

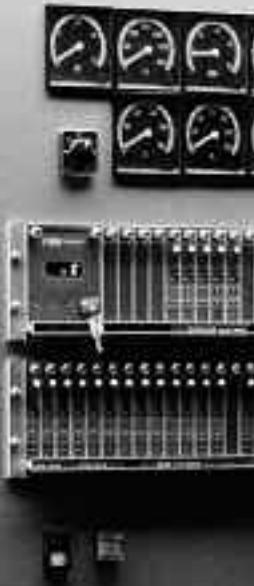
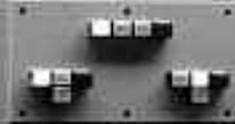
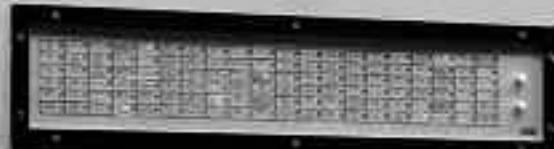
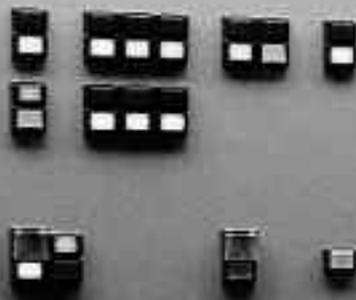






TURBINA

ALTERNADOR

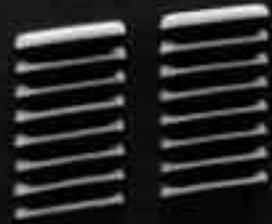


3

REGULADOR

EXCITACION

SERVICIOS AUXILIARES

















**SOBRE
A
PAISAGEM.**

**ARTE
NAS
BARRAGENS
PORTUGUESAS.**

edp

**FAZER PAISAGEM.
ARTE CONTEMPORÂNEA
NAS BARRAGENS
PORTUGUESAS.**

O projeto Arte e Arquitetura nas Barragens lançado pela EDP em 2006 promove o envolvimento entre a arte e a energia, de forma a aproximar estas duas realidades, totalmente complementares. Veio acrescentar uma nova dimensão artística e cultural à paisagem natural onde as barragens se encontram, sendo elas próprias por si só, exemplos extraordinários de obras de arquitetura.

Este livro é um triplo desafio. Por um lado, é um registo do modo como o recente desenvolvimento das estruturas energéticas portuguesas nas barragens deu origem a um conjunto notável de projetos artísticos e arquitetónicos. Por outro lado, discute importantes questões acerca “do fazer paisagem” mostrando como longe de ser um tema estável e resolvido na história de todas as tradições artísticas, se trata de um conceito dinâmico em permanente transformação e desenvolvimento. Finalmente, partindo da relação com a paisagem, este livro explora importantes dinâmicas criativas da arte portuguesa contemporânea.

A reflexão que aqui se propõe, guiada pela mão de um amplo conjunto de artistas e escritores, visa, sobretudo, mostrar que a humanidade não é, nem nunca foi, espetadora passiva da paisagem, mas sempre o seu agente e uma parte de si, como lemos no texto de Aurora Carapinha que abre este livro. A paisagem, natural ou artificial, é sempre uma experiência construída por cada um dos seus espetadores, agentes e fazedores. Não se trata assim, e só, de afirmar a existência cultural da paisagem, mas de realçar o estado de permanente redefinição em que se encontra.

Já nos anos noventa do séc. XX, a EDP quis acrescentar algo que ultrapassasse a mera construção de uma infraestrutura, convidando então o artista plástico José Rodrigues, a estabelecer a relação entre a paisagem e a obra. Os novos projetos foram desenvolvidos por Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura, Graça Morais, João Louro, José Pedro Croft, Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Rui Chafes e Vhils. A estes juntaram-se depois as fotografias de André Cepeda que nos lançam numa viagem pelo território que estas obras e paisagens ocupam e formam, cristalizadas neste livro. A par das imagens e das cartografias destes territórios surgem também os textos de Aurora Carapinha, Francesco Careri, Isabel Lucas, Luisa Salvador e Nuno Crespo com vista a criar um contexto amplo no âmbito do qual se devem entender estes projetos.

