido de deuses, heróis e mortais, incluindo figuras da vida quotidiana como estudantes, professores, atores e cortesãos”. A partir de início do 3º séc. aC as figuras de mulheres de pé de tipo iconográfico conhecidas como figuras de Tanagra, mostravam influências das oficinas de Pela. Imagens de dançarinas charmosas são características de Tanagra refere a autora, e muitas representações de *mimos* mostram como também esta forma de arte era popular no período helenístico e romano. A mulher reclinada, ou os gladiadores romanos, são outros exemplos de produção coroplástica deste período, como os que podemos ver na imagem funerária da Fig.6. No entanto Tsimpidou-Avloniti refere que uma das figuras mais populares entre os achados funerários normalmente é a de Afrodite. Ela, entre as divindades do panteão grego, tinha um duplo significado. Não era apenas a deusa da abundância no mundo mortal. Era também a Deusa da fertilidade do submundo. Estes atributos, segundo a autora faziam dela uma “deusa consoladora” que acompanhava enterros femininos e infantis, simbolizando a vitória da vida sobre a morte. Eros e Psyche também são representados muitas vezes. Figuras de aves como galos, cães e bovinos são muitas vezes reproduzidas também e utilizadas em funerais de crianças por vezes “às dezenas”. As representações de mulheres sentadas, mais uma vez também surgem com frequência, muitas vezes sem braços. Por vezes interpretadas como cortesãs. Outras como a própria Afrodite, são frequentemente associadas a brinquedos para as crianças brincarem e eventualmente serem iniciadas nos seus papéis sociais de mulheres, donas de casa, mães. Em oferendas funerárias são consideradas um símbolo de proteção, pedindo compaixão aos deuses do submundo. Tsimpidou-Avloniti refere ainda que a presença no período helenístico e romano em Tessalónica de oficinas de coroplastia além das suas “especiais” características artístico estilísticas, caracteriza-se por inscrições nas figuras. São assinaturas dos artesões nas peças, em grego, que funcionavam como “marcas registadas” da oficina tal como era comum neste período um pouco por toda a Macedónia e pelo mundo grego. Estas descobertas recentes, afirma a autora, acrescentam as novas assinaturas: ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΥ, ΓΡΑΠΤΟΥ (ΠΟΙΗΜΑ) e

18 Tsimpidou-Avloniti Maria. 2017. The coroplastic workshops of Thessaloniki during the Hellenistic and the Roman eras. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Consultado a 31 Janeiro de 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic\\_production\\_in\\_the\\_Archaic\\_era\\_2017](https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic_production_in_the_Archaic_era_2017)

ΔΙΟΣΚΟΥΡΙΔ[ΩΝ] que se somam assim aos nomes já conhecidos de artesãos ΛΛΕΞΑΝΔΡΟΥ, ΑΠΟΛΛΟΥΝΟΣ, ΜΟΝΟΜΑΧΟΥ, ΟΥΑΛΗΤΟΣ e ΟΥΑΛΕΡΙΟΥ. Sempre em grego, o uso destas assinaturas nas peças de terracota estende-se, segundo Tsipidou-Avloniti por quatro séculos, entre 2 AC - 2 AD.



*Fig.6: Figuras de um tumulo de um cemitério a leste da cidade de Salónica. AD 50-100.*

In: Tsipidou-Avloniti Maria (2017. pg. 139. Fig .4)

## Conclusão

Encontramos, portanto, no universo produtivo da coroplastia – a arte de elaborar pequenas figuras de barro cozido – no contexto greco/romano um propósito comercial que satisfazia uma procura concreta do povo. As figuras de coroplastia eram também reproduções de peças de arte grandiosas, mas

que elaboradas em miniatura de terracota eram utilitárias e serviam diversos propósitos, desde os sociais, domésticos, pedagógicos, votivos e até funerários. Estas peças de arte populares inspiravam-se aparentemente também nas grandes obras e estátuas públicas dos grandes templos, mas não apenas. Inspiravam-se igualmente nas divindades imortais e nos ídolos mortais do povo, como os atores ou os gladiadores. Eram a forma de utilizar a reprodução da grande arte no dia a dia quotidiano das gentes. Desde os ensinamentos das crianças às devoções divinas, desde a tentativa mágica de intervir no mundo ao expressar da dor e da ausência pelos que partiam. A sua procura como objetos utilitários era considerável e consequentemente a sua produção e comercialização generalizada, ao ponto de serem produzidas em contextos fora das oficinas artesanais de olaria, como o doméstico por exemplo em atividade familiar. Essencialmente podiam ser produzidas por quem quer que tivesse acesso a moldes, objetos estes que por sua vez também eram comercializados. Se as grandiosas obras de arte e estatuária só estavam ao alcance de uma poderosa elite abastada, as pequenas figuras de terracota eram não apenas alcançadas por todos, como usadas na vida do dia a dia - elites incluídas - no que poderíamos porventura chamar uma verdadeira democracia da arte.

## Referencias:

Barret, Caitlin. 2015. Terracotta Figurines and the Archaeology of Ritual: Domestic Cult in Greco-Roman Egypt. In: Huysecom-Haxhi, Stéphanie. Muller Arthur. 2015. Figurines grecques en contexte

Présence muette dans le sanctuaire, la tombe et la maison. Presses Universitaires du Septentrion. ISBN : 978-2-7574-1132-2. p. 410. Consultado a 31 janeiro de 2022. Disponível em [https://www.academia.edu/2341668/Terracotta\\_Figurines\\_and\\_the\\_Archaeology\\_of\\_Ritual\\_Domestic\\_Cult\\_in\\_Greco\\_Roman\\_Egypt](https://www.academia.edu/2341668/Terracotta_Figurines_and_the_Archaeology_of_Ritual_Domestic_Cult_in_Greco_Roman_Egypt)

Chavarria, Joaquim. 2000. Aula de cerâmica. Moldes. Editorial Estampa. ISBN:972-33-1505-X

Encyclopaedia Britannica. Entrada para Kouros. In: Encyclopaedia Britannica. Consultado a 1 de fevereiro de 2022. Disponível em <https://www.britannica.com/art/kouros>

HUYSECOM-HAXHI, Stephanie & MULLER, Arthur. 2017. COROPLASTIC PRODUCTION IN The ARChAIC ERA. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Consultado a 31 Janeiro de 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic\\_production\\_in\\_the\\_Archaic\\_era\\_2017](https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic_production_in_the_Archaic_era_2017)

Infopedia. Terra Cotta: Terra Cozida. Barro cozido. 1. barro cozido. 2. produto de cerâmica ou de escultura que foi cozido no forno. In: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/terracota> Infopedia

Koukouvou Angeliki. 2017. TERRACOTTA figurines. CRAFTSMEN AND WORKSHOPS. Figurines. A Microcosmos of Clay, Catalogue of the temporary exhibition at the Archaeological Museum of Thessaloniki. P.45. Consultado a 25 janeiro de 2022. Disponível em (PDF) 'Terracotta figurines. Craftsmen and workshops' in P. Adam-Veleni, A. Koukouvou, O. Palli, E. Stefani & E. Zo-grafou (eds.), Figurines. A Microcosmos of Clay, Catalogue of the temporary exhibition at the Archaeological Museum of Thessaloniki, Thessaloniki 2017 (text, entries) | Angeliki Koukouvou - Academia.edu

PALLI, Urania. 2017. Figurines as toys. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Consultado a 7 de fevereiro de 2022. Disponível em [https://www.academia.edu/45018402/Ourania\\_Palli\\_Figurines\\_as\\_toys](https://www.academia.edu/45018402/Ourania_Palli_Figurines_as_toys)

Tsimpidou-Avloniti Maria. 2017. The coroplastic workshops of Thessaloniki during the Hellenistic and the Roman eras. In: Figurines. A microcosmos of clay. Archaeological Museum of Thessaloniki. ISBN: 978-960-9621-29-8. Consultado a 31 Janeiro de 2022. Disponível em: [https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic\\_production\\_in\\_the\\_Archaic\\_era\\_2017](https://www.academia.edu/36556626/Coroplastic_production_in_the_Archaic_era_2017)

#### Autor: Paulo Tiago Cabeça

Licenciado em Artes Visuais Multimédia, Mestre em Práticas Artísticas, pela Escola de Artes da Universidade de Évora. Aluno de Doutoramento no Centro de História da Arte e Investigação Artística um centro de investigação do IIFA - Instituto de Investigação e Formação Avançada da Universidade de Évora. Bolsa de Doutoramento FCT - HERITAS GD / 15754/2020 / P1 desde 2020/2021. Artista, ceramista, caricaturista e artesão com mais de vinte anos de carreira. Obra plástica distinguida com inúmeros prémios nacionais e autor de vários projetos artísticos, alguns financiados com fundos europeus (PRODER) e declarados institucionalmente de interesse cultural e turístico respetivamente pela ERT- Entidade Regional de Turismo do Alentejo e pelo Ministério da Cultura de Portugal. <https://aldeiadaterra.wixsite.com/meusite-1> ORCID: 0000-0001-6002-2752 tgcabeca@uevora.pt

Este texto é parte integrante de uma investigação em tese de doutoramento em história de arte, que decorre, sobre o tema *O “Artesanato” como processo criativo: o exemplo da Barrística. Contributo para uma reflexão sobre a criatividade.*

Orientadores: Luis Filipe Soares Afonso e Manuel Francisco Soares do Patrocínio

## Monumento estatuário a António Aleixo – documento do património cultural imaterial

### Statuendenkmal für António Aleixo – Dokument des immateriellen Kulturerbes

Ana Paula Gil Soares

Na linha de anteriores publicações (Soares, 2013; 2020), registamos que a estatuária urbana é uma forma de arte contemporânea que pela sua dupla natureza semântica constitui um interessante património artístico edificado no espaço exterior dos territórios e um valor documental do património cultural imaterial.

In Übereinstimmung mit früheren Veröffentlichungen (Soares, 2013; 2020) stellen wir fest, daß die städtische Bildhauerei zeitgenössische Kunst ist, die aufgrund ihrer doppelten semantischen Natur ein interessantes künstlerisches Erbe darstellt, das im Raum der Territorien errichtet wurde und einen dokumentarischen Wert des immateriellen Kulturerbes hat.

De facto, a construção do significado nas obras de estatuária urbana assenta no conceito visual e no conceito imaterial linguístico, integrando os sistemas semióticos da língua, da representação, ou seja, vários modos semióticos verbais e não-verbais, criando símbolos e alegorias para descrever, narrar e identificar períodos históricos e dimensões sócio-culturais.

Die Konstruktion von Bedeutung in städtischen Statuen basiert auf dem visuellen Konzept und dem sprachlichen immateriellen Konzept, die die semiotischen Systeme der Sprache und der Repräsentation integriert, d. h. verschiedene verbale und nichtverbale semiotische Modi, um Symbole und Allegorien zu schaffen, die es zu beschreiben gilt, historische Perioden und soziokulturelle Dimensionen erzählen und identifizieren.



Assim, actuando como instrumento e documento da cultura, a obra de estatuária unifica numa unidade perceptiva e significante mundividências culturais e frames de interpretação do mundo.

Als Instrument und Dokument der Kultur, das bildhauerische Werk vereint somit kulturelle Weltanschauungen und Deutungsrahmen der Welt zu einer wahrnehmbaren und bedeutungsvollen Einheit.

Com efeito, a estatuária urbana pelas formas de representação que utiliza, congregando o conjunto de ícones naturais e convencionais identificadores da realidade que suporta e apresentando uma gama temática com fortes ligações aos territórios onde está implantada, pode ser definida como cognição situada.

Wegen der von ihr verwendeten Repräsentationsformen, die eine Reihe natürlicher und konventioneller Symbole zusammenbringt, die die von ihr unterstützte Realität identifizieren, und eine thematische Bandbreite mit starken Verbindungen zu den Gebieten, in denen sie sich befindet, kann die städtische Statue als situierte Kognition definiert werden .

Neste artigo, ilustramos o processo de construção do significado no conjunto estatuário de homenagem a António Aleixo a partir da Teoria da Metáfora Conceptual e da Teoria da Integração Conceptual/ Teoria da Mesclagem (Fauconnier, G.&Turner, M. 2002).

In diesem Sinne veranschaulichen wir den Prozess der Bedeutungskonstruktion im Stadtmuseum für António Aleixo, aus Sicht der konzeptuellen Metapherntheorie und der konzeptuellen Integrationstheorie (Fauconnier, G.& Turner, M. 2002).

A significante metáfora visual que ilumina e embeleza o espaço urbano à entrada do Café Calcinha, em Loulé, com a figura esculpida do poeta António Aleixo é entendida na base de uma integração conceptual para a qual contribuem a compressão de relações vitais como o tempo, o espaço e a analogia.

Die signifikante visuelle Metapher, die den Stadtraum am Eingang des Café Calcinha in Loulé mit der Statue des Dichters António Aleixo erhellt und verschönert, wird auf der Grundlage einer konzeptuellen Integration verstanden, zu der eine Kompression temporaler und räumlicher Kernrelationen und Analogie im Blend liegen.

Também partindo do princípio de que toda a arte é cognitiva, metacognitiva e mimética, tal como postulado por Donald (2006: 19) "The central role of mimesis is relevant to determining the cognitive role of art in human history and prehistory because all art is essentially mimetic in style.", demonstramos na organização semiolinguística do *Monumento Estatuário a*

*António Aleixo* o valor documental do património imaterial na composição escultórica.

Unter der Annahme, daß alle Kunst kognitiv, metakognitiv und mimetisch ist, wie von Donald (2006: 19) postuliert: „Die zentrale Rolle der Mimesis ist relevant für die Bestimmung der kognitiven Rolle der Kunst in der Geschichte der Menschheit und der Vorgeschichte, weil alle Kunst im Wesentlichen einen mimetischen Stil hat.“, zeigen wir in der semiolinguistischen Organisation des Stadtmuseums für António Aleixo den dokumentarischen Wert des immateriellen Erbes in der skulpturalen Komposition.

"O mundo só pode ser  
melhor do que até aqui  
- Quando consigas fazer  
Mais p'los outros do que por ti!

„Die Welt kann nur sein  
besser als bisher  
- Wenn Sie können  
Mehr für andere als für dich tun!

O homem sonha acordado;  
sonhando a vida percorre...  
e desse sonho dourado  
só acorda quando morre!

Der Mensch träumt wach;  
Träumend geht der Mensch durchs Leben ...  
und aus diesem goldenen Traum  
Er wacht nur auf, wenn er stirbt!

Os meus versos o que são?  
Devem ser, se os não confundo,  
pedaços do coração  
que deixo cá neste mundo.

Meine Verse, was sind sie?  
Sie müssen sein, wenn ich sie nicht verwirre,  
Herzstücke  
die ich hier in dieser Welt verlasse.

A coádra tem pouco espaço  
mas eu fico satisfeito  
coando numa coádra faço  
alguma cousa com jeito

Der Vierzeiler hat wenig Platz  
aber ich bin zufrieden  
wenn ich in einem Vierzeiler tue  
etwas Schönes

ANTONIO ALEIXO  
POETA POPULAR  
1899 - 1949"

Assim dizia António Aleixo na sua sentida e estética poética popular. Marcada pela ironia e pela crítica social, os poemas com versos em rima de António Aleixo denotam um elenco relevante de metáforas conceptuais, normalmente recriadas pelo poeta, e que se afiguram como extensões da sabedoria popular.

