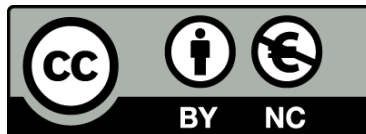




UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

## **Escultura y Territorio: Contradicciones, dialécticas, complicidades e interacciones. Algunos apuntes en Portugal**

Susana Maria Clemente dos Santos Piteira



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement- NoComercial 4.0. Espanya de Creative Commons.**

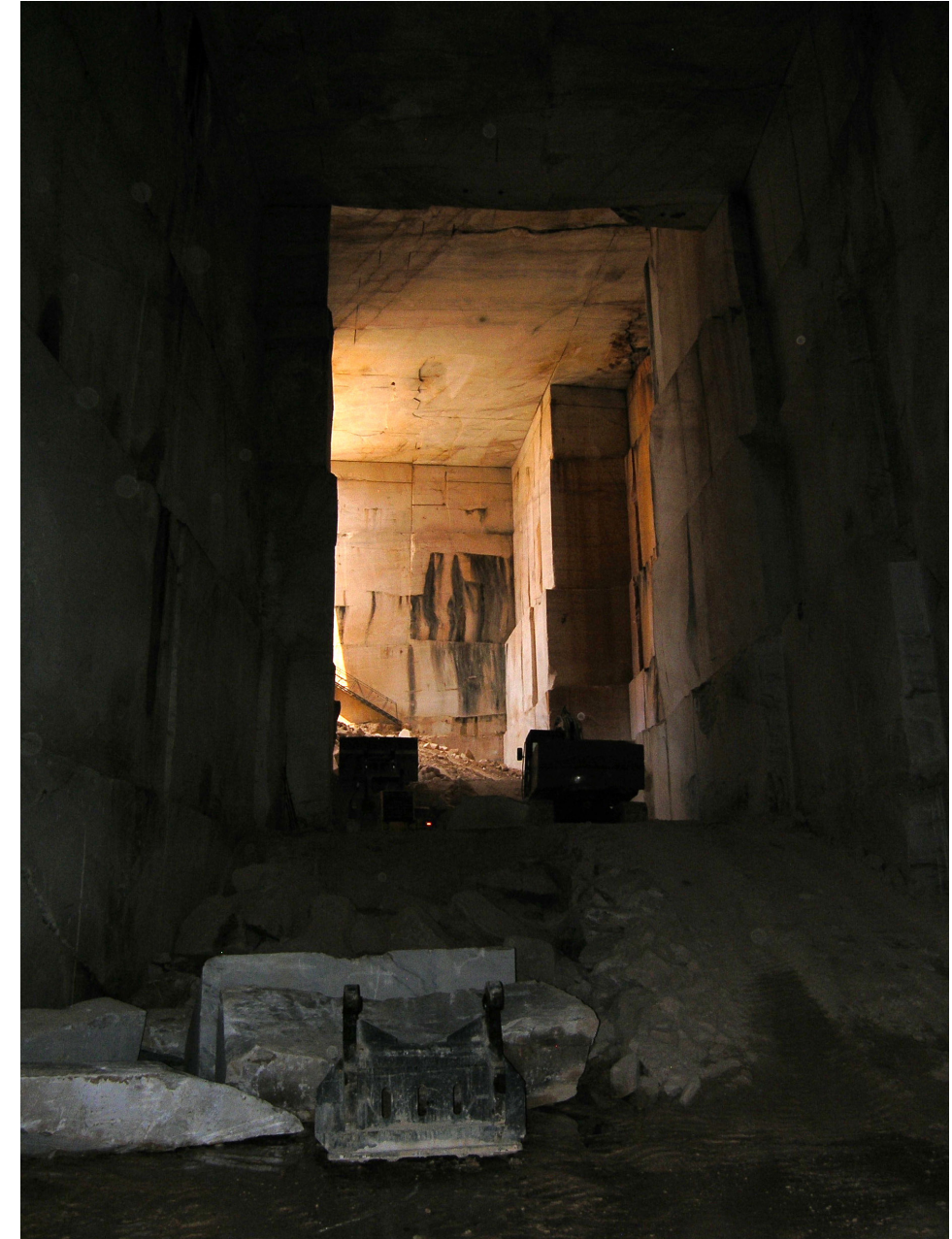
Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento - NoComercial 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0. Spain License.**

Escultura y Territorio:  
Contradicciones, dialécticas,  
complicidades e interacciones.  
Algunos apuntes en Portugal  
**Susana Piteira, 2018**

Escultura y Territorio: Contradicciones, dialécticas, complicidades  
e interacciones. Algunos apuntes en Portugal

## Escultura y Territorio: Contradicciones, dialécticas, complicidades e interacciones. Algunos apuntes en Portugal



**Susana Maria Clemente  
dos Santos Piteira**



Programa de Doctorado:  
La Realitat Assetjada: Concepte, Procés  
i Experimentació Artística  
Director y Tutor: Josep Maria Cerdà Ferré  
Universidad de Barcelona, 2018

**Escultura y Territorio: Contradicciones,  
dialécticas, complicidades e interacciones.  
Algunos apuntes en Portugal**



**Susana Maria Clemente  
dos Santos Piteira**



Programa de Doctorado:  
La Realitat Assetjada: Concepte, Procés  
i Experimentació Artística  
Director y Tutor: Josep Maria Cerdà Ferré  
Universidad de Barcelona, 2018

## Resumen

La presente tesis es el resultado de la investigación en torno a la dicotomía y la complementariedad entre la escultura modelada y la escultura construida como instrumento para estructurar y consolidar la praxis escultórica contemporánea. El estudio se desarrolla a partir de los conceptos de naturaleza, jardín, paisaje y territorio, teniendo también en consideración las premisas fundadas por los *earthworks* y por *la land art*, cruzadas con la tradición de la escultura y del jardín, siendo la naturaleza y el territorio sus líneas conductoras. El jardín surge como fundador de una génesis de paisaje y artificio en que la escultura parece estar siempre implicada, siendo por la evolución de su génesis que, de alguna manera, hoy hablamos de territorio.

El contexto de la escultura está actualmente interconectado con el contexto de la arquitectura y del paisajismo, circunstancia que le exige la eventual reformulación de sus metodologías de trabajo. El estudio está enfocado en Portugal y en casos de obras de artistas portugueses que ayudan a consolidar su cuerpo teórico. Se presenta de igual manera un conjunto de intervenciones de la autora que hacen una revisión a las prácticas, a los procesos, y a las metodologías implicadas en este ámbito de acción artística, trabajadas a partir del territorio. Como una síntesis de este estudio se presentan tres proyectos de programación artística, pedagógica y cultural en que el denominador común es su diseño a partir de un territorio específico. El análisis de estos proyectos facultó la formulación de algunas herramientas de trabajo en las cuales la dimensión del patrimonio natural y del paisaje se fundamenta como sustancia a partir de la acción artística. El estudio procura ofrecer respuestas a problemáticas manifestadas a lo largo de la práctica artística y pedagógica de la autora, siendo por eso abordada por su voz activa y en primera persona.

Palabras clave: escultura, territorio, jardín, paisaje, prácticas artísticas

Em Memória de meus pais  
Ao Francisco e ao José

## **Agradecimientos**

Quiero agradecer especialmente a mi director de tesis el Dr. Josep Cerdà, por todo su apoyo e ayuda y sobretodo por la confianza demostrada en la investigación que me ha ayudado a llevar a cabo.

A la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal, por haber apoyado la investigación con una beca de Doctorado.

A los Doctores: Clara Menéres, Francisco Laranjo, Virgínia Fróis y Vírgolino Jorge, que escribieron las cartas de recomendación que ayudaron a obtener la beca de investigación de Doctorado que ha sido financiada por la Fundação para a Ciência e a Tecnologia de Portugal.

A los alumnos que participaron en las actividades relacionadas con los proyectos presentados en esta tesis.

A los entrevistados para esta tesis: Clara Menéres y Gonçalo Ribeiro Telles.

A mis buenos amigos:

José Antonio Asensio

Francisco Miguel Laranjo

Francisco Laranjo

Leonardo Charréu

Carmina Teixeira

Sofia Torres

A mi primo José Almeida

Y especialmente a mis queridos Francisquinho y Mário

---

A presente tese foi apoiada por uma Bolsa de Investigação com referência SFRH/BD/7988/2001, no âmbito do III Quadro Comunitário de Apoio, participado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCES /FCT



## Índice

<b>Introdução</b>	<b>13</b>
Ideia temática e antecedentes	21
Objectivos	23
Metodologia	25
<b>Capítulo I</b>	<b>29</b>
<b>Poéticas e tipificações de intervenções artísticas através da obra de três artistas portugueses.</b>	
I.I Clara Menéres	31
Escultura, a Arte do Conflito	
I.II Fernando Lanhas	50
Entre a memória e o futuro: o desígnio do humano.	
I.III Alberto Carneiro	57
Entre a floresta e o Jardim, o amanhã da terra	
<b>Capítulo II</b>	<b>71</b>
<b>Ontologia e Fenomenologia na relação da escultura com o jardim: história, algumas realidades e possibilidades.</b>	
II.I O habitar: jardim, paisagem e escultura	71
II.II Poéticas e tipificações de intervenções artísticas no âmbito do jardim, da paisagem e da escultura	75
<b>Capítulo III</b>	<b>81</b>
III.I.I S/Título, Torres Novas, 1990	82
III.I.II S/ Título, Caldas da Rainha, 1994	86
III.I.III Muípití, Montemor-o-Novo, 1998	97

III.II Projectos Desenvolvidos por Encomenda	116
III.II.I O Caminho da Fonte Velha em Belver	117
III.II. II Solilóquio	128
III.II.II Peep-show: Um não lugar	134
III.II.III Terra-Fica: Uma horta centenária e um hotel rural Herdade das Freiras, em Santo Estevão, Estremoz	138
<b>Capitulo IV</b>	<b>153</b>
<b>Conclusões gerais e contributos da experiência.</b>	
IV.I- Aproximações Criativas ao Sal: aventuras, experiências e aprendizagens: workshop e residência artística desenvolvida com estudantes de arte da FBAUP, a partir das Marinhas de Rio Maior.	156
IV.II- Diálogos Contemporâneos com o Mármore: Do Território à Arte. Uma Universidade de Verão no domínio das artes plásticas com o mármore a definir a marca de um território – o Anticlinal de Estremoz.	166
IV.III – A Chães – APECA: Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte e o projecto Natura Naturata / Natura Naturans. A paisagem na localidade, na ruralidade e nos processos de globalização estética. Contributos para um observatório da paisagem.	173
<b>Bibliografia</b>	<b>182</b>
<b>Índice de Imagens</b>	<b>188</b>



## **Introdução**

### **Motivação Pessoal**

Tratar a relação da escultura com o território é um interesse de índole pessoal marcado por múltiplas vivências com a natureza desde a infância, que influenciaram determinadamente o meu trabalho artístico. Essa íntima relação surgiu paulatinamente no decorrer da prática artística e docente, desenhando assim, através do exercício plástico, uma espécie de ontologia da minha escultura, tornando-se a cada passo tanto mais compreensível quanto estimulante e complexo, no âmbito do campo escultórico tal como o entendemos hoje. Ao mesmo tempo, motivou inúmeras perguntas relativamente ao referente em causa e ao enquadramento da minha obra e das questões da teoria contemporânea do campo escultórico, relacionadas com a praxis artística exercitada, e o seu necessário questionamento. Assim, impôs-se naturalmente um estudo, que através de uma reflexão das dimensões artísticas, plásticas e poéticas, quer a partir da minha obra artística quer a partir da experiência enquanto docente, abordasse o trabalho da escultura e da tridimensionalidade no contexto do território, na actualidade enquadrando desta forma o meu trabalho plástico.

O território em causa sobre o qual incide, neste caso, o estudo, coincide com aquele que define as fronteiras portuguesas. Não porque se pretenda olhar apenas para dentro daquilo que melhor conhecemos mas porque pretendemos avaliar como se podem correlacionar as manifestações artísticas de Portugal no campo escultórico, com as suas congéneres no plano internacional, partindo de algumas das suas especificidades. Tão mais, que é da experiência do meu corpo com este território que também parte e se desenvolve o presente trabalho.

Num estudo que não se pretende fundamentalmente com carácter histórico, fenomenológico ou sociocultural, apesar de recorrer por vezes a estes domínios disciplinares para apoiarem as análises necessárias, o seu foco reside nos aspectos relacionados com a interpretação plástica e poética, do diversificado tipo de obras tridimensionais e/ou escultóricas que podemos considerar como vinculadas com o

território. Contudo, supomos que para esta análise há que ter em consideração os aspectos relacionados com os meios e os processos inerentes à sua concretização, num evidente olhar contemporâneo, que possa esclarecer sobre a sua génese e a sua genealogia.

Escultura e território são dois termos de um binómio que transporta contradições, dialécticas, cumplicidades e interacções. Relações intrincadas, por vezes conflituosas, por vezes sublimes que se traduzem em diferentes dimensões. Desde logo ao nível conceptual. Escultura e território podem ter muitas acepções e constituem-se actualmente, cada um por si, como palimpsestos. Interessa-nos aqui avaliar das suas expressões e dos seus significados nos diferentes momentos históricos, o que explicará certamente, em parte, as alterações que podem ter marcado o seu carácter ao longo do tempo, no domínio das artes. Quanto à dimensão da substância não será também pacífica a sua abordagem, dependendo do contexto e da experiência do olhar de quem analisa. As formas em que se nos podem apresentar a escultura e o território são de tal modo diversas ao mesmo tempo que se cruzam entre si, que abrangem as qualidades de material e de imaterial, de natural e do artifício, do efémero e do menos efémero, o quase microscópico e o incomensurável. Podendo assim atingir um estado de fusão de todas estas dimensões, que abriam e, todavia, abrem possibilidades infindáveis para a prática da escultura, como veremos ao longo deste estudo.

Quando o homem desejou imitar a natureza, usou as suas matérias intrínsecas, que se prestaram ao talhe, à modelação e à construção. A pedra, a madeira e a terra (especificamente o barro) transformaram-se em artefactos de maior ou menor dimensão, dando corpo à consciência civilizacional. Por isso, o megalitismo com os seus monumentos construídos a partir de grandes pedras, os dólmenes e os menires, foram manifesto de um projecto social. Esse projecto decorre da compreensão por parte dos interessados, das qualidades que se lhe reconhecem como tal. A necessidade de uma relação colectiva vivida entre uma superfície topográfica e a população estabelecida no seu relevo, permite intuir que não há território sem imaginário do território. Esta é uma forma possível de percebermos como as civilizações tradicionais entendiam o território enquanto um corpo vivo, de natureza divina, à qual se rende culto. (Corboz, 2004). Para além da necessidade de controlarem os recursos essenciais à sua sobrevivência, a civilização

megalítica, punha também grande ênfase no enterramento colectivo dos seus mortos, em imponentes túmulos de pedra, monumentos que assumiriam, também, a função de marcos de controlo de territórios de exploração económica, legitimando a exploração desses mesmos territórios pela presença dos seus ancestrais (Santos, 1994, p.29).

Então, os megalítos com a sua vocação simbólica e mágico-religiosa, semantizaram um topos, dando origem a um discurso que se divide entre a evocação dos mortos enterrados nos dólmenes e a celebração dos ritos da natureza que também abonavam a favor dos vivos nos menires ou nos espaços constituídos por estes a que chamamos cromeleques. Corporizada na pedra, mediada pela mão do homem e pela magia das convicções religiosas, a arte e o sagrado tomaram forma nestes monumentos. Designados por arquitectura, tratá-los-emos doravante como construções escultóricas. Evocando usualmente a ausência dos corpos que se deslocaram para outro lugar, os elementos escultóricos em causa, não só prenunciam aquilo que iria definir o campo escultórico na segunda parte no século XX, como também confirmam a vocação desta disciplina de se manter vinculada à ideia de morte e de vazio (Rama, 2012), até ao presente.

Os monumentos megalíticos, que mais tarde, no caso específico do mundo lusitano, transferiram, por vezes, a sua essência religiosa megalítica em paradigmáticos monumentos religiosos mas católicos, como as antas capelas ou os montes sagrados, que o Bom Jesus do Monte, em Braga, bem caracteriza, deixam evidenciar a sobreposição entre as imagens da pré-história e as imagens da arte contemporânea. A esta sobreposição soma-se uma segunda, que é particularmente cara no desenvolvimento do meu trabalho plástico enquanto voz feminina, a dialéctica sensual entre a natureza e a cultura, e as mensagens sociais do passado para o presente transportando significações e funções da arte, manifestas nas tensões entre esses dois tempos distantes e díspares (Lippard, 1983, p.1).

“As formas dos Tempo”, como chamou Lucy Lippard (Lippard, 1983, p.1).ao processo sincrónico entre a abstracção da distância da origem do tempo e a tangibilidade dos números de hoje, reflectindo a sua contagem, encontra-se entre os ciclos da Terra e da Lua, com o corpo humano a mediar a jornada para a mudança. Estas preocupações dos povos antigos reavivaram-se periodicamente na História da Arte. O trabalho dos

Minimalistas e Conceptualistas das décadas de 60 e 70, do Século passado, embora se tenham esforçado por excluir todos os aspectos simbólicos, metafóricos ou referenciais da sua arte, esperando criar uma realidade concreta, percebida dentro do tempo real do presente imediato, coincidiu com uma compreensão morfológica da vida. Aquilo que nós no Ocidente tendemos a chamar civilização, foi fundado na origem de todo o conhecimento, num processo de comunicação não verbal. Retrospectivamente, nas artes visuais, parece assim que os Minimalistas voltaram a resgatar os vestígios da “compreensão morfológica” associada a um paradoxo consciente, numa contraparte contemporânea, não consciencializada pelos pedagogos porque sugere formas de expressar complexidades sem compreendê-las totalmente, ou entendê-las principalmente na sua forma. (Lippard, 1993, pp.77-78).

(...) oculto pela lande ou ao rés dos terrenos em declive, surge o granito donde os construtores magalíticos extraíam as enormes lajes que causam o assombro de quem as contempla. Perante o mesmo material, a civilização pré-histórica e a civilização ainda viva correspondem a concepções muito diferentes na arte de construir. Os megálitos, favorecidos embora pela natureza granítica do terreno, tiveram a sua época e não voltaram mais a ser utilizados.

*Geografia e Civilização - Temas Portugueses.* (Ribeiro, 2013, p. 20).

A arte funerária do Alentejo, não é excluída por Orlando Ribeiro, do contexto da arte do granito que caracteriza sobretudo todo o norte de Portugal, mas que se lhe opõe por diferenças culturais significativas. O Cromeleque dos Almendres, ou as Anta-Capela de São Brissos ou de Pavia confirmam que “é no Alentejo que se encontram as maiores necrópoles megalíticas, não obstante os dólmenes serem abundantes no Norte. Mais um exemplo de como a natureza não “determina”, mas favorece, certas formas de civilização” (Ribeiro, 2013, p.34) .

O Cromeleque dos Almendres, é um recinto megalítico, situado no Alto das Talhas, à Herdade dos Almendres, na freguesia de Guadalupe, no Concelho de Évora. É constituído por 95 monólitos ovóides de granito (menires), de diferentes tamanhos, sendo alguns deles gravados com motivos geométricos e figurativos, nomeadamente: linhas onduladas,

espirais, a representação solar e lunar, um báculo e covinhas<sup>1</sup>. Os 95 menires, definem um recinto de planta ovalada que se distribuem numa extensão de cerca de 60 m de comprimento por 30 m de largura, a 400 m de altitude, sobre uma suave vertente virada a nascente (Santos, 1994, p.92). A razão da disposição dos menires que definem esta construção, não é totalmente conhecida, julgando-se que:

Com efeito, este trata-se de um sítio cultural com forte carga mágico-simbólica, que denuncia um exemplo singular de reutilização de um mesmo espaço sacralizado ao longo dos tempos. Reflecte, também por isso, as próprias transformações económicas, sociais e ideológicas ocorridas nesta larguíssima faixa temporal e neste que é considerado, até ao momento, o maior conjunto de menires estruturados da nossa península, e um dos mais relevantes do megalitismo europeu (Martins, A, 2018, s/p)

Que relevância tem então o Cromeleque dos Almendres para o campo escultórico contemporâneo? E porque dele parto para o meu estudo? Numa dimensão intangível estamos perante um monumento, o que, por si só, já o vincula a uma fórmula da tradição da escultura, aliás primordial. Esta monumentalidade, é assegurada também, por uma dimensão física, que dá corpo à sua dimensão intangível (celebratória, comemorativa e evocativa) e o inscreve no amplo contexto das construções. Por outro lado, marca um sítio, condição fundamental para Land Art e os Earthworks, que se caracterizaram pelo que os diferencia da escultura nómada, que pode ser transportada e instaurar diversos lugares, nas suas diferentes e possíveis colocações, já que não foi pensada para um local concreto. Nestes casos, a obra fica no sítio onde foi gerada pertencendo-lhe desde então (Maderuelo, 1996, 98). Os artistas que perfilaram estes movimentos, trabalharam ao ar livre, como pretendiam os pintores impressionistas, mas neste caso, ao darem a obra por terminada, como os homens da pré-história que erigiram as pedras de Stonehenge, não a transportam a casa. É a presença física na paisagem que distingue as obras de Land Art das demais. O seu vínculo ao lugar é profundo uma vez que se encontram ligadas à sua implantação, assumindo grande parte do seu conteúdo a partir da relação que estabelecem com as características específicas de um contexto em particular, quer para o artista quer para o espectador (Maderuelo, 1996, 98).

<sup>1</sup> “Covinhas” são modelações negativas realizadas na superfície da pedra – literalmente covas que pela sua diminuta escala tomaram este diminutivo .

O Bom Jesus do Monte, em Braga, é um santuário que teve uma grande atenção no século passado, pela a história da arte internacional, da especialidade da arte religiosa, nomeadamente, o interesse de Germain Bazin, que afirmou ser este o mais complexo e perfeito monte sagrado do mundo católico (Pinheiro, 2017). Situado sobre o Monte Espinho, o Santuário do Bom Jesus de Braga, foi erigido no local onde existiu uma ermida de invocação a Santa Cruz, pelo menos a partir de 1373 (Araújo, 1962). É um monumento à paixão de Cristo com mais de 600 anos, constituindo um conjunto arquitectónico, paisagístico e/ou escultórico que foi sendo alterado através do tempo, dando resposta ao número crescente de crentes, que aí se deslocavam nos períodos de romaria e, também, de novas funcionalidades relacionadas com o laser, razão pela qual lhe foi introduzido um funicular hidráulico inaugurado em 1882, que é hoje o mais antigo do mundo em funcionamento. Este Santuário, beneficia de algumas das qualidades que o Cromeleque dos Almendres, mas a estas associam-se um conjunto de outras que são significantes para este estudo.

Sabe-se que o Monte Espinho tem milhares de anos de inscrição de povoamento, enquadrado nas civilizações do noroeste português e ibérico que se afrontaram à conquista romana da Península. Os castros, pelas suas características físicas, parece terem sido testemunho desse confronto. A sua civilização usou indiferentemente a pedra do local onde se implantaram os seus povoados, mostrando a permanência de um *habitat desde o Neolítico pleno até aos tempos históricos* (Ribeiro, 2013, 33). *O granito do monte Espinho é um exemplo de como o emprego da pedra em larga escala, foi um dos elementos mais importantes e permanentes da fisionomia cultural da região. Particularmente, no caso do Santuário do Bom Jesus, o granito confunde-se com a sua história. Aqui, esta pedra, é o suporte e é matéria, é natureza, construção e escultura modelada, conformando uma paisagem singular através de um conjunto heterogéneo de expressões plásticas. Estas, no seu todo compõem aquilo a que podemos chamar a obra de arte total – Gesamtkunstwerk.*

O Bom Jesus enquanto grande e complexa escultura, palimpsesto de idades, formatos e funções, segue a habitual característica dos templos cristãos na Europa, principalmente daqueles que são templos de peregrinação, reocupando repetidamente, “antigos lugares de carácter mágico, consagrados por imemoriais crenças e devoções populares,

que lentamente vão sendo cristianizados” (citado em Filho, J. & Marques, & Marques). A génese destes antigos lugares permitiu a expressão, por vezes performática, da celebração dos autos da paixão, na qual os peregrinos ascendiam a ermitérios, que mais tarde se transformaram em templos (Ilídio, 1962, P.). Muitas das ermidas medievais que funcionaram como pontos atractivos para os fiéis são transformadas com o Renascimento em Santuários. “Estas pré-existências de carácter religioso fazem com que a paisagem não seja um factor exclusivo na localização dos santuários que somente mais tarde vão ter os seus arredores tratados e ordenados segundo uma intenção estética (Filho, J. S. C. & Marques, P.F. & Marques, T. P., 1994). . Este é o caso em questão.

A encosta do Monte Espinho virada a oeste é marcada por um eixo central, uma escadaria, a partir da qual se desenvolve todo o restante conjunto. Uma rígida geometria destaca a parte construída sobre o monte assim como a individualiza enquanto objecto monumental, construindo a paisagem. Este eixo é composto por três escadórios, o mais significativo dos quais, o dos Cinco Sentidos, que remata a primeira fase de reabilitação do Santuário iniciado em 1723, (Pinheiro, 2017). O percurso dos escadórios, com o seu ajardinamento lateral, “constituem então um caminho de extrema força focal” (Filho & Marques & Marques, 1994), em que o eixo central, subjuga “o templo a uma visão fortemente perspectivada de grande apelo barroco” (Filho & Marques & Marques, 1994), e no qual a vegetação exacerba a sua acção focalizante. O pórtico do Bom Jesus marca o início da Via Sacra com as suas Capelas, sucedendo-lhe três escadórios, buscando reproduzir a ideia de Monte Calvário, da *Nova Jerusalém*. Reforçando o apelo aos sentidos, nesta ascensão da piedade cristã, a obra de arte é um meio de auxílio para o clímax físico e espiritual. Os restantes escadórios, acima e abaixo do dos Cinco Sentidos, foram construídos posteriormente anunciando já o neoclassicismo. As capelas de planta centralizada que se encontram ao longo do percurso, abrigam pinturas e/ou estatuária, que representam os Passos da Paixão de Cristo, reforçando a ideia do Monte Calvário, numa tradição que remonta à Renascença, (Filho, J. S. C. & Marques, P.F. & Marques, T. P., 1994). Da mesma forma as fontes que indicam os cinco sentidos, deitando água, acentuam a exaltação sensorial, ou as esculturas de vulto perfeito, em granito, encimando os muros de ladeiam os escadórios em ziguezague. Estes apelos hápticos, próprios das matérias – a água e a pedra, reafirmam a esperança na vida e com ela a presença subliminar da natureza.

Ora essa esperança na vida, no caso do Bom Jesus de Braga é confirmada pela continuação do calvário, que usualmente remata os percursos dos romeiros neste tipo de montes sagrados. Ao Calvário segue-se o Terreiro dos Quatro Evangelistas, no qual encontramos Cristo glorioso ressuscitado por cima da Oliveira. É assim a ideia de uma celebração, numa Jerusalém, que todo a cristandade deve experimentar através dos lugares sagrados.

O santuário localizado num ponto elevado do Monte Espinho, tem a sua expansão visual ao longo do vale até à cidade de Braga. Apresentando uma intrincada relação com a paisagem circundante que pode ser qualificada como objectual pois impõe uma nova e autónoma organização espacial à malha da paisagem pré-existente (Filho & Marques & Marques, 1994). Organização essa que depende dos aspectos complementados com a vegetação cuja “experiência paisagística ao longo do percurso de ascensão até à igreja é intencionalmente diversificada através de marcantes elementos construídos, caminhos, escadórios, largos, terreiros, estátuas, fontes, jardins e matas” (Filho & Marques, & Marques, 1994, p.3).

O Século XIX introduz um parque neste enorme complexo do Bom Jesus modificando definitivamente a sua imagem e carácter. Os quartéis dos peregrinos transformaram-se em hotéis. Tudo se pretendia naturalizar à semelhança do Jardim inglês do Século XVIII. Os novos materiais como o cimento, que vieram a ser amplamente usados na arquitectura testam-se primeiro nos novos espaços de lazer que são os parques. Fazia parte deste programa ter um lago que justifica falsas pontes com gradientes a imitar os trocos das árvores. Também grutas imitando no mesmo cimento a natureza, casas de fresco e elementos afins, como pequenos pavilhões.

Esta modificação de estatuto abre o Santuário ao grande público, suplantando a sua missão meramente religiosa. Essa abertura é potenciada por um plano de um bracarense, Manuel Joaquim Gomes, que traça com uma visão vanguardista um plano que permita às pessoas estarem no Bom Jesus com comodidade. Como consequência deste plano é introduzido o funicular, construído especialmente para este local com inovadora tecnologia e conhecimento.

Para além dos factores enumerados até ao momento, no que concerne às dimensões físicas na sua relação com as dimensões conceptuais, existe um outro factor transversal às obras com enfoque no espaço, que é a sua dimensão de pitoresco, trazido à cena das artes contemporâneas por Robert Smithson, com renovados sentidos.

Tradição e inovação no âmbito do escultórico podem então ser tratados a partir da dialéctica entre os monumentos arcaicos, de outras culturas, como é o caso do Cromeleque dos Almendres ou do Bom Jesus do Monte, a que se justapõem outros momentos históricos, que instauraram algumas das paisagens de carácter mágico que atraíram os artistas da *land art* e dos *earthworks*. Com esta dialéctica, os artistas em causa, introduziram significativas mudanças nos processos da escultura que desde então continuam a nutrir a prática artística dando origem a renovadas expressões e problemáticas.

O fascínio provocado em mim por estas obras e aquilo que elas encerram, terá contribuído para o meu interesse e motivação pelo campo escultórico desenvolvido através do topos e da multiplicidade de possibilidades plásticas que ele encerra e promove relativamente à arte contemporânea e muito especialmente à escultura, em todas as suas vertentes, especificidades técnicas e processuais, conceptuais e poéticas.

### **Ideia Temática e Antecedentes**

“A natureza não tem sistema, tem simplesmente; é a vida e ritmo, nasce de um centro desconhecido e dirige-se para um limite não reconhecível. Por isso a observação da natureza é infinita”

O Jogo das Nuvens de Joahnn (Goethe, 2012, p.35)

A natureza é uma entidade e um referente particularmente rico através do qual fazer esta abordagem.

A natureza *tem* simplesmente! A arte, o artifício decorre da natureza, com a qual conflituou e conflituou, mimetizou, tematizou, finalmente se miscenizou, abrindo de forma indelével um novo paradigma: A natureza em modo de paisagem, deixou de ser referente adquiriu funções de suporte e meio para a arte.

Numa relação antes dependente de conceitos como contemplação, expressão e assimilação, hoje a relação da arte com a natureza promove acções mais que conceitos, questionando a relação do Homem com a Terra. Dirigindo-se por vezes, tal como a natureza, *para um limite não reconhecível* (Goethe, 2012). Neste limite não reconhecível podemos referir os impactos da tecnologia na arte e na natureza. A subtileza com que cada vez mais os meios tecnológicos podem intervir no natural dificultam-nos a capacidade de distinguir as fronteiras caracterizadoras das alterações por eles causados. Para além destas questões tecnológicas associadas à dimensão transformadora das matérias naturais em refinadas sínteses químicas, temos a genética, a qual, apenas pouco nos indicou sobre as suas potencialidades. O primado da imagem que nos acompanha há décadas, consubstanciado pelo desenvolvimento dos meios de comunicação visual, agora articulados com a realidade virtual (organizada a partir de lógicas algorítmicas) mostra-nos como a ficção e a realidade se procuram tendo como fim a sua perfeita fusão.

A questão enunciada por Spinoza relativamente às diferentes acepções de natureza ou *natura naturata* (conjunto das coisas criadas) distancia-se da Natureza ou *natura naturans* (força que engendra, responsável por criar) só aparentemente por antinomia. Pois se a arte é a coisa que o homem é capaz de criar, a Natureza é o potencial para essa criação e, nesse sentido, parece enunciar já a possibilidade de existência mais de um complemento do que uma oposição entre estas duas naturezas.

Como salienta Javier Maderuelo (1996), o termo *natura* já se encontrava no vocabulário latino mas a ideia de natureza que hoje manejamos define-se muito mais tarde com o Romantismo. Só quando as ciências físicas “começam a desvendar de maneira sistemática e precisa os fenómenos da natureza assim como a natureza das coisas” (Maderuelo, 1996, p. 14) é que este termo vem permitir uma nova abordagem do conceito de natureza que pela primeira vez se apresenta como “paradigma, como mistério e como força impetuosa que confronta o homem que deve lutar contra ela para conhece-la, compreende-la e dominá-la” (Maderuelo, 1996, p. 14).

Em meados do século XX, a natureza estará no centro das questões artísticas, em particular da escultura. Foi a partir da escultura que se fez, nesse momento, uma revisão à história da relação da natureza com a arte abrindo novos caminhos, que até hoje não deixam de se dirigir para um limite, por vezes, não reconhecível.

É neste contexto que a fenomenologia e a história da natureza, dos jardins, e da paisagem são recuperados criando diferentes expressões artísticas que marcaram acções sobre o território, como melhor se explica no Capítulo II. Para isso necessitaram também de rever as metodologias artísticas, a forma de encarar os meios tradicionais da escultura ensaiando formas de acção fora dos locais habituais para a arte, colocando o espaço no centro das artes com a escultura, agora, enquanto amarração dos lugares (site construction). Desde então a prática da escultura é subliminar ou fundamental para um conjunto diversificado de áreas artísticas que uma análise atenta pode ajudar a verificar as relações ou filiações em práticas anteriores.

## Objectivos

Os objectivos deste estudo abordam as práticas artísticas a partir do relação da escultura com o território, tentando evidenciar as contradições, as dialécticas, as complicitades e as interacções que este campo de trabalho coloca nas suas intrincadas relações. Essas relações revelam-se em múltiplas dimensões, conceptuais, históricas, artísticas e em vários campos disciplinares, escultura, jardim, arquitectura e arquitectura de paisagem, pressupondo igual diversidades de práticas e metodologias de trabalho artístico. A investigação incide sobre o espaço português e os seus artistas, de meados do século xx até à actualidade, promovendo um melhor conhecimento das suas obras relativamente ao contexto artístico internacional, em causa, e reconhecendo as suas especificidades em comparação com aquele contexto. O estudo pretende assim e ainda avaliar estas expressões artísticas e os seus significados nas especificidades das obras abordadas com um olhar abrangente a partindo a investigação dos seguintes objectivos:

apoiar as práticas artísticas, pedagógicas e programáticas, enquanto ferramentas metodológicas e processuais.

**1** - Consolidar a informação e o conhecimento como motivação pessoal, relativamente à minha própria obra, enquanto artista que trabalha e investiga no contexto enunciado, assim como docente e desenhadora de programas culturais, num contexto disciplinar e multidisciplinar aplicado à tridimensionalidade.

**2** - Analisar as poéticas que se estabelecem na utilização da natureza como elemento escultórico, numa linguagem contemporânea, afirmando-se enquanto meio ou tema (referente), na fusão entre expressão artística e a aplicação do seu potencial histórico. Este elemento escultórico, definidor que foi com a Land Art e os Earhtworks de espaços construídos, tem como base o *campo (ground)*, que se distingue dos espaços desenhados pelos Arquitectos Paisagistas, pelos objectivos e, por vezes, pelas metodologias.

**3** - Avaliar a importância da consistência e materialidade da escultura, que a distingue dos outros meios e que nos permite discernir entre o mundo virtual e o mundo real, através do sentido táctil (também na sua dimensão háptica) na sua realidade tangível, proveniente do contexto da natureza, que se manifesta deste modo numa poética da escultura, reafirmando uma tendência centrada na criação como aspecto essencial do objecto artístico.

**4** - Evidenciar e analisar a interdisciplinaridade que experimenta a escultura contemporânea, enquanto obra de arte total, como *complexo* ou como *Gesamtkunstwerk*, superando os seus limites tradicionais, e envolvendo outras áreas de conhecimento que contribuam para desenvolver criações artísticas inovadoras, de tal forma que geram obras quase ou mesmo impossíveis de categorizar.

**5** - Averiguar a partir da multiplicidade de linguagens, que querem abrir caminho no seu presente imediato, as distintas maneiras de entender o campo escultórico, que utilizam os escultores contemporâneos. Estes partem da sua necessidade expressiva, e da necessidade de gerar discursos plásticos, suportados pela natureza como eixo

principal, tendo em conta o seu momento histórico, contexto social e cultural e modo como se interrelacionam, com todas as dimensões implicadas nestes processos criativos. Estabelecem-se assim, neste contexto, as diferentes especificidades possíveis, relativamente às dimensões de referencialidade, de materialidade e de carácter ontológico das intervenções artísticas.

**6** - Analisar a relação que o conhecimento obtido pela prática artística, manifesta no exercício da docência e, também, como este conhecimento pode capacitar o artista, enquanto criador de projectos culturais, reorientando e utilizando as práticas interdisciplinares implicadas no projecto de escultura, no seu todo ou em parte, ao nível dos meios, dos processos e das ferramentas, para o desenho dos projectos em causa, tendo em conta o seu grau de maior ou menor complexidade ao nível dos objectivos, das escalas e dos territórios implicados.

**7** - Verificar o papel do público na construção, na interacção e na recepção do campo escultórico.

## **Metodologia**

Para desenvolver esta investigação desenhou-se uma estrutura consistente em vários capítulos destinada a analisar a dicotomia e a complementaridade entre a escultura modelada e a escultura construída na estruturação da praxis escultórica contemporânea, decorrendo das premissas iniciadas pelos *earthworks* e *a pela Land Art*, cruzadas com a tradição da escultura e do jardim, tendo a natureza e o território como linha condutora, exigindo a formulação de novas estratégias e metodologias, nalguns casos próprias ou próximas daquelas que são específicas do contexto da Arquitectura e da Arquitectura Paisagista.

A introdução apresenta-nos o contexto do presente estudo, através de uma análise de âmbito mais histórico, abordando alguns casos anteriores àquele em que nos encontramos. O seu objectivo é conhecer, e melhor compreender, os processos artísticos

e outros factores que deram origem às actuais realidades criativas tridimensionais, que se encontram relacionadas com a arte, a natureza e a paisagem. Nesta introdução também se esclarecem claramente os conceitos, como a motivação pessoal, o interesse temático, os objectivos e a metodologia seguida para realizar a presente tese.

Neste capítulo abordam-se intervenções artísticas, em especial as escultóricas, que abriram o campo de trabalho em Portugal na relação directa da arte com o território através de três artistas cujas obras revelam incontestavelmente uma abrangente tipificação dos meios e dos processos artísticos associados aos movimentos que afirmaram definitivamente novas géneses artísticas a partir da natureza. A partir das suas obras faz-se uma aproximação às intervenções artísticas desenvolvidas na relação de uma nova atitude perante a natureza que nos informam sobre as componentes intrínsecas da prática da escultura, para além da sua dimensão histórica ou da sua circunscrição a tendências artísticas. Estas abordagens manifestam precisamente a sublimariedade da natureza nas demais dimensões envolvidas no contexto de trabalho de Clara Menéres, Fernando Lanhas e Alberto Carneiro, assinalando algumas relações com a definição dos territórios, que numa realidade ambivalente, determinam o carácter do homem ao mesmo tempo que este os define. Mesmo nas expressões aparentemente mais distantes do contexto da natureza, esta não lhes é, de forma geral, acessória. Ela é sobretudo presente a partir da sua própria observação ou da intenção profundamente espiritual e/ou poética.

O segundo capítulo trata de questões ontológicas e fenomenológicas da escultura, dedicando-se ao seu estudo e análise crítica, em particular da escultura no campo expandido, que contestou os limites tradicionalmente constituídos desta disciplina, abrindo-a a um novo e heterogéneo conceito de campo conceptual. Partindo da relação com os jardins e as outras artes, exposta no artigo basilar de Rosalind Krauss *Sculpture in the Expanded Field*, analisa-se a dicotomia entre produção prévia da escultura e do jardim e o ponto crítico teórico entre o modernismo e o pós-modernismo, através do diagrama da grelha de Klein. Este Capítulo desenvolve ainda uma abordagem entre a genealogia e a fenomenologia, implicadas neste âmbito da história da arte e da estética, através da qual se clarificam as relações entre as artes, a escultura em particular, os jardins, a arquitectura e a arquitectura paisagista nas suas inter-relações dialécticas, de contradição, de cumplicidades e de interacções, demonstrando que o jardim é uma heteronomia tal como escultura contemporânea.

O terceiro capítulo recolhe informação sobre sete projectos da autora, que representam um motivo para o objecto deste estudo, permitindo assim articulações entre as problemáticas e conteúdos teóricos abordados nesta tese e a sua dimensão prática. Tratam-se desta forma os referentes trabalhados enquanto temáticas abordadas, as qualidades estéticas e poéticas das obras, os meios e os processos implicados na concretização e elegidos pela autora, bem como também, as questões relativas ao carácter do programa das suas encomendas, das questões relativas ao lugar ou ao território. Analisam-se ainda brevemente as ferramentas de trabalho e de projecto inerentes às tipologias que apresentam os trabalhos estudados.