Esta iniciativa promovida pela EDP não só associa de uma forma única e inovadora a arte pública às grandes infraestruturas de energia, como também cria um percurso cultural contemporâneo, num país em que a arte em grande escala tende a não ter expressão e em que os projetos de arte pública são escassos. Deste modo, as regiões envolvidas ficam dotadas de um conjunto de intervenções de artistas conceituados, visitáveis por todos, o que naturalmente contribui para o desenvolvimento local e para a cultura do nosso país.

Gostaria de terminar agradecendo a todos os que contribuíram para este projeto, nomeadamente aos acionistas e às pessoas da EDP que possibilitaram esta iniciativa, reforçando aquilo que tem sido o papel da EDP como maior mecenas empresarial da cultura em Portugal.







24
**DA NECESSIDADE
DA PAISAGEM**
Aurora Carapinha

34
**A PAISAGEM É O GRANDE
ACONTECIMENTO**
Isabel Lucas

60
VENDA NOVA
Graça Morais

76
CANIÇADA
Vhils

92
PICOTE II
Pedro Calapez

108
BEMPOSTA
Pedro Cabrita Reis

124
BAIXO SABOR
Álvaro Siza Vieira
José Pedro Croft

152
FOZ TUA
Eduardo Souto de Moura
Rui Chafes

182
ALQUEVA
João Louro

198
**PAISAGENS
TRANSITÓRIAS.
ARTE E INFRAESTRUTURA
NA OBRA DE ROBERT
SMITHSON**
Francesco Careri

206
**PAISAGEM,
BARRAGENS, ARTE**
Nuno Crespo
Luísa Salvador

212
PORTFOLIO
André Cepeda

245
BIOGRAFIAS





DA NECESSIDADE DA PAISAGEM



Duarte Belo, Serra da Estrela, Seia, 2014

– A paisagem, compreendo-a como um sistema sócio-ecológico e afectivo.

– A paisagem é aquilo que vemos, que sentimos e com a qual nos relacionamos através do corpo e da mente. É um espaço com o qual interagimos espiritualmente, objectivamente e cientificamente.

– A paisagem é a configuração de um sistema e inter-relações entre vários factores naturais e culturais que se transformam e evoluem ao longo do tempo;

– Todas as paisagens são uma representação da relação que a humanidade estabeleceu com os sistemas ecológicos, no decurso da história, e com os quais estabeleceu um vínculo vital e emocional;

– A paisagem é, e sempre foi, intrinsecamente multifuncional, dinâmica e identitária;

– A paisagem é um sistema: o sistema paisagem.

O fazer humano é parte integrante deste sistema onde vários outros sistemas se relacionam, se entrecruzam e se originam mutuamente. A humanidade nunca foi só espectadora deste sistema. É sempre parte.

– É parte como a mais pequena partícula do solo é;

– É parte como o mais minúsculo organismo vivo é;

– É parte como a complexa e grandiosa Amazónia é.

Sophia de Mello Breyner Andresen, no poema *Esteiro e Cesto*, di-lo assim: “*No entrançar de cestos ou de esteira / Há um saber que vive e não desterra / Como se o tecedor a si próprio se tecesse / E não entrançasse unicamente esteira e cesto / Mas seu humano casamento com a terra*” (Andresen, 2010:630).

A humanidade é parte deste todo, deste sistema complexo que tem regras, dinâmicas, tempos próprios, porque de matérias, de tempos distintos e múltiplos a paisagem é construída. Esta afirmação leva-me, de imediato, a recusar a ideia simplista da paisagem como cenário, como pano de fundo que, por vezes, ainda hoje acontece.

Ao declarar que a humanidade nunca foi só espectadora, mas actora e participante estou a enunciar a paisagem como espaço de experiência vital das dimensões cultural, social, económica, ecológica e emocional. Sem um desses pilares, que sustentam esse espaço de experiência vital, a paisagem não se concretiza. Não é paisagem.

A paisagem é coisa corpórea, real, vital e polisémica, de difícil definição, recordando-me o que Santo Agostinho dizia sobre o tempo (...) *Se não me perguntarem o que é o tempo sei perfeitamente o*

que é; mas se me perguntarem o que é sou incapaz de o explicar”. O mesmo acontece com a paisagem.

Mas ela também é poliédrica uma vez que é um sistema onde *todas as partes conservam a sua identidade construindo, juntas, uma pluralidade que não atenta contra a unidade, mas fortalece-a* (Papa Francisco, 2015).