So sagte António Aleixo in seinem populären poetischen Sinn und Ästhetik. Die von Ironie und Gesellschaftskritik geprägten Gedichte mit gereimten Versen von António Aleixo bezeichnen eine relevante Besetzung von konzeptuellen Metaphern, die normalerweise vom Dichter nachgebildet werden und die wie Erweiterungen der Volksweisheit erscheinen.

Em Loulé, a estátua de homenagem ao poeta popular António Aleixo surge integrada no exterior do Café Calcinha. Natural de Vila Real de Santo António, onde nasceu em 18 de Fevereiro de 1899, António Aleixo faleceu em Loulé, em 16 de Novembro de 1949, e foi no Café Calcinha, local onde era assíduo, que revelou muitos dos seus poemas oralmente uma vez que era meio-analfabeto (*passim*, Prefácio de Joaquim Magalhães à obra *Este Livro Que Vos Deixo*. 1983, 7.ª Edição).

No mesmo café, podemos observar no interior materiais textuais e gráficos sobre o poeta e documentos de época. Classificado na "Rota dos Cafés de Portugal com História", ao estilo arquitectónico da Belle Époque, o Café Calcinha foi e é um notável lugar de tertúlias e encontros culturais.

In Loulé erscheint die Statue zu Ehren des populären Dichters António Aleixo an der Außenseite des Café Calcinha. Geboren in Vila Real de Santo António am 18. Februar 1899, António Aleixo starb am 16. November 1949 in Loulé.

Im Café Calcinha, wo er regelmäßig war, enthielt er viele seiner Gedichte einmal mündlich, weil er halber Analphabet war (*passim*, Vorwort von Joaquim Magalhães zu *Este Livro Que Vos Deixo*. 1983, 7. Auflage).

Im selben Café können wir Text-, Bild- und Grafikmaterials über den Dichter und Dokumente der damaligen Zeit sehen. Eingeordnet auf der



„Route der Cafés in Portugal mit Geschichte“, im architektonischen Stil der Belle Époque, das Café Calcinha ist ein bemerkenswerter Ort für Zusammenkünfte und kulturelle Begegnungen.

O monumento estatuário em memória de António Aleixo, na esplanada do Café Calcinha, é composto pela estátua de António Aleixo e por uma mesa e cadeira, em tamanho natural. Obra em bronze, da autoria do escultor Lagoa Henriques (1923 – 2009), foi inaugurada em 1996.



Das Statuendenkmal zum Gedenken an António Aleixo auf der Terrasse des Café Calcinha besteht aus der Statue von António Aleixo sowie einem Tisch und einem Stuhl in Lebensgröße. Das Bronzework des Bildhauers Lagoa Henriques (1923 – 2009) wurde 1996 eingeweiht.

A composição escultórica apresenta o poeta António Aleixo sentado à mesa do café. No tampo da mesa, podemos ver e ler as inscrições de quatro quadras de António Aleixo, uma delas manuscrita e com a assinatura do poeta, e a identificação do poeta “António Aleixo/ Poeta Popular/ 1899 – 1949”.

Die skulpturale Komposition zeigt den Dichter António Aleixo am Tisch sitzend. Auf der Tischplatte sind die Inschriften von vier Vierzeilern von António Aleixo zu sehen und zu lesen, einer davon handschriftlich und mit der Unterschrift des Dichters, sowie die Identifikation des Dichters „António Aleixo/ Poeta Popular/ 1899 – 1949“.

Na esplanada do Café Calcinha, António Aleixo revelava os seus poemas a todos os que por ali passavam. No tampo da mesa estão inscritos alguns desses poemas. A construção do significado nesta composição cénica assenta numa compressão da dimensão do tempo e do espaço, ou seja, o tempo passado é dimensionado no momento único presente do conjunto estatuário e numa relação de analogia – este era o local, na esplanada do Café Calcinha onde, sentado a uma mesa, o poeta revelava os seus poemas – o que nos permite intuitivamente dizer “este é o poeta António Aleixo”.

Ou seja, o poeta Aleixo e a sua estátua estão ligados pela relação conceptual de representação e analogia.

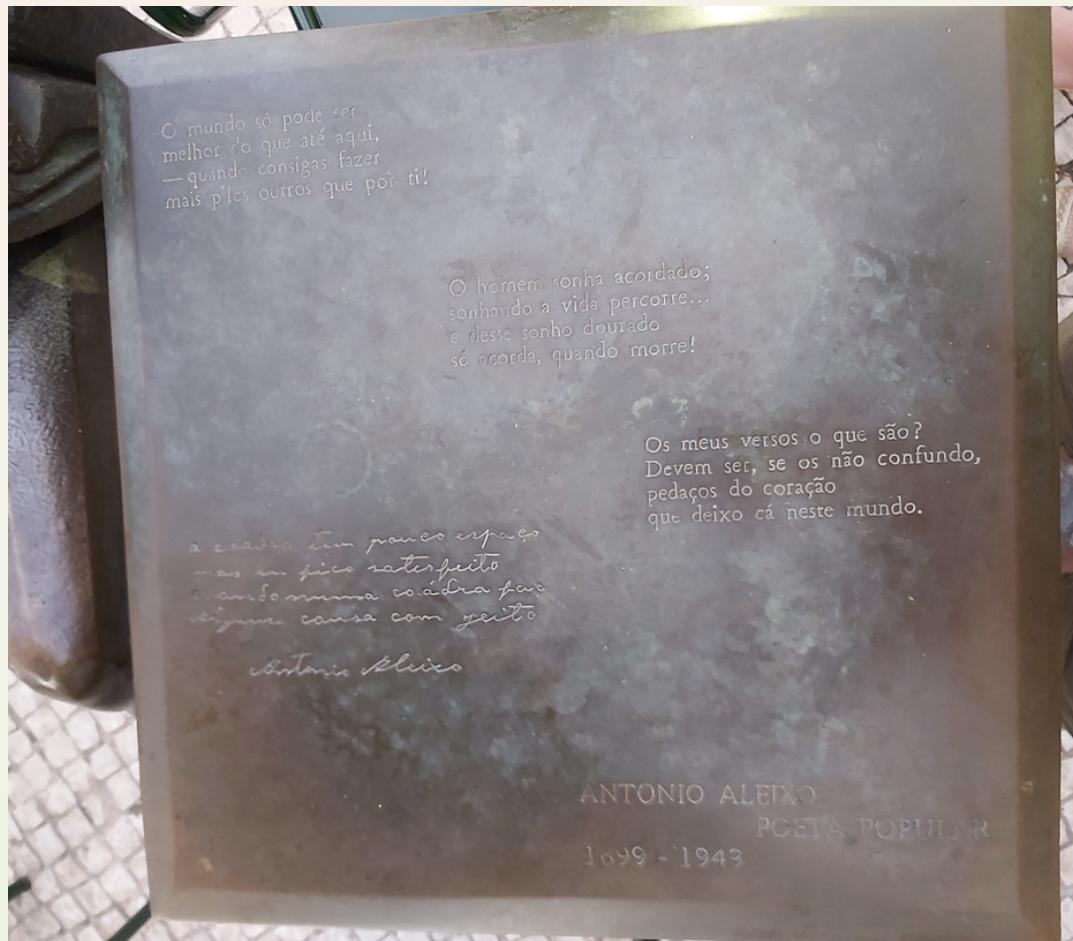
Auf der Terrasse des Café Calcinha enthüllte António Aleixo allen Passanten seine Gedichte. Auf der Tischplatte sind einige dieser Gedichte eingraviert. Die Bedeutungskonstruktion dieser szenischen Komposition basiert auf einer Zeit-Raum-Kompression, d.h. die vergangene Zeit wird im einzigartigen Gegenwartsmoment des Statuensets und in einem Analogieverhältnis dimensioniert - dies war der Ort, auf der Terrasse des Café Calcinha, wo der Dichter, an einem Tisch sitzend, seine Gedichte enthüllte – was es uns erlaubt, intuitiv zu sagen: „Das ist der Dichter António Aleixo“.

Mit anderen Worten, der Dichter Aleixo und seine Statue sind durch die konzeptuelle Beziehung von Repräsentation und Analogie verbunden.

O monumento estatuário denota o sentido de homenagem póstuma, quer através da configuração material da obra – a similitude na forma e na

posição dialogante de António Aleixo sentado à mesa do café – quer através do registo dos versos no tampo da mesa.

Das Statuendenkmal weist auf den Sinn einer posthumen Ehrung hin, entweder durch die materielle Ausstattung des Werks – die Ähnlichkeit in der Form und in der Unterhaltungsposition von António Aleixo am Tisch – oder durch die Aufzeichnung der Verse auf der Tischplatte.



O conjunto estatuário e o modo verbal presente nas inscrições são uma única entidade que envolve duas fases de compressão na construção do significado: a analogia e a representação. Esta integração conceptual evidencia a metáfora conceptual A VIDA É UMA VIAGEM na recriação pelo poeta A VIDA É UM SONHO QUE SE PERCORRE e o SONHO TERMINA COM A MORTE conforme a representação linguística nos versos do poeta

“O homem sonha acordado;/ sonhando a vida percorre.../ e desse sonho dourado/ só acorda quando morre!”.

Die Statue und der in den Inschriften vorhandene verbale Modus sind eine einzige Einheit, die zwei Phasen der Kompression bei der Konstruktion von Bedeutung beinhaltet: Analogie und Repräsentation. Diese konzeptuelle Integration hebt die konzeptuelle Metapher LEBEN IST EINE REISE nach der Kreativität des Dichters LEBEN IST EIN TRAUM, DURCH DEN MAN GEHT und der TRAUM ENDET MIT DEM TOD gemäß der sprachlichen Darstellung in den Versen des Dichters „Der Mensch träumt wach;/ Träumend geht der Mensch durchs Leben ... / und aus diesem goldenen Traum/ erwacht er erst, wenn er stirbt!“.

Os mapeamentos metonímicos e metafóricos plasmados no modo escrito nos poemas inscritos no tampo da mesa “Os meus versos o que são?/ Devem ser, se os não confundo,/ pedaços do coração/ que deixo cá neste mundo.” evidenciam a compressão do próprio poeta Aleixo nesta quadra através da conceptualização metafórico-metonímica O CORAÇÃO É UMA PESSOA e OS VERSOS NÃO MORREM deixando para a posteridade os momentos em que revelou a sua arte literária naquela esplanada do Café Calcinha, em Loulé.

Das metonymische und metaphorische Mapping, das im schriftlichen Modus in dem auf der Tischplatte eingeschriebenen Gedichten „Was sind meine Verse?“ zeigen das eigene Kompression des Dichters Aleixo von diesem Vierzeiler durch die metaphorisch-metonymische Konzeptualisierung DAS HERZ IST EINE PERSON und DIE VERSE STERBEN NICHT und der Nachwelt die Momente hinterlassen, in denen er seine literarische Kunst auf der Terrasse des Café Calcinha in Loulé offenbarte.

O monumento estatuário de homenagem a António Aleixo é uma obra de arte e um complexo semiótico que perpetua na estetização do espaço urbano da cidade de Loulé a memória e o património imaterial literário do poeta popular António Aleixo enquanto extensões semânticas da sabedoria popular representadas no património linguístico da língua portuguesa.

Das Statuendenkmal zu Ehren von António Aleixo ist ein Kunstwerk und ein semiotischer Komplex, der in der urbanen Ästhetisierung der Stadt Loulé die Erinnerung und das literarische immaterielle Erbe des Dichters António Aleixo als semantische Erweiterungen der Volksweisheit des immateriellen Kulturerbes der portugiesischen Sprache verewigt.

## Bibliografia

### Literaturverzeichnis

Almeida, M.C. & Geirinhas, R. 2021. "John Lennon's statuary Representations: foregrounding Cognition and Multimodality Issues" In *Gazeta #StatuaUrbana. Patrimonium Cultura*. ISSN 2184-9560. Edição Especial. Julho de 2021, 14 – 20. <http://hdl.handle.net/10174/30254> Cátedra UNESCO. Évora: Universidade de Évora.

Donald, Merlin. 2006. "Art and Cognitive Evolution". *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Mark Turner (ed.). Oxford: Oxford University Press.

Fauconnier, G. & Turner, M. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.

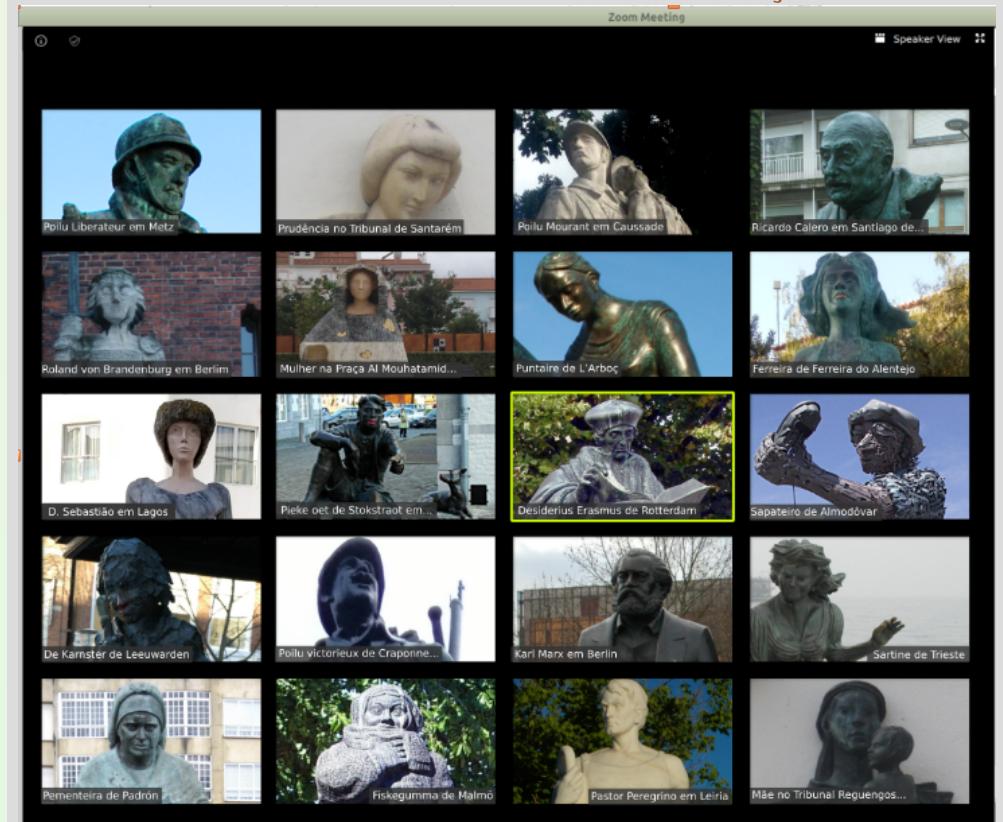
Soares, A. P. Gil. 2020. *Conceptualização e representação estatuária dos soldados peludos. Os poilus da Primeira Guerra Mundial 1914-1918*. Cátedra UNESCO. Évora: Universidade de Évora. <http://hdl.handle.net/10174/27908> [Colecções: CIDEHUS – Publicações].

Soares, A. P. Gil. 2013. *Património imaterial e estatuária urbana*. Pós-doutoramento em Estudos Artísticos. <http://hdl.handle.net/10451/8726> Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras.

Vieira, J. Filipe. 2009. Dispositivos de Identidade na Estatuária Urbana Europeia. [2 volumes. Texto policopiado – volume 1. DVD/ base de dados de leitura informática – volume 2. (Tese de Doutoramento. Ciências da Arte)]. <http://hdl.handle.net/10451/2682> Lisboa: Universidade de Lisboa. Faculdade de Belas-Artes.