O quarto capítulo constitui-se como a sumula de todo o trabalho, apresentando três projectos de programação artística e cultural, desenvolvidos pela autora, cujo denominador comum é o seu desenho, a partir de um território específico, em que a dimensão do património natural e da paisagem se constituem como substância. Evidenciando a relevância do conhecimento adquirido com a experiência artística e pedagógica, nas práticas de programação, os projectos apresentados manifestam o imenso campo de oportunidades para a arte e para os territórios envolvidos, por vezes marginalizados, esquecidos ou mesmo minorizados, face ao primado das chamadas centralidades, no que concerne à implementação de programas de âmbito artístico e cultural. São ainda realizadas, no contexto deste capítulo, as reflexões inerentes às temáticas envolvidas em cada um dos três projectos apresentados e as conclusões gerais deste estudo.

Por fim, encerrando o trabalho, apresentam-se a base bibliográfica, hemerográfica, de Internet, assim como fontes primárias.



## Capítulo I – Poéticas e tipificações de intervenções artísticas através da obra de três artistas portugueses.

Neste capítulo abordam-se intervenções artísticas, em especial as escultóricas, que abriram o campo de trabalho em Portugal na relação directa da arte com o território. Foram escolhidos três artistas cujas obras revelam incontestavelmente uma abrangente tipificação dos meios e dos processos artísticos associados aos movimentos que afirmaram definitivamente novas géneses artísticas a partir da natureza.

Faz-se a partir destas obras uma aproximação às intervenções artísticas que a partir de uma nova atitude perante a natureza, nos possam informar sobre as componentes intrínsecas da prática da escultura, para além da sua dimensão histórica ou da sua circunscrição a tendências artísticas.

Esta abordagem torna evidente que a natureza está subjacente a todas as demais dimensões envolvidas neste contexto de trabalho artístico, de forma muito contundente na definição dos territórios que, numa realidade ambivalente, determinam o carácter do homem ao mesmo tempo que este os define. Mesmo nas expressões aparentemente mais distantes do contexto da natureza, esta não lhes é, de forma geral, acessória. Ela é sobretudo aplicada a partir da sua própria observação ou da intenção profundamente espiritual e/ou poética.

Em linha de conta com esta reflexão defrontamo-nos com ideias bastante complexas, desde as questões ontológicas da própria escultura e do escultórico<sup>2</sup>, na tomada de consciência objectiva do espaço como entidade no seu seio (e assim do vazio), nas problemáticas da arquitectura e da construção, da acção, da performance ou da fotografia enquanto representação outra de determinada circunstância, momento e/ou localidade. E, por estas razões, surge também uma condição que se torna central, o conceito de *lugar*, o de *site* e o de *no-site*, a partir dos quais, com o tempo, novos conceitos se criaram deles decorrendo. A este respeito falaremos mais detalhadamente no Capítulo 2 desta tese.

---

2 Entendemos aqui o escultórico como o campo escultórico contemporâneo no qual se integram todas as práticas que negam a tradição da escultura propostas nos desenvolvimentos que o século XX definiu para as suas metodologias.

A natureza como dispositivo artístico é indissociável da arte, quase que se confunde com esta. Durante a idade média assumiu-se como paisagem e género pictural, perdendo a sua relevância na pintura depois do Séc. XIX. Através da paisagem o Séc. XX traz de volta, a natureza à arte. Em meados deste Século

a paisagem voltou a ser uma preocupação importante para os artistas, independentemente do *medium* utilizado, mas sem se confundir com os estereótipos picturais que participam na elaboração de uma imagem mental. É antes a perturbação da paisagem, a sua erosão e a sua moldagem pela actividade humana, o tema que hoje predomina. (Corne, 2009, p.5).

O território será então o dispositivo que parece mais adequado para abordar estas preocupações dos artistas, já que nele se congrega a natureza, a paisagem, o homem e as suas acções.

A forma como os artistas aqui tratados utilizaram a natureza, a paisagem e o território, através da sua obra, manifestam atitudes em estrita consonância com as tendências internacionais que lhe foram contemporâneas. Abrindo possibilidades de trabalho às gerações de artistas mais novos, enquanto percursos neste âmbito de actuação artística, enunciaram muitas das vias de trabalho que hoje se praticam. Numa sábia inteligência da leitura do seu país e do seu território, conhecimento que incorporaram depois nas suas obras, encontraram-se com sua arte num presente entre passado e futuro. Mas também num país, relativamente alheado do resto do mundo pelas suas circunstâncias políticas, ou depois, com um país que experimentou a revolução do 25 de Abril. Situações que naturalmente conformaram mas também potenciaram o carácter das obras de Clara Menéres, Fernando Lanhas e Alberto Carneiro.

Hoje podemos verificar que o legado destes artistas abriu outros olhares sobre as práticas artísticas a partir da natureza e das problemáticas actuais com elas experimentadas, num diálogo muito estreito com artistas e criativos que cada vez mais ultrapassam fronteiras disciplinares, conceptuais, ideológicas e territoriais, no panorama da arte já não internacional mas agora global.

Os três percursos aqui apresentados são transversalmente tocados pela questão da natureza e do território: na matéria, no espaço e no tempo. Embora cada um deles manifeste especificidades que os diferencia substancialmente, revelados pelos diferentes objectivos, diferentes processos e meios de trabalho assim como nos resultados finais. Estamos perante um olhar atípico sobre os diferentes modos de fazer. Em circunstâncias diferentes as obras em causa, ou parte delas poderiam enquadrar-se noutros contextos artísticos.

Uma certa linha biográfica que caracteriza a abordagem às obras dos três artistas, resulta da verificação da sua presença incontornável nas referidas obras. Também se constata que os três artistas estudados são oriundos da mesma região de Portugal: de Entre Douro e Minho. Tal facto é apenas uma coincidência, uma vez que os artistas foram seleccionados pelo carácter da sua obra que se manifestou fundamental para o presente estudo.

## **I.I Clara Menéres**

### **Escultura, a Arte do Conflito**

Clara Menéres Nasceu em Braga em 1943, falecendo muito recentemente em Lisboa (2018). Formou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto e doutorou-se em Etnologia pela Universidade de Paris VII. Foi Professora Agregada pela Escola Superior de Belas artes de Lisboa, onde ensinou Desenho e Escultura de 1971 a 1996. Deste último ano a 2007 foi Professora Auxiliar e Catedrática da Universidade de Évora. Obteve diversas bolsas de estudo, nomeadamente uma da Fundação Calouste Gulbenkian, de 1978 a 1981, em Paris, e outra de 1988 a 1990, juntamente com a Fundação Luso-Americana, nos Estados Unidos onde foi Research Fellow do Center for Advanced Visual Studies do Massachusetts Institute of Technology. Expôs em importantes certames artísticos internacionais como a Bienal de São Paulo em 1977, ou nacionais, como a Alternativa Zero, em Lisboa e também em 1977.

A sua actividade artística foi quase sempre cruzada com a actividade docente, até se jubilar como professora emérita da Universidade de Évora. Não menos relevante e complementar às duas anteriores dimensões do seu trabalho foi a dedicação à reflexão

teórica e crítica destas, a partir de dentro, com voz implicada, destacando aqui os estudos sobre os relógios e o conceito de tempo no ocidente, arte e investigação e ciência e arte e religião, temas em torno dos quais publicou, proferiu e organizou diversas conferências.

Na prática artística, Clara Menéres foi tão ecléctica quanto necessitou para concretizar as suas criações. Da natureza à tecnologia, como meios artísticos ou dos trabalhos de carácter perene ao efémero, ou ainda do trabalho artesanal ao da fábrica, nenhum meio ou processo foi refutado desde que pertinente para a persecução dos seus objectivos<sup>3</sup>.

Fazendo parte de uma geração que tinha como necessidade posicionar-se politicamente pelas circunstâncias de ditadura em que o país vivia e, sendo mulher numa sociedade patriarcal, que limitava, severamente, a expressão artística, Clara Menéres exerceu intervenção cívica e contestatária, continuamente, através da sua obra artística. Mas um terceiro factor consolida a acção perturbadora do seu trabalho – a escultura em si enquanto disciplina<sup>4</sup>.

“É no carácter invasivo e perturbador da escultura, nas incidências da encomenda e nas ocorrências da exposição em espaço público e em espaço museológico, de que resultaram importantes histórias de tensão e de conflito, de diálogo e de confronto, de polémica e de controvérsia, que se evidencia o entendimento do trabalho político de Clara Menéres, fazendo da artista uma voz incontornável sobre a situação incómoda da escultura na cultura contemporânea. (...) a escultura desperta pulsões interiores que outras formas de arte não despertam, graças à sua tridimensionalidade, à sua presença efectiva, à acção real que envolve e às interferências que gera.” (Castro, 2016, p.195)

Portanto, todas estas questões foram relevadas pela génese disciplinar da escultura mas, em simultâneo, também pela vontade de ruptura e inovação que a artista manifestou no próprio manejo da disciplina. Porém, numa atitude integradora, tanto realizou estatuária como instalação ou acção, todos os modos e modelos foram mobilizados de

3 Para um conhecimento mais profundo sobre todas estas questões da obra de Clara Menéres, consultar o texto de Conferência em Castro, L. (2016). *Invenções Magníficas da vida e da morte. A obra de Clara Menéres. Mulheres Escultoras em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio. Pp. 187-213.

4 *A escultura, arte da libido*, assim a definiu Clara Menéres quando se dirigia aos estudantes em Aula Aberta, intitulada *Escultura, a Arte do Conflito*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal: Auditório da Pavilhão Sul. 29 de Novembro 2013, às 11h.

acordo com circunstâncias epocais e institucionais (Castro, 2016). Assim, para além da vida e da morte como referentes, o complexo e abrangente campo escultório contemporâneo foi a linha transversal à sua obra. E, através dele, se aprofundaram as “relações que a arte estabelece com a natureza, o erotismo, a morte e o misticismo ou a identidade nos quais esta obra se estabelece, recuperando os mitos fundadores, as raízes antropológicas e as origens históricas das sociedades humanas (Castro, 2016).

Partindo deste ponto e como a própria escultora afirmou<sup>5</sup> a matriz de todo o seu trabalho relacionado directamente com as problemáticas da natureza e da cultura a partir de uma abordagem feminina é a “Mulher-Terra-Vida”, de 1977, realizada para a exposição Alternativa Zero, na Galeria de Belém, em Lisboa e também apresentada na Bienal de São Paulo com uma dimensão maior. A peça foi reinstalada na exposição Alternativa Zero, na Fundação de Serralves, no Porto, em 1997. Existiram ainda outras propostas para o trabalho que não se chegaram a realizar. Este trabalho vai evocar a “Terra Mãe”, os valores femininos ancestrais, relativos aos mitos da fecundidade, nas deusas da maternidade, na “Mater” (Terra) fecundada enquanto símbolo maior da humanidade<sup>6</sup>.



5 De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

6 Idem

A escultura caracterizava-se por um torso feminino, deitado de costas em terra e relva, limitadas por uma estrutura lateral em acrílico com fundo em madeira. Como matéria orgânica que era, necessitava de ser regada e aparada regularmente, o que acontecia à noite, quando a exposição estava encerrada ao público, e era realizado por uma funcionária ao serviço da exposição. A zona púbica tinha uma relva mais alta a demarcá-la. Foi um dos trabalhos mais comentados na imprensa da época como demonstra o que escreveu Jorge Listopad no Jornal *Expresso* de 25 de Março de 1977 “Esteticamente, em particular: Clara Menéres com a sua tumba-mulher. Alguém sem cantar (é pena) aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda natureza, a arte , idem)” (Listopad, 1997, p. 178)



O carácter ambíguo entre ser corpo e objecto, arte ou material, foi factor perturbante para quem com a “Mulher-Terra-Vida” se confrontou, conforme relata a sua autora<sup>7</sup>, a obra foi várias vezes agredida com um bastão, na zona do ventre da figura, durante a noite, quando a exposição estava encerrada.

Na XIV Edição da Bienal de São Paulo, em 1977, a segunda versão desta obra, com dimensões maiores, como já referido em cima, o seu púbis teve uma relva mais alta. A segunda versão da escultura, terá igualmente causado tal escândalo, que o Perfeito da Cidade ponderou não inaugurar a exposição. Esta ocorrência quase provocou um conflito diplomático com a artista a telefonar às entidades envolvidas, nomeadamente à Embaixada de Portugal, reclamando os atrasos continuados na instalação da peça. Mas os problemas não se ficaram por aqui. A Escultora teve que reivindicar com veemência, junto

<sup>7</sup> Ibidem



da tutela da Bienal<sup>8</sup>, o modo de colocação da peça no jardim. Havia sido solicitado à artista que colocasse umas perninhas na peça, de enormes dimensões (pois esta versão era substancialmente maior que a primeira), para não estragar o jardim, naquilo que manifesta claramente o desconhecimento sobre a arte contemporânea e os seus requisitos de implantação<sup>9</sup>.

A terceira versão da peça seria realizada na exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, nos jardins na Fundação de Serralves, em 1997, numa importante revisão histórica da sua edição de 1977. Mais uma vez, de acordo com a artista, o preconceito cultural rejeitou a sua proposta para que a escultura desse lugar a uma instalação permanente nos jardins da instituição<sup>10</sup>:

É impressionante como a colocação de uma obra de arte num jardim, sobretudo no caso desta, com matéria viva, é considerada uma intromissão. Se (aquilo) fosse um canteiro feito por jardineiros com plantas ornamentais ou com ervas aromáticas ainda hoje lá estava. Sinceramente, na minha vida, na minha obra, aquilo com o que me tenho debatido permanentemente é com o preconceito cultural das pessoas com funções de direção, muitas das vezes a alto nível (citado in Campos, 2011, p. 117).

Com a escultura “Mulher-Terra-Vida” Clara Menéres, solicitou a atenção do público para a sua condição de elemento integrante do sistema da natureza que com ela deve manter-se em harmonia. Numa reivindicação profundamente feminina, lançou o alerta sobre as problemáticas da origem humana e da sua possibilidade de sobrevivência no presente e no futuro, inovando os meios artísticos na utilização de matérias e meios plasticamente efémeros<sup>11</sup> e poeticamente confrontadores.

8 Que era a Câmara municipal de São Paulo.

9 Ibidem.

10 Ibidem.

11 As matérias utilizadas nesta escultura dependem de uma manutenção regular para que a obra se mantenha enquanto tal. Caso contrário terá uma vida breve pelo carácter dinâmico que nos apresentam as matérias vivas.



Numa clara chamada de atenção à implicação do tempo na vida do Homem e às suas possíveis consequências na dissolução de uma unidade entre natureza e cultura, entre este e o meio, Clara Menéres construiu a Grande Espiral na Serra da Lua. A intervenção assinala a mudança da representação do espaço e do tempo alterando assim a imagem do mundo, como a autora explica:

Desde que a espiral se manifesta, o tempo da eternidade começa a dissolver-se. A ruptura do Um, a descontinuidade criada pela circunferência interrompida que se enrola sobre si própria, significa a instauração do múltiplo. Estamos perante uma figura que inicia um outro tipo de continuidade, aquele que tem um princípio e fim, mesmo quando um dos extremos se projecta no infinito, um símbolo de leitura complexa que vem anunciar o pensamento e as concepções de vida da modernidade. (Menéres, 1983, p. 117).

A obra foi desenvolvida no contexto de um programa artístico vocacionado para a escultura em pedra, organizado pelo Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros em articulação com os concelhos que este abrange, que se intitulou “A Semana da Pedra”. Teve sete edições anuais entre 1988 e 1994, tantas quanto os concelhos que integram o território do Parque, sendo a cada ano celebrado num desses concelhos.

Mais uma vez na edição em que participou como artista<sup>12</sup>, a primeira, em 1988, Clara marcou pela diferença. Sem deixar de trabalhar com a pedra, o material que justificava o concurso, construiu um muro em forma de espiral na Serra da Lua, que integra o Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros. Afrontando aquela que seria a lógica do evento, modelar uma peça desenvolvida na vertical para colocar sobre um plinto, concentrou-se antes na paisagem envolvente, interiorizando a ancestral forma de ordenamento daquele território, conseguido por uma longa humanização. O relevo da Serra caracteriza-se maioritariamente por carsos<sup>13</sup>. Para que a agricultura aí tenha sido possível, obrigou à limpeza sistemática dos solos em que as pedras calcárias lhe eram retiradas e empilhadas a marcar o perímetro de cada parcela do terreno, construindo muros de resguardo ao vento, numa zona que se caracteriza pelo minifúndio.



12 Clara Menéres participou em edições posteriores da Semana da Pedra como elemento do Júri.

13 O termo «carso» provém do esloveno Kras. Este termo é utilizado para designar relevos originados em regiões onde predominam as rochas calcárias, em <http://www.alviela.cienciaviva.pt/exposicoes/carso/> consultado em 14 de Julho de 2018.



A Grande Espiral reitera alguns princípios dos movimentos da Land Art que em Portugal não obtiveram grande ressonância à época. Para além da vontade da Escultora, a matéria e o lugar determinaram a obra, já que esta depende da sua localização ao mesmo tempo que define uma nova paisagem. O muro em forma de espiral, que ocupa um diâmetro de 185 metros, recorre à técnica ancestral local de construir empilhando pedras de formas e tamanhos irregulares<sup>14</sup>, convocando processos distintos da escultura talhada directamente pelas mãos do escultor. Estamos perante um caso de trabalho *alocado*<sup>15</sup> (Piteira, 2002, s/p) envolvendo distintas pessoas e colaborações para executarem a obra a partir do projecto com a coordenação da artista. Assim, a construção obrigou a um desenho prévio, codificando a futura obra, exigindo uma metodologia que se aproxima mais da tradição da arquitectura. E o tempo, aqui evocado pela forma expansiva da espiral, pela possível presença do público percorrendo o espaço de fora para dentro e de dentro para fora, a condição efémera do trabalho<sup>16</sup>, confere-lhe outra dimensão fundamental que o inscreve numa génese distinta da escultura – aquela que Maderuelo diz ter roubado o espaço à Arquitectura (Maderuelo, 1990).

14 A escultura foi caiada aquando da sua construção. Sendo a cal perecível e não tendo sido caiado com frequência, no momento apresenta a cor da pedra. Também tive conhecimento que vai sendo limpo de vegetação por vontade espontânea de guardas da natureza ao serviço do Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros. Infelizmente as entidades que tutelam este tipo de património não o cuidam com regularidade. Neste caso concreto a obra desaparecerá se não tiver uma manutenção regular para a proteger da vegetação, restaurar o muro, etc.

15 No regime *alocado*, o escultor responde a uma determinada proposta a partir da utilização de um código próprio, elaborado como linguagem e, no regime *alocado*, significa que alguém de fora determine no todo ou em parte, as características do trabalho a realizar.

16 No caso de não ter uma manutenção assídua e que é a realidade deste trabalho entre muitos outros.



Portanto, a Grande Espiral é uma obra endereçada ao local, do qual se serve como suporte e como matéria, sendo construída *in situ*. Tem carácter efémero, tal como a própria natureza, podendo ser percorrida pelo público, existe apenas se estas dimensões do tempo se verificarem. Por último, a sua escala não permite abarcar a totalidade da construção senão a grande distância. Por esta razão a intervenção tem um carácter duplo de construção, quando a vivenciamos de perto, mas ao longe, volta a comportar-se como uma grande escultura, um objecto implantado na encosta de Serra da Lua.



Reunidas estas condições estamos perante a estratégia da artista que pretende trabalhar na natureza nela intervindo. A terra, o vento, a luz natural e os outros elementos tornam-se parceiros do seu processo de intervenção. A intenção de desmaterialização dos objectos preconizada pelos movimentos do início dos anos 60 de Século XX, mais do que substituir os conceitos das obras, pretende alertar-nos os sentidos com propostas artísticas inéditas até então. O foco desta atitude residiu na possibilidade de uma nova reflexão do que poderia ser a natureza em si mas também a exploração subtil dos seus limites (Tiberghien, 2001). Julgo que é este o caso da Grande Espiral.

A partir da terra, e mais uma vez na relação do homem com o seu meio, agora no domínio da agricultura, a instalação/construção/escultura Granito Ritmo, realizada no contexto da 1ª Bienal de Vila Nova de Cerveira, em 1978, reinterpreta uma emblemática marca do território rural do Minho e do Douro Litoral - as ramadas suspensas em esteios de granito.

A sua distribuição é semelhante à da *vinha alta* ou de *enforcado*<sup>17</sup>. Os esteios são paus

17 Vinha apoiada por tutores vivos constituídos por árvores (castanheiro, choupo ou plátano), atingin-

de granito, muito direitos, finos e altos, talhados. “Tão delgados que não resistiriam ao transporte individual: assim, vêm da pedreira geralmente aos pares, apontando-se os guilhos para separação final no lugar onde vão ser utilizados”(Ribeiro, 2013, p.25).

Clara Menéres, profunda conhecedora da cultura e do território português, insigne minhota, apropriou-se destas construções agrícolas seculares recuperando-as para contexto das artes.

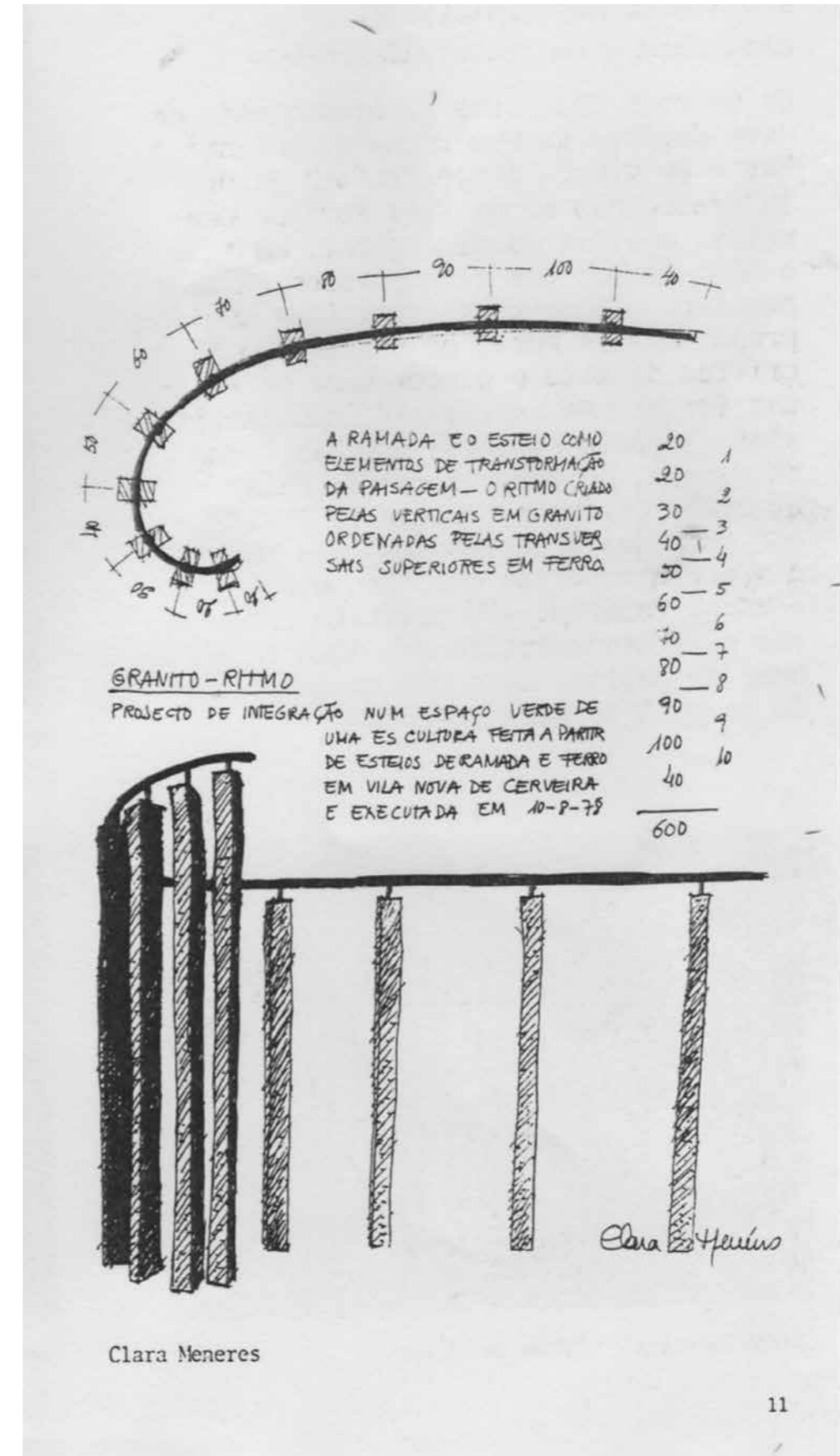


Clara Menéres / Escultura - GRANITO-RITMO

**espaço de confronto  
de diálogo de acção  
estímulo à criatividade  
artística  
atelier livre / exposições  
intervencções / debates  
teatro / música / filmes**

do os seis a sete metros. Ver nota de rodapé nº 35 deste capítulo.

O intuito do trabalho foi dar valor plástico e poético aos esteios fora do seu contexto funcional<sup>18</sup>, criando um projecto de integração num espaço verde, de uma escultura feita a partir de esteios de ramada e ferro. A ramada e o esteio como elementos de transformação da paisagem demonstram como a acção do Homem no domínio da agricultura tem sentido estético, denunciando um comportamento para lá da mera funcionalidade de cultivar. Neste caso, a intervenção escultórica Granito-Ritmo remete-nos a práticas agrícolas, por conseguinte a práticas culturais, que revelam ainda uma unidade entre o homem e a natureza, na segunda metade do século passado, em Portugal.



<sup>18</sup> De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa, já citada anteriormente.



A intervenção foi instalada no centro histórico de Vila Nova de Cerveira<sup>19</sup>, tendo sido os dez esteios que a compõem, oferecidos pelo Presidente da câmara Municipal de então (1978). Para além dos dez esteios em granito a peça é composta por um elemento em ferro que os une desenhando uma linha em espiral, com a dimensão de seis metros. Neste uso da espiral podemos sentir como a intervenção do homem no domínio da natureza se socorreu recorrentemente da geometria como forma de ordenar o seu carácter caótico, numa constante procura pela própria sobrevivência.



Na escultura “Topiária”, Clara Menéres trabalha em contexto não só de equipa, como na Grande Espiral, como também no âmbito interdisciplinar, participando num projecto que teve o fim de dar resposta a uma encomenda de arquitectura para reorganizar espacial e funcionalmente a Praça Humberto Delgado, na cidade de Sto. Tirso, situada no norte de Portugal, a poucos quilómetros do Porto. A Memória Descritiva do Projecto enuncia assim a intervenção:

<sup>19</sup> Posteriormente foi colocada noutra local, também no perímetro histórico de Vila Nova de Cerveira, perdendo escala, nesta localização que é também aquela em que se mantém actualmente.

Este espaço é constituído pelo troço final da Avenida de S. Rosendo e pela zona ajardinada existente entre esta e a fachada Norte do edifício do Palácio da Justiça. A intervenção irá permitir ao edifício do Cine-Teatro “respirar”, abrindo-se mais para a cidade. Toda a zona ajardinada existente será intervencionada, fundindo-se com este espaço numa plataforma única, com características mais pedonais, valorizando as tílias de grande porte que o compõem. Nesta plataforma serão colocados bancos de granito, conferindo ao espaço condições de permanência e de estadia que o tornarão numa agradável zona de estar exterior (...) A Praça General Humberto Delgado será enriquecida por uma peça em topiária da autoria da escultora Clara Menéres. Nesta peça procura-se recuperar a tradição portuguesa dos jardins barrocos, com arbustos talhados pela mão de jardineiros, em bucho ou cedro.<sup>20</sup>



<sup>20</sup> Publicitada através do site oficial da Câmara Municipal de Santo Tirso em <https://www.cm-stirso.pt/pages/464> a 26 de Julho de 2018.

Retirado da memória descritiva do projecto publicitado através do site oficial da Câmara Municipal de Santo Tirso em <https://www.cm-stirso.pt/pages/464> a 26 de Julho de 2018.

Como me explicou Clara Menéres<sup>21</sup>, num espaço repleto de elementos, mesmo depois de se alterarem os circuitos para os carros e o jardim, com o objectivo de o tornar mais amplo aos peões, colocar mais um elemento escultórico nesta praça requereu particular cuidado. O monumento em homenagem ao Dr. Pires de Lima, da autoria do escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), era o único elemento importante daquele lugar, que já se encontrava colocado de costas para a fachada do Palácio da Justiça, desde o projecto original da praça, o qual havia que preservar nessa condição. Por essa razão a Escultora optou por uma matéria vegetal que teria uma presença menos perturbante do que se utilizasse uma matéria inanimada. O trabalho serve de enquadramento, uma espécie de cenário, ao monumento pré-existente, como um fundo que lhe confere outra volumetria. Visto do lado do Palácio da Justiça, a escultura esconde a parede cega que está virada a esta construção, anulando a sua presença e animando esta zona da praça.

O interesse pelos elementos da natureza em paralelo pelos da cultura tradicional, manifestam o especial apreço que a autora tinha pela dimensão estética de amarrar a terra, “de edificar, de trabalhar os recursos da sobrevivência, a importância do fazer oficial, a entrega das mãos e do corpo ao que se constrói e elabora.” (Castro, 2016, 211). A escultura “A Topiária” conceptualizada em 2008, e colocada na Praça Humberto Delgado em 2012, assinala em modo de síntese a preocupação central da obra e da reflexão da escultora. Um percurso artístico atento aos fluxos vitais do Homem na sociedade e na natureza.



21 De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

Desenvolvida em viveiro, modelada pelas mãos da própria Clara Menéres e por jardineiros<sup>22</sup> durante os seu crescimento, a Topiária, em cupressus, completa-se com tutores<sup>23</sup> em metal e no diálogo com a cantaria do pavimento em curva formando o canteiro no qual estão plantados os cupressus. Esta subtileza de continuar o pavimento modelando-o, por forma a definir o limite do canteiro, acentua a preocupação de integração do elemento escultórico no restante espaço em que este se pretende incluso. Mas identifica ainda o profundo conhecimento que Clara Menéres dominava na manipulação entre as diversas artes, muito especialmente entre a arquitectura e a escultura. Ou também o conhecimento de toda a programática, ideologia e morfologia dos planos urbanísticos do Estado Novo, aos quais, a Praça em questão é devedora.

Embora herdeira da arte da topiaria, esta obra pode inscrever-se naquilo que primeiro definiu a escultura: um objecto talhado, por processo subtrativo. Neste caso em matéria vegetal, teve o auxílio de tutores, elementos que auxiliam na orientação desejada do crescimento da planta, que são em metal e se integram na própria estrutura morfológica da escultura. As formas e técnicas tradicionais da topiária serviram à autora para reconstruir uma linguagem artística enraizada na cultura nacional, dos jardins construídos nesta arte, que se distribuem por todo o país, em particular no norte<sup>24</sup>. Estamos perante um exemplo claro de como a escultura se pode actualizar a cada momento a partir da sua própria história, da do Homem e da História da Arte. O que é contemporâneo não são as matérias ou mesmo os processos mas aquilo que fazemos deles hoje. A autora reconstruiu uma linguagem artística enraizando então a cultura nacional da topiária conferindo-lhe uma expressão contemporânea.

De forma exemplarmente conhecedora do que pode ser a prática da escultura, em qualquer tempo e espaço, em modo de profunda assertividade e coerência entre o que a preocupava e as formas com as quais expressou essas problemáticas, Clara Menéres

22 Clara Menéres trabalhou ao longo da sua carreira com muitos jardineiros, artesãos, canteiros, de entre sobre os quais me manifestou a sua maior consideração pelo cumplice entendimento do seu trabalho e consequente capacidade de realizar o que estava na intenção da escultora.

23 Elementos que auxiliam na orientação desejada do crescimento da planta.

24 A topiaria popularizou-se em Portugal no período Barroco, quer em jardins públicos quer em jardins privados, apesar de existirem jardins com esta técnica anteriormente, como é o caso do jardim da Quinta da Bacalhôa. Do período Barroco com topiaria, normalmente em buxo, temos para além dos inúmeros jardins privados, como os Jardins do Palácio Fronteira, o Jardim Botânico de Coimbra, o Jardim Botânico da Ajuda em Lisboa ou Jardim Botânico Tropical também em Lisboa, assim como os diversos Jardins do Palácio de Queluz.



brindou-nos com imagens de uma visão “holística mágico-vitalista do universo” (Mourão, 2001) num grito profundo de alerta sobre a possível dissolução do laço entre o Homem e o universo provocado pela ciência moderna. Reivindicando assim o lugar da arte na vida das pessoas e um lugar para os artistas, onde a matéria e o tempo foram meios privilegiados para a sua escultura. Concluiu com as próprias palavras da artista a sumarizar as questões que fundamentaram a sua prática, sobre:

a relação do Homem com a Terra, endógena, arcaica mas não romântica, porque não é contemplativa. À medida que se foi percebendo o passado arqueológico e da sua cultura, tive a percepção do tempo. Os movimentos da arqueologia europeus são muito importantes para a definição da nossa identidade, do nosso povo que está aqui nesta costa atlântica. Somos condicionados pelo mar e pelos rios. Não há fronteira sem ser natural. Somos uma mistura de povos a caminhar do norte para o sul. A certa altura como explica Ilídio Araújo, os clãs adoptaram etnónimos que derivavam de uma espécie animal ou vegetal, para uma organização social das suas sociedades primitivas, em gentilidades e frátrias. A cada um desses etnónimos “correspondia um patriarca ou matriarca com o mesmo nome da espécie totémica do correspondente clã, e que o panteon do mundo ocidental era constituído quase totalmente por esses patriarcas e matriarcas com nomes de animais e plantas. Além do culto desses patriarcas que enraizaria num “culto dos mortos”, vindo já da cultura do paleolítico, e do culto do génio da “terra-mãe””. (in Araújo, 2017)<sup>25</sup>.

Por este facto, a nossa identidade está intimamente dependente do meio natural.



<sup>25</sup> Perspectiva apoiada pela teoria desenvolvida por Ilídio Araújo em Araújo, I. (2017). *As Origens do Povo Português e do seu fado. As gentes e Povos da Lusitânia*. Lisboa: ISAPress, que Clara Menéres referiu e citou durante uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

## I.II Fernando Lanhas

Entre a memória e o futuro: o desígnio do humano.

O MUNDO JÁ FOI OUTRO DO QUE FOI.  
ENTRE A LÓGICA DE SER E O DECEPCIONANTE ACASO.  
FALTA O PENSAMENTO NOVO.

DEPOIS QUE O MAR CAIU, O SURGIMENTO DA VIDA.  
O MAIS ACONTECEU NO MAR, QUE O MUNDO É MUITO DE MAR.

NA TERRA ESTÁ O HOMEM E, NUM INSTANTE, AS MAIORES BIBLIOTECAS.  
MAL REPARAMOS NA EXISTÊNCIA FABULOSA QUE NÓS SOMOS.

O HOMEM SERÁ UM DIA UM ALGARISMO?<sup>26</sup>

Fernando Lanhas, nasceu e faleceu no Porto (1923–2012). Frequentou a Escola Superior de Belas Artes desta Cidade, na qual se formou como arquitecto. Foi o principal organizador das “Exposições Independentes”, realizadas no Porto, em Lisboa, em Coimbra e em Braga, de 1943 a 1950. Integrou as representações portuguesas às Bienais de São Paulo e de Veneza assim como foi presença constante em exposições internacionais colectivas que testemunharam a arte portuguesa do Século XX. Foi o artista homenageado na V Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira, em 1986. Na sua enorme dedicação à museologia dirigiu o Museu de Etnografia e História do Douro Litoral, no Porto (1972-1992).

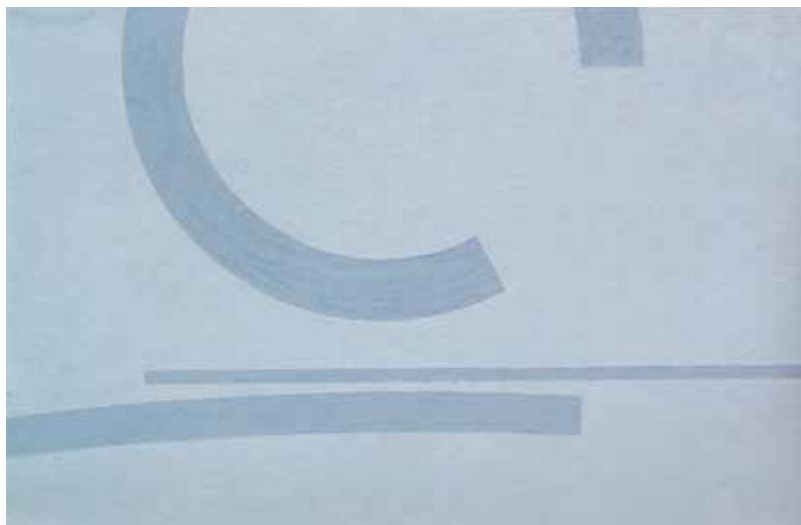
Embora arquitecto de formação, ainda enquanto estudante, numa academia “conhecida na altura pelas inovações implementadas pelo seu Director Carlos Ramos (Porto, 1897-1969), no ensino da arquitectura (Nicolau, 2017), Lanhas experimenta outros suportes distintos daqueles que eram próprios dos desenhos de projecto da arquitectura, chegando nesta fase à abstracção na pintura. A sua intenção de corrigir a natureza, através da geometria, sem deixar de estar de acordo com ela, é o principio que o guiará por toda a sua prática artística. A montante desta intenção está uma curiosidade sem fim sobre a

26 Lanhas, F. (1997). *Câmbrio*. Porto & Lisboa: Faculdade de Ciências / Fundação Ciência e Desenvolvimento / Caixa Geral de Depósitos. Poema da pág. s/nº.

natureza e o cosmos, numa busca continuada da essência divina das coisas que procura e também numa tentativa de fazer ver através da sua obra o que se passa na grandeza do universo. Nesta busca incessante, desdobra a sua actividade em distintas disciplinas, cada uma com uma função muito específica para ele, a saber: a arquitectura, a etnologia, a arqueologia, a pintura, a poesia, a geologia, a astronomia, a cosmogonia, etc., dando também especial atenção os seus próprios sonhos, e por tudo que pudesse fazer sentido para as suas infindáveis perguntas.

Na Escola Superior de Belas Artes do Porto, e como referido em cima, num contexto cultural particularmente rico e sem estribos, Lanhas encontra o ambiente adequado ao desenvolvimento das suas problemáticas, em especial no convívio e no trabalho com Júlio Pomar, Júlio Resende, Nadir Afonso de entre outros, que tomou contornos geracionais, tornando-se seu mentor. As “Exposições Independentes”, e o design dos catálogos que para elas realizou, confirmam a importância deste protagonismo. O grupo pretendia romper com o estabelecido, contrariando o *status quo* de uma cidade como era o Porto naquele momento. A força do grupo, que marcou pela sua participação rica e diversificada promoveu a transgressão, na qual Lanhas se destacou. Como Júlio Resende conta “Fomos os primeiros a fazer happenings em Portugal” (Resende, 1988). E eu diria, e estávamos nos anos quarenta do século passado, antecipando esta prática que só se vulgarizaria mais de 20 anos depois, a partir da década de sessenta deste século.

Ao contrário do que se possa pensar, não há dispersão na vontade de saber sobre as coisas, há rigor de forma “simples e elementar” (Lanhas, 1988). A sua obra manifesta um profundo carácter humanista em que a procura da unidade, quase pitagórica, é concomitante. As mãos estão sempre implicadas na sua arquitectura. É através delas que, parece, o arquitecto chega à compreensão da sua arquitectura; como se tivesse que sentir primeiro com as mãos para esclarecer o projecto. Todas as superfícies que manda construir aos seus obreiros são tocadas pelas suas mãos averiguando a textura destas, de forma a que não fiquem rugosas, ou com arestas vivas. É quase uma arquitectura artesanal (Rodrigues, 1988).



A pintura de Lanhas talvez seja aquela dimensão da sua obra que, de forma mais próxima, antecedeu as práticas artísticas relacionadas com os paradigmas dos anos 60 do século passado, no mundo ocidental. Interessando-se por uma pintura que não tinha relação alguma com as referências visuais comuns, “ocupa um lugar destacado da história da arte portuguesa, que varia entre ser apontado como pioneiro do abstracionismo geométrico em Portugal ou como o introdutor da abstração no nosso país” (Nicolau, 2017, p. 3). Como o próprio disse, a pintura é um caso muito complicado porque não a sabemos fazer; talvez exista um modelo dentro daqueles que são artistas, mas eles podem não saber, não estar conscientes dele (Lanhas, 1988). A sua pintura foi qualquer coisa de novo porque não procurava a imitação da natureza ou do que já existia. Ela residia na procura de uma essência que procurava a possibilidade de entendimento da história do homem até aos nossos dias, que fosse como o Céu, alguma coisa de inefável (Lanhas, 1988). Como próprio disse em entrevista:

Em 1943, 44 e 45 as pessoas sentiam que a arte abstracta andava no ar, imaginavam-na e isto em vários sítios. É interessante ver que os fenómenos de arte, que se explicam cientificamente, acontecem em vários países sem que cada um deles conheça o que se passa nos outros, os movimentos são isolados as primeiras pessoas que são atiradas a fazer desta ou daquela maneira não sabem das outras mas há sempre uma razão para isso; a arte abstracta, como as anteriores, como as que lhe seguiram, todas têm justificação (Lanhas, 1986).<sup>27</sup>

<sup>27</sup> Entrevista a Fernando Lanhas, conduzida por Helena Balsa e publicada no Jornal de Letras de 15-09-1986. Também no catálogo da exposição *S/ Autor* (1986). *Lanhas*. Braga: Universidade do Minho / Galeria



Consumada em suportes como a tela, a madeira e os seixos rolados e, ainda, as rochas da Serra de Valbom, estes diferentes modos de pintura são aqui destacadas pelo que interessam ao presente trabalho, apesar de todos os diferentes suportes materiais e técnicas utilizados pelo autor se reconhecer “serem esclarecedores, dado integrarem uma mesma diligência, definida esta quer pelos propósitos quer pelas soluções formais, quer ainda pela função de que são investidos” (Chaves, 1986, s/p.). Nela encontramos

o homem maravilhado com a natureza, uma natureza que se faz fazendo-se?, e que diante do espectáculo em que se constitui só pode deduzir um silêncio, que é uma moral, um laconismo que é um voto de partilhar com os demais o seu regozijo ôntico (Chaves, 1986, s/p.).

da Universidade.