**Estatuária Urbana - Património Artístico**  
interligar patrimónios: ligar o Património Cultural e o Património Natural  
Bildhauerei in der Stadt - künstlerisches Erbe  
Kultur- und Naturerbes der Welt verbinden  
Artistic Heritage - Urban Statuary  
Linking Heritage: Linking Cultural and Natural Heritage

**Statua - Arte - Cultura - Memória - Civilização**



## Representações estatuárias do animal

### Representacions estatuàries de l'animal

João Filipe Vieira

Licenciado em Escultura, Mestre em Arte, Património e Restauro, e Doutor em Ciências da Arte pela Universidade de Lisboa.

Llicenciat en Escultura, Màster en Art, Patrimoni i Restauració, i Doctor en Ciències de l'Art per la Universitat de Lisboa.

#### Nota prévia

Dado que a Gazeta possibilita a opção de publicação de cada artigo em duas línguas, eu utilizei essa opção com o maior prazer. Assim, no presente artigo sobre estatuária do animal, escolhi o português e o catalão como línguas de apresentação do tema por várias razões: o português, por ser a minha língua materna e o catalão pelas semelhanças com o português e pela dinâmica linguística que apresenta na produção cultural.

O interesse pela língua catalã liga-se também ao interesse pela geografia do istmo ibérico, geografia de grande diversidade geofísica e cultural da Península, onde se distribuem parte substancial dos falantes desta língua. O recente levantamento de obras de estatuária em Vic e Tarragona, com obras de qualidade notável e a comunicação em catalão com amigos locais e nos estabelecimentos comerciais, compõem o conjunto de razões que motivaram a escolha desta língua para a apresentação deste artigo no formato bilingue.

#### Nota preliminar

Com que la Gasetta ofereix l'opció de publicar cada article en dos idiomes, estic encantat d'utilitzar aquesta opció. Així, en aquest article sobre l'estàtua animal, he escollit el portuguès i el català com a llengües de

presentació del tema per diversos motius: el portuguès, per ser la meva llengua materna i el català per les similituds amb el portuguès i per la dinàmica lingüística que presenta en el producció cultural. L'interès per la llengua catalana també va lligat a l'interès per la geografia de l'istme ibèric, una geografia de gran diversitat geofísica i cultural a la Península, on es distribueixen una part substancial dels parlants d'aquesta llengua. La recent enquesta d'obres estatuàries a Vic i Tarragona, amb obres de notable qualitat i comunicació en català amb amics locals i en establiments comercials, conformen el conjunt de motius que van motivar l'elecció d'aquesta llengua per a la presentació d'aquest article en format bilingüe.

#### A imagem do animal

A imagem do animal tem uma grande presença na estatuária urbana. Temos pelo menos duas vertentes na observação da estatuária do animal.

Uma dessas vertentes é o animal relacionado com a figura humana, tendo neste caso sobretudo um papel significante ao nível dos atributos dessa mesma figura. Outra vertente é o animal como representação em si, dos seus atributos ou afirmado a identidade de uma localidade.

No primeira vertente, por exemplo o cavalo nas figuras equestres, denotam posição social e com frequência nobiliárquica. Quase todas as capitais têm as suas estátuas equestres. Utiliza-se sobretudo para reis e grandes generais.

A representação do animal junto da figura humana serve muitas vezes para evidenciar a bravura, o que notamos em *Herkules und der erymantische Eber* em Berlim, do escultor Louis Tuailon com data de 1967, que apresenta um homem a lutar com um javali; em *Corriendo el Encierro* em Pamplona que representa as famosas Festas de S. Firmin com as largadas de touros, do escultor Rafael Huerta, modelada em 1991 e erigido em 1994 ou na *Homenagem ao forcado* em Alcochete, Portugal, obra do escultor Sérgio Stikinni, datada de 1989, outra escultura taurina.

Também na literatura, a presença do animal reforça as qualidades humanas, como no conto do Capuchinho Vermelho, que ainda hoje emociona muitas crianças, ou no romance *Quo-Vadis*, do escritor polaco Henryk

Sienkiewicz<sup>19</sup> que muitos leitores comoveu na Polónia, após a sua publicação em 1896.

Na segunda vertente em que encontramos o animal representado sem a presença humana, evidenciando as suas características ou marcando uma localidade ou um tema, já observámos o cavalo e a vaca frísia, representados em Leeuwarden, tomámos nota do urso polar em Hammerfest, Noruega, já registámos diversas representações do urso em Berlim, o leão de Leipzig, o porco em Ebstorf ou o Elefante em Lund, na Suécia, a loba em La Louviére, etc.. De algumas destas imagens daremos conta neste artigo.

Assim, o animal aparece como um dispositivo de marcação simbólica em diferentes regiões físicas, políticas e culturais. A figura estatuária do animal que marca simbolicamente o espaço, conquista a adesão da comunidade em maior grau, consoante o grau do elemento identitário que evoca. Vejamos então alguns exemplos entre o material registrado até 2009, já que este artigo é a adaptação de um subcapítulo da tese de doutoramento.

## La imatge de l'animal

La imatge de l'animal té una forta presència a l'estatuària urbana. Tenim almenys dos aspectes per a l'observació de l'estàtua de l'animal. Un d'aquests aspectes és l'animal relacionat amb la figura humana, tenint en aquest cas sobretot un paper significatiu pel que fa als atributs d'aquesta figura. Un altre aspecte és l'animal com a representació en si mateix, dels seus atributs o afirmant la identitat d'una localitat. En el primer aspecte, per exemple el cavall en figures eqüestres, denoten posició social i sovint noble. Gairebé tots els capitells tenen les seves estàtues eqüestres. S'utilitza principalment per a reis i grans generals. La representació de l'animal al costat de la figura humana serveix sovint per destacar la valentia, que observem a *Herkules und der erymantische Eber* de Berlín, de l'escultor Louis Tuauillon datat l'any 1967, que presenta un home lluitant contra un senglar; a *Corriendo el Encierro* de Pamplona que representa les famoses Festes de S. Firmin amb la llançament dels bous, de l'escultor Rafael Huerta, modelada l'any 1991 i aixecada l'any 1994 o a l'Homenatge a la forca a Alcochete , Portugal, obra de l'escultor Sérgio Stikinni, datada l'any 1989, una altra escultura taurina. També en literatura la presència de l'animal reforça les qualitats humanes, com en el conte de la Caputxeta Vermella, que encara commou molts nens

<sup>19</sup> Cena onde Lígia, filha de Vânio, rei dos suevos, perseguida por ser cristã é levada à arena, presa a um touro, que deveria despedaçá-la e é o escravo Ursus, que salva a ama com a sua força assombrosa.

avui dia, o en la novel·la Quo-Vadis, de l'escriptor polonès Henryk Sienkiewicz<sup>1</sup>, que va emocionar molts lectors. a Polònia, després de la seva publicació l'any 1896. En el segon aspecte, on trobem l'animal representat sense presència humana, destacant-ne les característiques o marcant una ubicació o una temàtica, ja hem observat el cavall i la vaca frisones, representats a Leeuwarden, hem pres nota de l'ós polar a Hammerfest, Noruega, ja hem registrat diverses representacions de l'ós a Berlín, el lleó a Leipzig, el porc a Ebstorf o l'elefant a Lund, Suècia, el llop a La Louviére, etc. Informarem d'algunes d'aquestes imatges en aquest article. Així, l'animal apareix com un dispositiu de marcatge simbòlic en diferents regions físiques, polítiques i culturals. La figura estatuària de l'animal que marca simbòlicament l'espai, conquereix l'adhesió de la comunitat en major grau, segons el grau de l'element identitari que evoca. Vegem alguns exemples entre el material enregistrat fins al 2009, ja que aquest article és l'adaptació d'un subcapítol de la tesi doctoral.

## Porquinhos de Ebstorf

Escrever sobre estatuária é escrever quase sobre tudo. Cada obra remete para contextos sociais, profissionais, políticos, alimentares, costumes, etc., cujos temas e iluminações se condensam em cada imagem da estatuária.

Assim, a representação estatuária dos porcos representa os hábitos alimentares humanos na região em que se inserem.

Os alemães comem muita carne de porco. Sobretudo na forma de transformados, onde se destacam as salsichas. São famosas as *Bockwurst* e podem encontrar-se em toda a Alemanha, aquecidas no vapor. Acompanham-se com "Senf, Brötchen und ein Bier" [mostarda, papo-seco e uma cerveja] ou então com "Kartoffelsalat", a famosa salada de batatas fritas com natas (*Sahne*), ou ainda com "Sauerkraut" (salada avinagrada de couve branca).

Também em Portugal se come muita carne de porco. Os alentejanos têm fama de estar em primeiro lugar no seu consumo, na forma de chouriços e nos famosos toucinhos e presuntos. O consumo de carne de porco tem na Península Ibérica uma tradição milenar, sobretudo no território atribuído aos vetões, que vai de Trás-os-Montes a Ávila, em Espanha, onde são conhecidas

as muitas representações deste animal, representações essas que denominamos de berrões<sup>20</sup> no caso português e *verrones* em castelhano.



Foto 1: Três porquinhos em bronze / tres porques de bronze, Ebstorf.

Este conjunto escultórico ao porco, em Ebstorf, na região alemã de Niedersachsen, de carácter naturalista, muito diferente do estilo simbólico do sintetismo escultórico da cultura pós-megalítica, é também uma forma de marcar a presença deste animal no devir destas comunidades europeias.

A modelação é segura, o tratamento de superfície e textura muito coerentes bem como a encenação do conjunto conferem ao mesmo uma graciosidade simpática, bem cenografada e enquadrada no local.

Este conjunto de três porquinhos em bronze encontra-se em frente à Rathaus [Edifício da Câmara]. Foram oferecidos pelos fundadores da firma de produção de enchidos Müller's Hausmacher- Wurstwaren / Hellmut Müller a propósito dos cinquenta anos do Geschäftsjubiläum [jubileu do negócio] 1949-1999.

Podemos, pois, considerar a representação porcina como um dispositivo identificador de hábitos alimentares e de costumes sócio-profissionais de uma parcela substancial da comunidade de europeus.

Este tipo de obra por associação temática “imagens do porco” também tem a capacidade de remeter para as representações pré-históricas.

<sup>20</sup> Ver: ALARCÃO, Jorge de; 1986, p. 65; PEREIRA, Paulo; 1995, p.66-67, VIEIRA, João Filipe, 2001, pp. 130-133 vol.1 e p. 58 vol. 2; MORENO, Eduardo Sánchez, s/d, *De ganados, movimientos y contactos. Una nueva aproximación al debate sobre la trashumancia en la hispania antigua*, <http://www.ffil.uam.es/antigua/piberica/ganado/ganado1.html>.

## Els porquets d'Ebstorf

Escriure sobre l'estàtua és escriure sobre gairebé tot. Cada obra fa referència a aspectes socials, professionals, polítics, alimentaris, costums, etc., els temes i il·luminació dels quals es condensen en cada imatge de l'estatuària.

Així, la representació estatuària dels porcs representa els hàbits alimentaris humans a la regió on es troben.

Els alemanys mengen molta carn de porc. Sobretot en forma de productes processats, on destaquen els embotits. Els *bockwursts* són famosos i es poden trobar a tot Alemanya, escalfats amb vapor. Se serveixen amb “Senf, Brötchen und ein Bier” [mostassa, xat sec i una cervesa] o amb “Kartoffelsalat”, la famosa amanida de patates fredes amb nata (Sahne), o fins i tot amb “Sauerkraut” (amanida de vinagre de col blanca).

També a Portugal mengen molta carn de porc. Els alentexans són famosos per estar en primer lloc en el seu consum, en forma de xoriços i els famosos bacons i pernils. El consum de carn de porc té una tradició mil·lenària a la Península Ibèrica, especialment al territori atribuït als vetos, que va des de Trás-os-Montes fins a Àvila, a Espanya, on es coneixen les múltiples representacions d'aquest animal, representacions que anomenem *berrões* en el cas portuguès i *verrones* en castellà.

Aquest conjunt escultòric de porcs, a Ebstorf, a la regió alemanya de Niedersachsen, de caràcter naturalista, molt diferent de l'estil simbòlic de la síntesi escultòrica de la cultura post-megalítica, és també una manera de marcar la presència d'aquest animal a la desenvolupament d'aquestes comunitats europees.

El modelatge és segur, el tractament superficial i la textura són molt coherents, així com la posada en escena del conjunt, donant-li una gràcia amistosa, ben escenificada i emmarcada al lloc. Aquest conjunt de tres porquets de bronze es troba davant del Rathaus [Ajuntament]. Van ser donats pels fundadors de l'empresa de producció d'embotits Müller's Hausmacher-Wurstwaren / Hellmut Müller amb motiu del cinquantè aniversari del *Geschäftsjubiläum* [jubileu empresarial] 1949-1999. Podem, doncs, considerar la representació porcina com un dispositiu que identifica els hàbits alimentaris i els costums socioprofessionals d'una part substancial de la comunitat europea. Aquest tipus de treballs de l'associació temàtica “imatges del porc” també tenen la capacitat de referir-se a representacions prehistòriques.

### **Het friesche paard [o cavalo frísio]**

As terras frísias estendem-se ao Leste do IJsselmeer e a Sudoeste do Waddenzee, dois mares separados pelo *Afsluitdijk*, no Norte dos Países Baixos, passando pelo Norte da Baixa Saxónia alemã (Niedersachsen) e até ao Sudoeste da Dinamarca. A pequena distância das costas frísias e ao longo destas, viradas para o Mar do Norte, sucede-se um conjunto de ilhas em fila e fazendo com o continente um corredor que define vários pequenos mares, como o Waddenzee, na frísia neerlandesa. Distinguem-se três arquipélagos: as ilhas frísias do Oeste, neerlandesas, as illas frísias do Leste, alemãs, e as ilhas frísias do Norte, também alemãs, às quais se seguem um grupo de ilhas dinamarquesas.

Os habitantes frísios costumam preservar alguns dos seus costumes e valores tradicionais. Ainda se encontram traços linguísticos antigos comuns aos naturais das diversas regiões frísias, apesar das fronteiras linguísticas das administrações neerlandesa, alemã ou dinamarquesa<sup>21</sup>.

A cidade que registámos foi Leeuwarden, capital da *Friesland*, província frísia dos Países Baixos.

Leeuwarden é uma cidade muito bairrista, exibindo na estatuária vários dos seus símbolos, como o cavalo frísio, a vaca frísia e o jovem jogador de futebol, também frísio.

*Het friesche paard* [o cavalo frísio] em Leeuwarden é uma obra em bronze sobre pedra da autoria do escultor Auke Hettema, datada de 1981.

Apresenta uma placa afixada à obra onde se pode ler: «*Het friesche paard ter gelegenheid van 100-jarige vestiging te Leeuwarden door koopmans koninklijke meelfabrieken B.V. aangeboden aan de stad op 15 mai 1981*»<sup>22</sup>.

Em termos de dimensões e integração espacial segue as características da maior parte das obras neerlandesas em tecido urbano.

Encontra-se implantada numa praça, em dimensões naturais e sobre um plinto de pequena altura, numa zona de peões e ciclistas. Isto torna-a muito próxima do transeunte, o que apela naturalmente à interacção directa com este.