Encontramos então uma pintura cujas formas e composições assim como uma gama cromática, são próximas daquela que exibem as superfícies dos seixos em que Lanhas intervém a partir de 1949. Falo das composições, escala e relação figura fundo, demonstrando a sua obsessão na intenção de fazer natural que é um dos valores da sua axiologia estética. As cores neutras, próximas do reino mineral, como os cinzas, ocres, brancos, azuis, violetas ou verdes, recusam o artifício no sentido subjectivo do gosto plasmando a naturalidade convocada. São pigmentos obtidos através de materiais minerais naturais. Tal como na pedra e, talvez, tomada desta, é uma cor densa e opaca, que enfatiza a materialidade na pintura em tela e em madeira, que com grumos, pastosamente, impõe a sua condição física. Uma cor grave, no dizer de Matos Chaves, “porque corpórea, porque física. E a “naturalidade” surge por mais este elemento, acontecida, verificada”.



Portanto, a prática artística de Fernando Lanhas aproxima-se “do conceptualismo, da land art, da earth art, do minimalismo, obrigando a admitir a irreduzível singularidade desta obra que “se encontra na sua constante interrogação de questões que supostamente ultrapassam o âmbito da arte, e que pertencem ao conhecimento do Mundo e do Universo que habitamos” (Nicolau, 2017) <sup>28</sup>. O território ajuda o autor na definição da sua obra revelada em múltiplas artes e saberes na qual coincidem o “artista do século XX, que utiliza o calhau rolado como suporte para a (sua?) pintura, o homem ignoto de um passado distante que entalha na pedra desenhos funcionais para o exercício da sua actividade de pescador, e o arqueólogo do nosso tempo que dele descobre os seus vestígios (.....) Em 1952, Fernando Lanhas chega a pintar rochedos e penedias encontrados nas serranias de Valongo” (Fernandes, 2001). Ao inscrever traços da sua pintura nas rochas de um monte o autor constrói um evento na própria natureza, num “processo de descoberta e identificação íntimas com o conhecimento, a apropriação e a acção sobre essa mesma natureza” (Fernandes, 2001). Porque Lanhas não tinha como fim a pintura, ela foi um caminho.

<sup>28</sup> Nicolau, R. (2017). *Fernando Lanhas: Fragmentos*. Porto: Fundação de Serralves. Publicação realizada a propósito do Programa Exposições Itinerantes da Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, no caso realizada na cidade da Guarda entre 01-04 e 28-05 de 2017.



### I.III Alberto Carneiro

Entre a floresta e o Jardim, o amanhã da terra



A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano.

Consciência do atrofamento que os factores urbanos e culturais exercem sobre a alegria mais profunda do ser, na ausência de uma intimidade com a natureza, a arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da terra no homem se definiram e estruturaram na sequência dos tempos. (...)

Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.

Arte ecológica: árvore na floresta do cimento. (Carneiro, 1968/1972)<sup>29</sup>

Alberto carneiro nasceu em São Mamede do Coronado, Concelho da Trofa, em 1937 e faleceu no Porto em 2017. O local onde nasceu e no qual continuou a ter a sua residência e o seu atelier, foi de vital importância para uma obra que se desenvolveu em estreita relação com este espaço rural que foi também um importante centro de produção da arte religiosa, no norte de Portugal, entre o Douro e o Minho. Aos dez anos de idade foi trabalhar como *imaginário*<sup>30</sup> nas oficinas desta arte, na sua terra natal, nas quais se iniciou às tecnologias da madeira, da pedra e do marfim entre 1947 e 1958 (até aos vinte um anos de idade). “Ali praticou um ofício e viveu uma relação osmótica com as matérias da árvore e da montanha, aprendendo a transformá-las de dentro para fora” (Melo, 2003, p.92). Por esta razão chegou mais tarde ao ensino secundário que realizou como aluno nocturno nas Escolas de Artes decorativas Soares dos Reis e António Arroio. Licenciou-se em 1967 pela Escola Superior de Belas Artes do Porto, pós-graduando-se seguidamente na Saint Martin’s School of Art, de Londres, onde foi aluno de Anthony Caro e Phillip King.

Nos primeiros anos depois da licenciatura, leccionou no curso de Escultura da Escola Superior de Belas Artes do Porto e depois na Faculdade de Arquitectura da mesma cidade. Foi ainda responsável pela orientação artística e pedagógica do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra. A sua presença em importantes exposições nacionais e internacionais foi constante. Em Portugal destacam-se as exposições individuais na Escola de Belas Artes do Porto, 1967; no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e na Fundação de Serralves / Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto (em várias datas) e ainda em muitos dos museus e galerias mais reconhecidos no país. No estrangeiro participou nas Bienais de Veneza, de São Paulo

29 Textos de Alberto Carneiro escritos entre 1965 e 2001, em Carneiro, A. & Freitas, M. H. (1991). *Alberto Carneiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna. P.62.

30 Nome que tinham os escultores de imagens de arte religiosa.

e de Paris e em muitas outras instituições de reconhecido prestígio na exposição e divulgação da arte. Deixou ainda um legado no âmbito da bibliografia activa, em formato de livros e de ensaios, com textos que registam o pensamento sobre a sua obra e sobre arte e pedagogia.

Não menos significativo será o seu papel como o promotor do Museu Internacional de Escultura de Santo Tirso, que decorreu dos Simpósios de Escultura desta Cidade. Desenvolvidos entre 1991 e 2015, foram o objecto estruturador de um programa de arte que afirmou a descentralização cultural do país após a Revolução de Abril de 1974. Foi um projecto pensado a longo prazo, com um programa bem definido, originando um museu “fora de muros” que redefiniu o carácter espacial urbano da Cidade de Santo Tirso. Releva ainda a favor deste Museu o facto de ser um modelo ímpar a nível ibérico, em que estão representados artistas de reconhecido nome internacional. Na sequência deste projecto, Santo Tirso vai-se afirmando no domínio da escultura portuguesa e internacional, já que vários outros espaços e equipamentos foram ou estão a ser construídos, relacionados com a exposição da escultura ou com o seu mentor Alberto Carneiro. Todos eles geram dinâmicas culturais, sociais e económicas colocando Santo Tirso nas rotas culturais internacionais, promovendo assim a cidade para fora mas, também, abrindo a cidade ao que é de fora. A par da sua obra Plástica, o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso, é uma relevante obra de autor.<sup>31</sup>

A prática artística de Alberto Carneiro, o território, o seu território, foi para o escultor, mais do que para qualquer outro artista que aqui estudamos, um dispositivo de produção de conhecimento sobre o seu *ser colectivo e o seu ser individual*. Como o próprio escreveu:

A minha formação, as minhas convicções estão ligadas a todo o mundo da minha infância, no qual, pela imposição de condições peculiares, pobres e libertadoras da criatividade, tive que inventar quase tudo de que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o mundo nela, compreendê-la ludicamente por dentro e estruturar, assim, um esquema estrutural

31 Museu Internacional de Escultura Contemporânea. Um projecto de autor? (2007), é o título de um documentário com a minha autoria e a realização de Cláudia Alves, que não chegou a ser realizado por falta de verba. O Documentário pretendia abordar o MIEC, evidenciando como qualidade primeira, o cunho de Alberto Carneiro, o facto de este ter tratado o projecto com algumas premissas de uma outra obra de arte, no que concerne à autoria.

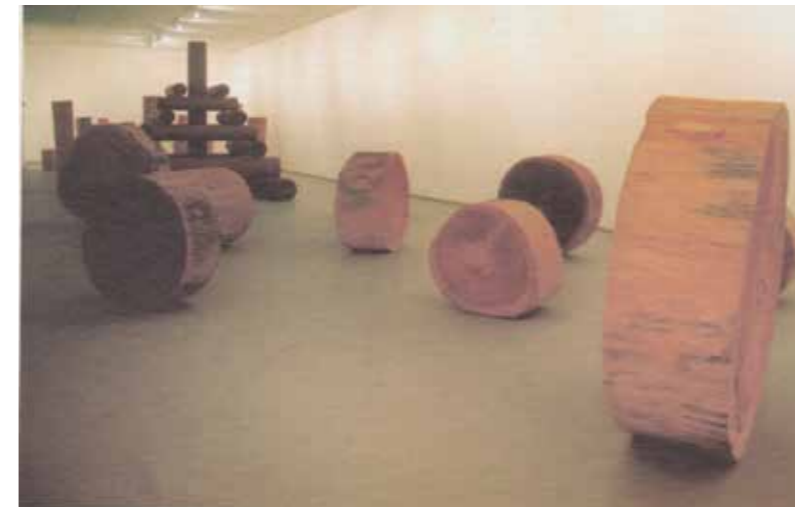


que foi sendo, cada vez mais, a imagem das coisas da natureza, transformadoras da minha semelhança. Foi ainda determinante desses vínculos a minha aprendizagem na oficina de santeiro; dez anos de contacto directo com a matéria da árvore ou da montanha, que me permitiu um entendimento dos meios tecnológicos, pela osmose da pele, para um domínio natural dos materiais e a partir do qual eu pude chegar a formular a consciência de que tudo isso se agrega no meu trabalho como necessidade de comunicação estética, trânsito dialéctico entre mim e o mundo: arte. (Carneiro, 1965/ 2001, p. 92)<sup>32</sup>

Porém, o seu posicionamento artístico, é de ordem universal, acompanhado as grandes preocupações emergentes no final da década de 60 e a década de 70 do século XX, de linhas de trabalho artístico como a Land Art e a Arte Povera. Tais preocupações residiam no âmbito dos comportamentos, das estéticas e/ou técnicas, na dimensão conceptual e ecológica, associados ao domínio rigoroso dos materiais e seus comportamentos assim como pelas ressonâncias ecológicas e metafóricas agenciadas ao espaço.



<sup>32</sup> Textos de Alberto Carneiro escritos entre 1965 e 2001, em Melo, A. (2003). Alberto Carneiro. Os caminhos da água e do corpo sobre a terra. Lisboa: Assírio & Alvim.



Alberto Carneiro deixa uma obra extensa, mas tal como tudo na sua vida deixa uma obra una, focada na relação íntima do seu corpo com a terra e, por isso, “A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser.” (Carneiro, 1965/ 2001, p. 92). E, assim, a questão de criar um lugar está, é-lhe implícita. Trata-se então de um lugar simbólico e emocional que o autor expressou continuamente, ao longo da sua obra, a partir da Floresta. Trabalhos como *O canavial: memória metamorfose de um corpo ausente* (1968), ou *Uma floresta para os teus sonhos* (1970), ou ainda *Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo* (1973/76) e *A oriente na floresta de Ise Shima* (1996/7), não se podem dissociar da memória, aliás, como cedo o próprio consciencializa “Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.” (Carneiro, 1965/ 2001, p. 92). Nas obras referidas, o autor manifesta a sua constante pesquisa

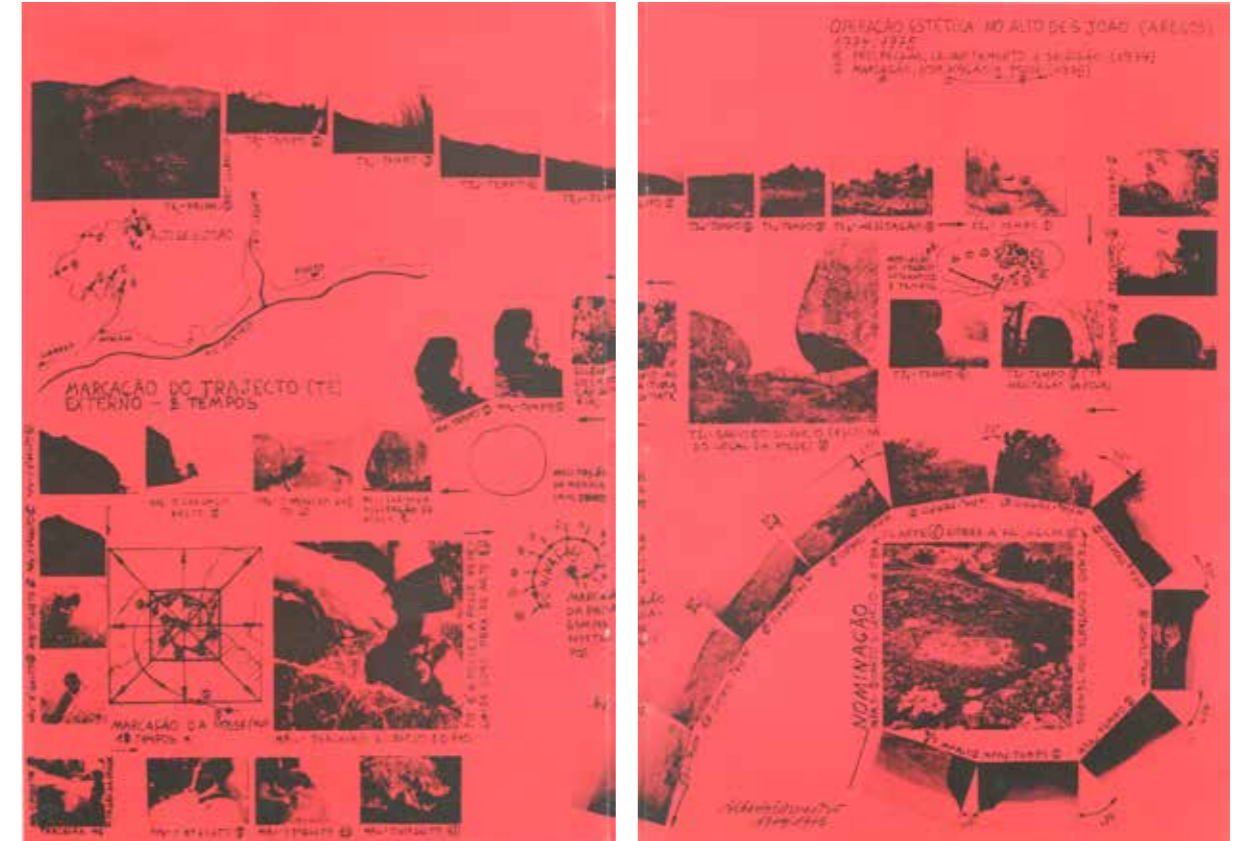
sobre a paisagem como lugar de uma evocação que representa a sua qualidade estética, estabelecido entre a memória e a ausência de um corpo que presentifica um sentimento dessa ausência (Sardo, 2011).

A floresta ocupa, talvez sempre tenha ocupado, antes de qualquer outra coisa, o lugar da casa, o sítio onde o sagrado nasce, mas também o local onde os homens se encontram, (...) antes do altar está o lugar e o lugar é a Floresta. (Sardo, 2011, p.19). (...) “Mistura-se, no entanto, a história da Floresta com a simbologia da árvore, já que na árvore se repete o todo como um fragmento significativo” (Sardo apud Frazer, 2011, p. 109).

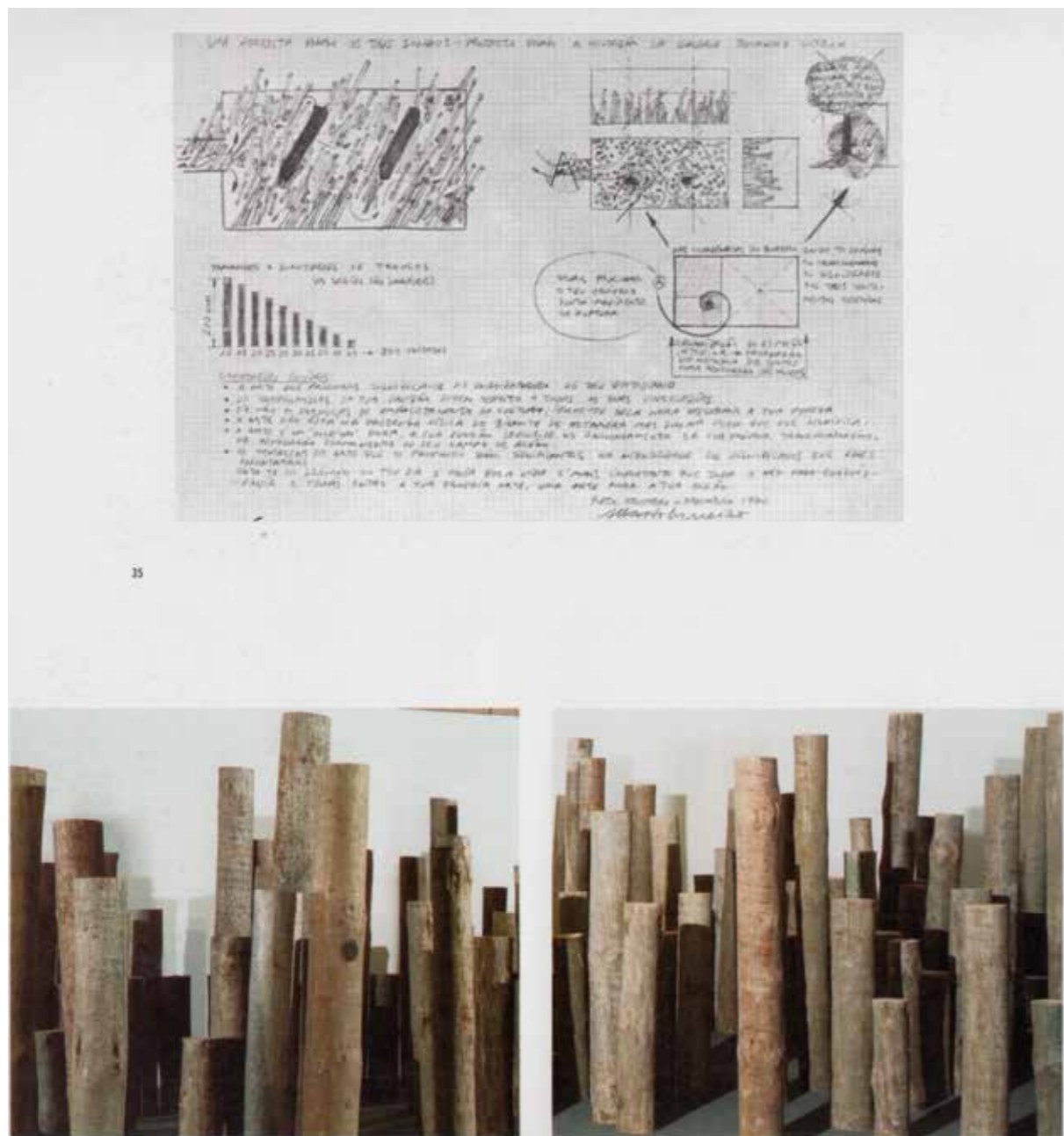
E por isso Carneiro disse que “A minha primeira casa foi em cima de uma cerejeira que hoje é uma escultura” (2003, p.92). Então *a cerejeira mitifica a ideia do lugar, a floresta e a casa, sintetizada na árvore. Mas também significa a árvore da vida, com a qual o escultor disse ter uma “relação primeira, profunda (Carneiro, 1991). E, que o homem transforma uma primeira natureza numa natureza segunda enquanto operador estético.*

*Procurando compreender melhor, então, essa relação de transformação da natureza operada pelo homem no quotidiano, faz uma investigação em 1975/76, “sobre as formas e procedimentos estéticos resultantes do amanho da terra no meio rural, percorrendo grande parte do território português” (Rosendo, 2013, p. 195)<sup>33</sup>. Com esta pesquisa recolhe material que utilizará no seu trabalho artístico, reflectido, por exemplo, nos trabalhos apresentados na Bienal de Veneza de 1976, no Pavilhão Alvar Alto: Os setes rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem e operação estética em Caldas de Aregos.*

33 Pesquisa desenvolvida com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian.







Em causa estava aquilo a Carneiro chamou “a transcendência da simbiose no estético (...) latente e expressa nessas indagações” (2013, p.71-73) que fez sobre o amanhã da terra e que deixam transparecer “uma identificação mais profunda com o próprio acto, um prazer de carácter estético” (2013, p.71), manifestando uma certa afinidade com Joseph Beuys quando este afirmou que todos somos artistas. Embora o fazer da arte seja um sentimento cultivado<sup>34</sup>.

34 A este respeito, para uma compreensão mais detalhada da questão, ver o texto de Alberto Carneiro “Antologia autobiográfica: respostas dadas a muitas perguntas que sempre me colocaram sobre a minha obra” em Cotter, S., Fernandes, J., Rosendo, C. & Carneiro, A. (2013). *Arte vida /vida arte*. Alberto Carneiro. Porto: Fundação de Serralves. Este texto está publicado em diversos catálogos.





A sua actividade de escultor não foi dissociada das práticas da jardinagem e da horticultura

Tenho um jardim do qual cuido eu mesmo. (...) Há muitas operações da minha actividade criativa que se passam simultaneamente no ateliê e no jardim e na horta. Há variadíssimas obras minhas feitas nos últimos quinze anos que se desenvolveram também através dessa relação estética que mantenho com as minhas árvores e com as minhas flores. Há uma obra que está no Centro Galego de Arte Contemporânea, *Sobre meu jardim (1998-99)*, uma espécie de rosácea feita com segmentos de troncos de buxo trabalhados a partir das minhas relações íntimas com muitas plantas do meu jardim. Não se tratou de transcrições formais nem de buscar sentidos literais, mas sim de procurar equivalências do sentir estético. Não a partir de uma imagem literal e fixada, mas da vivência tida com cada planta, que se revelava em mim para criar outra coisa. Não estava a transcrever algo visual, apenas a viver uma experiência aberta e íntima. Com *Bashô e os poetas dos haikus*, bem como com as minhas criações, direi que a arte se revela pela essência. (Carneiro, 2013, p. 71-73).

No contexto da “expressão japonesa “fuga no michi” usada por Bashô como um ideal e que significa a “Via da Elegância” (Alfarrobinha, Apud Kato, 1986, p.118), melhor compreendemos a postura de Carneiro. A mesma não pode ser dissociada do “sentiment

de la nature au Japon est traditionnellement associé au raffinement et à l’élégance de la création artistique” (Alfarrobinha, Apud Kervern, 1995, p. 104) e da forte relação do escultor à cultura oriental, em especial ao xintoísmo.

Como outras obras do autor, *O Jardim Escultura Alberto Carneiro 1997-2014*<sup>35</sup>, é um Monumento que instaura um espaço de celebração da vida e da arte no reconhecimento da natureza. Construído num terreno com uma área de cerca de dois mil metros quadrados, aí se instalaram 435 Esteios que honram e reinterpretem a ramada<sup>36</sup>, numa alusão clara à vida alicerçada na agricultura das gentes de São Mamede do Coronado e à infância do próprio artista. Gerando movimentos ascendentes de grande dinâmica, estes elementos são permeados por árvores, que entretanto cresceram. Um muro delimita o espaço. No seu seio existe um tronco de castanheiro trabalhado pacientemente pelas mãos do escultor.



Tal como Sardo pontua, “Alberto Carneiro, tenta recuperar o espaço de contemplação e pensamento que Warburg atribuíra à memória, ao nosso grande arquivo” (2011, p.20). Mas se a “paisagem e a Floresta que reinventa é nesse espaço que se revelam” (Sardo, 2011,

35 A data de 21 de Março foi escolhida para a inauguração por marcar o início da Primavera.

36 A ramada é uma construção com vários sistemas de armação da vinha que variam consideravelmente dentro da região Noroeste de Portugal. “É ainda hoje possível encontrar bordaduras em forma de ramadas, bardo, arejões ou enforcado, variando a altura entre um escasso meio metro e os seis a sete metros, apoiadas neste último caso em tutores vivos constituídos por árvores (castanheiro, choupo ou plátano). Disponível em <http://www.ivv.gov.pt/np4/289/> em 12 de Julho de 2018. Para conhecer melhor cada tipologia ver [http://www.valedominhodigital.pt/portal/page/portal/Portal\\_Regional/cultura/curiosidades](http://www.valedominhodigital.pt/portal/page/portal/Portal_Regional/cultura/curiosidades), consultado em 10 de Julho de 2018.



p.20)<sup>37</sup>, a paisagem e a floresta, neste caso, diluem-se pois conformam e transformam-se em jardim. O jardim é o mais refinado artefacto pois reúne as qualidades e características da paisagem e da floresta com a criação artística. O Jardim, é aqui ainda, o paraíso perdido que procuramos incessantemente reencontrar. E, por isso, a árvore como símbolo sagrado e de prazer está no seu centro. Mas é o vazio como forma de conhecimento e eternidade no acordo necessário entre a arte e o ritmo espontâneo e orgânico da natureza, que impera. A tradição oriental da compreensão do vazio articula-se nesta circunstância com a prática contemporânea da escultura, “com problemas decididamente arquitectónicos de espaço e construção e com um saber-fazer manual, uma sensualidade da mão”. (Sardo, 2011, p.20)



37 Também em Molder, J. & Sanches R. (1997). Alberto Carneiro. A oriente da floresta de Ise Ishima Lisboa: FCG.

Os trabalhos apresentados neste capítulo, como já aludido no seu início, introduzem-nos a um conjunto de problemáticas e de práticas artísticas profundamente ligados ao território e à cultura de Portugal. Remetem-nos para um país que mudou radicalmente em pouco mais de quarenta anos. O seu valor é fundamental não só no domínio da arte como documento entre dois países: o rural e o actual para o qual não tenho uma definição concreta. Tal como Álvaro Domingues muito bem observa no seu livro “A vida no Campo”, esta

é uma metáfora sobre a perda do Portugal e um antídoto contra o mau viver pelo despovoamento e abandono, ou, noutra registo, pela profunda metamorfose que vai lavrando o país dos (ex)agricultores com o desaparecimento das suas práticas ancestrais, modos de vida, território e paisagens. Paisagens de lamentações....., ruínas, em muitos casos. Esta não é uma questão menor. Como a língua ou a história, a paisagem é um poderoso marcador identitário, uma casa comum.(2011, p.15)

Mais do que inscrever a obra de Clara Menéres, Fernando Lanhas ou Alberto Carneiro nas grandes correntes artísticas internacionais, aos quais sem dúvida e sem favor, as suas obras aludem e também pertencem, importa pois olhar de frente para elas porque anteciparam o declínio e desaparecimento do Portugal rural que chegou ao 25 de Abril de 1974. Elas avisaram um país que não foi capaz de fazer essa leitura. Em especial a obra de Clara Menéres, profundamente política. A sua significância reside ainda num espaço excepcional que foi o tempo das suas obras nessas metáforas entre o Estado Novo e o agora, só conseguida pelo conhecimento adquirido na vivência directa dos sítios e das coisas. Portanto, um conhecimento interiorizado! E, esse tipo de conhecimento foi também o que os formou como artistas entre a experiência da mão e do intelecto.

No próximo capítulo abordaremos as obras de artistas portugueses mais jovens, que sucederam à geração das que se estudaram neste capítulo, integrados no enquadramento teórico a título de exemplo. Dessa forma poderemos entender como o paradigma e a génese das práticas da arte se alteram em Portugal.

## Capítulo II

### Ontologia e Fenomenologia na relação da escultura com o jardim: história, algumas realidades e possibilidades

The garden is the smallest parcel of the world and then it is the totality of the world.  
Michel Foucault

#### II.1

O Jardim como primeira habitação do homem envolve a ideia de uma permanência prolongada no tempo, associada a um lugar concreto mas também nos coloca perante o significado específico do lugar, e do tipo de relação que estabelecemos com ele, porque é no lugar que o homem chega a *ser*. Heidegger no seu texto Construir Habitar Pensar, articula uma relação linguística entre ser e habitar pois a antiga palavra *bauen* “*nos dice que el hombre es en la medida en que habita, [na medida em que] ser un ser humano significa: estar sobre la tierra como mortal, es decir, habitar*” (2015, p.17). Especificando, a palavra *bauen* significa também proteger e cuidar, preservar e cultivar, no sentido de lavrar e plantar um campo, protegendo o crescimento que por si mesmo faz amadurecer os frutos, porque construir não é o mesmo que produzir. Mas a palavra *bauen* encerra outro significado aquele que no sentido latino está relacionado com erigir edifícios, *aedificare*, a partir dos termos *colere*, cultura. *Bauen* é então o construir no sentido do habitar – a saber, como estar sobre a terra. (Heidegger, 2015, p.17).

*Bauen* pode entender-se assim também como a gênese do jardim - artifício/natureza. A primeira ideia que temos do jardim está normalmente relacionada com um sítio histórico ou mitológico – o Jardim do Eden, que era o Paraíso. Quando o homem foi banido deste lugar ele percebeu duas coisas:

(...) first that it was indeed a garden, while before it had been the only place they knew, just an exceptional place, full of animals and plants that they presumably thought were routine! Second they discovered the *idea* of a garden: simply by being thrust from Eden into a hostile and alien world, they needed to work the land for survival and had to strive (Hunt, 2016, p.108).

Este grande acontecimento na vida do homem está na base da antinomia entre natural e artificial que tem fundamentado de muitas formas a sua conduta perante a natureza. A divisão tradicional entre aquilo que não é natureza, o artifício e aquilo que reciprocamente é natureza, o que não é artificial, tem perdurado no tempo. Esta questão está directamente relacionada com a arte, uma das variáveis fundamentais na relação do homem com o seu meio. “La naturaleza es un concepto nuevo, es al igual que el arte, un invento, una convención humana” (Maderuelo, 1996, p.14). Portanto, jardim e arte partilham a mesma origem na sua dimensão de artifício criado pelo homem. Através das suas contradições, dialécticas, cumplicidades e interacções concomitantes no decurso da história da arte e no da história do homem, em que a escultura tem tido um papel privilegiado.

La jardinería, es tal vez, el arte más antiguo a través del cual el hombre expresa sus ideas de poder sobre la naturaleza. Todas las filosofías de ideologías desde el zen-budismo al liberalismo capitalista, se pueden ver representadas en los distintos estilos jardineros que cada tipo de sociedad ha desarrollado. Observando en los jardines el grado de supeditación al hombre, de rigidez formal, de paisajismo o pintoresco se puede reconocer el tipo de ideología que domina en cada sociedad. (Maderuelo, 1996, p.17)

Como vimos o jardim reflecte a condição humana num complexo campo de tempos, espaços e imagens. Mas nesse complexo campo existe outra dimensão que reside na relação entre jardim e paisagem porque “On dit qu’en Jardin peut être un Pays, main on ne crée pas un pays” (citado em Hunt, 2016, p.119). Esta relação terá surgido no século XVIII, com a obra de William Gilpin *Observations on the river Wye*:

In the first account the *Dialogue on Stowe gardens* we see clear signs of Gilpin’s not only responding to the designed landscape itself but equally reading it in ways that bias him toward what one of his characters calls “rough Nature”. These are the nondesigned or cultural landscape of fields and agriculture – our well-cultivated plains... are certainly not comparable to their rough Nature in point of prospect (p. 24). In later *Observations on the River Wye*, I suggest, we find Gilpin

responding to the configurations of the nondesigned scenery as if he were still, at least occasionally, in an extensive landscape garden like Stowe. (Hunt, 2016. P.120)

Gilpin, nesta forma de observar/pensar as extensas paisagens, em que se inclui o jardim, ele vê já territórios mais largos. Assim como quando passeia por outros jardins se apercebe da importância de incluir os visitantes na paisagem. Esta verdadeira descoberta para ele, de descrever a paisagem para além dos jardins, sugere-nos duas formas de pensar o território que têm tanto em comum como de oposto entre elas. Mas é ela que abre a possibilidade da arquitectura paisagista no espaço que ele hoje ocupa no planeamento dos territórios. Estamos perante diferentes paradigmas. O jardim merece uma atenção estética. A paisagem como ultrapassa para arquitectura de paisagem essa dimensão focando-se no território que encerra outras problemáticas relacionadas com a sua função e a sua gestão.

À sobreposição de vários espaços em simultâneo que o espaço fechado do jardim sempre encerrou, acrescentam-se outras tantos no espaço aberto do território anunciando já, a época em que o espaço vai reger a nossa vida: na simultaneidade, na justaposição, no próximo e no longínquo, do lado a lado e do disperso. Nesse modo disperso de *sermos* funcionando como pontos, numa rede. Por isso o estruturalismo vem responder a esta situação encontrado uma forma de nos organizar. O sitio que se definia pela relação de proximidade entre pontos e elementos que o compunham, foi substituído pela extensão e depois pela disposição. Então a grelha estruturalista serve para agrupar, para classificar a partir de uma relação de implícitos, opostos uns pelos outros.

Esta circunstância reflectiu-se na escultura a partir das questões teóricas que lançaram a emergência do conceito *public* no interior da sua linguagem, ao mesmo tempo que obrigaram à reconsideração do conceito de *monumento*, profundamente associado à prática da escultura nos espaços urbanos, tornando o tempo, mas sobretudo o espaço questões ontológicas, no âmbito da acção artística, da segunda metade do século XX. Os conceitos, de *Site* e de *Non-Site* criados por Robert Smithson surgidos neste contexto, bem como a grelha de matriz estrutural criada por Rosalind Krauss (Krauss, 1981) com o objectivo de conceptualizar novos tipos de escultura e as suas afiliações abertas

justamente por Smithson e outros artistas, constituíram impulsos significativos para quase tudo o que aconteceu desde então na e com a escultura.

A teoria da escultura no campo expandido de Krauss, tenta ultrapassar a categorização clássica estrutural no campo das artes entre natureza e cultura, atribuindo à escultura o termo neutro da não paisagem e da não arquitectura, não existindo razão para não imaginar um termo oposto, que tanto seja arquitectura como paisagem, o qual, dentro deste esquema é chamado o complexo. Para tal é necessário, no domínio da arte considerar dois termos que tradicionalmente foram proibidos: paisagem e arquitectura. Esta conjunção deveria servir para expandir *o escultural*, no modo definido como *construção de espaço* (site construction), que apresenta uma categoria irónica. Como Krauss sugere não há razão para imaginar um termo antagónico, um que possa ser ao mesmo tempo paisagem e arquitectura. Mas este termo já existe como arquitectura de paisagem, embora corrompido (Weiss, 1996) como um sinónimo para jardim na sua total complexidade estrutural e estética. Krauss defendeu que *complexo* constituído pela mediação entre paisagem e arquitectura foi excluído depois do Renascimento na cultura europeia encontrando nos jardins japoneses essa qualidade. Eles são arquitectura e paisagem e, por isso, talvez as mais esculturais de todas as paisagens que no contexto do campo expandido da escultura podem definir um limite do que constitui o jardim. Porém ela inclui também nesta categoria, detalhes de jardins europeus como os labirintos. Para Weiss a arquitectura paisagista é um sinónimo incorrecto para jardim, porque o jardim é *me si* a base essencial do esquema do *campo* (ground). Então se os jardins fossem incluídos a grelha e os seus constituintes colapsariam. O que aqui importa é a necessidade de reconhecer o jardim como um sitio de heterogeneidade. A exclusão dos jardins como um termo no diagrama em causa, explica-se atendendo a que krauss pensa através do contexto da escultura americana pós-moderna e dos seus modos de produção escultural. Mas se a arquitectura paisagista se constituir como um sitio de heterogeneidade estética enquanto sua base ontológica, a existência física do seu campo expandido será ficar equivalente ao jardim (Weiss, 2016). Deste modo colocaria então o jardim dentro do paradigma do complexo do *Gesamtkunstwerk*, integrando-o disciplinarmente. Porque como já tinha reconhecido Foucault o jardim “tem sido uma espécie de heterotopia feliz e universalizante desde os princípios da antiguidade” (1967).

O *Gesamtkunstwerk* é um sistema dialéctico, no qual a significância de cada termo depende da existência de outros termos e onde cada categoria é transformada de acordo com a sua situação no contexto do jardim (Weiss, 1996). Assim o campo expandido da escultura, merecerá a seu tempo problematizado.

Continuar a analisar a grelha de Klein de Rosalind Krauss, faz sentido ao aclarar as suas virtudes mas também analisando com pertinência as suas consequências totalizadoras, quer no âmbito da prática artística quer em contexto pedagógico.

Podemos assim perceber como a escultura e o território se interligam, neste caso pela via do jardim e da paisagem e como as suas contradições, dialécticas, cumplicidades e interacções acontecem no plano teórico. No ponto seguinte II.II. Apresentam-se sumariamente algumas obras que se concretizam no âmbito teórico desenvolvido em cima. No Capítulo III e no Capítulo IV abordar-se-ão outro tipo de relações entre escultura e território, evidenciando diversas práticas artísticas e diferentes meios e processos em se concretizam implicando-se mutuamente.

## II.II

Neste ponto apresentam-se diferentes perspectivas e formas de criação no âmbito das expressões tridimensionais, de artistas contemporâneos portugueses, que utilizam a natureza, o território, a paisagem, a arquitectura, a arquitectura paisagista e os jardins como referente e como material poético, permitindo assim uma revisão dos seus modos de actuação nas dimensões do fazer e do interpretar. Os artistas seleccionados, inscritos ou não em determinadas tendências, têm origem em várias gerações, o que permite a comparação de determinados comportamentos do espectro artístico nacional com o panorama internacional. Faz-se assim uma breve revisão das temáticas tratadas no ponto anterior através das obras

Carlos Nogueira é um artista nascido em 1947 em Moçambique. Tem desenvolvido a sua obra a partir da escultura e da tridimensionalidade, estando representado nas mais prestigiadas colecções nacionais e internacionais. Tem também vários trabalhos de âmbito público.



*Casa comprida com árvore dentro* é a sua escultura construída no parque da Rabada, em Santo Tirso, e que integra o Museu internacional de Escultura Contemporânea desta Cidade é uma intervenção. A escultura em betão armado branco foi realizada entre 2010 e 2012, contendo no seu interior uma árvore viva que já existia neste parque. Mas na ficha técnica o seu autor faz-nos saber que todas as árvores do parque, a sucessão dos dias e das noites e a brisa e o vento quando sopram são também elementos constituintes desta sua intervenção. Carlos Nogueira acrescenta assim uma dimensão dinâmica imaterial ao trabalho com a sucessão dos dias e das noites, com as brisas e os ventos. Mas, ao assumir que todas as árvores do parque integram a sua intervenção confere-lhe um enquadramento cénico. Contudo esta há uma outra dimensão mais subtil aqui convocada que se prende com o acto de habitar, bauen no sentido que lhe deu Heidegger (2015, p.17).



Fernanda Fragateiro, nasceu em Lisboa onde vive e trabalha. Estando representada em inúmeras colecções nacionais e internacionais, assim como tem significativa obra de âmbito público. Os seus projectos repensam e pesquisam as práticas modernista. A multidisciplinidade pauta a sua prática artística, operando no campo tridimensional e nas relações entre arquitectura e escultura, potenciando a relação com cada lugar dos seus trabalhos acrescentando o espectador numa situação de performativa. Alguns dos seus projectos resultam da colaboração com arquitectos e arquitectos paisagistas.

A sua intervenção temporária intitulada *Paisagem não-paisagem* apresentada na exposição *Linhas do Tempo* na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, em 2016 faz parte dos trabalhos que desenvolve em torno das questões da paisagem e do jardim, na fronteira entre escultura e arquitectura paisagista. A intervenção era constituída por nove bancos, de dimensões variáveis, em aço inox polido, colocados em diálogo com outros bancos de cimento existentes no jardim Gulbenkian. Num diálogo que não é só entre elementos físicos pré-existentes e aqueles agora lá colocados pela escultora, os bancos, promovem um jogo de heterotopias. O Jardim Gulbenkian enquanto heterotopia como espaço real e simbólico, e a intervenção de Fragateiro que se apresenta como mais um elemento de equipamento do jardim. Mas a esta qualidade acrescenta-se a dimensão do espelho recriando continuamente as imagens que nele se reflectem.





Domingos Loureiro nasceu em 1977. Natural de Valongo, vive e trabalha no Porto, é licenciado e doutorado em pintura pela FBAUP e Assistente Convidado na mesma Escola. A sua obra plástica é relevante e diversificada expressando-se em diversos meios e processos, da pintura à arte urbana, estando representada em diversas colecções públicas e privadas, e tendo já sido premiada internacionalmente, como é o caso da ponte *VLM*.

A ponte pedonal e ciclável *VLM*, projecto concebido por Loureiro em co-autoria com o estúdio And-Ré / arquitecto Salgado Ré, resulta de um trabalho entre disciplinas, a arquitectura e a pintura, numa intervenção urbana, cuja estrutura em madeira se estende por 160 metros na Avenida Vilamoura XXI, no Algarve. É uma obra dialeticamente ligada ao sítio, ao estar comprometida com o ambiente do qual tomou a motivação, intervindo na paisagem, servindo-se dela como suporte e como meio, e afirmando a horizontalidade que se opõe à verticalidade do monumento tradicional.

Tal como nas obras artísticas dos *earthwoks* é o movimento dos corpos que percorrem o tabuleiro da ponte, que permite o entendimento da(s) paisagem(ns) circundante(s). O mesmo acontece, quando se aborda a ponte pelo exterior, a parede de madeira com 25 metros que acompanha um dos lados da estrutura, na qual foram criadas duas imagens dinâmicas, apenas visíveis como um todo com o movimento dos carros que circulam na ponte viária que lhe é paralela (Loureiro & Ré, 2016), em “que a sequência de imagens, composta por 180 tábuas pintadas à mão, funciona como frames [imagens fixas] de um filme. As imagens mimetizam elementos da natureza que conseguimos então ler como paisagem.

Na obra de Loureiro, a paisagem, é mais do que um tema, será certamente um pretexto para partir para o trabalho e uma delimitação cultural, oscilando “sempre entre um imaginário empático do artista e a busca de uma realidade objectiva” (Corne, 2009; p.25) que no caso do artista começaram por ser as árvores. A sua pintura, demarca-se das convenções tradicionais desta disciplina. A ponte pedonal *VLM*, dependendo de como a queiramos olhar, tanto pode estar no domínio da escultura, como da arquitectura, sendo contudo a dimensão pictórica que lhe afirma o singular carácter.



Rui Chafes, nasceu em Lisboa, em 1966. Formou-se na Faculdade de Belas Artes da Universidade Lisboa e estudou com Gerhard Merz na Kunstakademie de Dusseldorf, na Alemanha, entre 1990 e 1992. Está representado com a sua obra em inúmeras colecções relevantes de instituições portuguesas e estrangeiras assim como em colecções particulares. Tem inúmeras obras colocadas em jardins decorrendo de projectos específicos para esse lugares. É um escultor com certo pendor moderno, que elegeu o metal como matéria, oferecendo uma proposição de materialidade e silêncio pouco vulgar na contemporaneidade. O Seu trabalho mesmo de grande dimensões têm um carácter particularmente intimista do qual se pode dizer que “Há muito de paraíso bíblico na ideia de jardim presente na sua obra (...)”. (Jorge, 2011, 15). *Le Monde se Tait*, dá forma a duas esculturas, que fazem parte de uma intervenção numa zona do Jardim da Sereia, em Coimbra, composta por sete elementos, todas realizadas em 2004, e que construiu prepositadamente para este jardim. Estas duas esculturas que dão então pelo nome de *Le Monde se Tait*, são dois anéis em metal negro, com 10 m de diâmetro, que na sua simetria, cada um dos círculos toca um ponto no chão, para se elevar no amplexo em que encerra os dois grupos de árvores que o sustém. A intervenção instaura um espaço de silêncio, uma paragem no tempo invocando aquela que é a vocação primordial do jardim.



### Capítulo III

Práticas artísticas no campo escultórico contemporâneo

Sete projectos de artista

Este capítulo apresenta sete intervenções da autora no âmbito do campo escultórico em espaços exteriores, cinco dos quais construídos e dois em projecto. Seleccionadas entre cerca de trinta trabalhos, as obras agora apresentados, tiveram como critério fazer uma narrativa das questões mais significativas da obra em causa ao mesmo tempo que pretende uma revisão das temáticas desenvolvidas no presente estudo, focadas nas diferentes abordagens artísticas. Estas vão da escultura modelada por subtracção, num único elemento, como é o caso de *S/Título*, Torres novas, 1990; ou vários elementos como em *S/Título*, Caldas da Rainha, que se organiza em regime de instalação, 1994; ou adição, construção e subtracção, em *Muípiti*, Montemor-o-Novo, 1998; ou ainda os conjuntos escultóricos que implicam processos e metodologias próprias da arquitectura, *Peep-Show*, Vila Nova da Barquinha, 2009; ou ainda aqueles que articulam elementos de escultura talhada por processo subtrativo, integrados na arquitectura ou na arquitectura paisagista como é o caso de *Solilóquio*, Parque dos Poetas, Oeiras 2001/2012; do *Caminho da Fonte Velha*, em Belver, 2001/2014, ou de *Terra-Fica*, na Herdade das Freiras em Estremoz, que articulam todos estes processos em simultâneo.

Todos estes projectos têm um vínculo significativo à matéria natural, utilizando em muitos casos as matérias próprias dos locais, como veremos de seguida. Da pedra à cerâmica e das argamassas de areia à cal. Partem de formas da natureza, em especial de plantas e flores como pretexto para as diferentes criações, expressando dimensões do sensual, do feminino, da paisagem e do lugar numa interpretação particular de cada território em que se autorizam a intervir, assimilando e incorporando as suas qualidades de forma poética, por vezes também crítica, num questionamento constante da autora no que concerne à sua condição de escultora, de portuguesa de nascimento e de cultura e de mulher. As estas dimensões outras são acrescentadas de acordo com a especificidade de cada intervenção. Os trabalhos foram realizados em contexto de simpósio e de encomenda directa à escultora, entre 1990 e 2015. Apresentam-se num primeiro grupo aqueles trabalhos desenvolvidos em contexto de simpósio, e num segundo grupo os restantes que resultaram de encomendas, uma vez que as distintas tipologias de solicitação de trabalho



a um artista levam a diferentes tipos de processos artísticos na sua resposta, os quais, dependem naturalmente das premissas do programa dessa solicitação.

### III.1 Os simpósios e o seu contexto em Portugal

Os simpósios de escultura em Portugal<sup>38</sup>, tal como noutros países, iniciam-se com uma muito estreita ligação à pedra e por consequência ao território. Em regra cada simpósio promovia as rochas ornamentais da região em que acontecia. Estes eventos surgem no país com o Simpósio Internacional de Escultura de Évora, em 1981, e o segundo Simpósio de Internacional de Escultura no Porto, em 1985. A estes, sucedeu o Simpósio Internacional de Escultura em Pedra das Caldas da Rainha, iniciado em 1986, que desde então se mantém activo, com carácter bienal. Nele participaram mais de cem escultores oriundos de múltiplos países e foram produzidos centenas de trabalhos escultóricos. Nas duas primeiras edições, foi denominado “Simpósio Internacional de Escultura em Pedra” e a partir de 1990 até à data de hoje “SIMPETRA”.

Como é expresso no catálogo do Simpósio Internacional de Escultura, de Évora, um dos seus objectivos é “Caminhar no sentido de um espaço onde o trabalho em pedra possa retomar o lugar que sempre ocupou na cultura portuguesa” (AA.VV, 1981, s/p) e outros seriam os de “estabelecer o diálogo entre os jovens escultores portugueses presentes e os mestres convidados, “que se mobilizassem em torno deste projecto entidades normalmente tão distantes entre si como as instituições e organismos ligados “às coisas da Cultura” e à indústria” (AA.VV, 1981, s/p). Decorrendo destas premissas, o Simpósio de Évora teve como um dos objectivos primeiros a promoção nacional e sobretudo internacional das rochas ornamentais portuguesas.

Um segundo objectivo prendia-se, com a defesa dos simpósios, como meio de descentralizar a cultura uma vez que “o artista, ser humano integrado numa cultura, liga a obra à vida, às transformações sociais, económicas e políticas, assumindo muitas vezes um papel de intervenção na defesa do progresso social e cultural” (AA.VV, 1981, s/p). Já em

<sup>38</sup> A este respeito e para ficar com uma informação mais detalhada da história dos simpósios em Portugal, ver o meu artigo de 2016, “VOID. Talhando a paisagem”. Dossier do nº 2º da revista, intitulado *E Tudo o resto é paisagem.....* REVISTAVISUAIS, revista do programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UNICAMP. 2: 94-125 em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>

1978, os “V Encontros Internacionais de Arte” que aconteceram em simultâneo com a 1ª Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira, defendem como um dos principais objectivos a descentralização dos acontecimentos artísticos de primeira linha e a discussão da relação arte e sociedade.

Seguiram-se outros eventos com formatos muito semelhantes a estes referidos em cima, aos quais se continuou a chamar Simpósios de Escultura. Maioritariamente vinculados ao material pedra, os chamados Simpósios de Escultura em Portugal, experimentaram outras matérias como o ferro, a madeira e a terracota e, em casos muito excepcionais, como em Santo Tirso, abandonaram quase todas as características das quais haviam partido, dedicando-se a trabalhos produzidos por variados mediuns e processos por vezes multidisciplinares. Este último caso é o programa mais complexo vinculado à escultura de exterior, numa pequena cidade do interior, existente em Portugal<sup>39</sup>. As características do seu programa inicial e o desenvolvimento do mesmo levou a que fosse criado o Museu Internacional de Escultura Contemporânea de Santo Tirso (MIEC), o primeiro museu de Escultura de ar livre em Portugal.

Recentemente surgiu um programa artístico anual, na cidade da Guarda (2016), que abre outro paradigma ao género de Simpósio, o SIAC. O Simpósio Internacional de Arte Contemporânea, cumpriu este ano a sua terceira edição. A sua estrutura orgânica inclui diversos simpósios endereçados especificamente a matérias e a géneros artísticos, semelhantes ao modelo de Évora, Porto e Caldas da Rainha, mas os seus propósitos são mais abrangentes. O programa articula e cruza artes de géneses distintas, como a pintura, a gravura, a escultura ou a poesia e a poesia visual, as artes de rua, exposições âncora e muitas outras actividades, que durante cerca de duas semanas tentam promover a cultura para o público local e criar uma marca para a Cidade.

Os simpósios não foram criados expressamente para desenvolver obras de exterior, embora, a colocação das esculturas resultantes do Primeiro Simpósio realizado no nosso país, estivesse programada para espaços exteriores “em diversos pontos da cidade” (AA.VV, 1981, s/p), vindo assim a contribuir para “a valorização da arquitectura pois que, numa ambiência estética e urbana na qual o ser humano vive e se desloca, o absoluto e a abstracção podem coexistir” (AA.VV, 1981, s/p). Esta abordagem, colocam-nos perante

<sup>39</sup> No primeiro capítulo, no ponto I.III Alberto Carneiro, melhor se caracterizou este Simpósio.

as perspectivas do conhecido movimento Art in Architecture, amplamente difundido nos estados Unidos, mais de vinte anos antes. Os elementos de escultura são somados ao espaço já definido pela arquitectura, como elementos decorativos e como objectos nómadas que são<sup>40</sup>. Não há ainda a preocupação de interdisciplinariedade. Na realidade, o texto citado em cima, refere-se ao retomar da integração das artes que se havia manifestado tão frutuosa, também duas décadas antes, em Portugal. Mas neste caso o processo foi diferente. Os processos de realização de um trabalho artístico (incluindo tipo de solicitação, projecto e produção do trabalho) expressam-se no trabalho final. Se a integração das artes, consistia num trabalho concomitante de equipa, produzindo o projecto no mesmo espaço físico e temporal todos os intervenientes, artistas e arquitectos<sup>41</sup>, a *Art in Architecture*, consiste na colocação de trabalhos artísticos em espaços que previamente não as esperavam, projectados e produzidos num contexto exterior ao próprio espaço e deslocado no tempo.

O facto das esculturas produzidas na maior parte dos simpósios, não preverem, à partida, a sua instalação definitiva ou temporária, confirma esta realidade. Por outro lado, a relação com o público, com o usuário da obra de arte é pensada como levar o “homem da rua” (s/a, 1981, s/p), a ter uma relação mais estreita com a mesma, que agora se disponibiliza a sair do seu espaço tradicional de exposição, o museu, mas também do seu espaço tradicional de execução, o atelier, ou outros espaços próprios ao trabalho do escultor.

40 Em relação às questões de localização e instalação da obras escultóricas, veja-se o artigo Abreu, J. Piteira, S. (2005) “A escultura de âmbito público: diálogos e controvérsia”, in *Revista “Margens e Confluências. Um olhar contemporâneo sobre as artes”*, nº 9.

41 Exemplar no trabalho de intervenção artística na arquitectura foi o trabalho levado a cabo no Atelier do Arquitecto Nuno Teotónio Pereira, entre a década de cinquenta do Séc. XX e a primeira década do Sec. XXI, Existe um pequeno mas conciso cataálogo de exposição que regista esta experiência, AA.VV. (2004). *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno teotónio Pereira. Beja/Estremoz/Montemor-o-Novo/Lisboa: CMB - MJV-Casa das Artes/ CME-MM Prof. Joaquim Vermelho/ CMMON-Galeria Municipal/ SNBA.*

Os Simpósios de Escultura em Portugal, permitem abordar parte significativa da produção de objectos ou intervenções escultóricas, que povoam o nosso território nem sempre concorrendo, infelizmente, para a sua boa imagem. Realidade que manifestamente debilita, em parte, a qualidade das intervenções de âmbito artístico e a ausência de articulação entre este o planeamento cultural e o planeamento territorial.

Tratar o tema dos simpósios de escultura, solicita a análise da etimologia desta palavra. O termo *simpósio*, segundo o *Dicionário da Língua Portuguesa da Porto Editora (2002)*, significa “(na Grécia antiga) banquete que geralmente incluía música, jogos e discussões filosóficas; reunião científica para discutir determinado assunto; colóquio”. Vejamos à letra, o que destas definições se pode de facto aplicar àquilo que em regra denominamos por Simpósio de Escultura. Se estes eventos são defendidos como uma forma de aprendizagem para os que neles participam, são, em simultâneo, formas de encomenda de trabalho público, realizadas aos artistas, pelas suas entidades organizadoras, em geral as Autarquias.

Neste contexto é recorrente o reconhecimento pelos escultores da falta de tempo para trocar impressões<sup>42</sup>, quando há a obrigatoriedade de concluir um trabalho de escultura em pedra em apenas uma semana ou dez dias. Este trabalho de escultura é extremamente moroso e cansativo em termos físicos, o que não permite durante curtos períodos, disponibilidade para grandes discussões teóricas ou mesmo trocas de informação em torno dos processos de trabalho artístico de cada um dos participantes envolvidos. Agravando esta situação, estão as condições de trabalho, normalmente com recursos técnicos ínfimos. Na tentativa de festivalizar estes acontecimentos e de os defender como forma de pedagogia, pensando que se mostra ao público o *processo da obra de arte, pede-se aos escultores que trabalhem em condições insuficientes em termos técnicos, em espaços improvisados, por vezes em pleno centro urbano. Por último, a obrigatoriedade de acabar um trabalho para deixar ao organizador uma mais valia material impede muitas vezes a experiência, pelo risco que esta acarreta, de não se chegar a uma obra acabada.*

A caracterização do contexto de produção de escultura em simpósios, nos formatos descritos mostra que será necessário fazer uma revisão profunda dos seus propósitos e

42 Os simposios de escultura costumam ter entre uma semana e um mês de duração. Na sua maioria são de dodez a quinze dias.

metodologias, a fim de desfazer os equívocos na sobreposição de conceitos em que estes se têm alicerçado, cumprindo o verdadeiro desígnio no sentido etimológico da palavra *simpósio*. De igual forma permitir que trabalhos de índole diversificada e mais sofisticada possam ser realizados, promovendo um retorno mais gratificante quer para o Escultor quer para o público e para o organizador, enquanto promotor e titular futuro do património legado pelos simpósios. Este enquadramento ajudará a entender melhor os trabalhos que seguidamente são apresentados.

### III.1.1 S/Título, Torres Novas, 1990



S/Título é uma escultura em pedra, Brecha de Santo António, realizada num bloco de um metro cubito, no âmbito da Semana da Pedra III, em 1990. A edição deste ano, decorreu na Freguesia de Vale da Serra, concelho de Torres Novas.

A Semana da Pedra foi um concurso de escultura desenvolvido entre 1988 e 1994, promovido pelo Parque Natural das Serras de Aire e Candeeiros, as sete autarquias que se encontram dentro do seu perímetro e as regiões de Turismo do Oeste, Ribatejo e Rota do Sol, como acção central de um ciclo dedicado à pedra. A cada edição, o Concurso de Escultura Parque Natural das Serras de Aire e Candeeiros, realizava-se num dos setes concelhos do Parque, seguindo as regras estabelecidas para os simpósio de escultura, a que já aludi anteriormente. De acordo com a Organização da Semana da Pedra, que considerou a “escultura uma forma nobre de relação entre o homem e a pedra”(s/a, 1992, s/p) o concurso, tinha como objectivo remeter para o calcário como recurso mineral não renovável e cultural que confere à região, o principal elemento da sua identidade.

Associando os interesses específicos do meu trabalho ao contexto da Semana da Pedra desenvolvi uma escultura, num bloco de Brecha de Santo António<sup>43</sup>, com um metro cúbico. A escolha da rocha colorida era já uma opção de anteriores trabalhos, interessando-me pela forte presença da sua cor de matiz rosado, que acentuava nas minhas esculturas desse tempo, aquelas dimensões que aludiam ao feminino. Por outro lado, é uma pedra com forte personalidade expressiva, permitindo ainda grandes contrastes entre as superfícies amaciadas e polidas e as superfícies texturadas, sejam texturas operadas pelas ferramentas ou naturais.

Conceptualmente, foram tidos em conta os conceitos de contentor, de feminino (negativo), de sensualidade e de água com o objectivo de conseguir um elemento que pudesse funcionar como receptor da água da chuva, dialogando com o clima assumia distintas feições e uma certa dinâmica, ao longo do ano, contrariando a ideia que a escultura em pedra é estática. A esta questão votarei mais à frente. A morfologia da escultura resultou de uma abordagem por talhe directo, com ferramentas eléctricas e pneumáticas, a modelação utilizou os mesmos métodos, sendo parte dos acabamentos feitos à mão, como se pode perceber pelas imagens de estaleiro e pelo resultado final da obra.

<sup>43</sup> Pedra calcária com colorações de base rosa, com diversos outros materiais de colorações e densidades distintas (amalgama). É extarída em São Bento, Serra de Santo António, no Parque Natural das Serras de Aire e Candeeiros.



S/ Título é uma escultura que resulta do seu processo substractivo, e cujos detalhes de forma e acabamento vão sendo definidos e redefinidos a cada momento. Há de início uma intenção que define alguns princípios do trabalho, como a escala, a forma, as técnicas a seguir. Mas ao utilizar uma metodologia processual e uma matéria natural, é num processo aberto que se define, gradualmente à medida que o trabalho avança. Também não é possível que se dissocie a sua forma e expressão final do processo técnico seguido e do registo que cada ferramenta ou utensílio, associado aos movimentos da acção da mão do seu autor, depositam no seu carácter. Tudo o que a escultura é, resulta da articulação desses múltiplos factores. Como numa aguarela em que cada acto do pintor, cada gesto, fica registado, transparecendo no palimpsesto de pinceladas exercidas sobre o papel.







A escultura S/Título previa duas possibilidades de colocação. Uma que lhe conferia uma dimensão romântica contrastando o seu grau de elaboração cultural com a paisagem aparentemente selvagem, como na figura em cima, abandonada à natureza, esperando desaparecer pela sua acção com o passar do tempo, quem sabe camuflada pela vegetação. Outra, com um objectivo de se integrar num sistema de caleiras de água<sup>44</sup>, recolhida pela sua concavidade em forma vegetal, assumindo o papel de elemento tradicional da composição de um jardim, como uma fonte, por exemplo. Contudo, encontra-se instalada como elemento nómada, à revelia da autora, no Jardim das Rosas, em Torres Novas, reflectindo uma das mais significativas fragilidades da tipologia organizativa seguida pelo formato tradicional dos simpósios: a ausência de objectivos definidos para depois da produção dos trabalhos. Questão esta que prova que a programação dos simpósios se foca na sua dimensão de evento público, sem consequência para além deste momento, criando situações inadmissíveis para os trabalhos e para os seus autores.

A escultura mereceu ganhar o 2º Prémio desta edição da Semana da Pedra, sendo o primeiro trabalho de maiores dimensões realizado pela escultora após ter terminado a sua formação na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Mais do que o valor do prémio, o trabalho vale por ter definido o início de uma trajectória artística. As suas qualidades plásticas formais e conceptuais têm vindo a sustentar toda a minha obra desde então, numa afirmação do feminino expresso na sensualidade, com a convicção de que esta é um dos maiores artifícios da natureza.



44 A água seria condizida a um rio ou um lago.





III.I.II S/ Título, Caldas da Rainha, 1994



A instalação s/título, de 1994, foi o trabalho desenvolvido no âmbito da minha participação no SIMPETRA'94, nas Caldas da Rainha, durante o mês de Julho em resposta ao convite que me dirigiu a organização. À semelhança da escultura anterior, o processo de trabalho centrou-se na obtenção de elementos escultóricos, a partir de modelação por talhe directo, com acabamentos amaciados à máquina e à mão, nas superfícies internas e superiores dos diferentes elementos escultóricos, utilizando o mesmo tipo de ferramentas. E também a mesma pedra calcária, a Brecha de Sto. António.



As premissas conceptuais do trabalho desenvolveram-se a partir da intenção de criar um espaço, composto por três elementos em pedra, de formas que remetiam para o vegetal e com um apelo háptico, que solicitasse o sentido do tacto, promovendo o contacto directo, com os elementos escultóricos. Também se pretendia que o trabalho tivesse uma dimensão de fruição directa com todo o corpo. Por estas razões o projecto propunha uma intervenção em que os elementos em pedra fossem colocados num espelho de água, no qual o público pudesse introduzir-se, molhar-se e experimentar de perto o contacto com a pedra, conferindo assim um carácter lúdico e de descoberta ao trabalho.



Em linha de conta com a escultura de Torres Novas, também aqui a água era um factor importante, assumindo, porém um espaço totalizante, já que era este elemento que unia todos os elementos do trabalho, no espaço. Também os elementos escultóricos são contentores de água. Propunha-se assim um jogo entre o espelho de água como contentor e os próprios elementos escultóricos, um jogo entre a reflexão dos objectos de pedra na água.

A peça demorou mais de duas décadas a ser instalada, acabando por ser colocada em Outubro de 2017<sup>45</sup>, no espelho de água do Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha. Apesar de não ter exactamente as características previstas no projecto inicial, o actual local de implantação responde de forma correcta às necessidades do trabalho, acentuando a intenção de incluir os reflexos como componente estruturante desta instalação. A cortina de vidro que serve de cenário ao espelho de água, assim como o paramento que em parte o cobre, multiplicam as imagens espelhadas da água e dos elementos em pedra, criando dinâmicas e diferentes imagens ao longo do dia e das estações do ano. As imagens disso nos dão nota.

Mas aqui, não estamos já, apenas no domínio da escultura. Ela permanece com os três elementos em pedra articulando-se com um conjunto de outras qualidades que antes lhe foram estranhas.

<sup>45</sup> Devo a possibilidade de colocação do trabalho no Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha, a Antonino Mendes e a José Antunes.



(...) [Na] genealogia de transformação do escultórico no século xx que se situa numa conversão e negociação em relação aos processos arquitectónicos, seja na sua absorção, seja na sua continuidade, seja na sua negação. O ponto comum é a transmutação da escultura noutras práticas, de imersão no espaço real e, posteriormente, no corpo real. (Sardo, 2017, p. 182)

Nesta caso, a instalação parte da premissa que a escultura pode ser o vazio, existindo pelo que nele se coloca ou com ele/nele se faz, “quando é tactilmente percebido, quando está preenchido” (Sardo, 2017, p.184). Mas outra questão é implícita-se ao seu carácter, a metodologia seguida para a sua realização. Estamos no domínio compósito entre processo e projecto, em que o escultórico associa aos seus procedimentos aqueles que são próprios da arquitectura. Esta predetermina a obra mediatizando-a através do projecto, na sua substituição codificada. O processo vai acontecendo, normalmente a partir das matérias, ou, pelo menos, com elas mantendo parcimónia, só no final se encontra tudo definido.



### III.I.III Muípti, Montemor-o-Novo, 1998

Uma língua é o lugar donde se vê o Mundo e em que se traçam os limites do nosso pensar e sentir. Da minha Língua vê-se o mar. Da minha língua ouve-se o seu rumor, como da de outros se ouvirá o da floresta ou o silêncio do deserto. Por isso a voz do mar foi a da nossa inquietação.

Vergílio Ferreira, in *Língua Portuguesa um Oceano de Culturas*



MUIPÍTI<sup>46</sup> é nome nativo de origem Maconde, da Ilha de Moçambique, que se elegeu como referente para desenvolver o projecto escultórico apresentado ao júri de selecção do “II Simpósio de Escultura em Terracota” em Montemor-o-Novo, em 1998. O projecto de ideias foi seleccionado juntamente com os projectos de outros 4 escultores portugueses e um espanhol, entre 29 candidaturas. O Simpósio teve carácter internacional pois contou para além dos escultores portugueses e do escultor de Espanha, com a presença de escultores convidados da Índia, dos estados Unidos da América e de Itália.

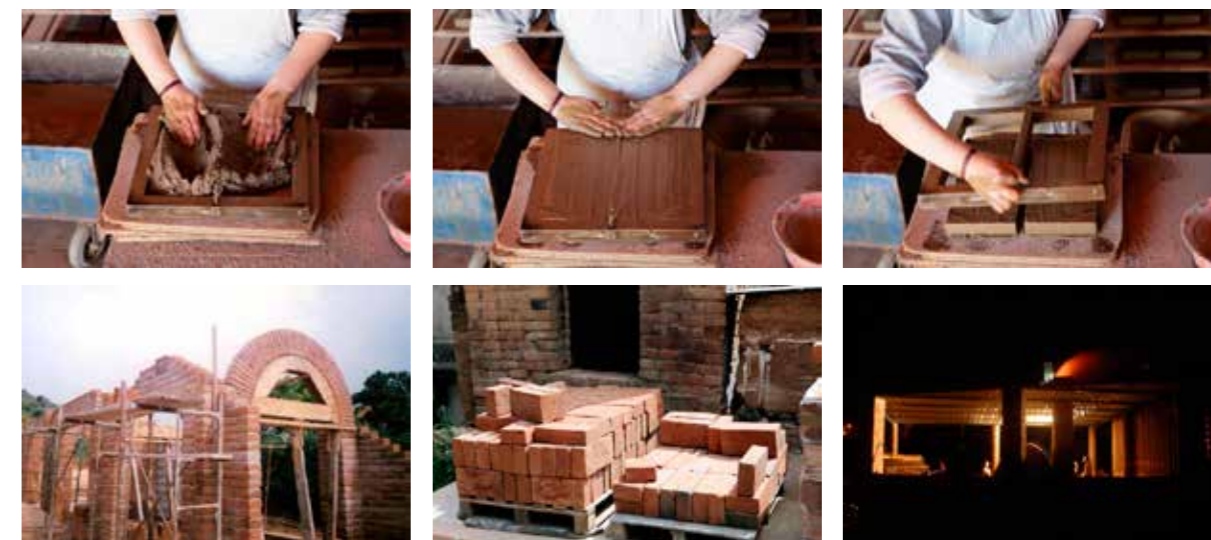
46 A Ilha, Capital de Moçambique por mais de três séculos e meio, que deu nome à antiga colónia portuguesa e à actual República de Moçambique, foi tema de inúmeros poemas e atracção de muitos poetas. De Luís de Camões a Jorge de Sena ou Rui Knopfli, que a seu propósito escreveu com reconhecido arreatamento *Muipiti*, uma espécie de biografia desta Ilha, em Em Knopfli, R. (2003). *A Ilha de Próspero* (1972). *Roteiro. Obra Poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. Pp. 348-349. A Revista Oceanos, dedicou no seu número 25 – Janeiro/Março de 1996, à Ilha de Moçambique intitulado *Ilha de Todos*, referindo desta forma a universalidade que Ela pode constituir e/ou a possibilidade de ser um lugar inclusivo. Este número da Revista Oceanos introduz-nos à história de Portugal a partir da *Ilha*, entre o início do seu período colonial e o momento pós-colonial em que foi publicada (1996), dando informações profundas sobre o lugar, a sua história e os fundamentos que contribuíram para a eleger como base de trabalho para o Simpósio Internacional de Terracota, de 1998.

O Simpósio de Escultura em Terracota teve três edições (1996, 1998, 2001) e surge no contexto da Associação Cultural de Arte e Comunicação Oficinas do Convento, que tem a sua sede e espaço no Convento de São Francisco, em Montemor-o-Novo. Na sua génese esteve:

(...) um colectivo de artistas – na sua maior parte escultores – que, procurando um local de trabalho, solicitaram ao Município a cedência de alguns dos espaços do Convento de S. Francisco, em Montemor-o-Novo. O crescimento e consolidação deste colectivo acompanhou a crescente ocupação do Convento e dos seus espaços, culminando na formalização de uma estrutura associativa em 1996.

Por esta altura, na sequência de um estudo sobre os telheiros da região e sua produção tradicional, e de um levantamento dos telheiros ainda existentes, a Oficinas do Convento e a MARCA ADL propuseram ao Município a recuperação do Telheiro da Encosta do Castelo – uma estrutura antiga e degradada, com uma produção praticamente extinta.

A Associação nasce assim, de uma proposta de dinamização cultural, intimamente ligada à conservação e revitalização do património, através do objectivo estatutário de recuperação do espaço sede – o Convento de S. Francisco – e de uma unidade de produção cerâmica artesanal – o Telheiro da Encosta do Castelo. (Coelho, 2011, pp.26-27)







Os telheiros, que se espalhavam um pouco por todo o Alentejo, tiveram a seu cargo a tradicional produção de materiais cerâmicos para a arquitectura. Era uma actividade sazonal, alternada com o ciclo da apanha da azeitona, à semelhança da antiga produção de papel, nos moinhos tradicionais<sup>47</sup>. Tendo caído em desuso em meados do século passado<sup>48</sup>. Utilizavam as matérias do lugar e tinham uma unidade de produção fixa e por vezes, outra móvel, de modo a produzir os tijolos burros e as tijoleiras no próprio local de construção das casas.

O Telheiro da Encosta do Castelo, depois de recuperado continuou esta produção tradicional associando-a à inovação, através da arte e do design.

(...). Utilizando formas de madeira, a produção é feita na eira, a céu aberto, durante o período de Março a Outubro, época que permite a secagem ao sol e a cozida em fornos de “tiro directo” a lenha. Este processo, absolutamente artesanal, permite responder a encomendas específicas, ao nível do tamanho e da forma (AA.VV, 2018)

Com a recuperação do telheiro diversos projectos, artísticos, sociais, de investigação e outros<sup>49</sup>, que têm sido levados a cabo dos quais se destaca os três simpósios de escultura “que marcaram o crescimento da Associação e permitiram avançar para a cerâmica de grande formato, estabelecendo uma relação directa com a arquitectura tradicional e com as matérias cerâmicas do lugar.”(Coelho, 2011, 27)

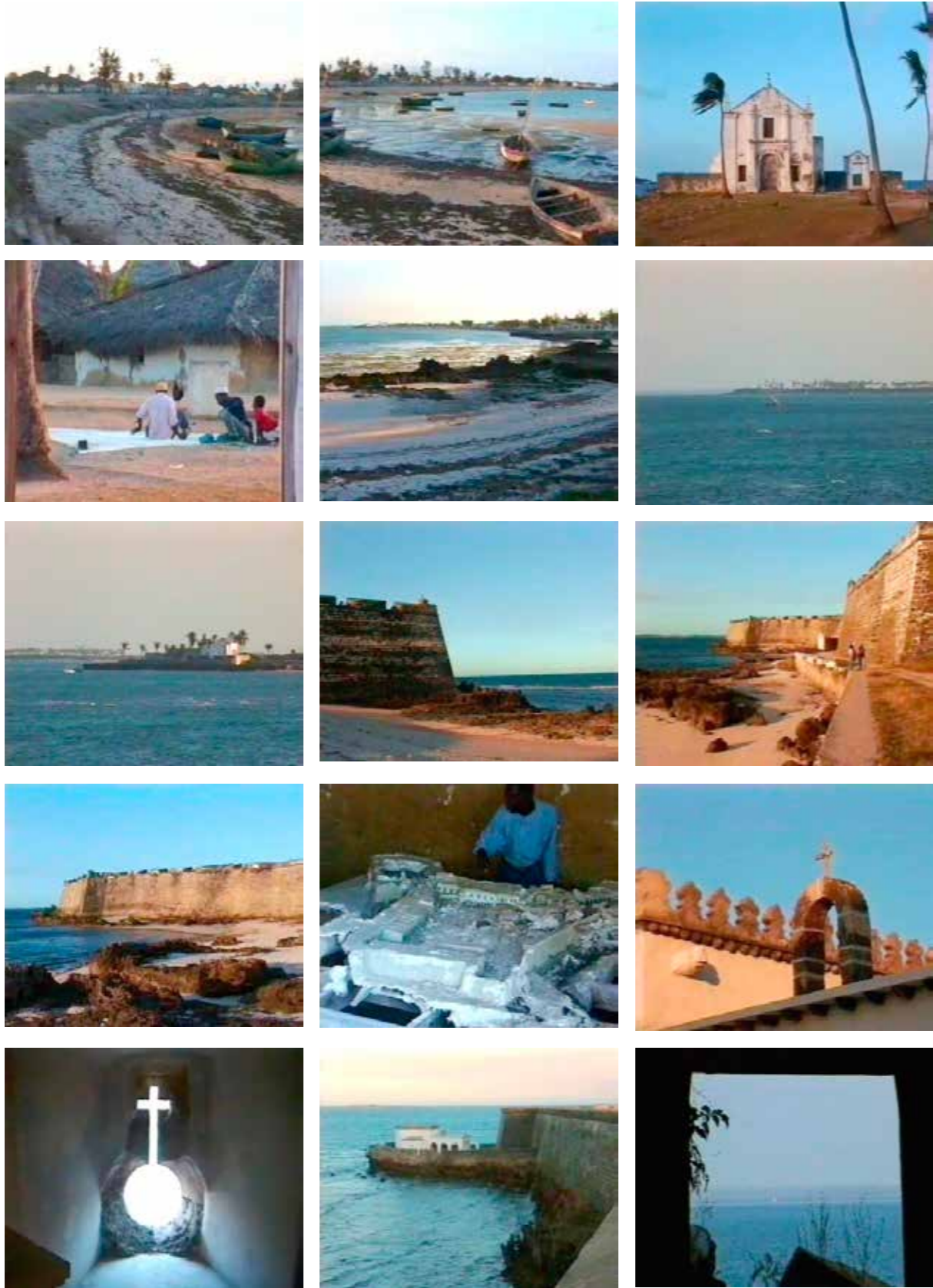
É pois neste contexto, tomando em conta a temática proposta para o 2º Simpósio de Terracota e no conhecimento prévio das técnicas de produção da cerâmica em geral e de telheiro em particular, que desenvolvi a proposta escultórica Muípiti.

<sup>47</sup> Como era o caso do único moinho de papel a laborar ainda na Península Ibérica *O Museu Moli Paperer de Capellades*, Barcelona, Espanha.

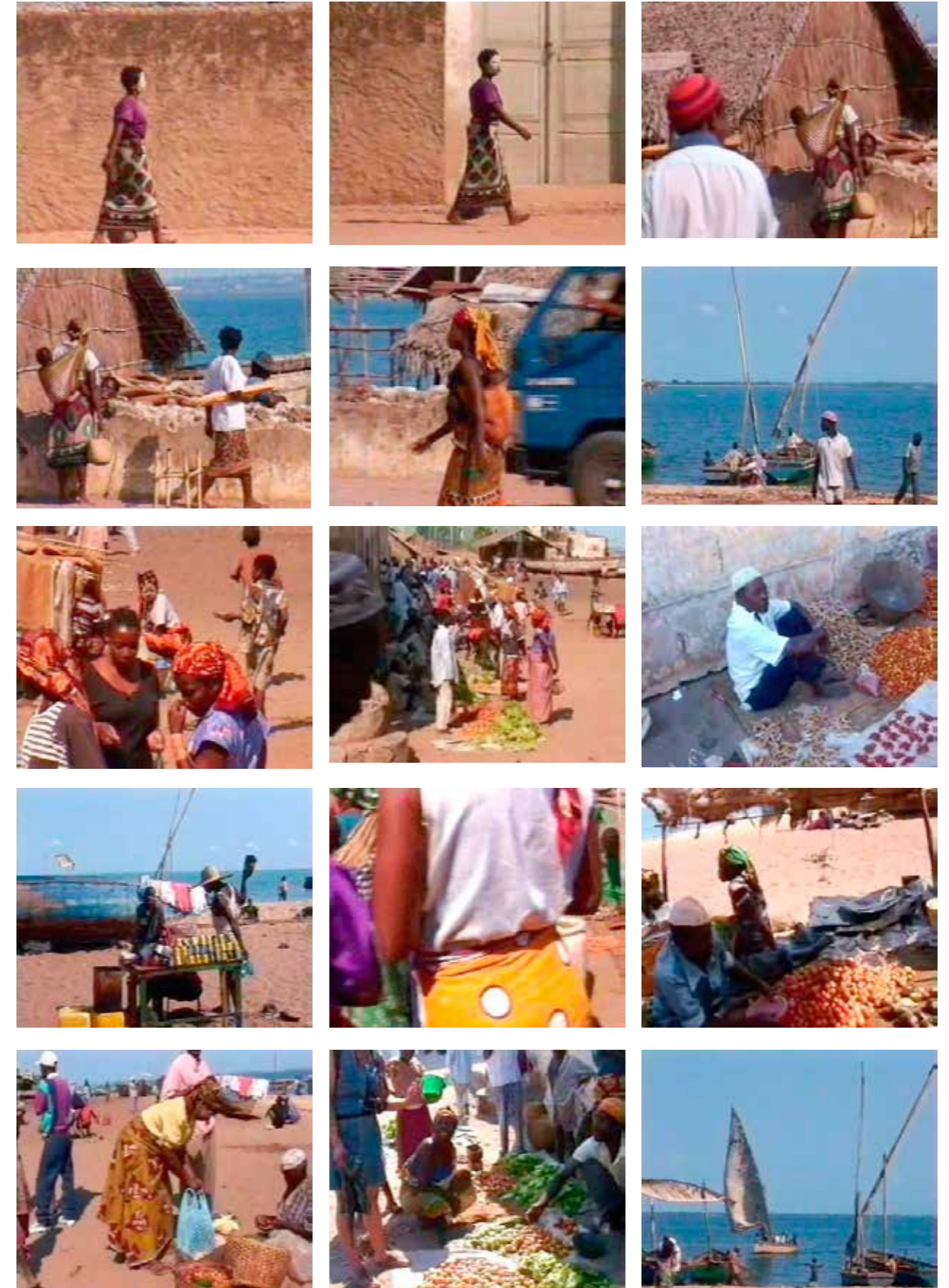
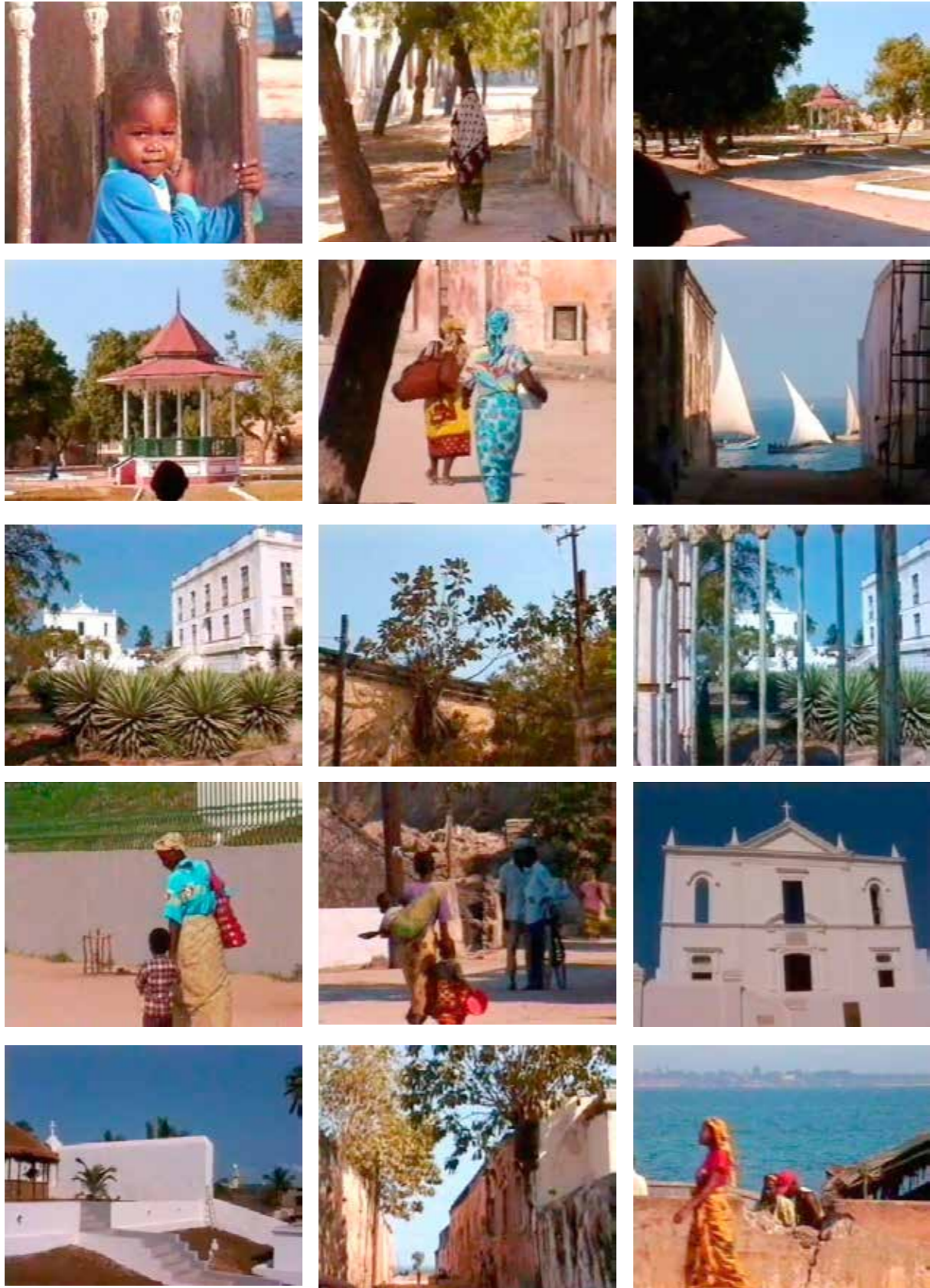
<sup>48</sup> Sobre o tema dos telheiros no Alentejo, em especial no Concelho de Montemor-o-Novo ver em *Otelheiro%20em%20Montemor-o-novo\_p101%20a%20108.pdf*

<sup>49</sup> Ver informação detalhadas no Website das Oficinas do Convento em [http://www.oficinasdoconvento.com/?page\\_id=5168](http://www.oficinasdoconvento.com/?page_id=5168) ou ainda nos catálogos dos três simpósios.