21 Lembramos aqui que uma parte da frísia pertenceu à Dinamarca até à I Guerra Mundial (e as fronteiras só ficaram completamente definidas após a II Guerra Mundial), sendo que por acordos entre este país e a Alemanha ainda se pratica o ensino oficial do dinamarquês devido à relevância desta comunidade na actual zona frísia alemã. Desta modo, nota-se a homogeneidade cultural ainda presente na região que abrange actualmente três administrações políticas diferentes.

22 Tradução *ad sensum*: O cavalo frísio no estabelecimento dos seus 100 anos em Leeuwarden oferecido por comerciantes à cidade em 15 de Maio de 1981 pela associação de moinhos do reino (Koopmans Flour).



*Foto 2: Het friesche paard, Leeuwarden.*

Existem várias associações de amigos do cavalo frísio, as quais, do ponto de vista lúdico e histórico, contribuem para a preservação desta espécie equídea frísia mas também evocam a memória e a identidade da comunidade do território da frísia holandesa.

Assim, o funcionamento simbólico desta escultura enquadraria-se na dimensão dos elementos de identidade da região, evocando na memória das pessoas laços afectivos com o património frísio.

### **Het friesche paard [el cavall frisó]**

Les terres frisones s'estenen a l'est de l'IJsselmeer i al sud-oest del Waddenzee, dos mars separats per l'Afsluitdijk, al nord dels Països Baixos, pel nord de la Baixa Saxònia alemany (Niedersachsen) i fins a l'oest fins a Dinamarca. A poca distància de les costes frisones i al llarg d'aquestes, de cara al mar del Nord, se succeeixen una sèrie d'illes formant un corredor amb el continent que defineix diversos mars petits, com el Waddenzee, a la Frisia holandesa. Es distingeixen tres arxipèlags: les illes de la Frisia Occidental, holandeses, les illes de la Frisia Oriental, alemanyes, i les illes de la Frisia del Nord, també alemanyes, a les quals segueix un grup d'illes danees.

Els habitants frisons tendeixen a conservar alguns dels seus costums i valors tradicionals. Encara hi ha trets lingüístics antics comuns als nadius de les diferents regions frisones, malgrat les fronteres lingüístiques de les administracions holandesa, alemanya o danesa.

La ciutat que vam registrar era Leeuwarden, capital de Frisia, província de Frisia dels Països Baixos.

Leeuwarden és una ciutat molt veïnal, que mostra a les seves estàtues diversos dels seus símbols, com el cavall frisó, la vaca frisona i el jove jugador de futbol frisó.

Het friesche paard [el cavall frisó] a Leeuwarden és una obra de bronze sobre pedra de l'escultor Auke Hettema, que data de 1981.

Hi ha una placa col·locada a l'obra que diu: «Het friesche paard ter gelegenheid van 100-jarige vestiging te Leeuwarden door koopmans koninklijke meelfabrieken B.V. aangeboden aan de stad op 15 maig 1981»<sup>23</sup>.

Pel que fa a les dimensions i la integració espacial, segueix les característiques de la majoria de les obres holandeses en teixit urbà.

Està situat en una plaça, de dimensions naturals i sobre un petit sòcol, en una zona per a vianants i ciclistes. Això fa que sigui molt a prop del transeünt, cosa que naturalment demana una interacció directa amb ell.

Hi ha diverses associacions d'amics del cavall frisó que, des del punt de vista recreatiu i històric, contribueixen a la preservació d'aquesta espècie d'équid frisó però també evoquen la memòria i la identitat de la comunitat del territori frisó holandès.

Així, el funcionament simbòlic d'aquesta escultura encaixa en la dimensió dels elements identitaris de la regió, evocant en la memòria de la gent vincles emocionals amb el patrimoni frisó.

### **Onze moeder [nossa mãe]**

Em Leeuwarden (Ljouwert em língua frísia) podemos encontrar Onze moeder [nossa mãe] mais conhecida pela expressão popular, possivelmente frísia, de “Us mêm”. É uma obra de 1954 de excelente modelado pelo escultor Gerardus Jan Adema.

A Vaca é um animal muito representado na estatuária animal, o que acontece em Malmö, na Suécia, em Siegen, na Alemanha e no projecto globalista da *Cow Parade*, que atravessou muitas grandes cidades de todos os continentes, sobretudo na América do Norte e na Europa. Tal como a representação do porco, a representação da vaca evidencia costumes alimentares e culturais que se estendem a parte substancial do planeta.

<sup>23</sup> Traducció ad sensum: El cavall frisó a l'establiment del seu 100è aniversari a Leeuwarden, ofert pels comerciants a la ciutat el 15 de maig de 1981 per l'associació de molins del regne (Koopmans Flour).



Foto 3: “Us mêm”, Ljouwert / Leeuwarden.

Consta que de todas as espécies, a vaca da região frísia está entre as de melhor qualidade, sendo a maior riqueza da região. Por isso os frísios neerlandeses a consideram sua mãe.

Também ao nível da estatuária “Us mêm” está entre as mais interessantes imagens da vaca. Trata-se de uma representação de elevado naturalismo, com a espécie de bovino muito bem caracterizada, além da interessante expressão do seu olhar e da sua postura.

«Os neerlandeses amam as suas vacas. Uma sondagem realizada em 1995 revelou que 80% da população não consegue conceber uma paisagem sem vacas.

Em Leeuwarden capital da província leiteira que é a Frísia, esta estátua representa uma vaca leiteira chamada "Us Mem"»<sup>24</sup>.

<sup>24</sup> «Les Néerlandais aiment leurs vaches. Une enquête réalisée en 1995 révélait que 80% de la population ne peuvent concevoir un paysage sans vaches. A Leeuwarden, capitale de la province laitière La Frise, une statue représente une vache laitière appelée "Us

Assim, a representação escultórica da vaca frísia em Leeuwarden, frequentemente designada pelos locais por “nossa mãe” (“Onze moeder” ou “Us Mem”) nota que a conceptualização de base metafórica na representação linguística da vaca frísia vem suportar a importância que este animal assume na cultura holandesa, nas regiões dos prados.

De facto, este animal assume uma importância vital na economia da região através das actividades relacionadas com a produção de lacticínios, determinantes para a sobrevivência e riqueza desta zona dos Países Baixos. Na mesma cidade existe a estátua da manteigueira, da qual já demos conta.

Portanto, é clara a metáfora da vaca frísia, ou seja a sua comparação com a mãe, símbolo de protecção e afectividade.

### **Onze moeder [la nostra mare]**

A Leeuwarden (Ljouwert en frisó) podem trobar Onze moeder [la nostra mare] més coneguda per l'expressió popular, possiblement frisó, de “Us mêm”. És una excel·lent obra de 1954 modelada per l'escultor Gerardus Jan Adema.

La vaca és un animal molt representat a l'estàtua animal, que passa a Malmö, Suècia, a Siegen, Alemanya i al projecte globalista Cow Parade, que va travessar moltes grans ciutats de tots els continents, especialment a Amèrica del Nord i Europa. Com la representació del porc, la representació de la vaca mostra costums alimentaris i culturals que s'estenen a una part substancial del planeta.

Es diu que, de totes les espècies, la vaca de la regió frisona es troba entre les de millor qualitat, sent la més gran riquesa de la regió. Per això els frisons holandesos la consideren la seva mare.

També a nivell de l'estatuària “Us mêm” es troba entre les imatges més interessants de la vaca. Es tracta d'una representació molt natural, amb l'espècie de boví molt ben caracteritzada, a més de la interessant expressió de la seva mirada i postura.

Mem" (notre mère).», em: [http://www.ryc.be/fr/products/kaas/holland/nl\\_kaas2.htm](http://www.ryc.be/fr/products/kaas/holland/nl_kaas2.htm)

“Els holandesos estimen les seves vaques. Una enquesta realitzada l'any 1995 va revelar que el 80% de la població no pot concebre un paisatge sense vaques.

A Leeuwarden, capital de la província lletera de Frisia, aquesta estàtua representa una vaca lletera anomenada "Us Mem"»<sup>25</sup>.

Així, la representació escultòrica de la vaca frisona a Leeuwarden, sovint referida pels habitants com "la nostra mare" ("onze moeder" o "Us Mem") assenyala que la conceptualització metafòrica en la representació lingüística de la vaca frisona dóna suport a la importància que aquest animal pren el relleu a la cultura holandesa, a les regions dels prats.

De fet, aquest animal té una importància vital en l'economia de la regió a través d'activitats relacionades amb la producció de lacticis, crucials per a la supervivència i la riquesa d'aquesta part dels Països Baixos. A la mateixa ciutat hi ha l'estàtua de la dona que fa mantega, que ja hem cobert.

Per tant, és clara la metàfora de la vaca frisona, és a dir, la seva comparació amb la mare, símbol de protecció i afecte.

### **Hirtenbrunnen [fonte dos pastores]**

O conjunto escultórico *Hirtenbrunnen* é composto por três vacas, um bezerro, um cão e um pastor, integrados numa fonte ao nível dos peões. Verificamos que a representação semio-lingüística “Der Hirtenbrunnen”<sup>26</sup> decorre a partir do elemento topográfico “fonte – Brunnen”. A construção semiótica e linguística (*Hirtenbrunnen* é uma palavra composta por *Hirten* – pastores, e *Brunnen* – fonte) denota a dimensão física e cultural na construção simbólica do significado.

25 «Les Néerlandais aiment leurs vaches. Une enquête réalisée en 1995 révélait que 80% de la population ne peuvent concevoir un paysage sans vaches. A Leeuwarden, capitale de la province laitière La Frise, une statue représente une vache laitière appelée "Us Mem" (notre mère).», em : [http://www.ryc.be/fr/products/kaas/holland/nl\\_kaas2.htm](http://www.ryc.be/fr/products/kaas/holland/nl_kaas2.htm)

26 Tradução *ad verbum*: A fonte dos pastores.



Foto 4: Hirtenbrunnen, Siegen.

*Hirtenbrunnen* [Fonte dos Pastores], em Siegen, Alemanha, com data de 1985, é um conjunto escultórico em bronze da autoria do escultor Wolfgang Kreutter. Situa-se na Alte Poststraße, antiga rua dos correios.

Embora a presença humana do pastor, cujos animais representados ajudam a marcar, este conjunto compõe-se de dois subconjuntos, sendo que pela sua presença, qualidade de representação e modelação, podemos perfeitamente individualizar o conjunto de três vacas, apresentado na imagem anterior.

Este conjunto é uma obra identitária, ilustrando as vivências ancestrais do trabalho pastorício nesta zona da Alemanha. É interessante a pastorícia ligada ao bovino, já que estamos mais habituados à mesma no âmbito do caprino e ovino.

Neste subconjunto as três vacas apresentam uma modelação geometrizada com ângulos vivos e planos bem definidos a par do naturalismo das poses e dimensões do animal. Nada foi esquecido, nem a própria bosta que se pode observar no chão atrás da última vaca!

Uma obra muito bem conseguida que dá gosto contemplar no local.

### **Hirtenbrunnen [Fonte dos pastores]**

El conjunt escultòric Hirtenbrunnen està format per tres vaques, un vedell, un gos i un pastor, integrats en una font a nivell de vianants. Hem comprovat que la representació semiolíngüística “Der Hirtenbrunnen”<sup>27</sup> deriva de l'element topogràfic “font – Brunnen”. La construcció semiòtica i

<sup>27</sup> Traducció ad verbum: La font dels pastors.

lingüística (Hirtenbrunnen és una paraula composta per Hirten –pastors, i Brunnen –font) denota la dimensió física i cultural en la construcció simbòlica del significat.

Hirtenbrunnen [Font dels Pastors], a Siegen, Alemanya, que data de 1985, és un conjunt escultòric de bronze de l'escultor Wolfgang Kreutter. Es troba a l'*Alte Poststraße*, l'antic carrer de correus.

Tot i que la presència humana del pastor, els animals representats del qual ajuden a marcar, aquest conjunt consta de dos subconjunts, i per la seva presència, qualitat de representació i modelatge, podem individualitzar perfectament el conjunt de tres vaques, mostrat a la imatge anterior.

Aquest conjunt és una obra identitària, que il·lustra les experiències ancestrals de la pastoral en aquesta zona d'Alemanya. És interessant la pastura relacionada amb el bestiar boví, ja que estem més acostumats a cabres i ovelles.

En aquest subconjunt, les tres vaques presenten un model geomètric amb angles aguts i plans ben definits, juntament amb el naturalisme de les poses i dimensions de l'animal. No s'ha oblidat res, ni tan sols la merda que es veu a terra darrere de l'última vaca!

Una obra molt ben feta que és un plaer contemplar al lloc.

### **Bärenbrunnen [fonte dos ursos]**

Frequentemente, deparamo-nos com representações escultóricas de ursos em Berlim, o que reflecte notoriamente o facto de o urso ser o símbolo desta cidade e, portanto, estar presente na sua heráldica.

Podemos nesta cidade encontrar várias imagens deste animal, que ao longo do tempo já originou muitas histórias e aventuras, algumas trágicas. É um animal que sempre esteve envolvido num certo clima de mistério.

A fonte dos ursos, *Bärenbrunnen* encontra-se em Berlim – Mitte e é uma obra escultórica em pedra vermelho rosada, tipo pórfiro ou alabastro, da autoria do escultor Hugo Lederer, erigida em 1928. No entanto, foi depois destruída durante a II Guerra Mundial e restaurada mais tarde, em 1958, por W. Sutkowski.

Apresenta quatro conjuntos de pequenas crias de urso, cada um destes no acto de brincar, o que torna o conjunto muito expressivo e do agrado dos mais novos. Também os adultos ficam encantados com a expressividade destes pequenos ursos brincando.

O centro da composição é ocupado por um grande urso adulto, possivelmente uma fêmea. O encanto causado por esta fonte de traços singelos, bem foi merecedor da sua reconstrução.



Foto 5: *Bärenbrunnen*.

Contém as seguintes inscrições: «Prof. Hugo Lederer 1928 zerstört im 2. Weltkrieg restauriert 1958 von W. Sutkowski die Neugestaltung des Bären Brunnens wurde aus mitteln des Kulturfonds des Magistrats von Gross-Berlin ermöglicht.» [Prof. Hugo Lederer destruída na II Guerra Mundial restaurada em 1958 por W. Sutkowski. A nova remodelação da Fonte dos Ursos foi possível através do fundo para a cultura da administração de Gross-Berlin].

### ***Bärenbrunnen* [font dels óssos]**

Sovint ens trobem amb representacions escultòriques d'ós a Berlín, la qual cosa reflecteix clarament el fet que l'ós és el símbol d'aquesta ciutat i, per tant, està present en la seva heràldica.

En aquesta ciutat podem trobar diverses imatges d'aquest animal, que al llarg del temps ha donat lloc a moltes històries i aventures, algunes d'elles tràgiques. És un animal que sempre ha estat involucrat en un cert ambient de misteri.

La Font de l'Ós, *Bärenbrunnen*, es troba a Berlín – Mitte i és una obra escultòrica en pedra vermella rosada, tipus pòrfir o alabastre, de l'escultor Hugo Lederer, construïda l'any 1928. No obstant això, més tard va ser destruïda durant la Segona Guerra Mundial i posteriorment restaurat el 1958 per W. Sutkowski.

Presenta quatre jocs de cadells d'ós, cadascun d'ells en l'acte de tocar, la qual cosa fa que el conjunt sigui molt expressiu i agradarà als més petits.

Fins i tot els adults estan encantats amb l'expressivitat d'aquests petits ossos jugant.

El centre de la composició està ocupat per un ós adult gran, possiblement una femella. L'encant provocat per aquesta font de característiques senzilles, va ser ben digne de la seva reconstrucció.