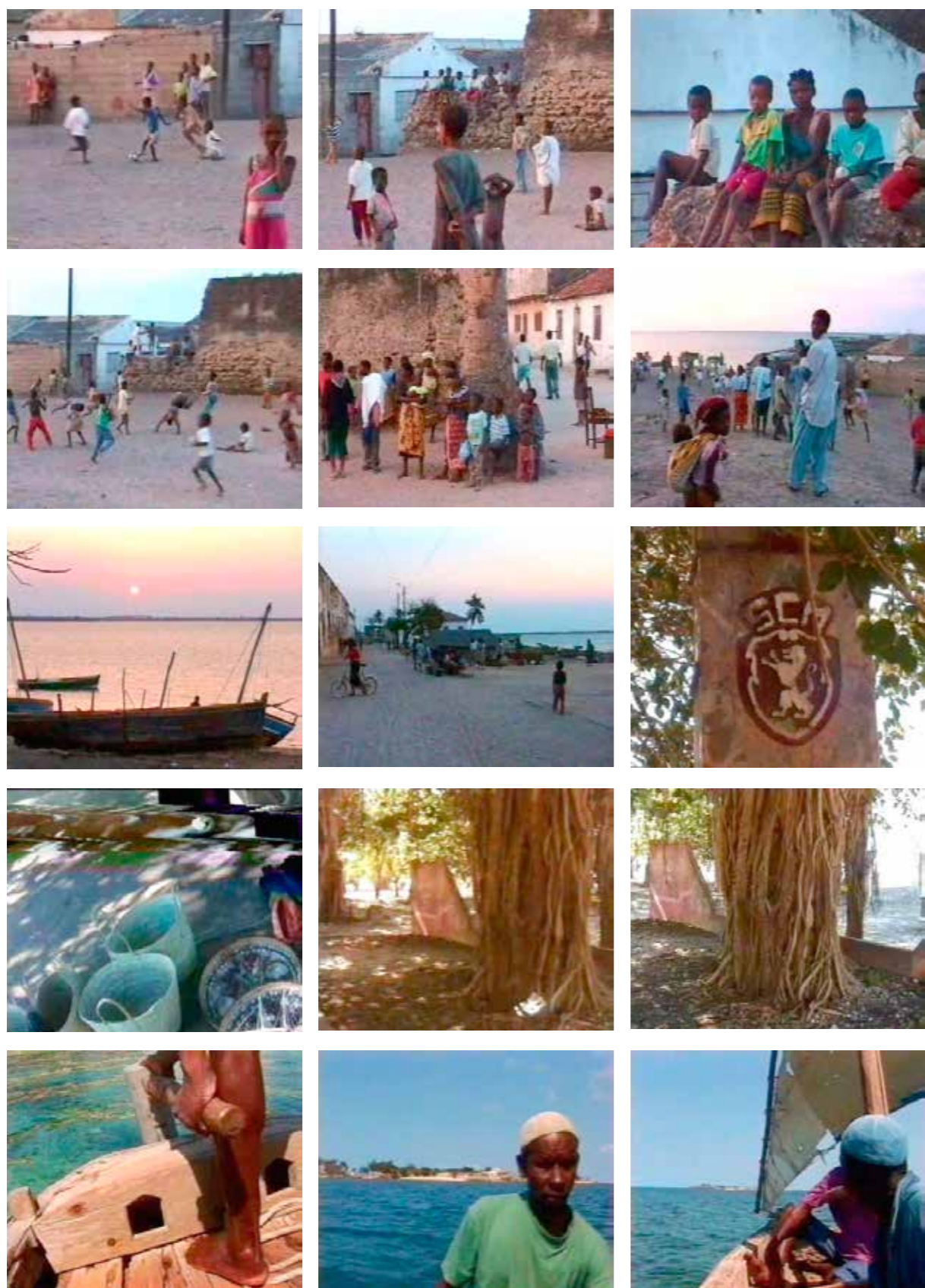


Fig. 34 a Ilha de Moçambique, Video: Still a partir de H8. Créditos Mário Reis,1998

Tomando o Simpósio como tema *A Viagem/ Cruzamento de Culturas*, decorrendo da história do Castelo de Montemor-o-Novo, por nele se terem decidido importantes questões relacionadas com a realização da viagem de Vasco da Gama à Índia, a Ilha de Moçambique surge como um lugar simbólico para operar sobre a temática proposta. Estava ainda implícito nos objectivos do Simpósio “repensar aqueles feitos numa perspectiva actual de reencontro europeu e mundial, que se depara nos objectivos do nosso país, da nossa região e também como reflexo da Expo98<sup>50</sup>.” (Fróis, 1998, s/p)

A Ilha de Moçambique, localiza-se<sup>51</sup> na costa oriental africana no Oceano Índico, tendo sido, nos séculos XV e XVI, um importante ponto estratégico na rota comercial portuguesa para a Índia. Constituindo-se como um palco de múltiplas coexistências culturais, antes e depois da chegada dos portugueses, a *Ilha*, evoca tanto o encontro de culturas como o seu

50 A Exposição Mundial de 1998, ou, oficialmente, Exposição Internacional de Lisboa de 1998, cujo tema foi “Os oceanos: um património para o futuro”, realizou-se em Lisboa, de 22 de maio a 30 de setembro de 1998.

51 Situa-se: no continente Africano; País: Moçambique; Região: Ilha de Moçambique; Província: Nampula.



choque, numa harmonia aparente, camuflando, por vezes, o eterno conflito entre quem exerce o domínio e aqueles a ele sujeitos. A Ilha compõe-se de duas cidades: *A Cidade de Pedra e Cal* (que foi construída pelos portugueses desde o século XVI) ocupando a metade norte da Ilha e que é muito maior do que *Macuti* (a Cidade Indígena) no sul da Ilha. A Ilha tem menos de três quilómetros de comprimento e 400 metros de largura, com uma população de mais de 15 mil pessoas. *Macuti* é o nome das folhas de palmeira que cobrem as casas construídas por material precário, nomeadamente estacas de mangal, cordas de palmeira, às vezes também terra. É na Cidade de *Macuti* que vive parte significativa da população. Atendendo à relevante arquitectura e ao palimpsesto cultural milenar assim como o contemporâneo, a UNESCO classificou *Moçambique*, como Património Mundial da Humanidade, em 1991.

A necessidade e o prazer, a tradição e a ruptura, pautaram um quotidiano assente nas múltiplas trocas comerciais e culturais oferecidas pelas importantes rotas marítimas que pela Ilha passavam, aí fazendo escala durante séculos.



A plasticidade da Ilha de Moçambique, apresenta uma amena natureza que se presta à modelação de cada olhar. Como território de exemplar sensibilidade cultural, parece valorizar hoje, essa memória de diversidade e de pluralismo, definidora da sua origem. Foi a partir da idiossincrática história desta Ilha que se pretendeu desenvolver a instalação artística, tentando responder à temática do Simpósio. A Ilha, a Muípití, personifica assim, todos os lugares de cruzamento de culturas que se evocam neste conjunto escultórico. A maquete à escala 1/10, apresenta a proposta do projecto, remetendo-nos para o espaço físico e conseqüentemente para o espaço onírico da Ilha através de uma recriação plástica cujo objectivo é chamar a atenção das questões atrás enunciadas, gerando, através da presença do conjunto escultórico, um pretensível lugar de convivialidade. Dependendo da sua implantação, o trabalho instaurará diferentes lugares.

A composição encontrada é composta por quatro elementos escultóricos pela relação que têm com as características geográficas da Ilha e dos seus três ilhéus, a saber: o de São Lourenço; o das Cobras ou de Sena; o de Goa. Todos os quatro elementos que configuram o trabalho deverão ser colocados sobre um espelho de água e obedecer tanto quanto possível à organização da maquete apresentada.

O trabalho desenvolve-se a partir do elemento escultórico 1 – Muípití – a que os restantes dão escala. A forma deste elemento remete-nos para um elemento negativo, feminino, a que muitas lendas aludem. A Ilha foi muitas vezes considerada como se de uma mulher se tratasse pelos poetas. Essas lendas também se referiam ao poço da cal aí existente<sup>52</sup> ou a Ela como depósito de culturas que modelaram o carácter deste lugar. Na sua expressão de decadência parecendo que se fragmenta, poderemos ainda ser levados à lembrança de uma Nau à deriva, naufragando. No interior desta peça escultórica, existem elementos que incorporados na forma, servem de escoras estruturando as suas paredes, remetendo para a forma das raízes suspensas das árvores do Macuti. O elemento 2 – Ilhéu de São Lourenço – foi pensado como um espaço fechado sobre si mesmo, um espaço amuralhado, um espaço de clausura. O elemento 3 – Ilhéu das Cobras ou de Sena – nasce da ideia que nos é dada pelo banco de corais aí existente que possui um orifício através do qual se tem acesso ao mar. Por fim o elemento 4 – Ilhéu de Goa – é onde se situa o antigo farol da Ilha de Moçambique, apresentando uma forma vegetalista lembrando também os bancos de coral

<sup>52</sup> O poço da cal como elementos negativo e contentor é conotado com o feminino para além da cal em si constituir um sinal de pureza, pelas suas qualidades asséticas e estéticas, a sua cor branca luminosa.



como se de um observatório da Índia, se tratasse, neste lugar de passagem para Goa. Relativamente às técnicas com as quais se desenvolveu o trabalho, foi utilizada no elemento 1 - MUIplti a tecnologia e a pasta próprias da tradição de construção de objectos em terracota, e tijolo maciço vulgarmente conhecido por tijolo burro, empilhados e modelados por talhe. Este processo de construção permite realizar objectos em cerâmica de maior porte, evitando os problemas que surgem na secagem e na cozedura no que concerne a fracturas devido à contracção das pastas nestes processos. Contudo, é um processo laborioso, pois logo que se ultrapassa o momento *verde*<sup>53</sup> há que desmontar elemento por elemento, catalogar e registar num esquema desenhado, cada uma das camadas dos elementos que compõem o trabalho, para proceder à cozedura. Depois da cozedura de todos o elementos que compõem a peça, a sua montagem requer auxílio de argamassa de cal e areia, usada tradicionalmente na arquitectura da terra na construção em alvenaria<sup>54</sup>. Os restantes três elementos foram modelados por processo da *corda*<sup>55</sup> e por isso com pastas mais plásticas que a anterior. Foram ainda utilizados diversos tipos de fornos na cozedura, destacando os tradicionais fornos de Tiro, e outros que são construídos à volta dos trabalhos a cozer e se desmontam no final da cozedura.

A cor base do conjunto escultórico é o vermelho que a pasta obtém após a cozedura sendo depois caiada como acabamento. Dependendo da frequência da *caiança*<sup>56</sup> a peça terá diferentes aspectos, com o passar do tempo, entre o branco da cal e o avermelhado da pasta. Ao avermelhado da pasta e ao branco da cal associar-se-á o verde do espelho de água criando contraste e luminosidade. As características físicas deste trabalho, também determinadas pelos materiais e pelas técnicas seguidas, foram escolhas que tentaram remeter para a parte da Ilha construída pelos portugueses<sup>57</sup>, a *Cidade de Pedra e Cal*, a saber: o aspecto da cerâmica próprios dos materiais de construção da arquitectura e o branco da cal que lhe conferia luminosidade – a luz abrasadora. Por fim, o espelho de água, verde, acentuando a luz e os reflexos, acrescentando o contexto.

53 Verde é quando a pasta das peças ceramicas estão ainda humidas.

54 Alvenaria é a construção de estruturas e de paredes utilizando unidades unidas entre si ou não por argamassa.

55 Construção com rolos que vai definindo a estrutura formal do trabalho.

56 Acto de cair, de pintar com cal ainda comum no sul de Portugal, sobretudo no Alentejo.

57 Este espaço da Ilha expressa o domínio da cultura do colonizador ao mesmo tempo que hoje, pelo estado avançada da degradação deste património, constitui também um arquivo de memória(s) sobre a história dessa presença dos portugueses neste lugar.



No que concerne à escala do conjunto escultórico, foi objectivo que tivesse carácter intimista respondendo à forma como sinto a *Ilha de Moçambique*. A área mínima sobre o espelho de água de implantação total do trabalho é de 14 500x5000 cm. Cada um dos elementos tem as dimensões seguintes: 1 – Muípiti, aproximadamente 950x2100x1200cm; 2 – Ilhéu de São Lourenço, aproximadamente 600x400 cm; 3 – Ilhéu das Cobras ou de Sena, aproximadamente 1200x200x450 cm; 4 – Ilhéu de Goa, aproximadamente 400x700x30 cm.



A instalação do trabalho previa a construção de um espelho de água na Cidade de Montemor-o-Novo ou a utilização de uma das barragens existentes no concelho. Em ambas as situações, cada elemento escultórico deve ser colocado em sapatas de betão ou construídas com tijolo burro por técnica de alvenaria, até ao nível da água. A proposta prevê ainda a plantação de casuarinas, na margem do espelho de água fazendo referencia às inúmeras árvores desta espécie que conformam a paisagem da Ilha. O trabalho aguarda há 20 anos a sua colocação definitiva.

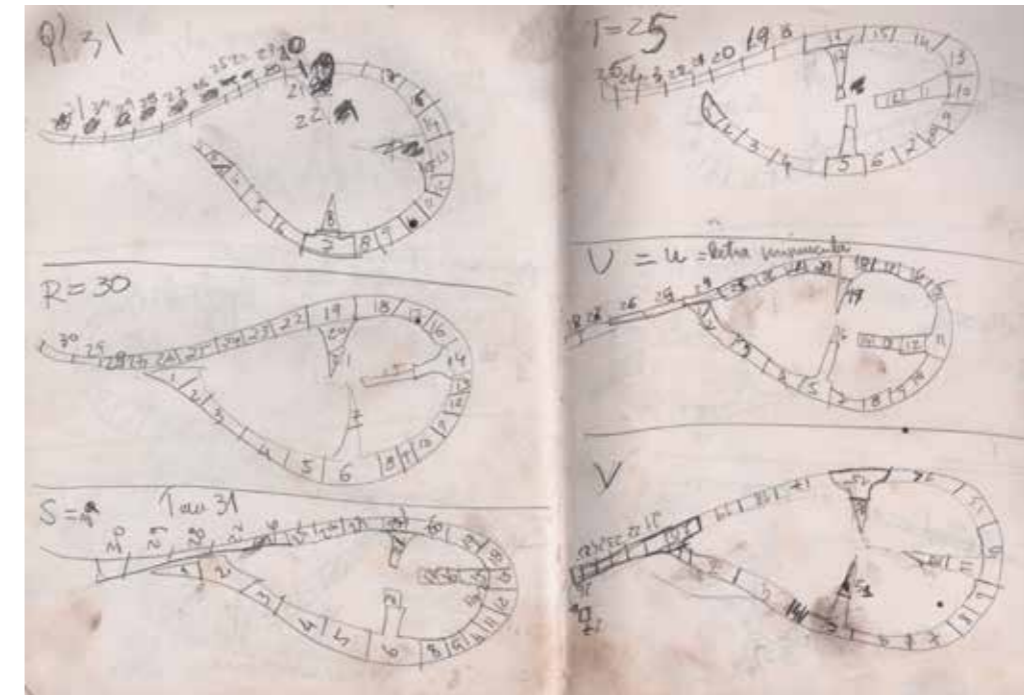


Fig. 154 Desenhos de trabalho com esquema de montagem do elemento 1, por camada.

O Simpósio de Escultura em Terracota de Montemor-o-Novo reforçou, com as suas três edições, o projecto alargado de acção artística, em que “a cultura se definiu como um eixo de desenvolvimento da cidade” (AA.VV., 2018) que a associação das Oficinas do Convento têm vindo a desenvolver desde 1996, em Montemor-o-Novo e neste concelho alentejano, salvaguardando o património cultural através da arte como indutor da sua revitalização, do desenvolvimento local na sua relação entre meio rural e urbano, entre local e global. A Oficinas do Convento com o desenvolvimento do seu projecto ao longo de 22 anos é um caso único e exemplar em que a partir de um património tradicional, fortemente associado a um território específico, se criaram estruturas de desenvolvimento local e de criação de valor em vários sectores com um impacto relevante na vida local e regional, e com relações fortes com diversas instituições a nível internacional<sup>58</sup>.

Neste grupo de trabalhos desenvolvidos a partir de simpósios verificamos que o Simpósio de Escultura em Terracota se destaca dos restantes programas por não constituir um fim em si mesmo. Ele é mais uma das acções dentro de um vasto programa contribuindo através da arte para objectivos mais alargados de desenvolvimento. Desta forma, a

<sup>58</sup> Para melhor se compreender o âmbito de acção da Oficinas do Convento consultar o Website [http://www.oficinasdoconvento.com/?page\\_id=6368](http://www.oficinasdoconvento.com/?page_id=6368).

estrutura que o suporta denota uma complexidade que permite projectos mais ambiciosos em termos de escala e abordagem artística relativamente ao Simpetra e à Semana da Pedra. O programa prévio, os espaços oficinais e as estruturas físicas e humanas colocados no apoio aos participantes são expressos nos trabalhos finais que no contexto dos três Simpósio de Montemor-o-Novo, aconteceram. Destacaria ainda o facto do Simpósio ser conceptualizado e tutelado por artistas, o que seguramente marca a sua diferença dos demais, evidenciando detalhes e compromissos só acautelados por quem concebe e organiza a partir de dentro, com conhecimento próprio e experiência real neste âmbito.

### III.II Projectos Desenvolvidos por Encomenda

A tipologia de encomenda directa ao artista pressupõe uma infinidade de possibilidades de trabalho de acordo com o programa que cada cliente estabelece para essa encomenda. É a partir das características desta demanda e em articulação com as preocupações específicas do autor que se define o trabalho. Contudo, à partida, nesta tipologia está sempre salvaguardado o lugar para a intervenção solicitada. Esta questão altera significativamente a forma de iniciar um trabalho colocando no seu centro os problemas de assentamento no lugar.

Apresentam-se neste item trabalhos com carácter muito distinto entre si, três dos quais inseridos em programas de intervenção colectiva, solicitados por entidades públicas, como é o caso do *Caminho da Fonte Velha*, em Belver (2001-1004), de *Solilóquio*, no Parque dos Poetas, em Oeiras (2001-2012) e de *Peep-show* (2009), para o Barquinha Parque, em Vila Nova da Barquinha. O *Projecto Terra-Fica* (2014-2015) resultou de uma encomenda particular.

Todos estes projectos têm em comum a relação com lugar, sendo desenvolvidos conceptualmente sendo esta circunstância uma condição fundamental. Os três trabalhos de encomenda pública respondem a projectos de construção de novos parques, restauro de espaços rurais ou intervenções em parques já construídos. O projecto de encomenda particular pretendia refuncionalizar para efeitos recreativos um espaço secular de uma horta, no contexto mais alargado de um hotel rural.

De acordo com cada um destes projectos foram seguidas metodologias que respondessem às questões em cima referidas articuladas com as especificidades de cada situação, como veremos através de cada trabalho que seguidamente se apresenta.

#### III.II.I O Caminho da Fonte Velha em Belver

A alteração do estatuto de alguns espaços, deve-se naturalmente em grande parte à alteração da sua utilização ou função, em consequência das rápidas alterações sociais e económicas ocorridas em Portugal, nas últimas quase cinco décadas. Temos assistido assim, a uma progressiva decadência de muitos desses espaços, devido ao abandono das actividades ou vivências, que aí se operavam. Decorrendo desta realidade, surgiram, um significativo número de programas usualmente denominados de reabilitação arquitectónica ou urbana ou mesmo de natureza adquirindo, contornos de um fenómeno contemporâneo e, de uma certa forma de (re)ordenar fragmentos do nosso território. O *Caminho da Fonte Velha*, em Belver, trata-se de um caso peculiar de restauro, a partir do qual se aborda este tema e algumas das suas implicações directas relacionadas com as suas dimensões processuais, a saber: a forte determinação de um programa e a interdisciplinabilidade.



A intervenção de arquitectura e restauro do *Caminho da Fonte Velha*, pelas suas peculiares características permite-nos avaliar de que forma os micro projectos de arquitectura e de urbanismo podem contribuir para o reordenamento do território, como também podem alterar o carácter dos lugares, tendo a arte como tema central na reformulação do espaço. Este programa de restauro associou a determinação política com a determinação da equipa que o desenvolveu, liderada pela acção mediadora da equipa de arquitectura, que proporcionou uma base de trabalho, à data, invulgar (projectado em 2000 e, executado, entre 2001 e 2004).

Françoise Choay e Bruno Soares, afirmam a necessidade contemporânea de tratar o território a duas escalas distintas e simultâneas: a escala da totalidade do território, articulada com uma outra escala, a das entidades territoriais específicas, a dos fragmentos de território que no seu conjunto compõem a escala macro.

Lo urbano no es sinónimo de urbanidad. Ni tan solo propiedad exclusiva de la ciudad. Podemos, (así, volver a Giovannoni e imaginar núcleos de urbanidad, de múltiples tamaños y formas, susceptibles de entrar en una dialéctica con lo urbano homóloga a la que en outro tiempo vinculava ciudad e campo. (Choay, 2004, 72).

Só se Combatem os efeitos negativos da dispersão e dos subúrbios planeando e qualificando as periferias e os espaços rurais como entidades territoriais específicas e diferenciadas da cidade tradicional. (citado em Ferreira, 2005).

Não cabe aqui observar detalhadamente as questões que pertencem à história recente do urbanismo, em Portugal, mas sim, salientar que o projecto de reabilitação do *Caminho da Fonte Velha*, foi lançado através de um programa dependente da figura do *plano de pormenor* (Ferreira, 2005). Desta forma reordenou-se este fragmento de território, no âmbito *das entidades territoriais específicas* (Ferreira, APUD Soares, 2005), consumando assim uma prática inovadora, que contribuiu a partir de uma escala micro, para o global reordenamento do território. Também o processo de trabalho interdisciplinar entre as diversas disciplinas que são chamadas a configurar o território, constitui um caso peculiar de reabilitação de um espaço ancestralmente rural, obrigando a um ensaio processual transversal de carácter interdisciplinar, pouco usual em termos de prática projectual, junto dos seus actores: Câmara Municipal de Gavião, arquitectos, escultores e empresa construtora.



O percurso de ir à *Fonte e voltar*, desenvolve-se a partir de dentro da área do perímetro urbano da vila e, em grande parte, já numa área fora desse mesmo perímetro. É portanto um percurso misto dividindo-se entre espaço urbano e espaço rural. Dele se sai e retorna: ir à fonte “fez, faz e continuará a fazer parte de um quotidiano que mesmo em tempo de mudança continua misterioso, por vezes necessário” (Aleixo & Mestre & Pé-Curto, 2000).

A equipa de arquitectos, propôs uma solução projectual em que o mote fundamental foi *renaturalizar o lugar*, introduzindo no caminho “qualquer coisa que fosse suficientemente apelativa para que a população o continuasse a usar com afectividade” (Mestre & Aleixo & Pé-Curto, 2000).

Belver é uma vila do Concelho do Gavião, Alto Alentejo, que até há pouco mais de três décadas se organizava essencialmente em torno da agricultura. Presentemente, em consequência da profunda e rápida alteração social e económica que tem ocorrido, a vila de Belver sofre os mesmos constrangimentos de toda a ruralidade portuguesa e de outros países com semelhantes processos de adaptação às formas e ritmos do mundo contemporâneo.

Perdendo gradualmente a sua estrutura própria, assente na agricultura e pastorícia, e por conseguinte as valências associadas a esse tipo de economia, quantas vezes de subsistência, assistimos ao abandono gradual e degradação física, destes lugares.



Como exemplo, podemos citar a problemática recente dos incêndios<sup>59</sup>, acentuada em muitos casos pela desertificação territorial, quer pelo abandono do uso dos campos, quer pela ausência da vigilância própria de quem habita os lugares mas já não os vive em permanência. A fixação massiva da população na orla costeira, como não é novidade, dá-nos conta do abandono de partes significativas do nosso território.

Mas, perdida a vocação de um lugar, o que fazer? Abandoná-lo totalmente ao seu destino solitário! Ou procurar uma outra vocação que lhe dê sentido, de modo a que possa vir a revitalizar-se? Confrontada com esta problemática, a Câmara Municipal do Gavião, optou claramente por rentabilizar os recursos naturais, paisagísticos e patrimoniais do seu concelho, que se situam sobretudo em Belver, apetrechando-o com um diversificado conjunto de equipamentos e de acções com fins de lazer e turísticos. Estes equipamentos que contaram em parte, pelo apoio de financiamento comunitário, são tão diversos como uma praia fluvial, um hotel com actividades desportivas, e a decisão de reestruturação do largo da igreja e a intervenção de restauro do *Caminho da Fonte Velha*. Este contexto manifesta como já referido atrás, uma forte disposição programática por parte do poder local, logo seguidas pelos arquitectos e estes pelos artistas. Contando ainda com assessores técnicos e mediadores capazes de dar resposta às suas solicitações, através de concursos públicos.

O peculiar castelo, com escala adequada ao lugar, impõe-se em relação à vila, sobranceiro ao rio Tejo, assumindo-se quase como uma escultura de vulto perfeito. Contrapondo o Castelo, o Caminho da Fonte, desenvolve-se ao longo da encosta, de um forma mais discreta, por vezes imperceptível, camuflado pela vegetação que o acompanha. Poderíamos afirmar, se falássemos apenas de dentro do âmbito da teoria da escultura, que o Castelo poderia ser um monumento, participando na vida diária da população desta vila apenas como objecto visual e, o Caminho da Fonte, uma instalação participada pelas funções exercidas ao longo do seu percurso, durante séculos. O forte carácter deste lugar afirma-se na tensão reivindicada entre objecto (o castelo) e espaço (o Caminho da Fonte) que polariza a paisagem e determina, juntamente com o Tejo, a sua dimensão cénica.

<sup>59</sup> Uma artigo que escrevi para a Revista on-line da APHA, em 2004, sobre o Caminho da Fonte Velha, em Belver, já referia o problema dos incêndios, apesar daqueles que ocorreram em 2017 terem sido os mais devastadores de sempre.

O projecto de arquitectura foi desenvolvido a partir de duas premissas: a conservação e a intervenção escultórica. A primeira implicou que para se conservar se tivesse que intervir e foi neste paradoxo que residiu o projecto (Mestre & Aleixo & Pé-Curto 2000). A segunda, decorre desta última e prendeu-se com o facto de deixar uma marca da época dessa recuperação. De acordo com o Escultor Jorge Pé-Curto, convidado a coordenar o projecto de intervenção escultórica: Ao preservar a memória de um lugar, como se pretende com a recuperação do Caminho Rural da Fonte Velha, seria errado não deixar uma marca da época dessa recuperação. É esta a principal razão desta intervenção escultórica, que ao evocar o mundo das formas envolventes, proporciona ao visitante um clima emocional que enriqueça a sua compreensão (2000, s/p.).

A escultura ao tornar-se uma marca da intervenção assumiu-se então como o tema deste projecto. Pretendendo “assinalar o percurso como uma pista de símbolos, implantados subtilmente ao longo do caminho” (Mestre & Aleixo & Pé-Curto 2000).



Paralelamente, outras pequenas alterações foram inseridas: discretos equipamentos, como bancos, o restauro da Fonte Velha, a construção de um pequeno mirante finalizando o percurso e a revalorização de uma plataforma natural que foi integrada no caminho e albergou bancos, mesas, assador e um ponto de água. O caminho foi também iluminado. Estes factores introduzidos de novo com o restauro do Caminho da Fonte Velha, contribuíram para a sua urbanização alterando o seu estatuto de ruralidade conferindo-lhe nova situação inscrita no domínio do urbano. Todas as intervenções de escultura e de

equipamentos utilizaram granito autóctone<sup>60</sup> ou similar, de modo a sublinhar a ideia de descrição inerente aos objectivos desta intervenção, acentuando o vínculo da intervenção à região.

Cerca de trinta elementos escultóricos, “surgindo em afloramentos da rocha existente, em pedras incorporadas nos muros ou realizadas em estaleiro e ali colocadas” (Mestre & Aleixo & Pé-Curto 2000), foram criados por quatro escultores, em várias tecnologias relacionadas com a tradição da escultura em pedra, a saber: o relevo modelado ou esgrafitado, a escultura adoçada e o vulto perfeito também eles modelados por talhe directo, ou ainda pequenos conjuntos de objectos (constituindo também, *per si*, pequenas instalações). Desta forma foi colocada a tecnologia e uma disciplinada – a escultura- ao serviço de uma concepção contemporânea do escultórico, *a instalação*. Os escultores convidados a participar foram Jorge Pé-Curto, que coordenou o projecto ao nível da escultura e por sua vez convidou Rui Matos, Susana Piteira e Victor Ribeiro.

A escultura em pedra nos formatos que lhe são tradicionais, associou-se à utilização contemporânea de outros *mediuns* demonstrando que ainda pode ter pertinência o seu uso artístico. A tecnologia e os *médiuns* devem ser aqueles que melhor respondem aos objectivos do trabalho e às linguagens pretendidas. Neste caso foi claramente demonstrado que a articulação de diversos procedimentos e metodologias artísticas são perfeitamente conjugáveis respondendo de forma eficaz aos processos conceptuais contemporâneos, potenciando-os.

Deste modo, todo o espaço que define o Caminho da Fonte Velha foi tomado como suporte de intervenção dos referidos elementos escultóricos que pontuam o caminho, muitos deles inseridos nos muros, como outrora, quando a escultura vivia essencialmente na dependência do suporte arquitectónico. Mas o que aqui se ambicionou foi chegar mais além pois cada elemento de escultura não é válido *per si*. Ao partir do conceito de espacialidade, não estamos perante a escultura inserida na arquitectura, afastamo-nos do conceito de colaboração e da dependência de umas artes em relação às outras e superamos as categorias pré-estabelecidas das disciplinas (Maderuelo, 1990).

---

60 Granito rosa, moderadamente duro e bastante plástico e o amarelo de grão grosso com maior resistência à modelação.

O caminho da Fonte Velha coloca-nos sobre o peso que tem cada termo do binómio forma-função na arquitectura e que põe em evidência a importância que tem vindo a adquirir cada um destes termos e o seu carácter específico (Maderuelo, 1990). Averiguando até que ponto esta obra pode ser considerada escultórica ou arquitectónica, da diferença entre escultura e arquitectura e das suas essências e naturezas deparamo-nos com o facto da funcionalidade como valor se encontrar associada com a arquitectura, enquanto que a qualidade formal se identifica com a plasticidade da escultura (Maderuelo, 1990).

A condição ambígua em termos taxonómicos da intervenção de restauro em causa remete para o trabalho espacial de Constantin Brancusi Tîrgu-Jiu como referência e que pode ser considerado como ponto de partida das interferências da escultura no terreno da arquitectura (Maderuelo, 1990). Tendo naturalmente em conta os mais de sessenta anos que separam Tîrgu-Jiu (1938) do Caminho da Fonte Velha, podemos, mesmo assim, estabelecer várias relações entre ambos.

São percursos que se desenvolvem ao longo de rios, pontuados por elementos escultóricos, ultrapassam os limites tradicionais da escultura e do monumento, extendendo-se pelo território, estabelecem laços com os respectivos tecidos urbanos alcançando uma dimensão urbana que se estende até à distância de cerca de um quilómetro (Maderuelo, 1990), em Tîrgu-Jiu (pois em Belver a maior parte do caminho está fora do centro urbano).

O caminho da Fonte Velha e Tîrgu-Jiu são pois duas intervenções distintas e com dois processos de concepção e realização diferentes entre si, no entanto, ambos negam a tradicional fórmula do monumento de escultura que através da instauração de uma ordem vertical dominava o seu lugar de implantação.

Na sua tipologia e na sua dimensão é neste desenvolvimento de horizontalidade que os elementos escultóricos, de um e de outro caso, se distinguem. Embora venham a convergir na sua tarefa de definir o percurso, na relação que estabelecem entre si e no conjunto ou na totalidade da obra, o fragmento específico e o todo ideal concebem um conjunto no qual as partes não serão verdadeiramente ligadas senão ao nível puramente mental do plano da obra, o qual pode ser inacessível à percepção (Krauss, 1986).

Os símbolos, implantados subtilmente ao longo do caminho, foram apresentados na Memória Descritiva “como representações dos aspectos mais emblemáticos da natureza

do local”, enunciando a sua função como mera representação. No entanto, ao enunciar a intervenção a partir do espaço, é superado o carácter individual de cada um destes elementos. Então o seu significado enquanto símbolos residirá, sobretudo, no facto de contribuírem para converter este espaço em *lugar*, dotando-o de carácter. “A obra de arte deve conferir ao contexto um significado estético e também social [devendo ainda] ser comunicativa e funcional” (Maderuelo, 2004: 73).

Assim, *O Caminho da Fonte Velha* “é hoje, como o terá sido no passado, um caminho de silêncios, melodias e brisas carregadas de aromas campestres e, de que, venha a ser a luz” (Mestre & Aleixo & Pé-Curto, 2000) a comandar a visibilidade do lugar, num espaço para os sentidos. Ao ser um espaço para os sentidos, é sobretudo nos seus valores afectivos e comunicacionais que reside a sua qualidade funcional. O público, percorrendo este espaço, é convidado a fruir as sensações proporcionadas pelos cinco sentidos. Para essas sensações contribuem os elementos da natureza como sejam os cheiros, os sons, os elementos construídos – os muros, a fonte ou as intervenções dos trabalhos escultóricos. O apelo ao olfacto ou ao tacto, ao sentido auditivo ou ao visual, convidam a uma pausa nas nossas aceleradas vidas contemporâneas. Associado ao apelo destes sentidos existe uma dimensão poética que podemos relacionar com o *belo* ou o *pitresco* e que a vocação cénica do lugar, confirma.

O *pitresco* consuma-se aqui, por exemplo, através da ruína da pequena casa (que se encontra perto da Fonte Velha), do ruído da água a cantar na bica da Fonte, ou de alguém a trabalhar no campo. Ou ainda, nos efeitos de luz e sombra que quase se podem abordar da mesma forma como o faziam os pintores sensualistas italianos, como Giorgione e Tiziano, que prestavam atenção aos fundos paisagísticos dos seus quadros às alterações luminosas e aos fenómenos ambientais. Mas desligando-nos do *pitresco* que designa o pictórico no sentido gráfico (representativo) no século XVII, o *pitresco*, ganha autonomia (Maderuelo, 2004) e no contexto deste projecto, assume-se também para além de qualitativo estético como qualitativo filosófico, comportamental e poético<sup>61</sup>.

---

61 Não deixa de ser curioso que o *pitresco*, qualitativo que era sinónimo de uma particularidade cromática própria dos pintores venezianos, se difundiu através dos turistas que introduziram o termo nos seus respectivos idiomas. Por outras razões e de forma distinta já a palavra estava associada ao turismo.

Estes são valores a que hoje não está indiferente a indústria do turismo. O mito romântico da natureza foi substituído pelo mito do consumo. Tudo, ou quase tudo se tornou produto, neste caso, lazer, é agora, quase sempre consumir. Incapazes de viver a natureza incorporada no nosso dia a dia, pelo afastamento que com ela criámos, buscamos a sua *ideia* e consumimos o seu *simulacro*.

Veremos por isso como tempo trabalhará *O Caminho da Fonte Velha*. Pois a necessidade de fazer algo que conserve o património, seja este património cultural ou natural, alterará para sempre o seu estatuto, ainda que se reclamem as suas intervenções de reabilitação como acções neutras, como acções apenas de restauro. O Caminho da Fonte ao ser intervencionado, poderá continuar a ser simbólico em relação às memórias que contém, mas adquiriu a dimensão do *lazer* que lhe retira o carácter outrora exclusivamente rural. Ao abandonar a sua primeira função, adquiriu assim a dimensão do *cultural*, que como Ribeiro Telles define é a simbiose do rural com urbano (Telles, 2004). Neste sentido, esta intervenção poderá ser considerada um fragmento no ordenamento de paisagem nacional e um prenúncio de alguma mudança, à escala micro, de atitude face ao ordenamento do território.

O processo foi liderado pela disciplina da arquitectura, que desempenhou o papel de mediadora, articulando as diferentes dimensões do projecto. A arquitectura actuou como se fosse necessário anular o *desenho*, pois o lugar já lá estava e só era necessário consolidá-lo (Neves, 2004). A partir do concurso público, lidou com as questões jurídicas lançando a lógica projectual. Para ser desenvolvida, esta lógica processual necessitou de uma equipa diversificada ao nível das diferentes disciplinas e obrigou a que este trabalho fosse desenvolvido desde o primeiro momento em equipa. O trabalho *projectual* foi tomado como algo de mais lato de que o tradicional *desenho*. Ou, se quisermos, o desenho passou pela capacidade de actuar a três níveis nos quais se articulou a intervenção no espaço: o projecto o plano, e a peça.

Sendo que a escultura (o objecto), como já se aludiu, foi a marca da intervenção, os escultores participaram naquilo que podemos considerar a estrutura conceptual e física da intervenção, contribuindo para a sua definição. Este facto delineou a tipologia que assumiram os elementos escultóricos. Aqui, a sua função afastou-as da dimensão decorativa pois fazem parte integrante do espaço dos muros e dos paramentos e, ao marcar a intervenção de restauro não deixam de estar vinculadas a alguma dimensão comemorativa, por isso de monumento.



O desenvolvimento deste projecto espacial estruturou-se entre as fronteiras da arquitectura e da escultura, atinge uma escala grande, considerando a horizontalidade e comprimento do percurso, ultrapassa as formas da escultura para se constituir ele próprio numa representação coerente, apesar de atípica<sup>62</sup>, afirmando-se pela sua impossibilidade de *aterritorialidade*.



Fig. 178 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004



Fig. 179 Aspectos do Caminho e da Fonte Velha, antes, durante e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004

Fig. 180 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004



Fig. 181 Aspectos do Caminho antes, durante e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004



Fig. 182 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004



Fig. 184 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004

62 Pois não há possibilidade de a enquadrar teoricamente numa disciplina ou prática artística específica.





Fig. 183 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004



Fig. 185 Aspectos do Caminho antes e depois da intervenção. Créditos fotográficos Victor Mestre / Sofia Aleixo Arquitectos, 2000 e Susana Piteira, 2004

### III.II. II Solilóquio

O conjunto escultórico *Solilóquio* responde a uma encomenda da Câmara Municipal de Oeiras, em 2001, para instalar no Parque dos Poetas, à data ainda em construção. O Convite propunha a cada escultor convidado elaborar um conjunto escultórico a integrar naquele Parque, que de alguma maneira, nomeasse um poeta português.

O Parque dos Poetas resultou de um projecto ambicioso de grande escala através do qual

o Município de Oeiras pudesse prestar homenagem aos poetas e à poesia portuguesa. Decorrendo da ideia inicial de construir uma Alameda de Poetas para este fim, e do desejo de dotar o concelho de Oeiras com um grande parque urbano, fundiram-se os dois objectivos tendo o projecto convergido para um formato de “parque temático”. Estavam assim acauteladas as premissas iniciais de associar a poesia e a escultura num tributo à cultura do Século XX e um local com 25 hectares para o lazer dos munícipes.

O projecto a cargo do gabinete de Arquitectura Paisagista Francisco Caldeira Cabral e Elsa Severino, desenvolveu-se em três núcleos, tendo sido inaugurado o primeiro núcleo onde se encontram representados os poetas portugueses do século XX, em 2003. Os outros dois núcleos foram inaugurados mais de uma década depois. O número de homenageados ascendeu a cinquenta poetas incluindo nomes do espaço lusófono. As esculturas do século XX foram todas realizadas pelo mesmo escultor, Francisco Simões. Os poetas do século XII ao XIX, foram homenageados por trinta escultores de diversas tendências artísticas e gerações, que escolheram cada um o autor a trabalhar. O mesmo aconteceu com os poetas dos países do espaço lusófono., estando representado um poeta e um escultor de cada país.

O parque, como afirmou um dos seus projectistas:

(...) deverá constituir uma grande homenagem à cultura, tornando-se assim um instrumento de pedagogia cívica. Pretendeu-se criar um parque temático, que possibilite uma leitura mais profunda da paisagem, reflectindo uma estreita ligação entre a poesia e a arte dos jardins, quer através da escultura, quer de toda uma simbologia ambiental, que se traduz na composição do parque. (Cabral, 2004, 68)

Contudo, a concretização física deste enunciado não abona a seu favor dando origem a várias polémicas e fortes críticas ao nível do desenho do parque e da sua morfologia final. Apesar de muitos artistas não se identificarem com o programa desenhado para o parque acabaram por aceitar o convite e realizar os seus conjuntos escultóricos.

Incluindo-me neste grupo de artistas, e havendo que escolher uma poeta a trabalhar, a

minha opção recaiu na figura e na obra de uma mulher, uma autora da arte e da cultura barrocas. Soror Violante do Céu, uma poetisa do século XVII. Não obstante a riqueza da produção poética desta monja dominicana portuguesa, a sua obra “mantem-se relativamente obscura, ocupando um lugar de menoridade inaceitável no panorama da literatura portuguesa” (Couto, 2008, 63). A Violante do Céu se deve a crítica da erótica convencional, assumindo outras particularidades,

(...) como quando se debruça sobre o carácter absurdo e contraditório de outro dos seus postulados: o elogio da pureza e da castidade feminina, a que, paradoxalmente se acusa a frieza e a crueldade sempre que esta cumpre as exigências do decoro, que tal sistema lhe impõe. [Nesta obra reivindica-se) veementemente o sujeito feminino amante, na recusa violenta do amor impossível e sofredor da cartilha cortês, a reivindicação do prazer de olhar e desejar, a celebração vital e ruidosa da amizade feminina [emprestando] aos labirintos de *eros*, novas gamas afectivas e sentimentais.

Por último, o jogo de iludir os binarismos sexuais, a prática da troca de papéis, o exercício da subversão de identidades normativas que a sua poesia equaciona, permitem vislumbrar subtis fissuras nas configurações tradicionais dominantes dos géneros. (Couto, 2008, 63).

*A escolha desta autora, fundamentou-se em duas questões: na de género e no período em que a sua obra se desenvolve, o Barroco*<sup>63</sup>. Pouco conhecia da sua vida e da sua obra, embora a investigação para o trabalho se tenha revelado uma descoberta fascinante<sup>64</sup>. Ainda mais, quando me foi dado perceber a sua dimensão crítica sobre a condição feminina reivindicando, dentro da clausura, aspectos comuns às problemáticas abordadas na minha própria obra.

Depois de estudada a poetisa em causa e a sua obra, assim como o local no qual deveria instalar o conjunto escultórico no parque, optei por realizar um trabalho subterrâneo. Esta opção não só respondia ao carácter dos conteúdos das obras de Soror Violante do Céu em que incide o trabalho, como me permitia contornar o ruído visual e paisagístico que

<sup>63</sup> Numa perspectiva em que “o tempo, eixo da visão historicista do Homem Barroco, torna-se uma das melhores imagens da sua instabilidade e do seu convencionalismo, da profundidade e da versatilidade dos seus pensamentos, do seu horror à morte e do seu luxuriante apego à vida”. (Hatherly, A. 2017, 1).

<sup>64</sup> Devo manifestar a minha gratidão à Professora Doutora Isabel Morujão que teve a amável disponibilidade de me dar a conhecer a obra e a vida de Soror Violante do Céu. A professora é especialista nesta autora.

apresenta o Parque evitando a concorrência que este faz aos trabalhos escultóricos, pela sua densa composição de diversificados elementos artificiais e naturais.

O projecto consistia numa câmara subterrânea a que se acedia por uma escada e que tinha um único foco de luz natural. Todos os paramentos eram forrados a pedra rosada e no interior da câmara subterrânea existiam elementos modelados na mesma pedra com formas que aludiam a raízes. Estas raízes sugeriam a ligação ao cipreste natural que se encontrava na parte de fora, no espaço por cima da câmara, plantado em linha com um dos cantos do cubo que formava a Câmara. Por fora apenas se viam os muros baixos que ladeavam a escada, com roseiras à sua volta, o cipreste natural e um pequeno tronco de cone em pedra, através do qual entraria a luz natural na câmara. Esta proposta foi censurada pela Câmara Municipal de Oeiras obrigando à sua reformulação. Porém, serviu de base de trabalho à proposta que acabou por ser construída, recuperando os seus conteúdos e matérias, mantendo-se assim a maior parte dos objectivos desse primeiro projecto.

Como já aludido antes, a dimensão conceptual do trabalho fundamentou-se na investigação que foi feita sobre a biografia e a obra desta poetisa com uma vasta produção poética monástica e profana, alicerçando os conteúdos do trabalho plástico nos seus poemas de preparação para a morte. A arte e a cultura barrocas, pautavam-se por um contexto global coeso no qual se pode surpreender com intensa vitalidade todo o interesse em torno da morte (Morujão, 1997), como se explica seguidamente:

(...) Há que reflectir sobre a imergência de uma tal temática no universo poético dos mosteiros femininos. Se hoje para nós, este tipo de textos nos reenvia uma imagem, ainda que distorcida ou embaciada, da sensibilidade monástica face aos “últimos fins”, é necessário também equacionar a funcionalidade desta produção literária no interior da clausura. À vertente meditativa inequivocamente subjacente a esta tipologia poética e temática, há que acrescentar talvez, também, uma dimensão formativa, pedagógica e catequética empenhada em consolidar junto das religiosas a esperança cristã e o amor exclusivo a Deus, lembrando os alicerces da vocação monástica, cujos objectivos se resumem na tentativa e desejo do encontro com Deus na Glória e também na de uma proximidade progressiva, alcançada através da virtude de abnegação e de desprendimento do mundo, para o qual a religiosa



era suposta “morrer”. Por isso não podemos isolar este solilóquio da globalidade da produção poética de Soror Violante do Céu, onde se medita sobre a perfeição da vida religiosa e a sua vocação ascética, numa perspectiva de vida eterna. (Morujão, 1997, 215)

Tendo em conta a temática expressa no texto transcrito em cima o trabalho intitulou-se *Solilóquio*. Este título definia a criação de um espaço de meditação, de confrontação pessoal, que permita um colóquio a sós (um exame de consciência), um espaço que viesse a estar próximo do ambiente de um jardim de convento. O acto de escavar cria um espaço negativo, feminino. No entanto, ao escavar a matéria sólida, essa matéria retirada, torna-se espaço, substituindo a obscuridade pela luz (relação com a preparação para a morte que permite a esperança cristã e o amor exclusivo a Deus), oferecendo um novo espaço agora de esperança.

O conceito da morte aparece materializado de múltiplas formas no projecto. O espaço subterrâneo que se indica pelas lajes do pavimento que remetem para aquelas lajes funerárias que se encontram no chão das igrejas, e pela câmara funerária na qual se podem observar as raízes, lembrando-nos a vida para além da morte, num espaço de reclusão para a espiritualidade. O cipreste existente no jardim e colocado estrategicamente na direcção da urna funerária faz a ligação entre a terra e o céu, evoca a (...) “erecção dos vegetais (...) neste amplo movimento do solo até ao céu (...) [por um lado e, por outro lado,] a contrapartida das partes visíveis das plantas, as raízes, no interior da terra (Bataille, 1994, pp. 34-35). Por último a ideia de Paixão aparece no trabalho sugerida pelas roseiras que dão flor vermelha.

Solilóquio é uma intervenção de espaço que se pode mimetizar com uma intervenção do âmbito da arquitectura paisagista, pela sua morfologia, articulação de matérias inertes e vegetais vivas, associando-se entre si numa construção. Com estas dimensões entram em linha de campo as metodologias de trabalho próprias da arquitectura ou da arquitectura paisagista: projecto prévio codificado expresso em elementos desenhados à escala e à mão livre; Colaborações de distintas disciplinas; processo de produção alojado. O trabalho contou com a colaboração de um canteiro, Avelino Baleia, equipa de arquitectura da Câmara Municipal de Oeiras e do gabinete responsável pelo projecto de arquitectura

paisagista, assim como por uma empresa de construção para o assentamento do trabalho e outra de jardinagem.

Um banco em pedra com 450x750x500 cm estrutura a intervenção e organiza os restantes elementos, num espaço com planta em forma oval com 24000x12000 cm, cercado no seu perímetro por um elemento em aço corten<sup>65</sup>. O pavimento é constituído por lajes com diversos comprimentos, 5 cm de espessura e 500 cm de largura, tendo parte delas inscrições esgrafitadas de fragmentos de poemas de Soror Violante do Céu<sup>66</sup> (conforme se pode observar nas imagens) e as restantes texturadas a jacto de areia. Uma urna construída com lajes de pedra tapada com placa de vidro laminado e temperado, guarda no interior elementos escultóricos em forma de raiz em estreito diálogo com o cipreste natural que lhe está próximo.

A colocação do conjunto escultórico é de nascente poente, o banco em pedra, como já referido funciona como eixo, devendo as lajes do pavimento, o cipreste e a urna localizar-se a poente. O Parque tem uma situação cénica privilegiada encontrando-se numa encosta virada a nascente com vista para o Tejo e o Oceano Atlântico. Por isso se pretendeu que a utilização do banco virado a nascente, para o Tejo e o Atlântico, promova a fruição desta soberba paisagem. Por outro lado quando fruída, a instalação, virada a poente, pretende-se que o público possa concentrar-se nesse contexto sem a distração da paisagem. Esta é ainda uma instalação que se activa com a vivência do público. Só a vivência do permite aceder à percepção de todos os seus detalhes e componentes.

A intervenção em causa sofreu um conjunto de problemas processuais que interferiram na sua fisionomia e composição final. O facto do espaço atribuído a cada escultor não ser exclusivo apenas para a sua obra, uma vez que aí também se construía um jardim em, impossibilitou a execução da totalidade do projecto. No espaço de planta oval, igual para todas as intervenções escultóricas, a instalação previa apenas um terreiro em torno dos elementos que a configuram e a plantação de um roseiral (roseiras vermelhas em linha) que duplicava a planta do lado oposto ao pavimento em pedra, da instalação.

<sup>65</sup> Este elemento segundo os arquitectos responsáveis pelo desenho do Parque sugere uma “folha”.  
<sup>66</sup> Os fragmentos dos poemas garvados nas lajes fazem parte do corpo de poesia tratado em Morujão, I (1997). Incidências de Esperança Mística Num Solilóquio de Soror Violante do Céu “Para a Agonia da Morte”. *Separata da Revista Faculdade de Letras – Línguas e Literaturas*. Anexo VIII. Pp. 205-235

Todos os elementos vegetais (à excepção do cipreste), e de aço corten introduzidos no espaço de implantação do conjunto escultórico, e externos à proposta de autora, alteram significativamente o projecto, desvirtuando o seu carácter inicial.

O Parque dos Poetas é um caso paradigmático de ausência de trabalho de equipa entre artistas e arquitectos paisagistas, em que a vontade do projectista sujeitou as restantes intervenções, naquilo que expressa uma cultura profissional distante das práticas contemporâneas da tridimensionalidade. Desta forma inviabilizou a concretização plena de todas as propostas que foram para além do tradicional objecto escultórico. Como já referido no início deste texto, a programática baseada num formato de parque temático, colocava questões complexas e exigentes dados os riscos que tal modelo apresenta, nomeadamente a *dysneilandização do espaço*. Esta questão coloca importantes problemáticas nas opções de desenho urbano, que sustentam objectivos políticos de dimensão pedagógica e cívica. Neste caso completamente instrumentalizados com sucesso já o Parque tem tido a melhor aceitação por parte de um público alargado.

200 a 214 por ordem

### III.II.II Peep-show: Um não lugar

O Barquinha Parque resulta de uma iniciativa que envolve os municípios de Vila Nova da Barquinha, Chamusca e Constância, em parceria com a associação empresarial NERSANT, num grande espaço com cerca de 10 hectares, sobranceiros ao Rio Tejo.

Inaugurado em Julho de 2005, o Barquinha Parque veio responder à necessidade crescente do elevado índice de crescimento demográfico e urbanístico do concelho e da região, cuja população necessitava de um espaço com uma função recreativa, tendo tido como Arquitectos Paisagistas Hipólito Bettencourt e Joana Sena Rego. Foi ainda Prémio Nacional de Arquitectura Paisagista 2007<sup>67</sup>, na categoria “Espaços Exteriores de Uso Público”.

<sup>67</sup> Este galardão procura promover o reconhecimento público da obra de arquitectos paisagistas portugueses, constituindo uma categoria especial dos Prémios Nacionais de Ambiente.



Fig. 186 Vistas do Barquinha Parque Créditos Câmara Municipal da Barquinha (AA.VV., 2009)

O Parque veio substituir os velhos nateiros<sup>68</sup> por um imenso prado verde onde crescem cerca de 700 árvores e em que a água é o elemento central da intervenção tendo sido construído um canal que traduz uma constituição histórica aproximando esse elemento da área urbana. Nele existem equipamentos desportivos, espaços lúdicos para as crianças e percursos ribeirinhos, bem como bares, e outros erviços de apoio. A sua constante dinamização cultural complementa a diversidade de respostas para utilização do Parque.

<sup>68</sup> Lodo depositado pelos rios quando se espraia com as grandes cheias.

Para consumação deste objectivo a Câmara Municipal de Vila Nova da Barquinha promoveu a instalação de um conjunto de intervenções escultóricas no Parque, tornando-o assim também um parque para a escultura e, em simultâneo, junto a este espaço natural, promoveu ainda a abertura de uma galeria de arte de arte vocacionada para a exposição temporária de obras escultóricas, que complementasse uma programação cultural focada na escultura.

Este é um programa que se pode vincular ao modelo de *Waterfront* tão em voga no final do século passado e nos primeiros anos deste século, em diversos locais do mundo, em que a arte e a arquitectura funcionam como alavanca e como tema de reconversão urbana e requalificação ambiental de espaços ribeirinhos, construindo novas centralidades. O modelo da Barquinha é muito idêntico ao modelo seguido para reconversão da zona do Parque das Nações, em Lisboa, inaugurando o recinto da Exposição Mundial de Lisboa de 1998 (EXPO' 98). Porém, enquanto Lisboa criou uma centralidade urbana, a Barquinha criou uma centralidade regional. Ambas acrescentaram novos espaços de qualidade urbanística, arquitectónica, paisagista artística e vivencial.

Foi então na sequência destes propósitos que a edilidade de Vila Nova da Barquinha convidou um grupo de escultores em de Abril de 2009, com a intenção de criar o Museu de Escultura a implantar no Barquinha Parque. Aos escultores foi solicitado que apresentassem projectos escultóricos que pudessem ser integrados no parque, constituindo desta forma o Museu. Em resposta a esta encomenda foi desenvolvida a proposta intitulada *Peep-show: um não lugar*.

Ponderado o programa em causa, as condições físicas do local, a sua relação com a natureza e a paisagem, e a relação do homem com as primeiras, foi opção desenvolver uma proposta escultórica de espaço, em que a água tivesse uma presença primeira, tal como no próprio Parque. A intervenção é composta por escada que dá acesso a uma câmara subterrânea sobranceira ao rio Tejo, tendo como fim construir um sitio de observação da paisagem, como se de uma moldura de um quadro se tratasse. Será uma janela quase flutuante, que permite aos seus utilizadores observar a paisagem, olhando-a, sem que jamais com ela estabeleçam uma relação de igualdade, construindo o seu próprio modo de olhar e com este uma imagem única, porque pessoal, daquela paisagem, tal como o fizeram os pintores pitorescos, séculos atrás.

A atitude de herança moderna em torno do conceito de paisagem, encontra nesta construção, a partir da câmara, um dispositivo de enquadramento do olhar desde uma posição asséptica, estática e contemplativa, que materializa um domínio sem possessão, obtido pelo *Voyeurismo*.



*Peep-show: Um não lugar* é uma construção cuja morfologia assenta numa estrutura em betão, ocupando uma área de cerca de 40m<sup>2</sup>. Compõe-se por escada de 450 cm x 100 m x 160 cm e uma câmara subterrânea com 9m<sup>3</sup> (de acordo com os desenhos e esboços à escala 1/100 à **mão levantada**). Esta câmara tem um pano de vidro temperado transparente com 80x300x1 cm, que a limita com o exterior. Todos os paramentos e as escadas são revestidos a pedra, em chapa com diversas espessuras, nas quais existem elementos modelados em relevo de acordo com os esboços.

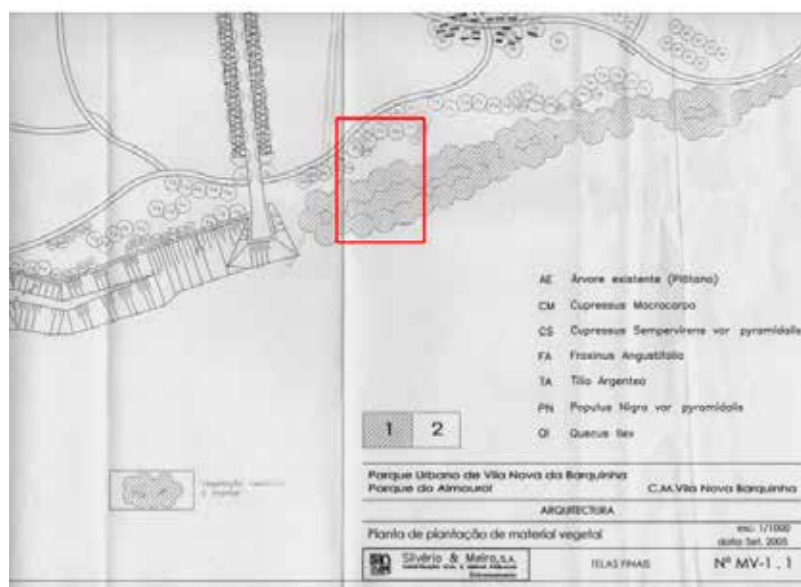
Esta proposta de intervenção no Barquinha Parque não chegou a ser realizada. O Grupo de escultores inicialmente convidado a apresentar propostas de intervenção foi substituído por outro que, anos mais tarde, realizou trabalhos para o Parque69 .

69 Para mais informações sobre esta fase do Barquinha Parque consultar o Website <http://www.cm-vnbarquinha.pt/index.php/pt/viver/espacos-de-lazer> .



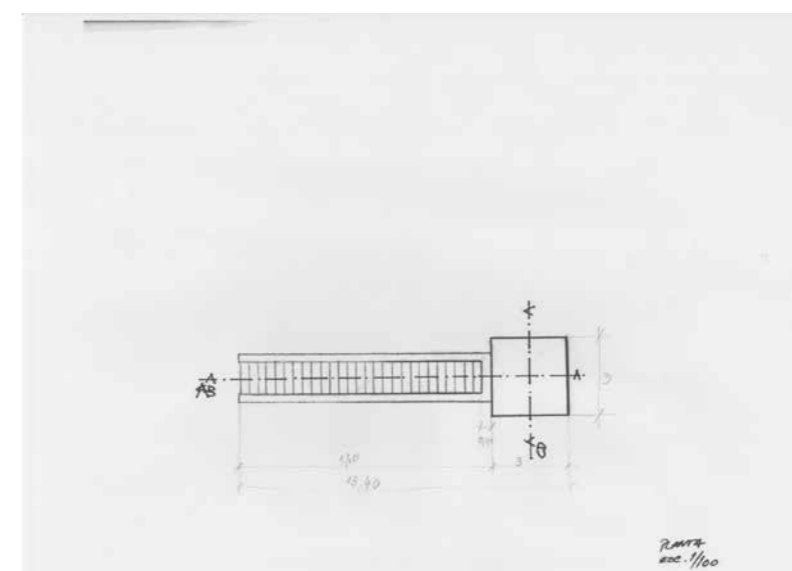
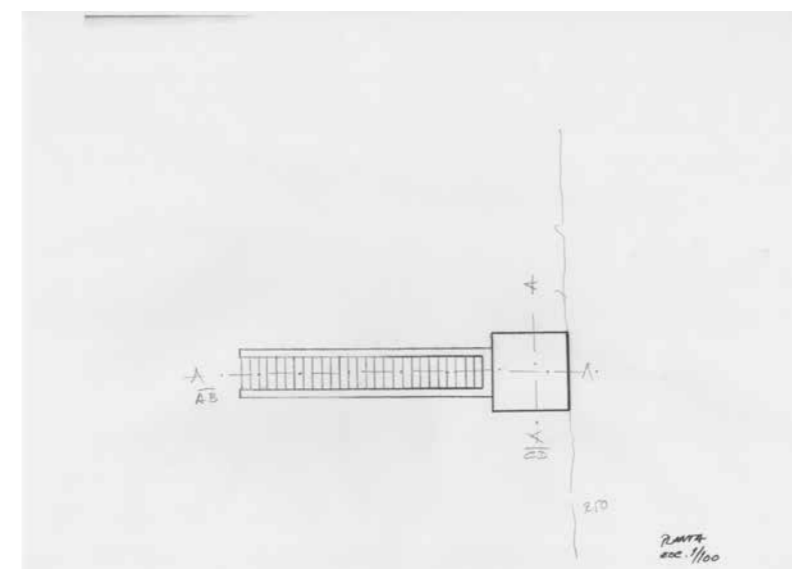
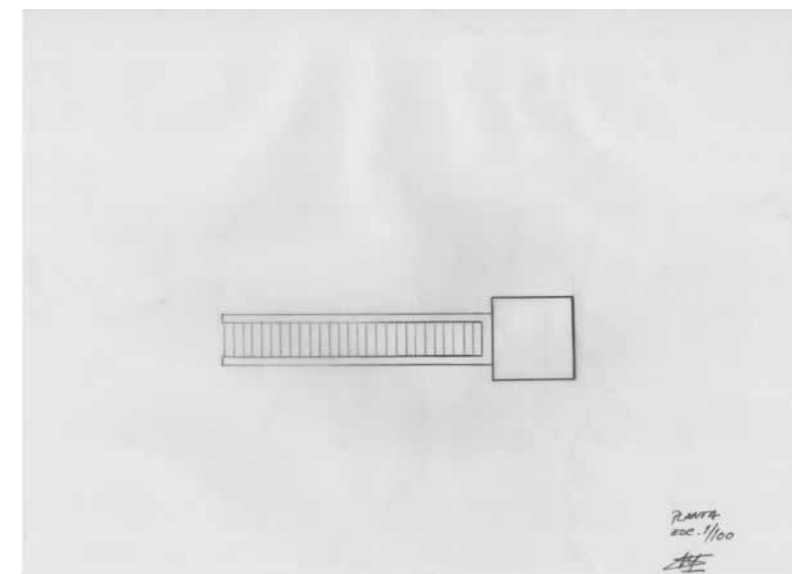
**Terra-Fica: Uma horta centenária e um hotel rural**  
**Herdade das Freiras, em Santo Estevão, Estremoz**

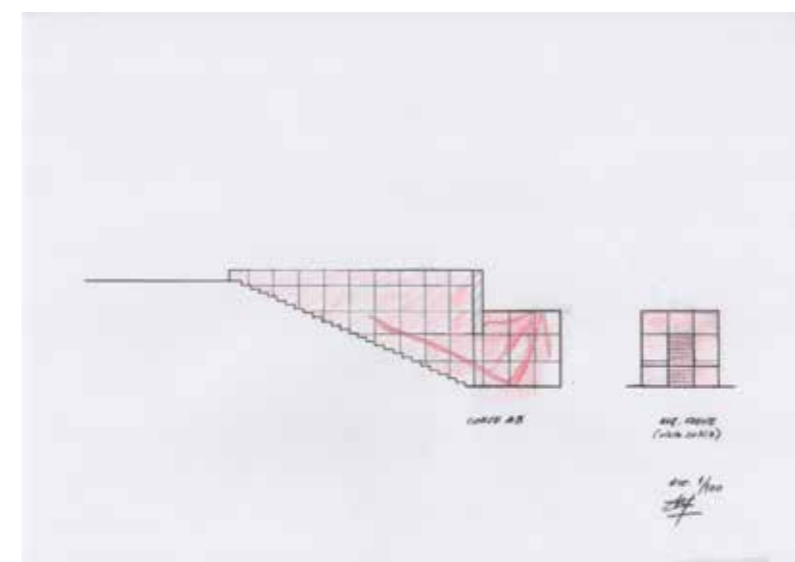
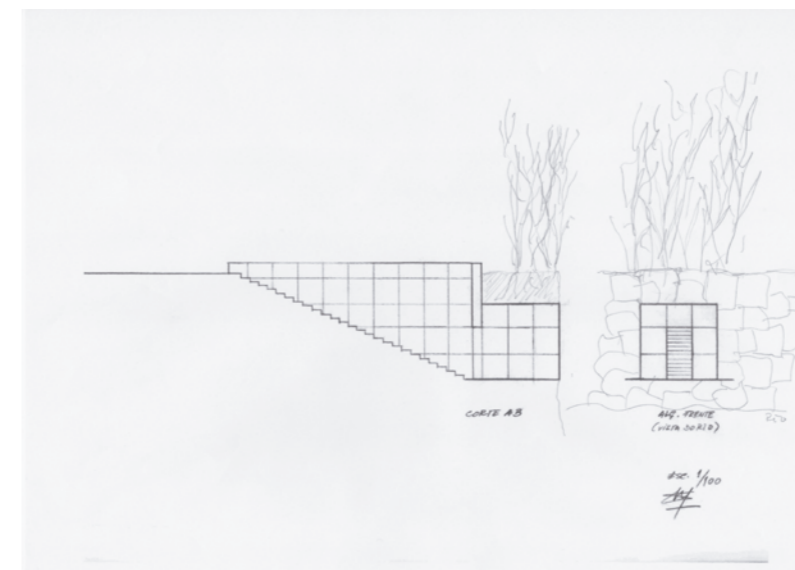
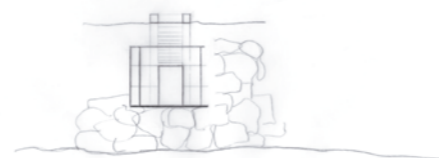
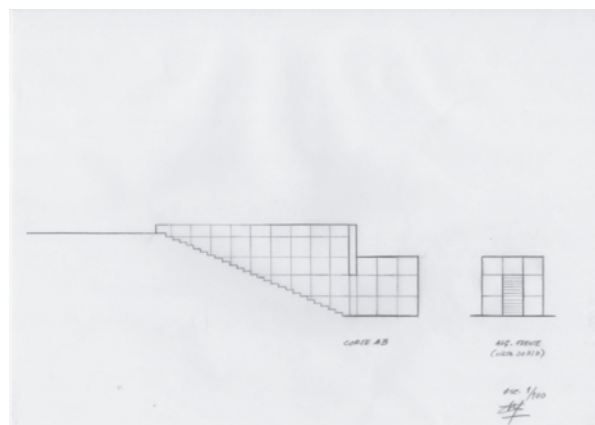
Terra-Fica é um projecto de escultura desenvolvido a partir do *Genius Loci* de uma horta murada e centenária<sup>70</sup>, no topo de uma colina situada numa herdade do Alto Alentejo, com cerca de 100 hectares. A encomenda do projecto contemplava um intervenção de espaço no qual se devia instalar um elemento de escultura talhada em mármore proveniente do Anticlinal de Estremoz. O programa pretendia transformar o espaço da horta, definido por um muro orgânico que se desenvolve a partir das modelações naturais do terreno, num espaço de lazer multifuncional, de um hotel rural e, no qual, a água fosse um elemento de estruturação. A intervenção deveria ainda tomar-se como tema de todo o projecto do hotel rural, associado à produção agrícola, centrada na exploração da azeitona e produção de azeite.



A primeira questão que se colocou para iniciar o trabalho foi de ordem ética. Como aceitar, enquanto escultora, transformar este sitio fértil, que avia sido melhorado ao longo de séculos como horta em espaço de lazer, alterando definitivamente a sua vocação? Uma vez que a alteração do seu destino estava determinado pelo seus proprietários e que se nos fosse eu outro artista o alteraria, tratei de ler o lugar com muito rigor, tentando captar

<sup>70</sup> O espaço da horta tem cerca de 32 000m de área.





todas as informações para começar a definir o programa conceptual da futura intervenção. Como escultora, comecei a escolher as matérias que construía o lugar, a herdade: terra cal, pedras, algumas laranjeiras e limoeiros, oliveiras, uma roseira, muita água num tanque antigo que funciona como espelho, um terreno muito acidentado, com várias colinas e uma paisagem soberba e, por último alguns elementos da arquitectura preexistente, que pudessem tornar-se icónicos.



A estes elementos havia que somar o programa que desejavam os encomendadores, nomeadamente a escultura em pedra mármore a qual pudesse conter água e através da qual esta também corresse de modo a produzir algum som. Neste contexto estava



diante de uma intervenção que logo se afigurou como arte total - *Gesamtkunstwerk* (Weiss, 1998, 112). Duas dimensões havia que trabalhar e portanto dois processos artísticos distintos que definem hoje o âmbito do campo escultórico: o escultórico que se fundamenta na tradição ontológica da escultura e a via da construção que deriva da evolução da grelha de matriz estrutural criada por Rosalind Krauss (1981), com o objectivo de conceptualizar novos tipos de escultura e as suas afiliações abertas por Robert Smithson e outros artistas.

Mas outras vias de trabalho havia que considerar e associar às minhas metodologias de projecto. A análise dos conceitos de *lugar* na relação com os de *jardim como arte*. Assim, *a escultura no campo expandido* e o *Genius Loci* confirmariam as fortes ligações que a escultura contemporânea assumiu com a arquitectura de paisagem (Weiss, 1998)71.

71 A este respeito ver o Capítulo II deste estudo, no qual se desenvolve a relação do jardim, da arquitectura paisagista e da arte total, na relação com a escultura e com a teoria da escultura no campo expandido de Rosalind Krauss.





O espaço da horta em questão, faz parte de um projecto de arquitectura destinado a turismo, tendo como vocação o lazer, contém uma zona com piscina circular de grande dimensão e uma outra zona para refeições, sendo o muro que o delimita o elemento definidor do projecto pretendido. Deste modo, a intervenção escultória deverá reforçar a horizontalidade do muro, que lhe serve de pano de fundo nas suas maiores dimensões, concentrando a percepção do espaço por contraponto à dispersão visual motivada pela imensidão que caracteriza a paisagem e que se apresenta a 360º, extra muros.

Apesar de possuir grande presença física, a intervenção em causa não deve impor-se no espaço, permitindo a sua descoberta de diferentes pontos de vista, dos quais se destaca a vista de baixo, a partir da zona da piscina, procurando nuances plásticas, acentuadas e/ou modeladas pelas alterações lumínicas ao longo do dia e ao longo das estações do ano.

Diversas matérias inertes, como a cal, a pedra e a terra combinam-se com algumas matérias vegetais, acentuando o espírito deste lugar e recuperando na sua reinterpretação as matérias tradicionais da construção e das hortas alentejanas. O Pavimento em xisto colocado a cutelo em redor da piscina, modelando o pavimento, e em placas irregulares, no restante espaço; a calçada em mármore na zona destinada a refeições debaixo das laranjeiras e limoeiros e na grande escultura; um roseiral<sup>72</sup>; uma sebe de loureiros, a cal no muro da cerca; água.

A escultura é composta por cinco elementos modelados, em pedra mármore da Alagoa (EFA)<sup>73</sup>. Os elementos que compõem a escultura serão colocados no espaço amplo da cerca da horta (3 200 m<sup>2</sup>), com pendente, por vezes expressiva, dialogando com a restante concepção de intervenção/ refuncionalização desta antiga horta centenária e murada.

A escultura contém água e permite que esta corra no seu interior, de modo a causar dinâmica ao espaço no qual se insere, através do som, promovendo também, uma abordagem de contacto pelo fruidor, que poderá recorrer ao sentido do tacto, mexendo na água e tocando nas superfícies da pedra amaciada.

É uma peça que se desenvolve na horizontal, ocupando cerca de 37 m de comprimento, 5 m de largura e 1 m de altura. A dimensão linear do seu comprimento é de 40 m.

<sup>72</sup> Propunha-se a propagação da roseira existente na propriedade como forma de acentuar a memória desta herdade.

<sup>73</sup> Sigla de uma das empresa que comercializa a este tipo de pedra mármore.



Este trabalho constitui um excelente caso estudo no que se refere às práticas contemporâneas artísticas relacionadas com os significados da escultura, da paisagem, da natureza e dos jardins, problematizando e questionando as metodologias de intervenção e os fenómenos de globalização estética sobre o território rural, assim como os processos necessários à prática de intervenções neste contexto. Será também aquele que melhor expressa *o complexo*, tematizado contemporaneamente pela noção de sinestesia<sup>74</sup>.

<sup>74</sup> A este respeito ver o Capítulo II deste estudo, no qual se desenvolve esta temática.





Na revisão dos projectos escultóricos apresentados neste capítulo podemos verificar como os modelos tradicionais da escultura convivem coerentemente com processos associados às práticas artísticas tridimensionais, sejam estas oriundas do campo ontológico da escultura ou de outras disciplinas. Do objecto ao projecto de espaço, atravessando um conjunto significativo de processos de trabalho e metodologias, convocando ou imiscuindo-se no âmbito de trabalho de outras áreas disciplinares, da escala da mão à escala que o nosso olhar não consegue perceber, a escultura ou o âmbito do escultórico ou mesmo “o enorme campo que não tem nome”, como lhe chama Delfim Sardo (Sardo, 2017), mantém-se, talvez como nunca, activa. Exercitando-se entre a sua génese e a experiência da tridimensionalidade. Esta última tem o campo privilegiado da sua experiência vinculado a “uma preocupação inerente à instalação das obras de arte” (Sardo, 2017,174) aberto por Donal Judd, que através do seu trabalho pensou a ligação entre escultura e espaço real, inaugurando todo o pensamento sobre instalação. No contexto dos trabalhos em causa a matéria é uma via de trabalho que se cruza com a tridimensionalidade e que não nega a dimensão gestáltica, nem por ventura alguma aparente mimésis, já que as formas representarão aquilo que cada um conseguir perceber. Mas a matéria é também aqui na maior parte dos casos apresentados um elemento de vínculo ao território e ao lugar, como se verifica em: S/Título, 1990, Muípití, 1998, Caminho da Fonte Velha, 2001/2004 e Terra-Fica 2014/2015. E é a partir delas e com a escultura que se propõem outras relações, já não apenas centradas na vivência comunitária do espaço urbano, como para os minimalistas norte americanos. A forma e o sentido da sua actuação estabelece-se, neste caso, nas relações entre as comunidade e os seus territórios, já que estamos perante diferentes estruturas geográficas e em acelerada mudança.

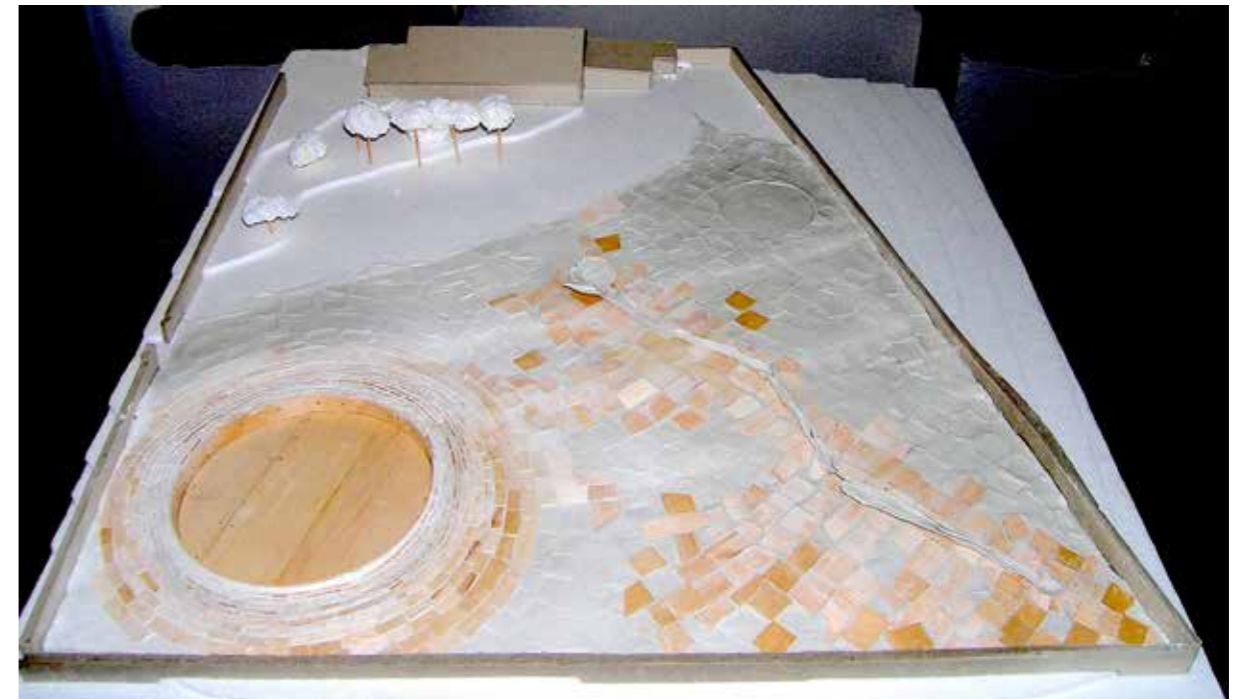
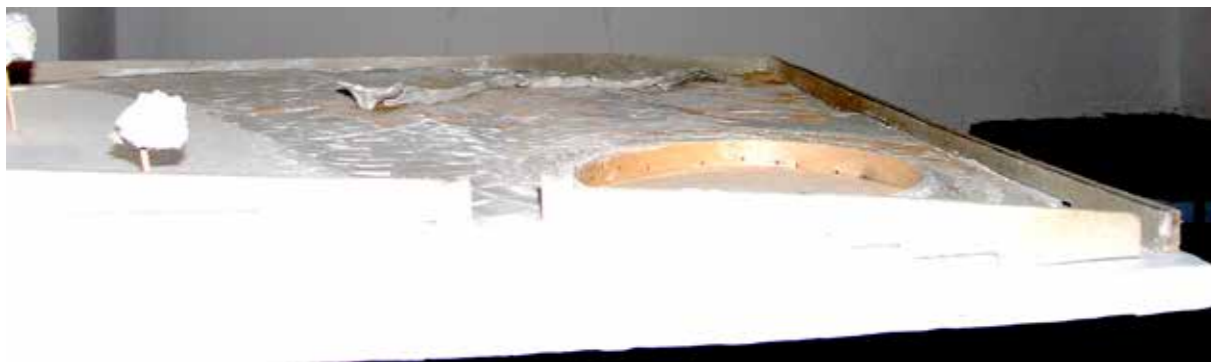
A dimensão do público e o carácter de lazer e turismo em que podemos incluir alguns dos espaços referidos, como é mais significativo no caso do Parque dos Poetas e do Barquinha Parque, enunciam problemáticas mais complexas ao nível do uso da “actividade artística”. Para além da sua qualidade enquanto obra de arte exposta ao público, nestes contextos, a escultura tornou-se uma imagem de marca servindo antes de mais para promover os locais e/ou os projectos em que se insere. Uma espécie de isco, metáfora de si própria, ao serviço da promoção de espaços vocacionados para o acontecimento de eventos, culturais e outros. Nesta circunstância a arte é apenas um pretexto, pondo-se em causa o seu



papel e o seu estatuto. Talvez os formatos para trazer as pessoas à arte nos espaços não convencionais da sua apresentação, devam ser repensados. No próximo capítulo reflecte-se nesta questão através de projectos de vinculo territorial específico.







## **Capítulo IV**

### **Conclusões gerais e contributos da experiência**

O presente estudo revelou-se muito proveitoso pois permitiu que relacionasse um conjunto de questões às quais me dedico desde o início da minha carreira, artística e docente, a que ainda não tinha dado um corpo comum. A revisão dos conteúdos do abrangente campo disciplinar a partir do qual se trabalhou a questão do escultórico, confirmou e consolidou as premissas colocadas inicialmente. Com um olhar focado no território português e em obras de artistas a ele vinculados, foram analisados os conteúdos teóricos, as metodologias de trabalho seguidas e a sua articulação com a natureza. Desta análise resultou por exemplo a evidência da dimensão rural e agrícola convergindo para uma avaliação mais abrangente do papel da natureza na arte.

Durante o período de recolha de dados e de investigação foi cada vez mais claro para mim o interesse do contexto temático escolhido para o estudo, que promoveu uma revisão do meu trabalho plástico, da minha prática docente e da concepção de projectos artísticos e culturais, permitindo encontrar linhas condutoras entre todos eles. Constitui-se como um momento extremamente importante no sentido em que incorpora o meu trabalho de quase trinta, nos âmbitos referidos, dando-me uma visão de continuidade na persecução de vias de trabalho continuadas, que não eram ainda tão claras para mim. Foi portanto um trabalho gratificante e de extrema utilidade para um futuro próximo.