Conté les següents inscripcions:

«Prof. Hugo Lederer 1928 zerstört im 2. Weltkrieg restauriert 1958 von W. Sutkowski die Neugestaltung des Bären Brunnens wurde aus mitteln des Kulturfonds des Magistrats von Gross-Berlin ermöglicht.» [Prof. Hugo Lederer destruída na II Guerra Mundial restaurada el 1958 per W. Sutkowski La nova remodelació de la Font de l'Ós va ser possible gràcies al fons de cultura de l'administració Gross-Berlín].

### ***Wappenbrunnen* [fonte heràldica]**

*Wappenbrunnen* [fonte heràldica] também em Berlim-Mitte é um outro exemplo de estatuária do animal.

Apresenta um urso em cima de uma coluna segurando um emblema cuja heráldica representa a Alemanha.

A obra escultórica *Wappenbrunnen* é mais uma escultura que assinala o urso como símbolo de Berlim, estando presente na sua heráldica.

Para além do urso, esta fonte apresenta ainda a representação da águia, inscrita no emblema que o urso segura com as suas patas dianteiras, o qual marca e simboliza a Alemanha.

Poderíamos inferir que o urso (Berlim) segura nas mãos a águia (Alemanha), donde poderia decorrer que Berlim segura simbolicamente a Alemanha, evidenciando a ligação desta cidade estado ao país federado.



Foto 6: Wappenbrunnen Berlim – Mitte-

Esta fonte encontra-se implantada no bairro mais antigo desta cidade - o Nikolaiviertel, o qual está na origem da sua fundação. As grandes dimensões deste conjunto escultórico permitem que o mesmo seja visível num largo perímetro, realçando deste modo a sua presença neste bairro.

Enquanto o conjunto *Bärenbrunnen* destaca a dimensão lúdica e afável do urso ao representá-lo no domínio cognitivo da família. De facto, aquela representação do urso adulto com as suas crias numa fonte ao nível dos peões convida à interacção com a peça, em cujas bordas nos podemos sentar, e admirar as diversas brincadeiras.

O urso aqui representado, agachado e segurando o emblema junto ao corpo à semelhança das pessoas e numa posição elevada sobre a coluna, facto que denota a conceptualização do urso heráldico como simbolicamente “urso como um amigo e protector” da cidade.

Os seus autores são Gerhard Thieme, Hans-Joachim Kunsch e Stefan Kuschel.

A fonte tem cerca de quatro metros de diâmetro na base e a altura do tanque é de 1,70 m a partir da base, sendo que a altura total do complexo da fonte é de seis metros.

A base e as colunas são de pedra e a cobertura curva é de ferro forjado. A base da fonte é octogonal com três degraus. Em cada uma das oito faces, apresenta-se uma heráldica, em cujas bordas dos oito cantos se vislumbram umas folhas<sup>28</sup>.

28 BBL: (18/3/2008) - «Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Württembergische Str. 6, 10707 Berlin», <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/>;



Foto 7: Wappenbrunnen Berlim – Mitte (pormenor) / (detail)

Do centro da fonte ergue-se uma grande coluna no cimo da qual se encontra um capitel quadrado com o urso, abraçando a heráldica com a águia. A fonte termina com uma copa de filigrana em ferro forjado. É uma obra relativamente recente, de 1987.

A copa de ferro forjado é da autoria de Hans-Joachim Kunsch e a corrente de bronze é de Stefan Kuschel.

A fonte está implantada no bairro residencial mais antigo de Berlim, por forma a evocar a fundação da cidade.

Próximo, encontra-se um grande medalhão de bronze sobre cimento representando o selo da cidade. A placa memorial evocativa da cidade de Berlim, também de Gerhard Thieme, de bronze.

À volta deste selo da cidade encontra-se um texto que lembra o marquês Johann I. (1213-1266) e Otão III. (1215-1267), os quais atribuíram os privilégios comerciais a Berlim por volta de 1230<sup>29</sup>.

### ***Wappenbrunnen [font heràldica]***

Wappenbrunnen [font heràldica] també a Berlín-Mitte és un altre exemple d'estàtua animal.

Presenta un ós dalt d'una columna que sosté un emblema l'heràldica del qual representa Alemanya.

L'obra escultòrica Wappenbrunnen és una altra escultura que marca l'ós com a símbol de Berlín, present en la seva heràldica.

A més de l'ós, aquesta font també presenta la representació de l'àguila, inscrita en l'emblema que l'ós sosté amb les potes davanteres, que marca i simbolitza Alemanya.

Podríem inferir que l'ós (Berlín) té l'àguila (Alemanya) a les seves mans, de la qual cosa es podria deduir que Berlín sosté simbòlicament Alemanya, evidenciant la connexió d'aquesta ciutat-estat amb el país federat.

Aquesta font es troba al barri més antic d'aquesta ciutat - le Nikolaiviertel, que és l'origen de la seva fundació. Les grans dimensions d'aquest conjunt escultòric permeten que sigui visible en un ampli perímetre, potenciant així la seva presència en aquest barri.

Mentre que el conjunt Bärenbrunnen destaca la dimensió lúdica i afable de l'ós representant-lo en el domini cognitiu de la família. De fet, aquella representació de l'ós adult amb els seus cadells en una font a l'alçada dels vianants convida a la interacció amb la peça, a les vores de la qual podem seure i admirar els diferents jocs.

<http://www.stadtentwicklung.berlin.de/bauen/brunnen/de/mit/39.shtml>.

29 BBL: (22.03.2008) - [http://www.ajmueller.de/seniorpage/koch/nikolai\\_3.html](http://www.ajmueller.de/seniorpage/koch/nikolai_3.html).

L'ós aquí representat, ajupit i subjectant l'emblema a prop del cos com persones i en posició elevada sobre la columnna, fet que denota la conceptualització de l'ós heràldic com simbòlicament "ós com a amic i protector" de la ciutat.

Els seus autors són Gerhard Thieme, Hans-Joachim Kunsch i Stefan Kuschel.

La font té uns quatre metres de diàmetre a la base i l'alçada del dipòsit és d'1,70 m des de la base, amb l'alçada total del complex de la font de sis metres.

La base i les columnes són de pedra i la coberta corbada és de ferro forjat. La base de la font és octogonal amb tres graons. A cadascuna de les vuit cares hi ha una heràldica, a les vores de la qual de les vuit cantonades es poden veure fulles<sup>30</sup>.

Del centre de la font s'aixeca una gran columna damunt de la qual hi ha un capitell quadrat amb l'ós, que abraça l'heràldica amb l'àguila. La font acaba amb un dosser de filigrana de ferro forjat. És una obra relativament recent, de 1987.

La copa de ferro forjat és de Hans-Joachim Kunsch i la cadena de bronze és de Stefan Kuschel.

La font es troba al barri residencial més antic de Berlín, per tal d'evocar la fundació de la ciutat.

A prop hi ha un gran medalló de bronze sobre ciment que representa el segell de la ciutat. La placa commemorativa evocadora de la ciutat de Berlín, també de Gerhard Thieme, feta de bronze.

Al voltant d'aquest segell de la ciutat hi ha un text que recorda el marquès Joan I. (1213-1266) i Otó III. (1215-1267), que va concedir privilegis comercials a Berlín cap al 1230<sup>31</sup>.

### ***Berliner Bär [urso berlnense]***

Também nos deparamos com o urso de Berlim, *Berliner Bär*, em Dreilinden, na comarca berlnense de Zehlendorf, e em Spandau, zonas de entrada na cidade.

A primeira destas duas esculturas, particularmente interessante nas suas formas singelas, situa-se perto do antigo posto de controle de fronteira da zona de Berlim dos aliados, chamado "Checkpoint Bravo".

30 BBL: (18/3/2008) - «Senatsverwaltung für Stadtentwicklung Württembergische Str. 6, 10707 Berlin», <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/>; <http://www.stadtentwicklung.berlin.de/bauen/brunnen/de/mit/39.shtml>.

31 BBL: (22.03.2008) - [http://www.ajmueller.de/seniorpage/koch/nikolai\\_3.html](http://www.ajmueller.de/seniorpage/koch/nikolai_3.html).



Foto 8: *Berliner Bär*, Checkpoint Bravo, Berlim.

Não é facilmente acessível para se fotografar, já que se encontra entre duas pistas de uma das mais movimentadas vias de acesso à cidade. Apenas uma discreta saída para uma desactivada estação de serviço permite que alcancemos a figura. Depois de várias tentativas foi possível registar esta obra, claramente visível, mas por muito pouco tempo por quem passa junto da mesma em velocidades de autoestrada.

Existe uma cópia desta escultura na cidade de Dusseldórfia.

A escultura tem 85 centímetros de altura e está sobre um pedestal de granito com cerca de 2,50 metros.

É uma escultura muito graciosa e muito expressiva da autoria de Renée Sintenis, datada de 1956.

*Berliner Bär* insere-se num conjunto que constitui uma área museológica protegida, onde encontramos Brückenhäus que tem por base o projecto do arquitecto Hans-Joachim Schröder dos anos 1969/ 70, as duas bombas de gasolina e a estação de serviço (agora desactivada) são uma obra do arquitecto Gerhard Rümmler<sup>32</sup>.

Também em Spandau, numa das entradas para o centro de Berlim registámos outro simpático urso que acolhe quem chega à cidade.

Assim, o urso funciona aqui também como o anfitrião que acolhe os visitantes à cidade. Este facto é evidente através da posição do animal como se estivesse acenando com as patas dianteiras em sinal de acolhimento.

### **Berliner Bär [Ós de Berlín]**

També ens trobem l'ós berlinès, *Berliner Bär*, a Dreilinden, al barri berlinès de Zehlendorf, i a Spandau, zones d'entrada a la ciutat.

La primera d'aquestes dues escultures, especialment interessant per les seves formes senzilles, es troba prop de l'antic punt de control fronterer a la zona de Berlín aliada, anomenat "Checkpoint Bravo".

No és de fàcil accés per a la fotografia, ja que es troba entre dos carrils d'una de les vies d'accés més transitades a la ciutat. Només una sortida discreta a una estació de servei desactivada ens permet arribar a la figura. Després de diversos intents es va poder registrar aquesta obra, ben visible, però durant molt poc temps pels que hi passen a velocitats d'autopista.

Hi ha una còpia d'aquesta escultura a la ciutat de Düsseldorf.

L'escultura fa 85 centímetres d'alçada i s'aixeca sobre un sòcol de granit d'uns 2,50 metres.

32 Cf. Caspar. H. 2004. *Fürsten, Helden, grosse Geister. Denkmalgeschichten aus der Mark Brandenburg Berlin-Brandenburg*, p. 298.

Es tracta d'una escultura molt graciosa i molt expressiva de Renée Sintenis, que data de 1956.

Berliner Bär forma part d'un conjunt que constitueix un espai museístic protegit, on trobem Brückenhäus que es basa en el disseny de l'arquitecte Hans-Joachim Schröder dels anys 1969/70, les dues benzineres i l'estació de servei (ara desactivada). una obra de l'arquitecte Gerhard Rümmler<sup>33</sup>.

També a Spandau, a una de les entrades del centre de Berlín, vam veure un altre ós simpàtic que dóna la benvinguda als que arriben a la ciutat.

Així, l'ós també treballa aquí com a amfitrió que acull els visitants a la ciutat. Aquest fet es fa evident per la posició de l'animal com si estigués agitant les potes davanteres en senyal de benvinguda.



Foto 9: Urso de Berlim, Spandau .

33 Cf. Caspar. H. 2004. *Fürsten, Helden, grosse Geister. Denkmalgeschichten aus der Mark Brandenburg Berlin-Brandenburg*, p. 298.

### Zwei Giraffen [duas girafas]

Ainda em Berlim, na comarca de Köpenick, encontramos Zwei Giraffen [Duas girafas], uma representação escultórica de duas girafas, uma adulta e uma cria. Este conjunto escultórico situa-se no Schlosspark, um parque ajardinado junto ao Mügelsee, no qual podemos ainda observar outras obras escultóricas com representações relacionadas com o universo infantil, tais como crianças a brincar com uma tartaruga, e o pilha-galinhas (conto infantil), que já tivemos oportunidade de tratar antes.



Foto 10: Zwei Giraffen, Berlim-Köpenick.

Este conjunto escultórico faz lembrar a maternidade, apelando naturalmente à afectividade e interacção da cria com a mãe, pois a figura mais pequena situa-se ao nível do chão e numa pose que espontaneamente convida as crianças a nela se sentarem. Trata-se mais uma vez de uma conceptualização ao nível da família, a qual tem por base uma comparação

com a maternidade, tal como em *Bärenbrunnen*, a fonte dos ursos, que vimos anteriormente.

Estas *Zwei Giraffen* no Schlosspark são uma obra em bronze da autoria do escultor Hans Henning, com data de 1977. Contém ainda as seguintes inscrições: «Im Besitz des Bezirksamtes Köpenick von Berlin» [Propriedade da comarca de Köpenick em Berlim].

### ***Zwei Giraffen [dues girafes]***

Encara a Berlín, al barri de Köpenick, trobem *Zwei Giraffen* [Dues girafes], una representació escultòrica de dues girafes, un adult i un vedell. Aquest conjunt escultòric es troba al Schlosspark, un parc enjardinat al costat del Mügelsee, en el qual també podem observar altres obres escultòriques amb representacions relacionades amb l'univers infantil, com els nens jugant amb una tortuga, i la pila de pollastres (conte infantil), que abans hem tingut l'oportunitat de tractar.

Aquest conjunt escultòric recorda la maternitat, apel·lant de manera natural a l'afecte i la interacció del nen amb la seva mare, ja que la figura més petita està situada a ras de terra i en una postura que convida espontàniament als nens a seure sobre ella. Es tracta de nou d'una conceptualització a nivell familiar, que es basa en una comparació amb la maternitat, com a *Bärenbrunnen*, la font dels óssos, que hem vist abans.

Aquests *Zwei Giraffen* al Schlosspark són una obra de bronze de l'escultor Hans Henning, que data de 1977. També conté les següents inscripcions: "Im Besitz des Bezirksamtes Köpenick von Berlin" [Propietat del districte de Köpenick a Berlín].

### ***Os bois / Els bous***

Mais uma vez, notamos que a representação escultórica dos animais denota grande afectividade e grande respeito. Eles são apresentados como um elemento fundamental na interacção do homem com o meio e como um elo afectivo e de cumplicidade com as crianças.

De facto, também nesta peça em bronze sobre pedra de Pedro Anjos Teixeira, localizada em Leiria, Portugal, assinalamos não só a sua implantação num jardim público, tal como a obra *Zwei Giraffen*, perto da

zona dedicada aos mais novos, mas também os versos em azulejos policromados com desenhos que narram o carácter simpático destes animais e a amizade que se nutre por eles bem como as actividades agrícolas possíveis devido ao trabalho dos bois.

Talvez a riqueza do bovino na Península Ibérica estivesse tradicionalmente mais ligada à utilização da força do boi nos trabalhos da lavoura do que na utilização massiva da vaca, para fins alimentares, possa contribuir para explicar por que nesta região do Sudoeste europeu este seja



Foto 11: Os bois / *Els bous*, Leiria

consideravelmente mais representado nas artes do que a vaca, como sucede no Centro e Norte europeu.