Apesar do risco assumido de trabalhar temas tão abrangentes, interdisciplinares e transdisciplinares, eles estimulam-me a continuar a trabalhar no seu contexto. Por outro lado obrigaram a uma maior definição quanto ao espaço de origem de cada campo disciplinar para poder trabalhar com as metodologias referidas.

Ao longo do presente estudo foram abordadas questões transversais ao meu trabalho plástico relacionadas com os conteúdos da escultura e do território, que não podem ser desvinculadas da minha actividade docente. Parte das temáticas, das problemáticas e do trabalho artístico aqui tratados, decorrem também da experiência pedagógica em três instituições de ensino superior portuguesas: no curso de Arquitectura Paisagista

da Universidade de Évora, de 1992 a 1996; no curso de Artes Plásticas-Escultura, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, de 1995 a 2002; no curso de Artes Plásticas-Escultura, na Faculdade de Belas artes da Universidade do Porto, de 2010 até à actualidade. No decorrer de duas décadas foram leccionadas dezenas de Unidades Curriculares em várias áreas científicas e ciclos de estudos, práticas, teóricas e teórico-práticas, no âmbito das artes plásticas e da Arquitectura Paisagista. Este facto consolidou diversos interesses pessoais e profissionais acentuando um carácter de conhecimento universalista, que era já uma opção.

Também no decurso da prática pedagógica surgiram oportunidades de trabalhar com os estudantes fora do contexto formal da academia, nomeadamente concebendo e orientando diversos workshops de escultura, desenvolvidos a partir de matérias de origem natural. Foi o caso do Workshop de Escultura em Pedra, desenvolvido em Estremoz, em 1997<sup>75</sup> e do workshop Aproximações criativas ao Sal: aventuras, experiências e aprendizagens, nas Marinhas de Rio Maior, em 2012. Estas experiências foram determinantes para a compreensão das possibilidades que apresentavam alguns territórios do interior do país, para que os estudantes pudessem trabalhar em contacto directo com outras realidades, complementando a sua educação formal dentro da academia. Por outro lado, permitiu tornar claro que a presença da academia e dos artistas era igualmente uma oportunidade para estes territórios.

Pretende-se assim reflectir e apresentar possibilidades de concretização de projectos criativos endereçados a lugares específicos, que contemplem factores históricos, geográficos a partir das suas dimensões naturais e paisagísticas, tal como patrimoniais, permitindo a criação de projectos artísticos ambiciosos e inovadores com consequências relevantes para a arte contemporânea e que possam impulsionar o desenvolvimento desses locais.

O chão, invoca e exhibe a história de um sítio, atribuindo importância à maneira como um local manifesta o seu passado. A geografia, a topografia e o clima, a par da sua humanização, definem narrações originais ou repetidamente recriadas pela forma como se sucedem os olhares sobre esse mesmo local. É partindo desta premissa que se contextualizam os projectos expostos em baixo.

<sup>75</sup> Para melhor se conhecer este workshop e o seu contexto ver o meu artigo intitulado Void: Talhando a paisagem em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>.

Relativamente aos três projectos expostos todos demonstram que o território produz paisagem em consequência da acção do homem sobre a natureza. Que paisagem se modifica a cada passo, em resposta a essa acção do homem e, disso, a arte nos vem dando conta através da sua história. E por isso, talvez seja através da arte, uma das melhores formas de olhar e conhecer os territórios.

Embora os pressupostos de cada um deles assente em qualidades idênticas, todos se apresentam como contextos únicos para as experiências artísticas propondo novos paradigmas de ensino e colaboração das escolas de ensino superior. Permitem exercícios de aproximação a espaços que hoje a maior parte dos estudantes, radicados nos grandes centros urbanos e ligados continuamente às redes digitais, não conhecem em absoluto. E permitem ainda, o contacto com gerações que podem transmitir os conhecimentos aprendidos na vivência destes territórios, acedendo aos seus manifestos vivos. Deste modo tratar de forma séria a relação da cultura e da arte vernaculares com outras formas de arte e de cultura tradicionalmente entendidas como eruditas apresentando uma outra via de abordagem artística em contraponto com as formas de arte e de cultura dos contextos urbanos.

Neste contexto a estruturas que suportam os projectos já não são as tradicionais. São programas com objectivos transversais a várias entidades e instituições, fora das redes tradicionais de trabalho na arte, sendo muitas vezes promovidos por associações sem fins lucrativos cujos membros constituintes são artistas. O caso concreto dos projectos aqui expostos já manifesta esta realidade. Evidenciando, também, os programas, a influência notória dos artistas na sua concepção. Todas estas dimensões promovem um novo campo de acção artística que está em formação e do qual se espera uma alternativa aos tradicionais meios artísticos.

Estão aqui em jogo novas estruturas para a arte uma vez que ela é usada como protagonista de muitos programas com fins distintos dos seus, ou laterais àquilo em que consiste o seu foco. O turismo, o urbanismo e a economia apresentam-se como contextos alargados em que a arte pode realizar-se. Contudo há que perceber bem quais os limites de acção de cada área de trabalho. Se estes âmbitos apresentam oportunidades evidentes para a arte e os artistas eles constituem-se também como poderosas máquinas redutoras



para estes, já que o seu foco se centra no lucro. Como hoje é evidente pelas programações de muitos eventos artísticos, a arte é apenas um pretexto temático, mas mais complicado se torna quando estas programações obrigam a sujeitar a criação artística às regras de mercado. E essa circunstância tornou-se vulgar. Os projectos aqui apresentados pretendem articular-se com diversos contextos, porém, estão também pensados para não transgredirem, aderindo à imaterialidade da cultura. A materialidade da realidade é muito importante para a própria realidade da arte.

Esa materialidad también es un punto fuerte frente a la propia inmaterialidad de la cultura. La materialidad, la consciencia de esa materialidad es lo que distingue a la escultura (...) porque desde un punto de vista sensorial, el tacto es lo único que te puede dar un cierto indicio de seguridad. La lógica del pensamiento único tiene mucha profundidad porque supone también la indiscernibilidad entre el mundo virtual y el real, y poder discernir entre estos dos mundos, sólo puedes hacerlo con el sentido del tacto. (Moraza, 2008, p.8)

Concluindo o que neste estudo se trata é de reafirmar a escultura num campo de possibilidades muito alargado sem nunca abdicar da sua génese e das qualidades, que a distinguem das outras formas de arte. Em qualquer dos capítulos as temáticas e as obras abordadas confirmam esse desígnio. Mesmo quando o apelo ao complexo se manifesta, ele surge sempre do interior da escultura. O complexo não existiria sem as distintas disciplinas.

#### **IV.1.1- Aproximações Criativas ao Sal: aventuras, experiências e aprendizagens: workshop e residência artística desenvolvida com estudantes de arte da FBAUP, a partir das Marinhas de Rio Maior.**

Rio Maior é um concelho situado no centro de Portugal encontrando-se numa zona de transição entre o Ribatejo e a Estremadura, sofrendo assim influência destas duas regiões. A zona norte do concelho está integrada na área protegida do Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros, no qual as Salinas estão integradas. Pela sua natureza cálcica, a Serra dos Candeeiros é possuidora de inúmeras falhas na rocha, o que leva a que as águas

da chuva não fiquem à superfície, formando cursos de água subterrâneos. As Salinas são assim fruto de uma jazida profunda e extensa de sal-gema<sup>76</sup> alimentando o poço comum que se encontra no centro do complexo, composto por cerca de 470 talhos<sup>77</sup>, do qual se extrai água sete-vezes mais salgada do que a do mar. Este “fenómeno singular da paisagem portuguesa” (Matoso & Daveau & Belo, 2010, p.424), era circundado por oliveiras e vinhas, pelo que num passado recente, a maioria dos agricultores se dedicava também, sazonalmente, entre Maio e Setembro, à produção do sal. Os lucros obtidos eram divididos a meias entre o proprietário do talho e o marinheiro<sup>78</sup>. Hoje o trabalho já perdeu o seu carácter comunitário, devido à mecanização de parte do processo, continuando a sua exploração activa. A exploração da safra do sal é actualmente desenvolvida em grande parte das salinas por uma equipa contratada por uma cooperativa, embora existam ainda casos de exploração particular.

As Marinhas de Rio Maior, são um dos Ex-libris do Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros encontrado-se classificadas como Imóvel de Interesse público. A sua singularidade reside não só no facto de serem um caso único em Portugal mas também porque os seus métodos de exploração não se alteraram significativamente, em oito séculos. Porém, o grande desafio que se lhe coloca, consiste na adaptação a uma economia competitiva ao mesmo tempo que se pretende a conservação deste património que importa preservar. Foi este o desafio que motivou a autarquia de Rio Maior a convidar a Faculdade de Belas Artes do Porto para colaborar no evento Presépios de Sal - Aldeia Natal, em Dezembro de 2012.

Como resposta a este convite a Faculdade propôs um workshop no qual alguns dos seus estudantes pudessem desenvolver trabalhos a partir do território em causa. Dez estudantes oriundos de vários anos e diferentes cursos da Faculdade participaram nesta actividade desenvolvendo trabalhos a partir do território das Marinhas e da matéria que nelas se extrai.

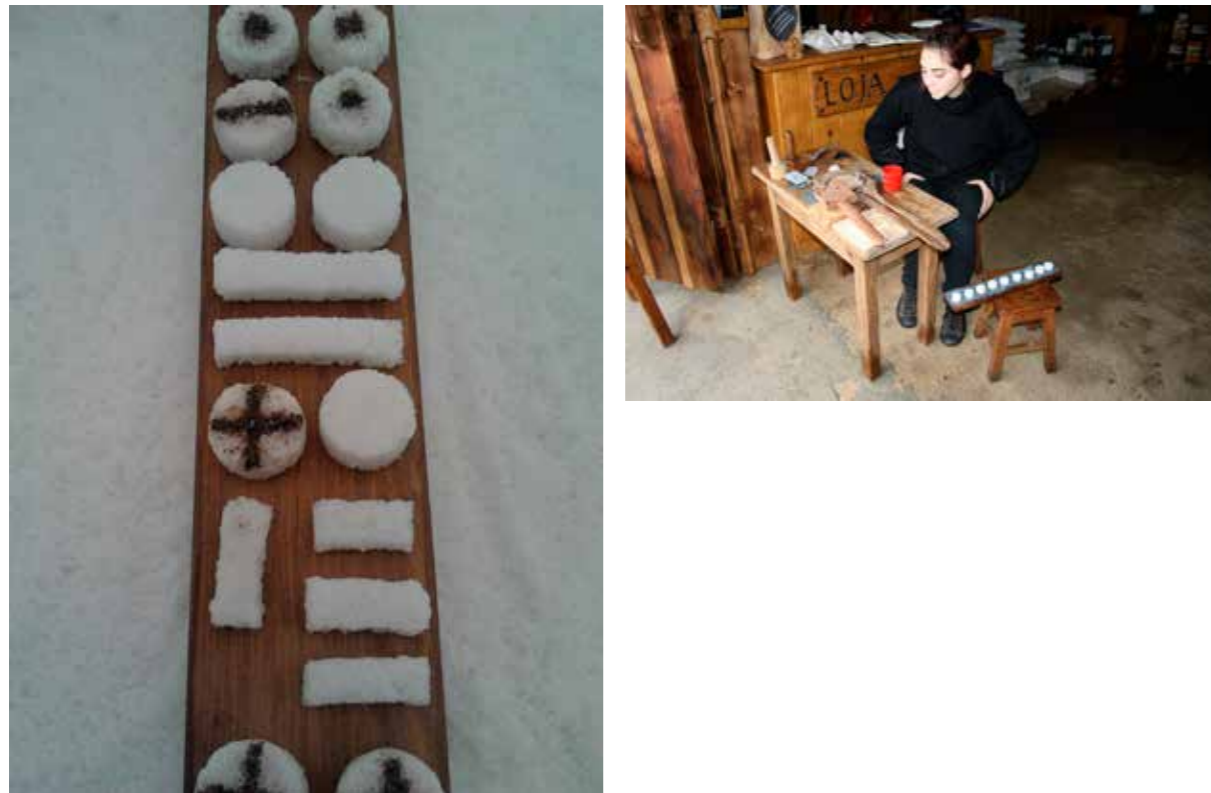
<sup>76</sup> Esta Jazida corresponde à passagem de um grande acidente tectónico paralelo ao litoral.

<sup>77</sup> Os talhos são compartimentos em pedra ou em cimento, pouco fundos, de tamanho variado, para os quais por regeiras é conduzida a água salgada que se tira do poço de onde quando se evapora a água se tira o sal.

<sup>78</sup> Marinheiro é o homem que raspa o sal e o põe a secar na eira, para posteriormente ser levado em carro-de-mão ou em sacas às costas para os armazéns em madeira.

De 5 a 10 de Dezembro, sob um tempo de rigoroso inverno, realizaram-se trabalhos de distintas abordagens, desde a moldagem de objectos em sal, trabalhos de escultura e instalação, alguns dos quais incluíram processos de mediação, performance e fotografia. Em algumas destas abordagens, registou-se informação, recolheram-se dados, imagens e contributos que solicitaram novos desenvolvimentos, servindo de base a outros trabalhos entretanto realizados por alguns participantes, mais tarde e já depois do workshop.

O confronto dos participantes manifestou-se através dos trabalhos realizados neste workshop nas Marinhas de Rio Maior, realçando a riqueza de possibilidades de acção artística que o território pode promover, patente na já aludida diversidade de abordagens criativas.



Se num primeiro momento, a intenção do convite dirigido à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, teria em mente trabalhar o sal como matéria escultórica através de processos convencionais da escultura, como seja a modelação e a reprodução de múltiplos, com recurso à moldagem, rapidamente se abriram as possibilidades de abordagem artística face à singularidade destas Marinhas de sal-gema, à sua estrutura organizada por talhos e dos armazéns centenários em madeira que se inserem num contexto natural muito peculiar.

De forma especial, o factor que deu lastro à estadia articulando as várias dimensões que definem o carácter do local foram as pessoas e as instituições que acolheram e apoiaram os estudantes nos seus trabalhos e na sua estadia. Na sequência desta aproximação ao sal ficou o sentimento de que muito se pode realizar em termos artísticos nas salinas e com as salinas, cujo proveito reverte para os estudantes e artistas, quer para o próprio local, para a sua comunidade em especial, podendo ainda constituir uma via para a divulgação e promoção deste património.



Com esta convicção e em consequência deste primeiro momento desenvolveu-se no ano seguinte uma residência artística, de 30 de Setembro a 8 de Outubro promovida pela C-APECA<sup>79</sup>, na qual participaram através de convite directo, dirigido por esta associação sem fins lucrativos e com fins artísticos, quatro dos participantes que tinham realizado o workshop anterior, desenvolvendo os trabalhos já iniciados.

A fim de contribuir para a sedimentação do projecto e para uma reflexão que permita dar continuidade às citadas experiências artísticas, que vêm sendo ensaiadas nas Marinhas de Rio Maior, considerou-se pertinente organizar uma exposição<sup>80</sup>, a qual aconteceu na Galeria dos Leões, da Reitoria da Universidade do Porto, espaço tutelado à época pela Faculdade de Belas Artes desta Universidade, com uma dupla vertente: documental e artística.

A dimensão documental, apresentou assim o workshop através de fotografias, que traduzem o trabalho desenvolvido naquela acção; A dimensão artística, prendeu-se com a exposição de fotografias de João Cabral, de gravura experimental e performativa e de uma instalação de Fabíola Augusta e de uma instalação composta por imagens, objectos e DVD de João Abreu, decorrente esta de uma outra instalação escultórica apresentada num dos centenários armazéns do sal, em madeira, das Marinhas de Rio Maior durante o próprio workshop de Dezembro de 2012.

Desenhar um projecto com carácter artístico a partir do território, apresentou-se como forma pertinente de responder a questões implícitas naquele que pareceu ser o interesse do convite da Câmara Municipal de Rio Maior para ter uma participação de jovens artistas a colaborar no projecto “Presépios de Sal - Aldeia Natal”. Este evento que pretende potenciar a dimensão económica da exploração tradicional e sazonal do sal gema, atraindo às Marinhas novos públicos durante diferentes momentos do ano, tenta associar o carácter pitoresco<sup>81</sup> da singular arquitectura tradicional dos antigos armazéns de sal em madeira e do cenográfico complexo dos talhos, associando a sua imagem às

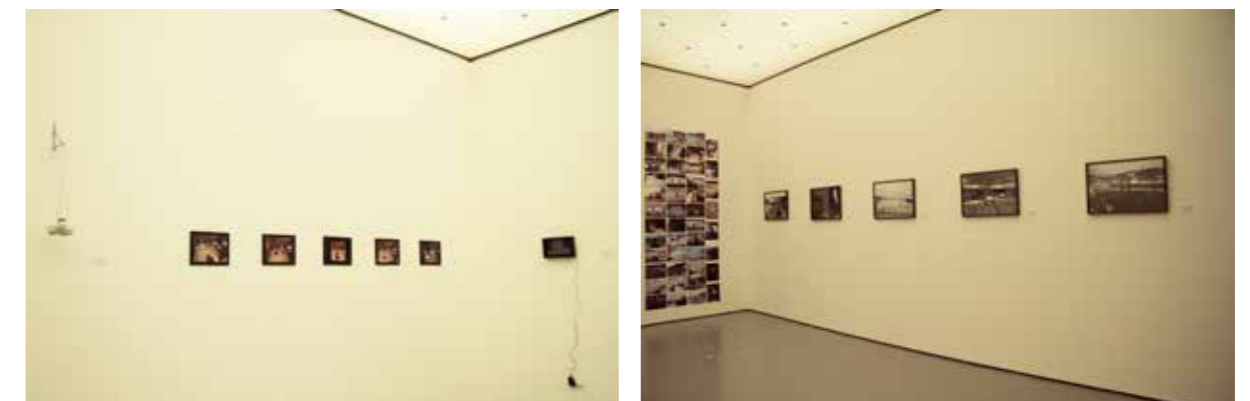
79 Chães – Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte, com sede na R. Dr. Francisco Maria de Almeida Grandella, nº218, 2050-117 Aveiras de Cima, Portugal.

80 A exposição foi acompanhada da edição de um catálogo intitulado Salinas de Rio Maior, AA.VV. (2017). Salinas de Rio Maior. Porto: FBAUP

81 O pitoresco é aqui entendido de acordo com Javier Maderuelo quando se refere a Stendhal, que nas suas Mémoires d'un touriste expressa, com razão, que o pitoresco tem origem em Inglaterra, pois aí se tinha começado a usar este termo sobretudo para designar o pictórico no sentido do gráfico. (...) hasta que en el siglo VXIII se separa del significado de pictorial (representativo) cobrando autonomia propia (...) [es] cuando

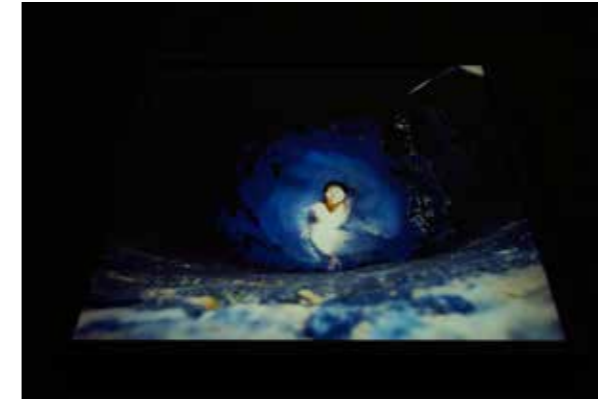
imagens da tradição dos presépios rurais portugueses. Desta forma, não só o sal e os produtos derivados encontram outros consumidores como novas actividades económicas vão surgindo, associadas ao lazer e ao turismo. Articulando assim novas actividades com aquelas próprias da tradição: a sazonal extracção do sal, outrora alternada com os trabalhos da agricultura, poderá passar em grande parte a articular-se com o turismo e as actividades de lazer, já não em alternância de actividades como outrora mas agora em sobreposição. Por isso, o conceito de território multidimensional, foi subjacente ao desenho do projecto Aproximações Criativas ao Sal: aventuras, experiências e aprendizagens.

Como já aludido, esta aproximação ao sal promoveu a vontade de aprofundar o conhecimento das Marinhas através de novas experiências artísticas. Por essa razão foi desenhado um programa de residências artísticas e outro programa de actividades artísticas e pedagógicas com o fim de dar continuidade ao trabalho já iniciado, na presunção do seu interesse para todos os intervenientes e parceiros que possam estar envolvidos.







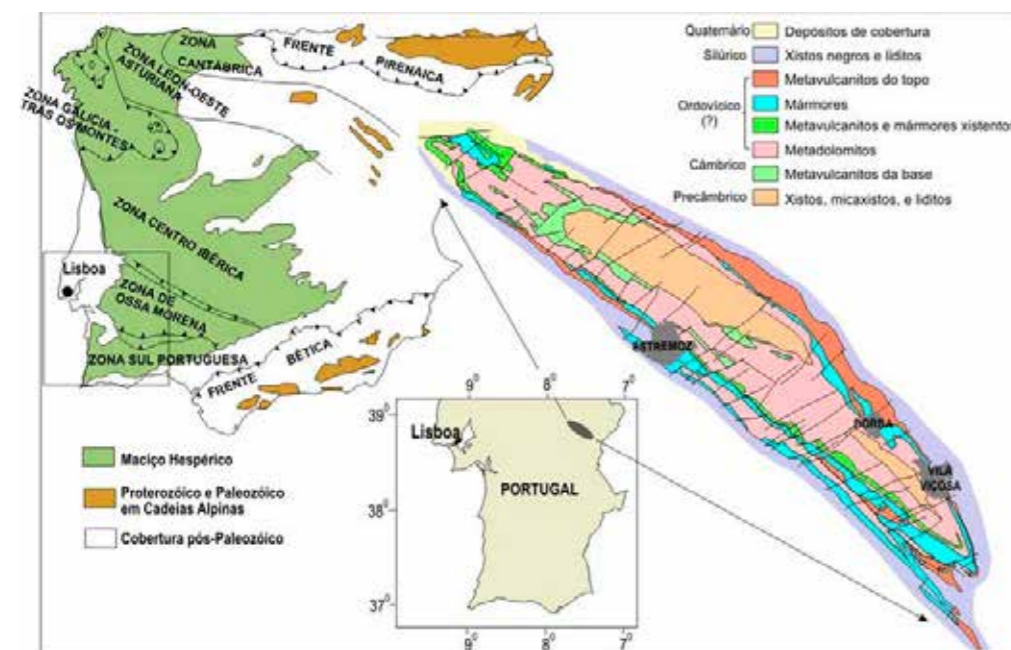




**IV.I.II- Diálogos Contemporâneos com o Mármore: Do Território à Arte. Uma Universidade de Verão no domínio das artes plásticas com o mármore a definir a marca de um território – o Anticlinal de Estremoz.**

No princípio não foi a paisagem, foi a escultura que me revelou o magnífico território das pedreiras, património vasto, constituído pelo anticlinal de Estremoz. O interesse era o da matéria, não o do seu contexto, da paisagem por si motivada. Contudo, ao longo de mais de 25 anos, a magnitude deste(s) espaço(s) não só me permitiu momentos de grande riqueza experiencial como de profícuo confronto com as problemáticas que lhe(s) subjaz(em). (Piteira, 2016, p.94)<sup>82</sup>

O anticlinal de Estremoz é um dos principais centros mundiais de extracção de mármore para fins ornamentais e localiza-se no sector setentrional da Zona de Ossa – Morena (ZOM), em Portugal, 150 quilómetros a Leste de Lisboa, No Alto Alentejo. Esta importante jazida de mármore de grande qualidade física e estética, vem sendo explorado desde há milénios, traduzindo de inúmeras formas a criatividade do homem. Em estreita relação com a oliveira, já que esta anuncia, com os solos vermelhos, a presença subterrânea da pedra, o mármore define de sobremaneira a especificidade desta região com características mediterrânicas.



82 Para melhor se compreender esta auto-citação ver o meu artigo intitulado Void: Talhando a paisagem em <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>.



Temos a terra acompanhado o mármore como matéria. A estas podemos adicionar a cal, que deriva da pedra. Definimos assim as matérias naturais e processadas, primordiais que definem o princípio geográfico deste território, influenciando profundamente o carácter do homem e da construção da sua cultura e do seu habitat. A organização do território, a arquitectura, a arte e o artesanato, assim como os ritos e rituais são todavia, ainda, expressões desta condição.

Neste tempo de grande complexidade em que a nossa vida se decide como uma rede complexa de diversas dimensões, enunciando um sem número de problemáticas, desde o ambiente até à reformulação da arte contemporânea, cabe pensar em distintos paradigmas para o território e para as artes. Deste modo, Diálogos contemporâneos com o mármore: do território à arte é uma proposta de projecto de desenvolvimento local com objectivos transnacionais, que, a partir da arte, em especial das artes plásticas e no âmbito do mármore enquanto matéria e no seu contexto, possa promover em Portugal a formação artística de excelência, assessorada por uma faculdade de Belas Artes e pela região de Estremoz com o seu potencial na matéria em causa.

O desenho deste projecto resulta não só da minha prática artística que me familiarizou com o anticlinal de Estremoz ao longo de quase trinta anos, mas também da experiência de algumas actividades com índoles distintas, algumas envolvendo estudantes de Belas Artes. Neste conjunto de actividades estacam-se dois projectos realizados, a saber: Novas Utilizações para o Mármore, Estremoz, 1997 (já referido antes) e Linhas Paralelas, Eixo Vila Viçosa, Borba, Estremoz, 2005. Os dois casos convergem no facto de serem desenhados a partir deste mesmo território e da matéria mármore, de enunciaram articulações possíveis da arte com a paisagem, das últimas com o território, ou no domínio do registo da realidade do anticlinal de Estremoz e em tomadas de posição crítica a partir da arte.

Novas Utilizações para o Mármore foi o primeiro dos projectos anteriormente assinalados. Acontecendo em diversos períodos de 1997, visou sensibilizar os estudantes de Escultura e de Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, incluindo os estudantes Erasmus, para a pedra como possibilidade material nos seus domínios de trabalho, pelas suas excelentes qualidades mecânicas e estéticas. Tendo como fim a utilização de desperdícios desta rocha

ornamental, como médium numa perspectiva inovadora, nos referidos domínios artísticos, outras questões estavam também na origem deste projecto prendendo-se com as problemáticas associadas à extracção desta matéria e à optimização do aproveitamento deste recurso. De igual forma se interrogava a responsabilidade desta Faculdade como agente transformador na promoção do desenvolvimento resultante da sua acção formativa ao nível da criação, da transmissão e da difusão do conhecimento nas áreas que lhe são específicas, permitindo aos alunos uma experiência de integração das suas áreas de estudo na complexidade da estrutura de um local particular, Estremoz: com o seu território (o anticlinal), a sua cidade, uma matéria e um contexto socioeconómico e cultural. (Piteira, 2016, 110)



Partir de um território definido por uma paisagem modelada pela pedra mármore, expressa na sua cultura material e imaterial, é então o repto que se coloca para o desenvolvimento deste projecto artístico de carácter formativo para estudantes de arte, em primeira instância, promovendo a inovação desta matéria como meio e como referente artístico na contemporaneidade. Porém, este primeiro objectivo deve abrir outras possibilidades de acção, quer no âmbito das diversas expressões artísticas quer noutros sectores da vida local e nacional que possam desenvolver não só estas dimensões como assumir-se enquanto possibilidades de interesse para diferentes públicos, também internacionais.

Idealmente pretende-se um projecto que seja suportado por diferentes entidades e instituições, diversas entre si relativamente à sua missão, ao seu carácter disciplinar ou à sua escala, regional ou nacional, com possibilidade de articulação com a dimensão internacional, para funcionar em rede no sentido de criar estratégias de colaboração e de trabalho, especialmente na região do anticlinal e no âmbito da promoção das rochas ornamentais portuguesas.

As possibilidades criativas que a arte contemporânea permite desenvolver, abordam metodologias de carácter pluridisciplinar e transversal a diversos sectores de conhecimento contribuindo para o desenvolvimento e inovação quer das práticas pedagógicas no referido âmbito, quer ao nível local, nos públicos, produção de conhecimento e impacto na economia.

Numa acção conjunta que exige a participação de actores locais e da universidade, de entre outros, espera-se iniciar um âmbito de trabalho que promovendo o mármore e o seu contexto territorial responda a necessidades de inovação artística a partir dos nossos recursos materiais e imateriais, permitindo ensaiar formas através das quais, a arte, possa constituir-se como factor preponderante de desenvolvimento, contribuindo para novas centralidades de produção e actuação artísticas e para que estas se apresentem como suportes inovadores ao desenvolvimento local, de afirmação global.

Ainda neste contexto, afirmar a universidade na contemporaneidade enquanto meio privilegiado no desenvolvimento de conhecimento, em estreita colaboração com a comunidade e os restantes actores, afirmando a sua responsabilidade na promoção plural

dos saberes e na construção de novas realidades sociais. Tal dimensão necessitará de um centro de estudos que articule questões artísticas, culturais, científicas, tecnológicas e sociais, permitindo a obtenção de conhecimento e potencializando a operatividade artística nesta área de trabalho e a partir dela, assim como de outras áreas de trabalho implicadas.

Assim como a acção central do projecto em causa, propõe-se a criação de uma Universidade de Verão, que se apresenta singular com o fim do trabalho na escultura em pedra e sem concorrência no contexto europeu de Universidades de Verão. Proporcionando de igual forma uma complementaridade formativa aos alunos das escolas de arte portuguesas, que nele poderão encontrar um meio para desenvolver projectos transversais a outras disciplinas, de grande escala e/ou de enorme exigência técnica, consumando a renovação da pedra como matéria fundamental e fundacional para os criadores actuais, na consciência de que é um vector subaproveitado e tendo em conta o know-how português e a qualidade e a quantidade das nossas rochas<sup>83</sup>, ou ainda de outros tipos de formação.

Pelo explicado, creio também, que o interesse da Universidade de Verão de Estremoz, vai assim ao encontro de alguns objectivos estratégicos das Universidades do Portugal, que têm vindo no âmbito da sua missão a apoiar, por vezes, de forma empenhada a diversificação da oferta de programas na área da educação e educação contínua, tendo ainda em vista a crescente diversificação regional e a valorização da multiplicidade cultural e social que distingue as regiões. Sendo que a colaboração com diversas entidades locais é mais uma garantia dessa ligação e do interesse que a iniciativa pode despertar em distintos públicos.

Tendo em conta a abrangência da temáticas, das problemáticas, dos interesses e das consequências da proposta aqui apresentada, está pode ser assumida como uma questão de estratégia de desenvolvimento nacional.

<sup>83</sup> Ver artigo em torno da problemática da escultura em pedra, do seu ensino e da pertinência da afirmação do seu espaço na sociedade contemporânea em [http://susanaiteira.com/autora/bibl\\_activa/RA21.pdf](http://susanaiteira.com/autora/bibl_activa/RA21.pdf)





**IV.II – A Chães – APECA: Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte e o projecto *Natura Naturata / Natura Naturans*. A paisagem na localidade, na ruralidade e nos processos de globalização estética. Contributos para um observatório da paisagem.**

Difícilmente

O que habita perto da origem abandona o Lugar

Hölderlin<sup>84</sup>

O projecto *Natura Naturata / Natura Naturans* foi desenhado como projecto âncora, em 2011, para iniciar a actividade da associação sem fins lucrativos Chães–APECA: Associação de Pesquisa e Experimentação em Cultura e Arte<sup>85</sup>. Esta associação constitui-se para desenvolver um projecto artístico justificando o restauro e a re-funcionalização de uma propriedade rural no Ribatejo. Em harmonia com os projectos anteriormente expostos, também este está intimamente relacionado com a seu assentamento no lugar. O nome atribuído à associação, deriva da designação fundiária a que pertence.

As instalações da Chães – APECA<sup>86</sup> fazem parte de uma pequena quinta de recreio o Casal de Sto. António (Chães), construída nos anos cinquenta do Século XX, pelos meus avós maternos, Lucinda e José Clemente, numa terra que já se encontrava na sua família há várias gerações. Estes equipamentos, serviam uma pequena casa agrícola, do Ribatejo, da qual faziam parte duas fazendas, o Vale do Bragado e a Chães, que entre as duas perfaziam cerca de 9 hectares, dedicados sobretudo à cultura da vinha, complementada por um pomar de citrinos, Olival, diferentes árvores de fruto e horta.

A associação em causa teve como princípio fundador o desenvolvimento cultural da região na qual se insere, intervindo a partir do fenómeno rural na sua relação com a dimensão urbana. A sua estratégia centrou-se numa acção que a partir da arte intervenha sobre o território, através dos processos e das metodologias que a globalização estética tem ensaiado neste âmbito. A paisagem é o seu referente central que deverá estar subjacente nos propósitos desta associação, ao divulgar, estimular e preservar a cultura.

<sup>84</sup> Citado em (Heidegger, 1989, 63)

<sup>85</sup> Que se nomeará por C–APECA doravante e que tem a sua data de constituição a 1 de Março de 2011.

<sup>86</sup> Tem a sua sede na Rua Dr. Francisco Maria de Almeida Grandella, nº 218, em Aveiras de Cima, Portugal. Esta foi uma expressiva zona de produção de vinhos do Ribatejo, baseada na pequena e na média propriedade.



*Natura Naturata / Natura Naturans*, enquanto projecto âncora da C-APECA, foca-se na síntese entre a natureza e toda acção que o homem tem exercido sobre ela, desde o neolítico quando se tornou sedentário e necessitou de se tornar agricultor para sobreviver, começando assim a transformar a paisagem primordial numa segunda paisagem. Este homem pagão, que ainda não imaginava o cristianismo, também não estava consciente do que poderia ser a paisagem, embora fosse já operando a sua transformação. É na palavra paisagem que se encontra a melhor definição da sua substância no contexto onde se enquadra o presente projecto. “Paisagem é país. País é paisano. Paisano é o homem do campo, o homem do campo paisano é o pagão, que não era ainda cristão”. (Entrevista a Gonçalo Ribeiro Telles, 23/7/2004). Esta paisagem construída pela acção do agricultor, antecede em muito aquela que residiu à contemplação da natureza e dos seus efeitos e que se entendeu como uma actividade pitoresca (Maderuelo, 2004). Mas ambas se constituem como artifícios.

O Casal<sup>87</sup> de Sto. António (Chães) foi uma quinta completamente autónoma em termos de tratamento de resíduos e água, possuindo uma nitreira, um furo artesiano com moinho eólico e poço com extracção por motor eléctrico, bem como um tanque de dimensão considerável, ajardinado à sua volta e do qual partia um sistema de rega por caleira, para a horta e pomar de citrinos, sendo que desde o seu início a compostagem e a separação dos lixos, foram uma prática constante.

No final dos anos setenta do século passado, uma expropriação de grande dimensão (o acesso de Aveiras à A1) veio fragmentar a propriedade em duas partes, passando a estrada numa das suas zonas mais férteis, a zona do tanque e da horta e ainda numa parcela de vinha bordeada a oliveiras.

Este facto, afectou substancialmente a área e a produção da propriedade, contribuindo, a par da idade avançada dos seus proprietários, para o fim da exploração Agrícola. Decorrente da referida expropriação e da necessidade de partilhar o património de Lucinda e José Clemente, pelos seus herdeiros, depois da sua morte, hoje o que resta daquela casa agrícola é a parte construída com os equipamentos, casa de habitação, jardim e parte do pomar de citrinos do Casal de Sto. António (Chães), cuja área total da propriedade é de aproximadamente 7000m<sup>2</sup>.

<sup>87</sup> Casal, neste caso refer-se a uma propriedade rústica, também se pode referir a um pequeno povoado ou lugarejo.

É então pelas razões expostas, e porque me coube a mim, neta daqueles proprietários, receber esta propriedade, que surgiu a hipótese da alienação actual dos equipamentos arquitectónicos, outrora vinculados às tarefas agrícolas, para fins culturais. Por um lado pelo património arquitectónico e simbólico que representam no contexto local e, por outro, por possuir características para acolher a sede de um projecto cultural alicerçado na componente agrícola e na componente artística. Foi assim que se encontrou uma nova vocação para o que restou desta propriedade rústica, servindo a sua própria história e história do seu assentamento, como contributo ao projecto a desenvolver. Em concordância com a própria Vila que sofre do mesmo tipo de problemáticas, o território a que pertencem é atravessado pela via rodoviária principal do país<sup>88</sup>, a sua paisagem tal como os seus habitantes estão à mercê desta circunstância. Com ela, os significados relacionados com o lugar alteraram-se radicalmente. É pois entre um novo paradigma deste sitio e no que ainda se pode recuperar da sua história que se definiu este facto como uma das premissas para trabalhar com a arte e a agricultura, pois a dimensão adversa do território pode constituir também um estímulo para o abordar.

Aveiras de Cima<sup>89</sup> é uma Freguesia do Concelho de Azambuja, ocupando cerca de 26 Km<sup>2</sup>. Sendo uma das mais antigas povoações de toda a região, localiza-se num vale aprazível bastante fértil<sup>90</sup>. A população, sobretudo agrícola, tinha na vitivinicultura a sua principal cultura. A actividade da vinha e do vinho marcou profundamente a arquitectura local, já que na maior parte das casas existiam duas portas de entrada: uma para a casa e outra para a adega. A adega era um espaço a que hoje chamaríamos de multiusos; para além da produção e armazenamento do vinho, aí se guardavam a alfaias agrícolas e se faziam as festas de família, sendo a adiafa<sup>91</sup>, no final da vindima, a maior de todas elas. Hoje, na Vila, encontramos a arquitectura muito descaracterizada, contudo, a adega continua a ter uma presença significativa no quotidiano da população, ainda que parte das produções de vinho tenham cessado. Nela se continua a festejar o que quer que seja ou a receber os amigos.

<sup>88</sup> A A1 é a auto-estrada que liga Lisboa ao Porto, as duas maiores cidades de Portugal.

<sup>89</sup> Situa-se 48 km a norte de Lisboa.

<sup>90</sup> Atravessado agora pela A1.

<sup>91</sup> Adiafa é a refeição dada aos trabalhadores depois de concluída a vindima, tomando contornos de festa e ritualizando o encerramento do ciclo da cultura da vinha para iniciar o ciclo da produção do vinho.

Com vista a preservar o património que a cultura da vinha representa ainda hoje, para a população desta Vila, a Câmara Municipal de Azambuja promoveu Aveiras como Vila Museu do Vinho. Acautelando a produção do pequeno e médio produtor, para reduzir o abandono da vinha, toda a Vila se assume como um grande museu. É um museu vivo com património privado constituído pelas terras e pelas adegas de todos os produtores que ainda produzem vinho. Ao público, é possível interagir directamente com os espaços, as peças e as tarefas visto que se trata de visitar adegas em plena actividade, ou terras onde as fainas da vinha ocorrem. Este inovador museu que tem um Centro de Interpretação no largo principal da Vila é o único museu com estas características, em Portugal.

É na convergência do Casal de Sto. António no contexto da Vila de Aveiras de Cima e da Vila Museu do Vinho que se encontra desenhado o plano de actividades do projecto Natura Naturata / Natura Naturans. Este plano pensado para cinco anos estrutura-se em diferentes níveis de actividades e projectos, no tempo, no espaço, na substância e nos públicos a que se destina. São dezassete linhas de trabalho que incluem a investigação e produção de conteúdos, conferências, seminários ou simpósios, uma vasta gama de actividades vocacionadas para artistas em residência, curta ou longa, em todos os âmbitos artísticos ou actividades, prevendo a exposição dos trabalhos realizados nestas actividades. Outras linhas de trabalho aproximam-se-ão mais da comunidade, através de acções, medições ou da performance. Estão ainda desenhadas actividades lúdicas e orientadas para famílias ou jovens. Também está prevista uma linha de formação profissional ou a colaboração com as escolas da região, nas áreas da arte e da agricultura e claro da paisagem. O Plano de Actividades reflecte desta forma a interacção desejada com o território na articulação com outras entidades locais nacionais e internacionais, otimizando assim os recursos endógenos e criando redes de trabalho.

Considerando este contexto está em estudo a possibilidade de criar um observatório através do qual se trabalhe a paisagem multidimensional em que arte seja mediadora no cruzamento da paisagem construída pelo homem do campo o paisano e a paisagem pitoresca. De alguma forma um centro de estudos articulado com um ou mais centros de investigação que se dedique de forma alargada às questões da paisagem numa perspectiva de rigorosa transdisciplinariedade. A paisagem tem historicamente dado corpo à vetusta oposição entre cultura e natureza, ou dito de outra forma mais objectiva

às dificuldades de colaboração efectiva entre arquitectos paisagistas e artistas. Reside nesta questão a necessidade de tratar da paisagem a partir destes dois focos. Estes não são incompatíveis mas complementares afigurando mais uma vez novas oportunidades para actuar com ou a partir da paisagem.

A reconversão dos espaços da quinta outrora vinculados às funções de carácter rural, iniciam agora um novo ciclo como espaços de conferência /sala de aula, oficina de desenho, escultura, gravura e imagem (fotografia, filme e várias técnicas de impressão), estadia para artistas e outros colaboradores promovendo a pesquisa e a experimentação em cultura e arte. No espaço exterior manteve-se a estrutura existente para o exercício das actividades relacionados com a dimensão agrícola e da jardinaria, deixando algum espaço para a práticas de certas áreas da escultura.