Esta graciosa escultura datada de 1948 e representando uma parelha de bois de trabalho apresenta as inscrições com carácter literário pintadas sobre painéis de azulejo com desenhos de motivos campestres. Nestas inscrições podemos ler: «Os bois! Fortes e mansos, os boizinhos - leões com corações de passarinhos! Os bois! Os grandes bois êssem gigantes, tão amigos, tão úteis, tão possantes!» e «Sem as suas fadigas e canseiras não teriam florido as sementeiras! Sem a sua força, sem a sua dor, não estava rindo a terra toda em flor!». Os versos nos azulejos, como aforismos ao trabalho, são extractos da

obra literária para a infância *Animais Nossos Amigos*, publicada em 1911, de Afonso Lopes Vieira (1878 – 1946), natural também de Leiria.

Esta graciosa composição no Parque da Cidade ou Parque Tenente Coronel Jaime Filipe da Fonseca, de dimensões intimistas, compõem um conjunto de quatro peças, sendo que as restantes três representam um sapo jardineiro, um burro com alforjes e um cão.

As inscrições encontram-se nos azulejos do plinto, os quais são policromados. A escultura está assinada: Anjos Teixeira Filho.

### **Els bous**

Un cop més, observem que la representació escultòrica dels animals denota un gran afecte i un gran respecte. Es presenten com un element fonamental en la interacció de l'home amb l'entorn i com un vincle afectiu i de complicitat amb els infants.

De fet, també en aquesta peça de bronze sobre pedra de Pedro Anjos Teixeira, situada a Leiria, Portugal, destaquem no només la seva ubicació en un jardí públic, com l'obra *Zwei Giraffen*, prop de la zona dedicada als més joves, sinó també els versos en rajoles policromades amb dibujos que narren el caràcter amable d'aquests animals i l'amistat que es nodreix d'ells així com les activitats agrícoles possibles gràcies al treball dels bous.

Potser la riquesa del bestiar a la península Ibèrica estava tradicionalment més lligada a l'ús de la força del bou en la ramaderia que a l'ús massiu de vaques amb finalitats alimentaries, pot ajudar a explicar per què aquesta regió del sud-oest d'Europa està considerablement més representada en les arts que la vaca, com a l'Europa central i del nord.

Aquesta graciosa escultura que data de 1948 i que representa un equip de bous de treball té inscripcions amb un caràcter literari pintades sobre panells de rajoles amb dibujos de motius campestres. En aquestes inscripcions podem llegir: «Bous! Forts i mansos, els bous - lleons amb cor d'ocells! Les vaques! Els grans bous, aquells gegants, tan simpàtics, tan útils, tan poderosos!». i "Sense el seu esforç i cansament, la sembra no hauria florit! Sense la teva força, sense el teu dolor, tota la terra florida no riuria!». Els versos de les rajoles, com a aforismes per treballar, són extractes de l'obra literària infantil *Els nostres amics*, publicada l'any 1911, d'Afonso Lopes Vieira (1878 – 1946), també nascut a Leiria.

Aquesta gràcil composició al Parque da Cidade o Parque Tenente Coronel Jaime Filipe da Fonseca, de dimensions íntimes, comprèn un conjunt de quatre peces, les tres restants representen una granota de jardí, un ruc amb alforges i un gos.

Les inscripcions es troben a les rajoles del sòcol, que són policromades. L'escultura està signada: Anjos Teixeira Filho.

### **Perro perdiguero de Burgos [Cão perdigueiro de Burgos]**



Foto 12: Perro perdiguero de burgos .

Pelas inscrições: «MONUMENTO ERIGIDO POR SUSCRIPCION POPULAR ENTRE LOS CAZADORES DE ESPAÑA Y ENTUSIASTAS DEL PERRO PERDIGUERO DE BURGOS NUESTRO LEAL COMPAÑERO 30.01.2001», notamos a importância desta espécie canina para os caçadores da região de Burgos em Espanha. Notamos também a principal virtude do *Perro de burgos* como “leal companheiro”.

Este *Perro perdiguero de Burgos* é uma estátua em tamanho natural, vazada em bronze e erigida sobre plinto em granito. Trata-se de uma obra da autoria do escultor Bruno Cuevas, datada de 2001.

Pelas inscrições percebe-se que esta representação canina se insere na cultura de caça da região. Por isso funciona como um dispositivo identitário para o grupo socio-cultural ligado à cinegética local.

Todas estas imagens do animal, que se podem observar em diferentes territórios e localidades, são peças únicas, que só fazem sentido no próprio espaço geográfico, que identificam e simbolizam. A maior parte das mesmas, são obras de grande qualidade e simbolismo, efectuadas com grande sensibilidade.

#### *Perro perdiguero de Burgos [Gos setter de Burgos]*

De les inscripcions: «MONUMENTO ERIGIDO POR SUSCRIPCION POPULAR ENTRE LOS CAZADORES DE ESPAÑA Y ENTUSIASTAS DEL PERRO PERDIGUERO DE BURGOS NUESTRO LEAL COMPAÑERO 30.01.2001», destaquem la importància d'aquesta espècie canina per als caçadors de la comarca de Burgos. Destaquem també la principal virtut del Perro de burgos com a “fidel company”.

Aquest *Gos setter de Burgos* és una estàtua de mida natural, fosa en bronze i aixecada sobre un sòcol de granit. És una obra de l'escultor Bruno Cuevas, datada l'any 2001.

De les inscripcions es desprèn que aquesta representació canina forma part de la cultura cinegètica de la regió. És per això que funciona com a dispositiu d'identitat del col·lectiu sociocultural vinculat a la caça local.

Totes aquestes imatges de l'animal, que es poden veure en diferents territoris i emplaçaments, són peces úniques que només tenen sentit en el propi espai geogràfic, que identifiquen i simbolitzen. La majoria són obres de gran qualitat i simbolisme, fetes amb gran sensibilitat.

#### Javali

Também esta imagem do javali, assinalando que a região envolvente da localidade alemã de Weibersbrunn, no estado da Baviera, já foi muito povoada por esta espécie, está modelada com elevado realismo e colocada de forma muito natural sobre um conjunto de pedras comuns da região. Está situada numa estação de serviço, Aral Tankstelle Weibersbrunn [estação de serviço Aral de Weibersbrunn], na direcção Frankfurt-Würzburg, nas proximidades da localidade referida.



Foto 13: Javali / Senglar, Weibersbrunn.

Esta representação naturalista de um javali é uma obra em bronze do escultor A. Boucher, como consta na respectiva assinatura. No entanto, é muito parecido com o famoso “Porcellino” que o mestre barroco Pietro Tacca (1577-1640) modelou por volta de 1634! Uma cópia deste “Porcellino” que se encontra na face sul do Mercato Nuovo em Florença, Itália, faz as delícias

dos turistas que lhe esfregam o focinho para lá voltar e põe-lhe moedas na boca que consoante a forma como caem no lago assim os desejos!

Assim, quase a mesma estátua de javali funciona de forma diferente em Florença e em Weibersbrunn!

## Senglar

També aquesta imatge del senglar, que indica que la regió que envolta la localitat alemanya de Weibersbrunn, a l'estat de Baviera, antigament va estar molt poblada per aquesta espècie, està modelada amb gran realisme i col·locada d'una manera molt natural sobre un conjunt de pedres comunes d'aquella regió. Es troba en una estació de servei, Aral Tankstelle Weibersbrunn [estació de servei d'Aral de Weibersbrunn], en direcció a Frankfurt-Würzburg, a prop de l'esmentada població.

Aquesta representació naturalista d'un senglar és una obra de bronze de l'escultor A. Boucher, tal com mostra la signatura respectiva. No obstant això, és molt semblant al famós "Porcellino" que el mestre barroc Pietro Tacca (1577-1640) va modelar cap al 1634! Una còpia d'aquest "Porcellino" trobat al costat sud del Mercato Nuovo de Florència, Itàlia, fa les delícies dels turistes que es freqüen el nas per tornar-hi i es posen monedes a la boca que, segons la forma en què cauen al llac, de manera que fes els desitjos!

Així que gairebé la mateixa estàtua de senglar funciona de manera diferent a Florència que a Weibersbrunn!

## Sapo

Esta escultura do Sapo encontra-se na Rasthof Bat Cloerbruch Nord-Willich, também uma estação de serviço, na área da localidade alemã de Willich, na A52, na direcção Düsseldorf (Alemanha) – Roermond (Países Baixos).

Esta localidade na região Nordrhein-Westfalen encontra-se próxima da fronteira com o Limburgo, região do Sul dos Países Baixos.

A figura, muito expressiva, está modelada em cimento sobre uma base quase cúbica e apresenta na base os elementos decorativos de folhas e uns caracóis. Está assinada "JP" e não está datada.

Também parece ser uma tampa de um poço ou outro sistema, no entanto demasiado pesada para uma pessoa remover.

Estas representações mais singelas do animal, como esta representação de sapo têm um valor decorativo e evocativo e compõem belos recantos para uma pausa de autoestrada, como o que aqui vemos!



Foto 14: Sapo / Granota, Willich.

## Granota

Aquesta escultura de granota es pot trobar al Rasthof Bat Cloerbruch Nord-Willich, també una benzinera, a la zona de la localitat alemanya de Willich, a l'A52, direcció Düsseldorf (Alemanya) – Roermond (Països Baixos).

Aquesta ciutat de la regió de Nordrhein-Westfalen és a prop de la frontera amb Limburg, a la regió sud dels Països Baixos.

La figura, molt expressiva, està modelada en ciment sobre una base quasi cúbica i presenta elements decoratius de fulles i rínxols a la base. Està signat "JP" i no porta data.

També sembla ser una coberta de pou o un altre sistema, encara que massa pesat perquè una persona pugui treure.

Aquestes representacions més senzilles de l'animal, com aquesta representació d'una granota, tenen un valor decoratiu i evocador i configuren racons preciosos per a una escapada a l'autopista, com la que veiem aquí!

### ***La chevre***

*La chevre* em Genève, na Suiça, é uma escultura em bronze sobre pedra, da autoria do escultor Heinz Schwarz, datada de 1960.

Situá-se no Parc de Geisendorf perto da Preau Ecole de Geisendorf.

Apresenta uma modelação muito expressiva quanto aos valores táticos, na criação de elementos rítmicos de superfície na obra.

Também a pose muito expressiva e significativa nos revelam uma peça única e de grande qualidade plástica, cuja fundição mostra uma boa liga de bronze, nos tons cromáticos e ao toque.

*La Chèvre* representa a cabra alpina, um elemento importante da fauna local que marcou a região dos Alpes, na Suiça, e a história das suas populações rurais.

Caprichosa e inteligente, a cabra alpina tem uma longa história na cultura e tradição da região, revelando mitos e lendas associados à vida e à subsistência das gentes antigas que ocuparam as montanhas dos Alpes, e constituindo um elemento importante na indústria de lácteos e do queijo. São os fortes laços às terras e às populações dos Alpes na Suiça, que justificam a implantação deste simbólico e significante marco escultórico na estetização do espaço urbano.

### ***la chevre***

*La chevre a Ginebra, Suissa, és una escultura de bronze sobre pedra, obra de l'escultor Heinz Schwarz, que data de 1960.*

*Es troba al Parc de Geisendorf a prop de la Preau Ecole de Geisendorf.*



Foto 15: *La chevre*, em Genève.

*Presenta un modelatge molt expressiu pel que fa als valors tàctils, en la creació d'elements superficials rítmics a l'obra.*

*La posada molt expressiva i significativa també revela una peça única de gran qualitat plàstica, la fosa de la qual mostra un bon aliatge de bronze, en tons cromàtics i al tacte.*

*La Chèvre representa la cabra alpina, un element important de la fauna local que ha marcat la regió dels Alps a Suïssa i la història de les seves poblacions rurals.*

*Caprichosa i intel·ligent, la cabra alpina té una llarga història en la cultura i tradició de la regió, revelant mites i llegendes relacionades amb la vida i la subsistència dels antics pobles que ocupaven les muntanyes dels Alps, i constituint un element important en la lleteria, i la indústria del formatge... Són els forts lligams amb les terres i poblacions dels Alps a Suïssa els que justifiquen la implantació d'aquesta fita escultòrica simbòlica i significativa en l'estetització de l'espai urbà.*

### **La Louve**

Em La Louvière na região da Valónia, Bélgica, encontramos uma loba, *La Louve*, muito semelhante à loba do Capitólio, no entanto não apresenta os gémeos.

La Louvière considera ter a mesma origem de Roma.

A presença desta estátua urbana na cidade *La Louvière* e no local *Place de La Louve* denota a sua importância enquanto símbolo identitário da comunidade local.

Ao contrário da loba capitolina, enquanto escultura concreta, em bronze, não está envolta em mistério. Sabe-se quem foi o seu autor, o escultor belga Darville de Charleroi, bem como a sua data, 1953.

Como podemos observar na imagem, encontra-se bem elevada sobre uma base suportada por duas colunas da autoria do arquitecto Depelsenaire<sup>34</sup>.

Podemos também observar na imagem um elemento quadrangular, que liga as duas colunas, sensivelmente a um terço da altura destas o qual contém um relevo representando «D'Jobri et D'Jobrette», um casal de comediantes locais. Aqui encontram-se as inscrições: «Fête de Wallonie 1953 nos populaires D'Jobri et D'Jobrette», que assinalam uma festa valonesa no mesmo ano do levantamento da estátua, com a presença do famoso casal de comediantes.

34 Cf. - 19/05/2008 - «Ville de La Louvière», <http://www.lalouviere.be/>(24.05.2008)

O nome desta localidade e do local, ou seja as suas designações topográficas, têm uma motivação cultural que se liga com a construção do significado associado a esta obra, que se manifesta ainda nos habitantes de La Louvière que são designados por “os lobos”.<sup>35</sup>

Também de acordo com a lenda da cidade, descobertas históricas contam que foi encontrada neste local uma loba amamentando uma criança (apenas uma). Esta era também uma região onde abundavam os lobos devido à densidade de florestas.

### **La Louve**

A La Louvière, a la regió de Valònia, Bèlgica, trobem un llop, La Louve, molt semblant al llop del Capitoli, però no té els bessons.

La Louvière considera que té el mateix origen que Roma.

A presència d'aquesta estàtua urbana a la ciutat de La Louvière i al lloc de la plaça de La Louve denota la seva importància com a símbol d'identitat de la comunitat local.

A diferència del llop capitolí, com a escultura de formigó, en bronze, no està envoltat de misteri. Se sap qui va ser el seu autor, l'escultor belga Darville de Charleroi, així com la seva data, 1953.

Com podem veure a la imatge, és molt alt sobre una base sostinguda per dues columnes dissenyades per l'arquitecte Depelsenaire<sup>36</sup>.

També podem veure a la imatge un element quadrangular, que uneix les dues columnes, aproximadament un terç de la seva alçada, que conté un relleu que representa «D'Jobri et D'Jobrette», una parella d'humoristes locals. Aquí hi ha les inscripcions: «Fête de Wallonie 1953 in the popular D'Jobri et D'Jobrette», que marquen una festa valona el mateix any que es va erigir l'estàtua, amb la presència de la famosa parella d'humoristes.

El nom d'aquest poble i lloc, és a dir, les seves designacions topònimes, tenen una motivació cultural lligada a la construcció del significat associat a aquesta obra, que encara es manifesta en els habitants de La Louvière que s'anomenen “els llops”<sup>37</sup>

També segons la llegenda de la ciutat, els descobriments històrics diuen que en aquest lloc es va trobar un llop allentant un nen (només un). Aquesta també era una regió on abundaven els llops a causa de la densitat dels boscos.

35 “Les habitants de La Louvière sont surnommés ‘Les loups’”, v. «Ville de La Louvière, Histoire» - <http://www.lalouviere.be/> (08.2005).

36 Cf. - 19/05/2008 - «Ville de La Louvière», <http://www.lalouviere.be/>(24.05.2008)

37 “Les habitants de La Louvière sont surnommés ‘Les loups’”, v. «Ville de La Louvière, Histoire» - <http://www.lalouviere.be/> (08.2005).



Foto 16: la Louve, La Louvière.

Mencionamos ainda mais algumas representações do animal que registámos no local e que também têm particularidades interessantes, mas não apresentámos no presente artigo.

Em Lund na Suécia, encontramos uma representação do Elefante, em grandes dimensões, com a aparência de boneco de brincar, escultura em argamassa pintada de branco visando um público infantil, em frente ao Barn & Ungdoms Sjukhuset [hospital de crianças e jovens].

A interessante representação do equídeo, em palha, na localidade de Candé, observado no segundo capítulo da tese de doutoramento.

Através de documentos publicados na Internet foi-nos possível tomar conhecimento da imagem do Urso polar, em Hammerfest, Noruega. Esta imagem do animal funciona como um marcador meteorológico e geofísico do espaço: os gelos do ártico e o grande urso branco.

A estátua do urso polar situa-se na praça em frente da Câmara, e o “souvenir” de oferta aos turistas é um urso polar tal como nas cidades mais ao norte e peles de veado. Relacionado com o urso polar estão também no local a Antiga Sociedade Real do Urso Polar e o museu que esta dirige<sup>38</sup>.

Em Vitoria-Gasteiz, no País Basco espanhol podemos encontrar dois animais divertidos. De acordo com o espírito da cidade, trata-se de um corcodilo em bronze cujos patas dianteiras são mãos humanas e as traseiras pés humanos e da escultura representando um hipopótamo comprido como um chouriço. A reforçar esta identidade, encontra-se nesta cidade a estátua de «Celedón, espíritu de una ciudad», representando Celedonio Alzola, um cidadão que em tempos idos descia com um guarda-chuva e animava as Fiestas de La Blanca en Vitoria.

Esmen tem algunes representacions més de l'animal que vam gravar al jaciment i que també tenen particularitats interessants, però no les vam presentar en aquest article.

A Lund, Suècia, trobem una representació de l'Elefant, en grans dimensions, amb aspecte de nino de joguina, una escultura en morter pintat de blanc dirigida a un públic infantil, davant del Barn & Ungdoms Sjukhuset [hospital per a nens i jove].

La interessant representació de l'èquid, en palla, a la localitat de Candé, observada en el segon capítol de la tesi doctoral.

A través de documents publicats a Internet vam poder conèixer la imatge de l'ós polar, a Hammerfest, Noruega. Aquesta imatge de l'animal funciona com a marcador meteorològic i geofísic de l'espai: el gel àrtic i el gran ós blanc.

38 Cf. <http://seattlepi.nwsource.com/getaways/031998/nor19.html> (23.12.2008)

L'estàtua de l'ós polar es troba a la plaça de davant de l'Ajuntament, i el "record" que s'ofereix als turistes és un ós polar, com a les ciutats més al nord, i pells de cérvol. Relacionat amb l'ós polar, també hi ha l'Antic Royal Polar Bear Society i el museu que gestiona<sup>39</sup>.

A Vitòria-Gasteiz, al País Basc espanyol, podem trobar dos animals divertits. D'acord amb l'esperit de la ciutat, és un cocodril de bronze les potes davanteres són mans humanes i les posteriors peus humans i l'escultura representa un hipopòtam llarg com un xoriço. Per reforçar aquesta identitat, hi ha en aquesta ciutat l'estàtua de «Celedó, espíritu de una ciudad», que representa a Celedonio Alzola, un ciutadà que antigament amb paraigua i animava les Festes de La Blanca a Vitòria.

Blogues, sites e redes sociais.

<https://konstelazone.wordpress.com/>

<http://www.sitstaturb.stroit-art.net/index.php>

<https://vk.com/public149677466>

## Bibliografia

Todas as imagens tratadas neste artigo foram observadas e registadas “in situ”.

### Soares, Ana Paula Gil

14-Dec-2012 - [A estatuária e a escultura figurativa urbana:conceptualização de estatuária no espaço urbano](#)

[3-Jul-2013 - Património imaterial e estatuária urbana](#)

2009 [Representações linguísticas e semióticas na estatuária urbana europeia](#)

### Vieira, João Filipe do Carmo

2009 [Dispositivos de identidade na estatuária urbana europeia](#)

2001. [Pedro Anjos Teixeira e a Escultura no Exterior. Vieira, João Filipe do Carmo.](#)

39 Cf. <http://seattlepi.nwsource.com/getaways/031998/nor19.html> (23.12.2008)

## #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura

Preservar a Memória - Transmitir a História

Préserver la mémoire - Transmettre l'histoire

Сохранить Память – Передать Историю

Preserve Memory - Convey History

die Erinnerung erhalten - die Geschichte vermitteln

## Traduções – Übersetzungen – Translations – Traduccions – Переводы - Traductions

### Editorial català

En aquests temps de grans tensions mundials, pensem que el significatiu art estatuari que embelleix l'espai urbà dels territoris ens pot mostrar els camins de la pau.

Una major comprensió de la missió humanista de l'estatuària urbana permet desenvolupar els valors de pau i seguretat mundial més enllà de les limitacions geopolítiques i institucionals mitjançant la producció de coneixement i l'apreciació de les representacions locals i territorials en l'art de l'estatuària urbana, ajudant a evitar conflictes globals, per exemple, com va demostrar el paradigma del moviment comparatista durant la Guerra Freda.

L'atenció de la UNESCO al patrimoni estatuari urbà és sens dubte una forta contribució al diàleg entre els pobles, la creació de ponts entre els cercles acadèmics i la societat civil, la recerca i l'adopció de decisions polítiques, la intensificació de la cooperació Nord-Sud, Sud-Sud i Nord-Sud-Sud. En efecte, és la inscripció de l'obra estatuària en localitats i territoris, com a objecte urbà d'habitacions, així com els vincles que estableix amb els llocs i les persones, allò que l'estetitza, expressant les seves dimensions afectives, històriques, lingüístiques i culturals, aspectes de llocs i persones, esdevenint un bell objecte de contemplació i gaudi estètic, fet que contribueix a fer que les ciutats i els centres d'habitació siguin inclusius, segurs, resilents i sostenibles d'acord amb els Objectius de Desenvolupament Sostenible de les Nacions Unides - Agenda 2030.

En la mateixa línia d'actuació que els números anteriors, el número 02 de la Gaceta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura vol ser una contribució a l'enfortiment del multilateralisme, el diàleg internacional i la solidaritat

intel·lectual, recordant la gran riquesa patrimonial i documental i la fortuna estètica i artística de l'estatuària urbana.

En aquest número 02 de la Gaceta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura, ens honren les paraules del professor Filipe Themudo Barata, catedràtic de la Universitat d'Évora i titular emèrit de la Càtedra UNESCO de Patrimoni Immaterial i Sabers Tradicionals, que ens arriben a través del seu "Carta al Lector curiós i interessat" ["Carta ao Leitor curioso e interessado"]. Pioner fundador de la Càtedra UNESCO de la Universitat d'Évora, és una gran alegria poder comptar amb els seus coneixements i la seva reflexió sàvia i il·luminadora sobre les estàtues i el seu valor patrimonial.

També aportem la contemporaneïtat de la "Ruta cinematogràfica de l'estatuària de Pedro Almodovar" de la professora Clotilde Almeida i l'investigador Rui Vau; "Casa Museu Silvestre Raposo", de Silvestre Raposo; "Os Observadores" de l'escultora Teresa Paulino, obra que marca el seu llançament en la seva carrera artística, l'any 2001; "Coroplàstia. La producció de la figuració ceràmica" sobre l'art de crear petites figures de terracota, de l'investigador i artista plàstic Paulo Tiago Cabeça; "Els límits ampliats de la figura humana d'Anthony Gormley: entre el Memorial i el potencial de l'estatuària" i la seva relació simbòlica amb l'espai, a càrrec dels investigadors i artistes visuals Rui Mota i Filipa Cruz; el "Monument estatuari a António Aleixo - document del patrimoni cultural immaterial" de la doctora Ana Paula Gil Soares i "Representacions estatuàries de l'animal" i la seva presència a l'estàtua urbana, del doctor i artista plàstic João Filipe Vieira.

Us desitgem una bona lectura i unes bones vacances d'estiu!

Ana Paula Gil Soares  
Càtedra UNESCO - Universitat d'Évora, Portugal

La Gazeta és una publicació bianual.  
El proper número serà el desembre de 2022.

Estem encantats de que participis en aquest espai de diàleg sobre aquest fascinant tema d'interès comú.

#EstatuàriaUrbà\_PatrimoniCultural

## Editorial deutsch

In Zeiten wie diesen großer weltweiter Spannungen glauben wir, daß die bedeutende Kunst der Statuen, die den städtischen Raum der Territorien verschönert, uns die Wege des Friedens zeigen kann.

Ein besseres Verständnis der humanistischen Mission von Bildhauerei in der Stadt ermöglicht die Entwicklung der Werte des Friedens und der Weltsicherheit über die geopolitischen und institutionellen Zwänge hinaus durch die Produktion von Wissen und die Wertschätzung lokaler und territorialer Repräsentationen in der Kunst der Bildhauerei in der Stadt, auch zur Vermeidung globaler Konflikte beitragen, wie beispielsweise das Paradigma der komparatistischen Bewegung während des Kalten Krieges gezeigt hat.

Eine Aufmerksamkeit der UNESCO für das städtische bildhauerische Erbe ist sicherlich ein starker Beitrag zum Dialog zwischen den Völkern, zur Schaffung von Brücken zwischen akademischen Kreisen und der Zivilgesellschaft, zur Forschung und zur Verabschiedung politischer Entscheidungen, zur Intensivierung der Nord-Süd-Zusammenarbeit, Süd-Süd und Nord-Süd-Süd. In der Tat ist es die Einschreibung der Statuen in Orte und Territorien, als städtisches Objekt von Wohnbezirke, sowie die Bindungen, die sie mit Orten und Menschen herstellt, die sie ästhetisieren und ihre affektiven, historischen, sprachlichen und kulturellen Dimensionen zum Ausdruck bringen Orte und Menschen, die zu einem schönen Objekt der Kontemplation und des ästhetischen Genusses werden - eine Tatsache, die dazu beiträgt, Städte und Wohnzentren im Einklang mit den Zielen der Vereinten Nationen für nachhaltige Entwicklung - *Ziele der Agenda 2030* - integrativ, sicher, widerstandsfähig und nachhaltig zu machen.

In der gleichen Aktionslinie wie die vorangegangenen Ausgaben, Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura – Ausgabe 02 ist ein Beitrag zur Stärkung des Multilateralismus, des internationalen Dialogs und der intellektuellen Solidarität unter Hinweis auf den großen Erbe und dokumentarischen Reichtum sowie das ästhetische und künstlerische Vermögen der Statuen im öffentlichen Raum erinnern.

Die Ausgabe 02 der Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura fühlen wir uns geehrt und sind dankbar für die Worte von Professor Filipe Themudo Barata, ordentlicher Professor an der Universität Évora und emeritierter Inhaber des UNESCO-Lehrstuhls für immaterielles Erbe, die uns durch seinen "Brief an den neugierigen und interessierten Leser" erreichen. Als Gründer des ersten UNESCO-Lehrstuhls an der Universität von Évora, ist es eine große Freude auf sein Wissen und seine weise und aufschlussreiche Reflexion über die Statuen und ihren Wert als kulturelles Erbe zählen zu können.

Wir bringen auch die Zeitgenossenschaft der "kinematografischen Statuen der Almodóvar-Route" von Univ.-Professor Clotilde Almeida und Forscher Rui Vau; „Die Beobachter“ von Bildhauerin Teresa Paulino, ein Kunstwerk, das im Jahr 2001 den Beginn ihrer Karriere markiert; "Koroplastik. Die Herstellung Tonfiguren." über die Tonproduktion, als eine Technik künstlerischen Schaffens, von dem Forscher und Künstler Paulo Tiago Cabeça; „Die erweiterten Grenzen der menschlichen Figur von Anthony Gormley: Zwischen dem Denkmal und dem Potenzial im Statuenwerk“ und ihre symbolische Beziehung zum Raum, von den Forschern und Künstlern Rui Mota und Filipa Cruz; „Statuendenkmal für António Aleixo – Dokument des Immateriellen Kulturerbes“ von Doktor Ana Paula Gil Soares und „Statuendarstellungen von Tieren“ und ihre Anwesenheit in der Eurasien von Doktor und Künstler João Filipe Vieira.

Wir wünschen entspannte Lektüre und gute Fahrt in den Sommer!

Ana Paula Gil Soares  
UNESCO Lehrstuhl - Universität Évora, Portugal

Die Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura wird halbjährlich erscheinen.

Die nächste Ausgabe ist für Dezember 2022 geplant.

Wir freuen uns sehr über Ihre Teilnahme in diesem Raum des Dialogs zu diesem faszinierenden Thema von gemeinsamem Interesse #BildhauereiStadt\_kulturellesErbe!

## Редакционная русский

В эти времена великой мировой напряженности мы думаем, что значительное искусство статуи, украшающие городское пространство территорий, может указать нам пути мира.

Более глубокое понимание гуманистической миссии городской статуя позволяет развивать ценности мира и всемирной безопасности за пределами geopolитических и институциональных ограничений посредством получения знаний и оценки местных и территориальных представлений в искусстве урбана статуя, помогая избежать глобальных конфликтов, например, как продемонстрировала парадигма компаративистского движения во время холодной войны.

Внимание ЮНЕСКО к городскому скульптурному наследию, безусловно, является весомым вкладом в диалог между народами, наведение мостов между академическими кругами и гражданским обществом, исследования и принятие политических решений, активизацию сотрудничества Север-Юг, Юг-Юг и Север-Юг-Юг. Действительно, именно вписывание скульптурного произведения в местности и территории, как городского объекта жилых единиц, а также связи, которые оно устанавливает с местами и людьми, эстетизирует его, выражая его аффективное, историческое, языковое и культурное измерение, аспекты мест и людей, становясь прекрасным объектом созерцания и эстетического наслаждения - факт, который способствует тому, чтобы сделать города и жилые центры инклюзивными, безопасными, устойчивыми и устойчивыми в соответствии с Целями устойчивого развития Организации Объединенных Наций - Повестка дня на период до 2030 года.

В том же направлении, что и предыдущие номера, номер 02 Газеты #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura призван внести вклад в укрепление многосторонности, международного диалога и интеллектуальной солидарности, помня об огромном родовом и документальном

богатстве, а также эстетическом и художественном богатстве урбана статуя.

В этом выпуске 02 Gazeta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura слова профессора Filipe Themudo Barata, профессора Университета Эворы и почетного заведующего кафедрой ЮНЕСКО по нематериальному наследию и традиционным ноу-хау, дошли до нас благодаря его «Письмо любопытному и заинтересованному читателю». Один из первых основателей кафедры ЮНЕСКО в Университете Эворы, для меня большая радость иметь возможность рассчитывать на его знания и его мудрые и поучительные размышления о статуях и их ценности наследия.