De todos estes espaços a adega tal como nas antigas e tradicionais casas da Vila é o lugar mais emblemático. Tendo sido apenas restaurada, a adega, mantém no seu interior o recheio constituído por espaços, equipamentos e utensílios afectos à faina da vindima e da produção do vinho. O espaço funciona como cenário para múltiplas acções e/actividades, das quais se destacam exposições, performance, encontros, seminários ou outros de índole artístico ou agronómico, ou com carácter afim aos objectivos da C-APECA. Podendo ainda, sem seu prejuízo e do recheio, ser utilizada pontualmente como oficina de desenvolvimento de trabalhos artísticos.

A C-APECA conta com recursos humanos formados e experientes nas várias áreas em que se propõe actuar e que integram os seus órgãos: artistas, fotógrafos, restauradores de património, agrónomos, sociólogos, professores de várias áreas e de vários ciclos de estudo, arquitectos e linguistas. A par destes recursos foram estabelecidos protocolos com a Câmara Municipal de Azambuja e com o Centro de Investigação em Belas Artes da Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa, estando outros em observação.

O projecto Natura Naturata / Natura Naturans, foi financiado por uma candidatura a fundos comunitários à Acção 3.2.1 - Conservação e Valorização do Património Rural, da APRODER/ Dinamização das Zonas Rurais do Ribatejo Centro, para apoiar a re-funcionalização dos espaços. O Apoio foi fundamental para iniciar o projecto, contudo, mediaram cinco anos



entre a concepção, a candidatura e a execução da obra, não permitindo executar uma boa parte das linhas de trabalho planeadas até que a referida candidatura estivesse concluída. Algumas actividades deixaram de ser pertinentes, pelo tempo que havia decorrido, obrigando a uma reformulação de parte da programação. Portanto, nesta tipologia de projectos há que ter em conta que sempre que uma actividade depende de financiamentos, o que acontece a miúdo, pode haver necessidade de a adaptar a essa circunstância ou mesmo prever a sua impossibilidade.

Um projecto desta natureza está pensado para crescer devagar. À medida que se desenvolvem as suas actividades vai consolidando a sua existência. É um projecto a médio e longo prazo até que se cumpram sofrivelmente os objectivos iniciais. Disso nos dá conta a Oficinas do Convento em Montemor-o-Novo, que foi referida no Capítulo III. Por outro lado os projectos que tenham em consideração as comunidades necessitam de tempo para serem aceites por ela. Uma terceira dimensão da questão relaciona-se com a capacidade de angariar colaboradores com perfis suficientemente diversos que respondam a objectos de tão largo espectro.

Uma nota mais pessoal cabe referir aqui, já que foi, ainda sem o saber, com o Casal de Sto. António e no Casal de Sto. António, que interiorizei todo um conjunto de conhecimentos e experiências, que hoje, reconheço, estruturarem em parte o meu trabalho, a minha forma de sentir e a consciência das minhas preocupações. Neste espaço tive o meu primeiro atelier, voltando agora passados vinte anos para com ele continuar com as mesmas e as novas formulações de vida. E como os sítios jamais são desvinculados das pessoas, este espaço laboratório para mim, é também os meus avós, no qual com eles aprendi o carinho e a dedicação que tudo requer para viver com plenitude.





## Bibliografia

- AA.VV. (1992). *Arte Portuguesa*. Osnabruck.
- AA.VV. (2016). *Carlos Nogueira. Casa comprida com árvore dentro e outras construções*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- AA.VV. (2003). *Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora
- AA.VV. (1996). *Ilha de Todos. Ilha de Moçambique*. Revista Oceanos, 25.
- AA.VV. (2004). *Intervenção de Artistas Plásticos na obra do Atelier de Nuno Teotonio Pereira*. [Catálogo]Beja/Estremoz/Montemor-o-Novo/Lisboa: CMB – MJV-Casa das Artes/ CME MM Professor Joaquim Vermelho/ CMMON-Galeria Municipal/ SNBA.
- AA.VV. (1986). *Lanhas*. Braga: Universidade do Minho / Galeria da Universidade.
- AA.VV. (1986). *Qu'est-ce que la sculpture moderne?*. Paris: Centre Georges Pompidou.
- AA.VV. (1981). *Simpósio Internacional de Escultura em Pedra*. Évora: Câmara Municipal.
- AA.VV. (2017). *Salinas de Rio Maior*. Porto: FBAUP.
- AA.VV. (1994). *5º Simpósio Internacional de Escultura em Pedra / Simpetra'94*. Caldas da Rainha: Ateliers Museus Municipais António Duarte e João Fragoso.
- Ábalos, I. (2005). *Atlas pintoresco*. Vol. 1: el observatório. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura Seguido de Da Escultura*. Silveira / Torres Vedras, Portugal: BookBuilders / Letras Errantes, Lda.
- Alfarrobinha, L. (2015). *Ao Encontro da Natureza através da Poesia Haiku de Matsuo Bashô* (Mestrado). Universidade Católica Portuguesa, Faculdade de Ciências Humanas.
- Araújo, I. A. (2017). *As origens do Povo Português e do seu Fado. As Gentes e Povos da Lusitânia*. Lisboa: ISAPress.
- Araújo, I. A. (1962). *Arte Paisagística e Arte dos Jardins em Portugal*. Volume I. Lisboa, Portugal: Direcção Geral dos Serviços de Urbanização.
- Bataille, G. (1994). *A mutilação Sacrificial e a orelha Cortada de Van Gogh*. Lisboa: Hiena Editora.
- Beardsley, J. (1993). *Vers une nouvelle culture de la nature ? Différentes Natures, Visions de l'art contemporain*. Paris : Lindau.
- Burmester, M. (Coord.) (2017). *Fernando Lanhas: Fragmentos. Algumas Obras na Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves.
- Cabral, F. C. (2004). *Um espaço de recreio cultural*. *Arquitectura e Vida*, 54 (Setembro) 68-74.

- Campos, M. (2011). *Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa Zero*. (Mestrado). Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.
- Carbo, E. (1996). *Paisaje y fotografía: naturaleza e territorio*. In J. Maderuelo, *Arte y Naturaleza: El Paisaje* (p. 26). Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- Carneiro, A. & Freitas, M. H. (1991). *Alberto Carneiro*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/ Centro de Arte Moderna.
- Choay, F. (2004). *El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad*. In Ramos, A. M.(Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporáneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- CM Vila Nova da Barquinha – Home. (2018). Retrieved from <http://www.cm-vnbarquinha.pt/>
- Coelho, S. (2001). *Telheiro da encosta do castelo de Montemor-o-Novo*. *Pedra & Cal – Conservação E Reabilitação*, (50), 26-27. Retrieved from [http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/Rev50\\_Revista\\_Completa.pdf](http://www.gecorpa.pt/Upload/Revistas/Rev50_Revista_Completa.pdf)
- Corboz, A. (2004). *El Territorio como Palimpsesto*. In Ramos, A. M.(Ed.) *Lo Urbano en 20 Autores contemporáneos*. (pp. 25-34). Barcelona, Espanha: ETSAB.
- Corne, E. (2009). *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea.
- Cotter, S., Fernandes, J., Rosendo, C., & Carneiro, A. (2013). *Arte Vida/Vida Arte*. Alberto Carneiro. Porto: Fundação de Serralves.
- Couto, A. G. (2008). *Labirintos de Eros: Ruptura e Transgressão no Discurso Amoroso de Violante do Céu. Mulheres Que Escrevem Mulheres Que Lêem. Repensar a Literatura pelo Género*. Lisboa: 101 Noites – Criação de Produtos Culturais, Lda.
- Couto, J., Baeza, A. C., Jiménez, J. & Moreira, A. B. (2016). *Casa comprida com árvore dentro*. Santo Tirso: Câmara Municipal de Santo Tirso.
- Curiosidades: Sistemas de Condução das Ramadas*. (2018). Retrieved from [http://www.valedominhodigital.pt/portal/page/portal/Portal\\_Regional/cultura/curiosidades](http://www.valedominhodigital.pt/portal/page/portal/Portal_Regional/cultura/curiosidades)
- Domingues, A. (2011). *A Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora.
- Eiró, M. (2012). *Fronteiras e situações de contacto na obra de Fernanda Fragateiro* (Mestrado). Instituto Superior Técnico de Lisboa.
- Fernandes, J. & Ramos, M. (1997). *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves
- Ferreira, A.F. (2005). *Gestão Estratégica de Cidades e regiões*. Lisboa. FCG.
- Figueiredo, G. (2018). *O Parecer das Nuvens*. Porto: Arroto.



Foucault, M. (2018). Of Other Spaces (1967), Heterotopias. Retrieved from <https://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heteroTopia.en/>

Fróis, V. (1998). 2º Simpósio de Escultura em Terracota de Montemor-o-Novo, 1998. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento – Associação Cultural de Arte e Comunicação.

Fróis, V. (1998). 2º Simpósio de Escultura em Terracota de Montemor-o-Novo, 1998. [Flyer]. Montemor-o-Novo: Oficinas do Convento – Associação Cultural de Arte e Comunicação.

Goethe, J. W. (2012). O Jogo das Nuvens. Lisboa, Portugal: Assírio e Alvim.

Hatherly, A. (2017). Representações do tempo na idade barroca. Ana Hatherly e o Barroco. Num Jardim Feito de Tinta. Lisboa: FCG

Heidegger, M. (1989). A origem da Obra de Arte. Lisboa: Edições 70, Lda.

Hunt, J. D. (2016). Site, Sight, Insight. Essays on Landscape Architecture. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Isidoro, J. (Coord.) (1978). Cerveira Nova. Suplemento dedicado à I Bienal e aos Quintos Encontros de Internacionais de Arte em Portugal. S/(S/), 6-11.

Jardim Escultura Alberto Carneiro – O que fazer. (2018). Retrieved from <http://www.portoenorte.pt/pt/o-que-fazer/jardim-escultura-alberto-carneiro/>

Knopfli, R. (2003). Obra Poética. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

Krauss, R. (1981). Passages in Modern Sculpture. Cambridge: The MIT Press.

Leandro, S. & Silva, R. H. (2016). (Coord.). Mulheres Escultora em Portugal. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Leyete, A. & Adrián, J. (2015). Martin Heidegger. Construir, Habitar, Pensar. Madrid: LaOficina Ediciones.

Listopad, J. (1997). Alternativa sem Alternativa. Perspectiva: Alternativa Zero. Porto: Fundação de Serralves.

Macedo, A. (1988). Fernando Lanhas – Os Sete Rostos [Filme]. Porto: Amílcar Lyra.

Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura. Madrid: Mondadori.

Maderuelo, J. (1996). Huesca: Arte Y Naturaleza. Actas del I Curso: Huesca, Espanha: Diputación de Huesca.

Maderuelo, J. Ed. (2004). William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid: Abada Editores.

Maia, M.A. & Massano, A. (1998). Língua Portuguesa um Oceano de Culturas. Lisboa:

Ministério dos Negócios estrangeiros/Instituto Camões.

Martins, A. (2018). Cromeleque dos Almendres. Retrieved from <http://www.cm-evora.pt/pt/Evoraturismo/Visitar/Paginas/Cromeleque-dos-Almendres.aspx>

Matoso, J., Daveau, S. & Belo, D. (2011). Portugal o sabor da Terra. Um retrato histórico e geográfico por regiões. Lisboa: Círculo de Leitores / Temas e Debates.

Melo, A. (2003). Alberto Carneiro. Os Caminhos da Água e do Corpo Sobre a Terra. Lisboa: Assírio & Alvim.

Menéres, C. (1943). Grande espiral na Serra da Lua – alinhamento construído em alvenaria, Ø185m, Serra dos Candeeiros, 1988. Vid., Clara Meneres, in, Arte Portuguesa, Osnabruck, pp. 117.

Menéres, C. (1998). Os relógios e o imaginário. Colóquio Artes 59(2) 10.

Mestre, V. & Aleixo & S. Pé-Curto, J. (2000). Recuperação do Caminho da Fonte Velha. Câmara Municipal de Gavião Belver, Gavião. Memória Descritiva. MIMEO.

Mestre, V. (2004). Entrevista a Victor Mestre no âmbito da Tese de Doutoramento de Susana Piteira [In person]. Lisboa.

Molder, J. & Sanchs, R. & Sardo, D. (1997). Alberto Carneiro. A Oriente na Floresta de Ise Shima. Lisboa: FCG.

Morujão, I (1997). Incidências de Esperança Mística Num Solilóquio de Soror Violante do Céu “Para a Agonia da Morte.” Porto : Universidade do Porto. Faculdade de Letras

Mourão, J. (2002). Alquimia e Religião: Cruzamento do visível e do Invisível. Discursos e Práticas Alquímicas. Retrieved from <http://triplov.com/alquimias/alqjos2.htm>

Mouraza, J. L. (2008). El problema está en confundir art y creatividad. Exite Express, 36, pp. 6-11.

Neves, J.M. (2004). Victor Mestre / Sofia Aleixo. Reabilitação do Tempo. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

Pereira, A. S. (Ed.). (2011). Ao Espelho da Sereia. Coimbra: CAV.

Pinheiro, P. (2017). Santuário do Bom Jesus do Monte, Braga. [Video-Documentário]. RTP 2. Retrieved from <https://www.rtp.pt/play/p3373/e283272/visita-guiada> DOCUMENTÁRIO RTP2

Piteira, S. (2002). A Simbologia da Escultura Pública. Retrieved from <http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/SimbologiaEsculturaPublica.pdf>

Piteira, S. (2017). Da paisagem, do tempo e do logro na pintura de Domingos Loureiro.

Croma, Estudos Artísticos, 5(9), 82–92. Retrieved from [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28455/2/ULFBA\\_Gama\\_V5n9\\_p82-92.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/28455/2/ULFBA_Gama_V5n9_p82-92.pdf)

Piteira, S. (2016). VOID. Talhando a paisagem. *Revista Visuais*, 2(3), 94–125. Retrieved from <http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/visuais/article/view/552>

Rama, S. (2012). “Paisagem e Arte. Imagem e Instalação”, In Serrão, A. V. (org.) *Filosofia e Arquitectura da Paisagem. Um manual*. (pp.165–176). Lisboa, Portugal: CFUL.

Ramos, M. (2001). *Fernando Lanhas*. Porto: Edições ASA/Fundação de Serralves

Ribeiro, O. (2013). *Geografia e Civilização – Temas portugueses*. (pp. 20). Lisboa: Edição Livraria Letra Livre.

Saint-Exupéry, A. Les citations de Antoine de Saint-Exupéry. Retrieved from <https://www.mon-poeme.fr/citations-antoine-de-saint-exupery/>

Santos, A. P. (1994). *Monumentos megalíticos do Alto Alentejo*. Lisboa, Portugal: Fenda Edições, Lda.

Sardo, D. (2011). *A Visão em Apneia*. Lisboa: Atena.

Sardo, D. (2017). *O Exercício Experimental da Liberdade*. Lisboa: Orfeu Negro.

Silva, V., & Fróis, V. *Reabilitação de um Telheiro em Montemor-o-Novo*. Retrieved from [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6627/2/ULFBA\\_Reabilita%C3%A7%C3%A3o%20de%20um%20telheiro%20em%20Montemor-o-novo\\_p101%20a%20108.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/6627/2/ULFBA_Reabilita%C3%A7%C3%A3o%20de%20um%20telheiro%20em%20Montemor-o-novo_p101%20a%20108.pdf)

Telheiro da Encosta do Castelo | OFICINAS DO CONVENTO. (2018). Retrieved from [http://www.oficinasdoconvento.com/?page\\_id=5168#!prettyPhoto](http://www.oficinasdoconvento.com/?page_id=5168#!prettyPhoto)

Telles, G. (2004). *Entrevista a Gonçalo Ribeiro Telles no âmbito da Tese de Doutoramento de Susana Piteira [In person]*. Lisboa.

Tiberghien, G. (2001). *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud / École Nationale Supérieure du Paysage / Centre du Paysage.

Vaz, F. & Novo, I. R. (2009). *Domingos Loureiro. Manusear a Paisagem*. Valongo: Câmara Municipal de Valongo.

Weiss, A. S. (1998). *Unnatural Horizons: Paradox, Contradiction in Landscape Architecture*. New York: Princeton Architectural Press

## Índice de Imagens

### Capítulo I

- 1 Clara Menéres Mulher-Terra-Vida, madeira, acrílico, terra e Relva 90x180x300 cm, exposição Alternativa Zero, Galeria de Belém, Lisboa. (Leandro & Silva, 2016, p.201)
- 2 Clara Menéres Mulher-Terra-Vida, madeira, acrílico, terra e Relva 90x180x300 cm, 1977, exposição Alternativa Zero, Galeria de Belém, Lisboa. (Fernandes & Ramos, 1997, p.132).
- 3 Trabalhando em Mulher-Terra-Vida, madeira, acrílico, terra e Relva 90x180x300 cm, 1977, exposição Alternativa Zero, Galeria de Belém, Lisboa. (Fernandes & Ramos, 1997, p.133).
- 4 Fig. Clara Méneres, A grande Espiral, Serra da Lua. Porto de Mós, Portugal. Pedra empilhada, 185m diâmetro. Créditos fotográficos Leonardo Charréu, 2018.
- Fig. 5 Clara Méneres, A grande Espiral, Serra da Lua, Porto de Mós, Portugal. Pedra empilhada, 185m diâmetro. Créditos fotográficos Leonardo Charréu, 2018.
- Fig. 6 Muro tradicional da Serra de Aire e dos Candeeiros, Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 7 Abrigo de pastor e afloramentos cársicos da Serra de Aire e dos Candeeiros. Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 8 Aspecto dos muros e da organização agrícola na Serra da Lua (lado esquerdo da Grande Espiral) na Serra de Aire e dos Candeeiros. Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 9 Aspecto dos muros e da organização agrícola na Serra da Lua (lado esquerdo da Grande Espiral) na Serra de Aire e dos Candeeiros. Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 10 Montagem do trabalho Granito Ritmo, montando os esteios, com Clara Menéres à direita. (Isidoro, 1978, S/p).
- Fig. 11 Clara Menéres, Granito Ritmo, 1978, Vila Nova de Cerveira. Granito e Ferro 450 x 200 cm (dimensões máximas da área da planta). Créditos fotográficos Paulo Relvas, 2018.
- Fig. 12 Clara Menéres, Granito Ritmo, 1978, Vila Nova de Cerveira, Portugal. Granito e Ferro, 450 x 200 cm (dimensões máximas da área da planta). Créditos fotográficos Paulo Relvas.
- Fig. 13 Clara Menéres, Granito Ritmo, 1978, Vila Nova de Cerveira, Portugal. Granito e Ferro 450 x 200 cm (dimensões totais da área da planta). Créditos fotográficos Paulo Relvas, 2018.
- Fig. 14 Reprodução do projecto Granito-Ritmo realizado pela autora em desenho à mão livre, planta e alçado com pequena legenda. (Isidoro, 1978, S/p).

- Fig. 15 Escultura Topiária, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012. Santo Tirso. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 16 Praça Humberto Delgado com Escultura em topiária, Cupressos Leillandy de Clara Menéres, entre o monumento em homenagem ao Dr. Pires de Lima e fachada noret do o Palácio da Justiça. Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 17 Escultura em topiária, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012. Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 18 Escultura em topiária, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012 (pormenor dos tutores em metal). Santo Tirso. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 18a Escultura em topiária, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012 (pormenor do pavimento e da sua modelação para formatar o canteiro). Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 19 Escultura em topiária, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012 (pormenor do pavimento e da sua modelação para formatar o canteiro). Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.
- Fig. 20 Frenando Lanhas, pintura 040-69. 1969. Óleo sobre platex, 98x146 cm. (Ramos, 2001, p.92)
- Fig. 21 Frenando Lanhas, pintura 040-69. 1969. Óleo sobre platex, 98x146 cm. (Ramos, 2001, p.92)
- Fig. 22 Frenando Lanhas, Seixo Pintado a óleo P74-84, 1984, 3x9,5x5,5 cm (em cima) e Seixo Pintado a óleo (em baixo) P95-99, 1999, 3,5x12,5x5cm. (Burmester, 2017, p.5)
- Fig. 23 Frenando Lanhas, Seixo Pintado a óleo P83-85, 1985, 4x8x7 cm (em cima) e Seixo Pintado a óleo (em baixo) P90-85, 1985, 7,5x11x12cm. (Ramos, 2001, p.111)
- Fig. 24 Frenando Lanhas, pintura 046-72. 1972. Óleo sobre platex, 63x49 cm. (Ramos, 2001, p.85)
- Fig. 25 Frenando Lanhas, a pintar nos rochedos da Serra de Valongo, em 1952 e na Serra da Varziela em 1944. (Ramos, 2001, p.25)
- Fig. 26 Alberto Carneiro, Momento 3 – Os bambus com vinte e uma imagens do teu ser imaginante, 2009-13. Canas da Índia, ráfia e 21 espelhos com texto manuscrito a caneta e acetato. Dimensões variáveis. Créditos fotográficos: Susana Piteira, 2013.
- Fig. 27 Alberto Carneiro, Momento 3 – Os bambus com vinte e uma imagens do teu ser imaginante, 2009-13. Canas da Índia, ráfia e 21 espelhos com texto manuscrito a caneta e acetato. Dimensões variáveis. Créditos fotográficos: Piteira, 2013.
- Fig. 28 Alberto Carneiro, Momento 3 – Os bambus com vinte e uma imagens do teu ser imaginante, 2009-13. Canas da Índia, ráfia e 21 espelhos com texto manuscrito a caneta e acetato. Créditos fotográficos: Susana Piteira, 2013.

- Fig. 29 Alberto Carneiro, O Canavial: memória / metamorfose de um corpo ausente, fitas adesivas coloridas, ráfia, letras e algarismos. 1968 (vista de parte do conjunto). (Melo, 2003, p.28).
- Fig. 30 Alberto Carneiro, O Canavial: memória / metamorfose de um corpo ausente, fitas adesivas coloridas, ráfia, letras e algarismos. 1968 (vista de parte do conjunto). Melo, 2003, p.28).
- Fig. 31 Alberto Carneiro, A oriente na floresta de Ise Shima, 1996/7, Madeira (mogno, tola e ocomé), cera e resina (vista de conjunto). Molder, J. & Sanches, R. & Sardo, D. (1997). Alberto Carneiro, A oriente na floresta de Ise Shima. Lisboa: FCG. s/p.
- Fig. 32 Alberto Carneiro, Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-76 (vista de parte do conjunto). (Carneiro, & Freitas, 1991, p.119-121)
- Fig. 33 Alberto Carneiro, Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-76 (vista de parte do conjunto). (Carneiro, & Freitas, 1991, p.119-121)
- Fig. 34 Alberto Carneiro, Um campo depois da colheita para deleite estético do nosso corpo, 1973-76 (vista de parte do conjunto).
- Fig. 35 (esquerda) e 36 (direita) Alberto Carneiro, Operação estética em Caldas de Aregos, 1974-75 (registo da acção). (Carneiro, & Freitas, 1991, p.119-121)
- Fig. 37 (esquerda) e 38 (direita) Alberto Carneiro, Os setes Rituais Sobre um feixe de vimes na paisagem, vimes, tela, fotografias, 1975 (vista de conjunto). (Melo, 2003, p. 30-31)
- Fig. 39 Alberto Carneiro, Uma floresta para os teus sonhos (vista de parte do conjunto e desenho com esquema da instalação). (Carneiro, & Freitas, 1991, p.80-81)
- Fig. 40 Alberto Carneiro, Uma floresta para os teus sonhos (vista de parte da instalação). (Carneiro, & Freitas, 1991, p.80-81)
- Fig. 41 Alberto Carneiro. Momento 4 – Vides com três imagens do teu ser imaginante, 2010-13. Vides, ráfia e 3 vidros. 496x480x220 cm (total)
- Fig. 42 Ramada na cerca do Convento de São Bento / Escola Profissional Agrícola Conde de São Bento, junto ao rio Ave, Santo Tirso. Créditos fotográficos Susana Piteira 2014.
- Fig. 43 Ramada na cerca do Convento de São Bento / Escola Profissional Agrícola Conde de São Bento, junto ao rio Ave, Santo Tirso. Créditos fotográficos Susana Piteira 2014.
- Fig. 44 CMT (2018). Portal da Câmara Municipal da Trofa. Em <http://www.portoenorte.pt/pt/o-que-fazer/jardim-escultura-alberto-carneiro/> consulta de 1 de Julho de 2018.
- Fig. 45 CMT (2018). Portal da Câmara Municipal da Trofa. Em <http://www.portoenorte.pt/pt/o-que-fazer/jardim-escultura-alberto-carneiro/> consulta em 1 de

Julho de 2018.

Fig. 46 Alberto Carneiro, Momento 1 – A árvore da vida com imagens do teu ser imaginante, 1998-2000/13, tangerineira, 5 vidros e folhas de laranjeira. 342x185x167 cm (total). Créditos fotográficos Susana Piteira, 2013.

### Capítulo II

- 1 Carlos, Nogueira, Casa comprida com árvore dentro, escultura em betão armado branco, árvore, todas as árvores do parque, a sucessão dos dias e das noites e a brisa e o vento quando sopram, 210x900x150 cm, Parque da Rabada/MIEC, Santo Tirso, 2010/2012. Créditos fotográficos Susana Piteira 2014.
- 2 Fernanda Fragateiro, Paisagem não-paisagem, nove bancos, de dimensões variáveis, em aço inox polido intervenção no jardim da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. Créditos fotográficos (Fragateiro, 2018)
- 3 Domingos Loureiro/ And-Ré / arquitecto Salgado Ré, ponte pedonal em madeira pintada, com 160 m, Vila Moura, Quarteira, 2009. Créditos fotográficos And-Ré / arquitecto Salgado Ré, 2009
- 4 Rui Chafes, Le Monde se Tait, escultura em metal pintado composta por dois círculos de 1000 cm de diâmetro, 2004. Créditos fotográficos Mário Reis, 2018.

### Capítulo III

- III.1.1 S/Título, Torres Novas, 1990
- Fig. 1 Susana Piteira, S/Título, pedra: Brecha de Santo António, 100x100x100 cm, 1990. Créditos fotográficos Susana Piteira, 1990.
- Fig. 2 Aspecto geral do estaleiro de trabalho e bloco em pedra com 100x100x100 cm, em Brecha de Santo António, para escultura S/ Título. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 3 Executando o talhe no bloco em pedra. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 4 Modelação talhe por directo, definindo a forma no bloco. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 5 Definindo a forma por talhe directo e início do amaciar, no bloco em pedra. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 6 Modelação por desgaste a esmeril, definindo a forma no bloco em pedra. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 7 Modelação por desgaste a esmeril (amaciar), definindo a forma no bloco em pedra. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 8 Polindo o trabalho. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.
- Fig. 9 polindo e acabando o trabalho no bloco em



pedra. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.  
 Fig. 10 Escultura S/Título concluída, em exposição no estaleiro para avaliação do júri. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.  
 Fig.11 Escultura S/Título concluída, em exposição no estaleiro para avaliação do júri. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.  
 Fig. 12 Pormenor de escultura S/Título. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.  
 Fig. 13 Fotografia da autora sentada na peça quando em exposição no estaleiro para avaliação do júri. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.  
 Fig. 14 Fotografia da autora sentada na peça quando em exposição no estaleiro para avaliação do júri. Vale da Serra Torres Novas, 1990. Créditos fotográficos, Susana Piteira.

### III.I.II S/ Título, Caldas da Rainha, 1994

Fig. 15 S/Título, pedra, Brecha de Santo António, 1994, instalação. Susana Piteira. Créditos fotográficos, (AA.VV.,1994, s/p).  
 Fig. 16 Aspecto geral do estaleiro do Simpósio com os escultores: pepito Anadon e Rami Gavish, Lee-Myung-Lim; Susana Piteira e Kim Moon-Kyu. Créditos fotográficos (AA.VV., 1994, s/p).  
 Fig. 17 Susana Piteira em estaleiro, inicia o elemento mais comprido dos conjunto escultórico. Créditos fotográficos (AA.VV., 1994, s/p).  
 Fig. 18 S/Título, pedra, Brecha de Santo António, 1994, instalação. Susana Piteira (pormenor) Créditos fotográficos, Susana Piteira, 1994.  
 Fig. 19 S/Título, pedra, Brecha de Santo António, 1994, instalação. Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha. Portugal. Susana Piteira. Créditos fotográficos, Ateliers Museus Municipais António Duarte e João Fragoso, 2018.  
 Fig. 20 S/Título, pedra, Brecha de Santo António, 1994, instalação. Centro Cultural e de Congressos das Caldas da Rainha. Portugal. Susana Piteira. Créditos fotográficos, Ateliers Museus Municipais António Duarte e João Fragoso, 2018.

### III.I.III Muípití, Montemor-o-Novo, 1998

Neste Item os números das imagens nem sempre se encontram seguidos.  
 Fig. 21 Susana Piteira, maquete à escala 1/10 de instalação composta por 4 elementos em terracota, acrílico, papel pintado, para espelho de água (lago ou barragem), 1998. Créditos fotográficos Susana Piteira, 1998.  
 Fig. 22 a 31 Telheiro da Encosta do Castelo , OC. (2018).  
 Em [http://www.oficinasdoconvento.com/?page\\_id=5168#prettyPhoto/8/](http://www.oficinasdoconvento.com/?page_id=5168#prettyPhoto/8/) consultado em 17 de Julho de 2018

Fig. 32 e 33 Susana Piteira a trabalhar no Telheiro da Encosta do Castelo, durante o Simpósio Internacional de Terracota, Montemor-o-Novo. Créditos fotográficos Oficinas do Convento, 1998.  
 Fig. 34 a 141 Ilha de Moçambique, Video: Still a partir de H8. Créditos Mário Reis, 1998.  
 Fig. 142 Plataforma da fortaleza de Moçambique no livro das Plantas das Cidades e Fortalezas da Conquista da Índia Oriental, João Teixeira Albernaz I, c. 1648. Viena Osterreichische Nationalbibliothek. (Viegas, 1996, p.25).  
 Fig. 143 foi eliminada  
 Fig. 144 Susana Piteira execução do elemento 1 – Muípití, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 145 Susana Piteira execução do elemento 1 – Muípití, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 146 Susana Piteira execução do elemento 1 – Muípití, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 147 Susana Piteira execução do elemento 1 – Muípití, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 148 Susana Piteira vista do interior do elemento 1 – Muípití, em construção Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 149 Susana Piteira, elemento 2–Ilhéu de São Lourenço, depois de cozido, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 150 Susana Piteira, 4 –Ilhéu de Goa, cozido e caiado, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 151 Susana Piteira, elementos 2 e 3, após desinforma, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 152 Susana Piteira execução do elemento 3 – Ilhéu das Cobras ou de Sena, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 153 Susana Piteira, elemento 2–Ilhéu de São Lourenço, na inforna, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.  
 Fig. 154 Susana Piteira, desenho de marcação e registo para futura montagem dos elementos da peça 1 - Muípití, Simpósio Internacional de Escultura em Terracota, Montemor-o-Novo, 1998. Créditos fotográficos, Oficinas do Conventos, 1998.

### III.II Projectos Desenvolvidos por Encomenda III. II.I O Caminho da Fonte Velha em Belver

Fig.155 Vista da Vila de Belver, com o caminho da Fonte Velha em cota superior, ao longo do rio Tejo  
 Fig.156 Vista da Vila de Belver, a partir do caminho da Fonte Velha  
 Fig. 157 Vista do Largo da Igreja no centro da Vila de Belver no qual se inicia o Caminho da Fonte Velha  
 Fig. 158 Escultura de Jorge Pé-Curto no muro do Caminho  
 Fig. 158a Vista do Caminho, no sentido para a Fonte velha  
 Fig. 159 Vista do Caminho, no sentido para a Fonte velha  
 Fig. 160 Caminho com escultura de Susana Piteira que serve de receptor de água  
 Fig. 161 Caminho com escultura de Susana Piteira que serve de receptor de água  
 Fig. 16a Caminho com escultura de Susana Piteira que serve de receptor de água  
 Fig. 161b Caminho no sentido da Fonte Velha com escultura de Víctor Ribeiro  
 Fig. 163 Caminho no sentido da Fonte Velha com relevo de Rui Matos  
 Fig. 163a Caminho no sentido da Fonte Velha com relevo de Rui Matos  
 Fig. 164 Escultura de Susana Piteira inserida no muro do Caminho  
 Fig. 164a Escultura de Susana Piteira inserida no muro do Caminho  
 Fig. 165 Relevo inserido no muro do Caminho de Jorge Pé-Curto  
 Fig. 166 Escultura de Susana Piteira inserida no muro do Caminho  
 Fig. 167 Escultura de Susana Piteira inserida no muro do Caminho  
 Fig. 168 Caminho e Parque de Merendas  
 Fig. 169 Vista da ponte sobre o rio Tejo a partir do Parque de Merendas  
 Fig. 170 Vista do Caminho no sentido da Vila de Belver  
 Fig. 171 Vista do Caminho no sentido da Vila de Belver  
 Fig. 172 Fonte velha com relevo de Víctor Ribeiro e Miradouro com relevo de Susana Piteira no paramento  
 Fig. 173 Miradouro com relevo de Susana Piteira no paramento

### III.II. II Solilóquio

Todos os créditos fotográficos deste item Susana Piteira

Legenda: Susana Piteira, Solilóquio, Parque dos Poetas, Oeiras. 2001/2012.  
 198 Plano do Parque dos Poetas  
 199 Pormenor do plano do Parque dos Poetas com espaço nº 12 atribuído a Soror Violante do Céu

200 Desenho de planta da instalação  
 201 Desenho do alçado corte da instalação  
 202 Planta e alçado/corte do túmulo  
 203 a 208 Montagem do trabalho em Janeiro de 2012  
 209 a 2014 Imagens do trabalho acabado

### III.II.II Peep-show: Um não lugar

197 Fragmento de planta do Barquinha Parque com indicação da área de implantação da intervenção escultórica.  
 187 Planta da intervenção escultórica.  
 188 Planta da intervenção escultórica, com indicação dos cortes A/B, C/D e linha de talude para o Rio Tejo.  
 189 Planta da intervenção escultórica, com indicação dos cortes A/B, C/D, cotada.  
 190 Vista lateral (corte A/B ) e frontal (corte C/D )  
 191 Vista do corte C/D, com linha da água do Rio  
 192 Vista do corte C/D, com linha da água do Rio  
 193 Vista do corte C/D, com linha da água do Rio  
 194 Aspecto do alçado frontal, que fica ao nível do paramento do talude do Rio  
 195 Vista lateral (corte A/B ) e alçado frontal, mostrando em corte a escada, a câmara subterrânea e a sua cobertura vegetal  
 196 Vista lateral (corte A/B ) com indicação dos relevos nos paramentos em pedra e alçado frontal com pano de vidro

Terra-Fica  
 Créditos fotográficos Susana Piteira, 2014/2015

215 Planta de enquadramento da horta com árvores pré-existentes e piscina desenhada.  
 216 Planta com proposta de intervenção final  
 217 a 229 Imagens do espaço da horta  
 230 a 234 Elementos recolhidos como símbolos da propriedade  
 235 a 216 Maquete de espaço, escultura, com apontamentos de modelação de solo e pavimentos.

### Capítulo 4

Fig. 1 Vista geral das Marinhas de Rio Maior. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018  
 Fig. 2 Vista dos talhos e do poço de abastecimento com a picota das Marinhas de Rio Maior. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018  
 Fig. 3 Vista dos armazéns de madeira, dos talhos e do poço de abastecimento com a picota das Marinhas de Rio Maior. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018  
 Fig. 4 Placa de apresentação das Marinhas de Rio

Maior. Créditos fotográficos Colectivo de estudantes participantes no workshop, 2012.

Fig. 5 a 22 Aspectos das Marinhas de Rio Maior e do workshop. Créditos fotográficos João Cabral, 2012

Fig. 23 a 51 Aspectos das Marinhas de Rio Maior e do workshop. Créditos fotográficos, Estudantes participantes no workshop 2012

Fig. 51A Imagens da exposição Salinas de Rio Maior, na Galeria do Leões / Reitoria da Universidade do Porto, 2014. Créditos fotográficos João Cabral/FBAUP.

Fig. 52 a 55 Imagens da exposição Salinas de Rio Maior, na Galeria do Leões / Reitoria da Universidade do Porto, 2014. Créditos fotográficos João Lima/FBAUP.

Fig. 56 a 60 João Cabral, exposição Salinas de Rio Maior, na Galeria do Leões / Reitoria da Universidade do Porto. Ficha Técnica: Fotografia: Títulos vários, 385 X 583 mm, impressão em brometo de prata, 2013

Fig. 61 a 63 João Abreu, instalação num armazém de madeira das Salinas de Rio Maior. Mais Perto do céu. Créditos fotográficos João Abreu, 2014

Fig. 64 Fabíola Augusta. Desenho relacionado com a acção no poço das salinas. Créditos fotográficos Fabíola Augusta, 2014

Fig. 65 Fabíola Augusta fotografada a realizar a acção no poço das Salinas, exposição Salinas de Rio Maior, na Galeria do Leões / Reitoria da Universidade do Porto, 2014. Créditos Juliana Constantino, 2013

Fig. 66 Fabíola Augusta Matriz calcográfica resultante de processos performativos e experimentações com sal de granulometrias diversas, Zinco, 200 cm x 100 cm x 0.03 cm, 2013. Créditos Juliana Constantino, 2013

Fig. 67, 68, 69, 70 Fabíola Augusta, Provisoriamente sem título mas ainda muito presente o poder depurativo do sal e o impacto em mim desta celebração dos ciclos, Acção, Fotografia analógica de médio formato em mesa de luz, 100 m x 100 cm x 15 cm, 2014, exposição Salinas de Rio Maior, na Galeria do Leões / Reitoria da Universidade do Porto, 2014. Créditos Juliana Constantino, 2014

Fig. 71 Mapa e localização do anticlinal em <http://www.igme.es/CYTED/fotosWeb/pages/Anticlinal%20de%20Estremoz%201.htm> consultado a 20 de Julho de 2018

Fig.72 Fotografia aérea da estrada que liga Borba a Vila Viçosa, em <http://portugalfotografiaaerea.blogspot.com/2011/07/pedreiras-marmore-de-estremoz.html>

Consultado a 20 de Julho de 2018

Fig. 73 Fotografia aérea da estrada que liga Borba a Vila Viçosa, em <http://portugalfotografiaaerea.blogspot.com/2011/07/pedreiras-marmore-de-estremoz.html>

consultado a 20 de Julho de 2018

Fig. 74 Pedreira nas zona dos Pardais em <http://www.roteirodeminas.pt/point.aspx?v=bcda7235-91fa-4393-90a0-5bd5797e7a40> consultado a 20 de Julho de 2018

roteirodeminas.pt/point.aspx?v=bcda7235-91fa-4393-90a0-5bd5797e7a40 consultado a 20 de Julho de 2018

Fig. 75 Vista de Pedreira, estrada entre Borba e Vila Viçosa. Créditos Susana Piteira, 2018

Fig. 76 Vista da mesma Pedreira em 1997, estrada entre Borba e Vila Viçosa. Créditos Susana Piteira, 1997

Fig.77 Vista de Pedreira, zona da Alagoa. Créditos Susana Piteira, 1997.

Fig. 78 Mário Costa, esfera em pedra, Instalação efémera na bica do Lago do Gadanha, no âmbito do workshop Novas Utilizações para o Mármore, Estremoz, 1997. Créditos Susana Piteira, 1997

Fig.79 Mário Costa, esfera em pedra, Instalação efémera na bica do Lago do Gadanha, no âmbito do workshop Novas Utilizações para o Mármore, Estremoz, 1997. Créditos Susana Piteira, 1997

Fig. 80 Leonor Antunes e Mário Costa intervenção efémera no claustro do Convento das Maltesas, no âmbito do workshop Novas Utilizações para o Mármore, Estremoz, 1997. Créditos Susana Piteira, 1997

Fig. 81 Susana Piteira, S/Título da Série Just Sculpture, escultura em mármore da Alagoa, 60x45x15 cm, 2009. Créditos fotográficos Sara Constança, 2010.

Fig. 81A Susana Piteira, S/Título DA SÉRIE Série Beleza ou Nat..., escultura em mármore da Alagoa, 145x40x42 cm, 2003. Créditos fotográficos António Menezes

Fig. 82 Susana Piteira, fragmento de superfície de escultura em mármore da Alagoa. Créditos fotográficos sara Constança, 2010

Fig. 83 a 88 Vistas de pedreira de Mármore na zona da Alagoa, Bencatel. Créditos Susana Piteira, 2016

Fig. 90 Vista de vinha com escombrelas ao fundo. Zona de Bencatel. Créditos Susana Piteira, 2016

Fig. 91 Escombrela à saída de Borba para Vila Viçosa. Créditos Susana Piteira, 2016

Fig. 92 Casal de santo António, Pátio com adega, auditório e casa de habitação. Créditos Susana Piteira, 2014

Fig. 93 Fotografia de construção da propriedade. Créditos Susana Piteira, s/d

Fig. 94 Casal de santo António, Telheiro e entrada para o atelier de desenho, artes gráficas e imagem. Créditos Susana Piteira, 2014

Fig. 95 Casal de santo António, entrada do auditório.

Fig. 96 Casal de santo António, entrada do auditório e interior.

Fig. 97 Casal de santo António, interior do auditório.

Fig.98 Casal de santo António, interior do auditório com vista para o pátio e fachada da adega.

*Escultura y Territorio*, Susana Piteira, UB, 2018