Мы также представляем современность "кинематографического маршрута скульптуры Pedro Almodovar" профессора Clotilde Almeida и исследователя Rui Vau; "Дом-музей Silvestre Raposo" Silvestre Raposo; "наблюдатели" скульптора Teresa Paulino, работа, которая знаменует его запуск в карьере искусств в 2001 году; «Коропластика. Изготовление керамических фигурок » по сочинению семьи маленьких терракотовых фигурок искательницы и художника-пластика Paulo Tiago Cabeça; "Расширенные границы человеческой фигуры Энтони Гормли: между мемориалом и потенциалом в статуи" и его символическое отношение к пространству, исследователи и художники Rui Mota и Filipa Cruz; "статуарный памятник António Aleixo-документ нематериального культурного наследия" доктор Ana Paula Gil Soares и "статуарные изображения животного" и его присутствие на городской статуе, докторская степень в области изобразительного искусства и художник João Filipe Vieira.

Желаем вам приятного чтения и хороших летних каникул!

Ана Паула Хил Соарес  
Кафедра ЮНЕСКО - Университет Эворы, Португалия

«Газета» выходит два раза в год.

Следующий выпуск выйдет в декабре 2022 года.

Мы рады, что вы участвуете в этом пространстве для диалога по этой увлекательной теме, представляющей общий интерес.

#Городской статуя\_Культурное наследие

## Editorial english

In these times of great world tensions, we think that the significant art of statuary that beautifies the urban space of the territories can show us the paths of peace.

A greater understanding of the humanist mission of Urban Statuary allows the development of the values of peace and world security beyond the geo-political and institutional constraints through the production of knowledge and appreciation of local and territorial representations in the art of urban statuary, helping to avoid global conflicts, for example, as the paradigm of the Comparatism during the Cold War demonstrated.

An attention by UNESCO to the urban statuary cultural heritage is certainly a strong contribution to a dialogue between peoples, the creation of bridges between academic circles and civil society, research and the adoption of political decisions, the intensification of North-South cooperation, South-South and North-South-South. Indeed, it is the inscription of statuary art objects in localities and territories, as an urban object of residential areas, as well as the bonds it establishes with places and people, that aestheticizes it, expressing its affective, historical, linguistic and cultural dimensions. cultural aspects of places and people, in a way it becomes a beautiful object of contemplation and aesthetic enjoyment - a fact that contributes to making cities and residential areas inclusive, safe, resilient and sustainable in line with the United Nations Sustainable Development Goals - Agenda 2030.

In the same line of action as the previous numbers, the Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura – issue 02 aims to be a contribution to strengthening multilateralism, international dialogue and intellectual solidarity, remembering the great cultural heritage and documentary wealth and aesthetic and artistic fortune of urban statuary.

In this issue nr. 02 of the Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura, we are honored and grateful for Professor's Filipe Themudo Barata words, Professor at the University of Évora and Emeritus Holder of the UNESCO Chair in Intangible Heritage and Traditional Know-How, which reach us through his "Letter to the curious and interested Reader". Founder of the first UNESCO Chair at the University of Évora, it is a great joy to be able to count on Professor's Filipe Themudo Barata knowledge and his wise and enlightening reflection on the statues and their cultural heritage value.

We also bring the contemporaneity of the "Almodóvar's film statuary route" by Professor Clotilde Almeida and researcher Rui Vau; "Os Observadores" by the sculptor Teresa Paulino, a work that marks her launch in art career, in 2001; "Coroplasty. The production of ceramic figuration." on the art of creating small terracotta figures, by researcher and artist Paulo Tiago Cabeça; "The expanded limits of Anthony Gormley's human figure: Between the memorial and the potential in statuary" and its symbolic relationship with space, by researchers and visual artists Rui Mota and Filipa Cruz; "Statuary Monument to António Aleixo – document of the intangible cultural heritage." by PhD Doctor Ana Paula Gil Soares and "Statuary Representations of the Animal" and its presence in Eurasian urban statuary, by PhD Doctor and artist João Filipe Vieira.

We wish you a good reading and a good summer vacation!

Ana Paula Gil Soares  
UNESCO Chair - University of Évora, Portugal

The Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura is a biannual publication.

The next issue is in December 2022.

We are very pleased with your interest in the Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura and your participation in this space of dialogue on this fascinating topic of common interest #UrbanStatuary\_CulturalHeritage!

## StatuaUrbana

### Convite à participação

– aplicações e impacto da Estatuária Urbana na actualidade.

Convite à participação na Gazeta multilíngue  
#StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura

No próximo número da Gazeta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura propomos dinamizar uma reflexão sobre as aplicações e o impacto da Estatuária Urbana na actualidade: na educação, na ciência, na cidade, etc.

Os sistemas de tradução informática e inteligência artificial atingiram hoje um alto nível de desempenho, permitindo equacionar os problemas de tradução e composição com maior grau de acessibilidade e sucesso comunicacional. Por isso, o multilinguismo afigura-se um meio de protecção da diversidade cultural no respeito pelas línguas como direitos.

Uma vez que se trata de uma gazeta multilíngue que tem o objectivo de abrir a investigação e o diálogo a interessados de diversas línguas através da partilha do recurso funcional do multilinguismo como recurso facilitador de uma maior integração, a organização e publicação da mesma contempla os aspectos seguintes.

1. Os artigos para publicação poderão ser multilingues.
2. Os artigos para publicação devem ser inseridos no modo texto a fim de se poder aplicar os sistemas de tradução que mais se ajustam ao perfil linguístico e cultural do leitor/ fruidor.
3. Os artigos para publicação poderão ter entre 500 a 5000 palavras (extensão máxima). Aceitam-se artigos em qualquer uma das seguintes línguas: português, francês, inglês, alemão, russo, dinamarquês, catalão, italiano e espanhol. Os artigos podem apresentar uma tradução numa destas línguas.
4. Os artigos para publicação devem ter pelo menos uma imagem por cada 500 palavras até um máximo de 08 imagens.
5. Os artigos para publicação devem ter 05 Palavras-chave. Uma das Palavras-chave deve ser "Estatuária" ou "Estatuária Urbana".

A data limite de entrega dos artigos para publicação é 11 de Novembro de 2022.

A Gazeta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura reserva-se o direito de não publicar os textos que não se integrem na temática *Estatuária Urbana – Património Cultural*.

Os artigos são de responsabilidade exclusiva dos seus autores.

## Invitació a participar

### – Aplicacions i impacte de l'estatuària urbana en l'actualitat.

Invitació a participar a la Gaceta multilingüe #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura.

En el proper número de la Gaceta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura oferim una reflexió sobre les aplicacions i l'impacte de l'estatuària urbana a l'actualitat: educació, ciència, ciutat, etc.

Els sistemes de traducció per ordinador i intel·ligència artificial han assolit un alt nivell de rendiment, permetent assimilar els problemes de traducció i composició amb un major grau d'accessibilitat i èxit comunicatiu. El multilingüisme apareix, doncs, com un mitjà per protegir la diversitat cultural tot respectant les llengües com a drets.

Atès que es tracta d'una Gaceta multilingüe que té com a objectiu obrir la recerca i el diàleg als actors de diferents llengües compartint el recurs funcional del multilingüisme com a recurs que facilita una major integració, la seva organització i la seva publicació tenen en compte els següents aspectes.

1. Els articles poden ser multilingües.
2. Els articles es poden presentar en modalitat text per poder aplicar els sistemes de traducció que millor s'ajustin al perfil lingüístic i cultura del lector.
3. Els articles han de contenir entre 500 i 3000 paraules i versions en un o dos dels idiomes següents: alemany, anglès, francès, portuguès, rus, danès, català, italià i castellà.
4. Els articles han de tenir com a mínim una imatge per cada 500 paraules fins a un màxim de 8 imatges.
5. La data límit de presentació de treballs és l'11 de novembre de 2022.

La Gaceta #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura es reserva el dret de no publicar textos que no encaixin en la temàtica Estatuaria Urbana – Patrimoni Cultural.

Els articles són responsabilitat exclusiva dels seus autors.

## Invitation à participer

### – applications et l'impact de la Statuaire Urbaine dans l'actualité.

Invitation à participer à la Gazette multilingue #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura

Dans le prochain numéro de la Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura nous proposons une réflexion sur les applications et l'impact de la Statuaire Urbaine dans l'actualité: éducation, science, ville, etc.

Les systèmes de traduction informatique et d'intelligence artificielle ont aujourd'hui atteint un haut niveau de performance, permettant d'assimiler les problèmes de traduction et de composition à un plus grand degré d'accessibilité et de succès communicationnel. Le multilinguisme apparaît donc comme un moyen de protéger la diversité culturelle dans le respect des langues en tant que droits.

Étant donné qu'il s'agit d'une Gazette multilingue qui vise à ouvrir la recherche et le dialogue aux parties prenantes de différentes langues par le partage de la ressource fonctionnelle du multilinguisme en tant que ressource facilitant une plus grande intégration, son organisation et sa publication envisagent les aspects suivants.

1. Les articles peuvent être multilingues.
2. Les articles peuvent être soumis en mode texte afin de pouvoir appliquer les systèmes de traduction qui correspondent le mieux au profil linguistique et culturel du lecteur.
3. Les articles doivent contenir entre 500 et 3000 mots et des versions en une ou deux langues suivantes: portugais, français, anglais, allemand, russe, danois, catalan, italien et espagnol.

4. Les articles doivent comporter au moins une image pour 500 mots jusqu'à un maximum de 8 images.

5. La date limite de soumission des articles est le 11 de novembre 2022.

La Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura se réserve le droit de ne pas publier des textes qui ne rentrent pas dans le thème de

la *Statuaire Urbaine – Patrimoine Culturel*.

Les articles sont de la seule responsabilité de leurs auteurs.

success. Therefore multilingualism appears to be a means of protecting cultural diversity with respect for languages as rights.

Since it is a multilingual Gazette with the aim of opening research and dialogue to stakeholders from different languages by sharing the functional resource of multilingualism as a resource facilitating greater integration, the organization and publication rules are the following.

1. Articles should be multilingual.

2. Articles must be submitted as a Word file in order to be able to apply the translation systems that best fit the linguistic and cultural profile of the reader/ user.

3. Articles should be between 500 and 3000 words maximum length and versions in one or two of the following languages: Portuguese, French, English, German, Russian, Danish, Catalan, Italian and Spanish.

4. Articles must have at least one image for every 500 words up to a maximum of 8 images.

5. The deadline for submission of articles is November 11, 2022.

## Invitation to participate

– applications and impact of Urban Statuary nowadays.

Invitation to participate in the multilingual Gazette  
#StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura

In the next issue of the Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura we propose a reflection on the applications and impact of Urban Statuary nowadays: in education, in science, in the city, etc.

Computer translation and artificial intelligence systems have reached a high level of performance, allowing to equate the problems of translation and composition with greater degree of accessibility and communicational

The Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura reserves the right not to publish texts that do not fit into the

*Urban Statuary – Cultural Heritage* theme.

Articles are the sole responsibility of their authors.

Portugiesisch, Französisch, Englisch, Deutsch, Russisch, Dänisch, Katalanisch, Italienisch und Spanisch.

## Einladung zur Teilnahme

### **– Anwendung und Auswirkung von Bildhauerei in der Stadt in der Gegenwart.**

In der nächsten Ausgabe der Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura schlagen wir vor, eine Reflexion über die Anwendungen und Wirkungen von Bildhauerei in der Stadt heutzutage: in der Bildung, in der Wissenschaft, in der Stadt usw.

Computerübersetzungs- und Künstliche-Intelligenz-Systeme haben inzwischen ein hohes Leistungs niveau erreicht, das es erlaubt, Übersetzung- und Kompositionssprobleme mit einem höheren Maß an Zugänglichkeit und Kommunikationserfolg gleichzusetzen. Daher scheint Mehrsprachigkeit als Mittel, um die kulturelle Vielfalt zu schützen und gleichzeitig Sprachen als Rechte zu respektieren.

Da es sich um eine mehrsprachige Gazette handelt, die darauf abzielt, Forschung und Dialog für Interessierte aus verschiedenen Sprachen zu öffnen, indem die funktionale Ressource Mehrsprachigkeit als eine Ressource, die eine stärkere Integration ermöglicht, berücksichtigt die Veröffentlichung die folgenden Aspekte:

- 1.** Artikel zur Veröffentlichung müssen mehrsprachig sein.
- 2.** Artikel zur Veröffentlichung müssen im Textmodus eingegeben werden, um die Übersetzungssysteme anzuwenden, die dem sprachlichen und kulturellen Profil des Lesers/Zuschauers am besten entsprechen.
- 3.** Artikel zur Veröffentlichung müssen zwischen 500 und 3000 Wörter umfassen und Versionen in eine oder zwei der folgenden Sprachen haben:

**4.** Artikel zur Veröffentlichung müssen mindestens ein Bild pro 500 Wörter enthalten, bis maximal 8 Bilder.

**5.** Die Frist für die Einreichung von Artikeln zur Veröffentlichung ist der 11. November 2022.

Die Gazette #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura behält sich das Recht vor, keine Texte zu veröffentlichen,

die nicht in das Thema *Bildhauerei Stadt – kulturelles Erbe* passen.

Artikel liegen in der alleinigen Verantwortung ihrer Autoren.

## Приглашение к участию

### - Применение и влияние городской скульптуры сегодня.

Приглашение к участию в многоязычной Газете  
#StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura

В следующем номере Газеты #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura мы предлагаем стимулировать размышления о применении и влиянии городской скульптуры в настоящее время: в образовании, науке, в городе и т.д.

Системы компьютерного перевода и искусственного интеллекта в настоящее время достигли высокого уровня производительности, что позволяет нам решать задачи перевода и компоновки с большей степенью доступности и коммуникативного успеха. Таким образом, многоязычие представляется средством защиты культурного разнообразия при уважении языков как прав.

Поскольку это многоязычный бюллетень, целью которого является открытие исследований и диалога для заинтересованных сторон, говорящих на разных языках, посредством совместного использования функционального ресурса многоязычия как ресурса, способствующего большей интеграции, его организация и публикация предусматривают следующие аспекты.

1. Статьи для публикации могут быть многоязычными.
2. Статьи для публикации должны быть вставлены в текстовом режиме, чтобы иметь возможность применять системы перевода, которые наилучшим образом соответствуют языковому и культурному профилю читателя/пользователя.
3. Статьи для публикации могут содержать от 500 до 5000 слов (максимальная длина). Принимаются статьи на любом из следующих

языков: португальском, французском, английском, немецком, русском, датском, каталанском, итальянском и испанском. Статьи могут иметь перевод на один из этих языков.

4. Статьи для публикации должны иметь как минимум одно изображение на каждые 500 слов, максимум до 08 изображений.
5. Статьи для публикации должны иметь 05 ключевых слов. Одно из ключевых слов должно быть «Статуя» или «Городская скульптура».

Крайний срок подачи статей для публикации – 11 ноября 2022 года.

«Газета #StatuaUrbana\_PatrimoniumCultura» оставляет за собой право не публиковать тексты, не вписывающиеся в тему «Городская скульптура — культурное наследие».

Ответственность за статьи несут исключительно их авторы.



Cátedra UNESCO  
UNESCO Chaire  
UNESCO Chair  
UNESCO Lehrstuhl  
Кафедра ЮНЕСКО



Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura



- Cátedra UNESCO
- "Patrimônio imaterial e saber fazer tradicional: relacionar e integrar o patrimônio"
- Universidade de Évora



Universidade de Évora  
Université Évora (Portugal)  
University of Évora (Portugal)  
Universität Évora (Portugal)  
Университета Эворы (Португалия)