Neste quadro conceptual, que acabei de caracterizar, ecoam as ideias e as lutas de muitos dos que foram nossos mestres (Caldeira Cabral, Orlando Ribeiro, Ribeiro Telles, António Facco Viana Barreto, Álvaro Dentinho, Ilídio de Araújo, Fernando Pessoa Alexandre Cancela d’Abreu, Manuela Raposo Magalhães, Margarida Cancela d’Abreu entre outros) mas também o pensamento de David Lowenthal que considera que a paisagem é um conceito fluido, o qual apresenta um conjunto de atributos que contribuem para a construção da enorme interdependência entre a paisagem e as comunidades, entre a paisagem e a humanidade. Esses atributos são: a paisagem como paradigma ecológico; a paisagem como pertença de todos; a paisagem como identidade colectiva; a paisagem como herança e a paisagem como arte (Lowenthal, 2008:295-317).

Contudo, este entendimento da paisagem integrador, inclusivo, sistémico foi-se perdendo. Direi mesmo: foi apagado.

Questiono-me sobre o que aconteceu para que algo que era próprio, definidor da essência do conceito de paisagem se tenha perdido e, não assim há tanto tempo.

Raffaele la Capria ilustra bem esta rápida alteração num belíssimo livro intitulado *Capri et plus jamais capri* ao escrever:

Et ainsi je suis ici à Capri et dans ce que qui n’est plus Capri, le malaise continuel qui me prend est dû précisément à cette sensation que rien n’est plus, que tout est perdu jour après jour inexoavelmente. (...) je suis revenu après trente ans, plein de la conscience que j’avais acquise, et dans l’intervalle, en ces trente ans d’absence, tout s’était consumé et tout dieu était mort. Le lieu que j’avais laissé n’existait plus, le retour n’était plus possible. Et ce lieu dans lequel je me trouve maintenant est un lieu que je ne reconnais pas (Capria, 2011:1;7).

A velocidade, marca da contemporaneidade, é para muitos a chave àquela questão.

A aceleração, que transformou a Europa e o mundo ocidental numa máquina tecnocrática, num vasto mercado consumidor, gerou um continente que não se reconhece a si próprio e no qual o traço unificador é a desunião.

A celeridade levou ao esquecimento, ao aplanamento, à visão “mono”, rasa, homogênea de uma realidade poliédrica, inter-relacional, (e ousado dizer transgeracional) plena de rugosidades.

Também uma ciência fechada em gavetas / especializações agudizou e contribuiu para este esquecimento. A ciência pura e dura divorciou-se das ciências sociais e humanas, da dimensão espiritual e emotiva.

A aceleração e tudo aquilo que a traduz, e que a gerou, determinou um inquietante esquecimento da compreensão da paisagem como a configuração de um sistema complexo inter-geracional, inter-relacional entre sistemas sociais, ecológicos e a dimensão emotiva e afectiva como espaço de experiência vital.

O não reconhecimento da paisagem como sistema relacional (e o não entendimento sobretudo daquilo que ela é) explica a delapidação, o abandono em que a paisagem se encontra e o fortalecimento de um ideário cada vez mais cenográfico da paisagem. E, paradoxalmente, explica também o interesse súbito que se assiste pela paisagem. Contradições do nosso tempo!

A não compreensão sistémica, integradora e dinâmica da paisagem estabelece rupturas na linha contínua da memória individual, e da memória ecológica. Esta última deve ser assumida também como memória colectiva uma vez que o fazer humano é parte integrante das dinâmicas ecológicas. Ribeiro Telles clarifica de forma magistral esta comunhão entre o fazer humano e os sistemas ecológicos ao afirmar: *A paisagem rural* (e podíamos retirar o qualificativo rural que o sentido da frase não se alteraria) *não é mais do que uma biocenose de substituição que, por isso, se rege por princípios ecológicos. Não é estática porque é viva e caracteriza-se por equilíbrios dinâmicos, não admitindo rápidas transformações nem a variação desordenada de parâmetros desordenados* (Telles, 1994:29).

Aquela delapidação não pode ser lida só porque se perdeu, só porque se descaracterizou a componente paisagística. E, tomo aqui este termo na sua significação cénica e, como tal, reducionista.

A delapidação corresponde também, e em nossa opinião, sobretudo ao declínio e ao comprometimento de muitos dos serviços ecológicos, à fragilização da coesão social, à diminuição da qualidade de vida, ao apagamento da diferenciação, ao surgimento da homogeneização.

Reflexo desta não compreensão – que pensar, desenhar, projectar, gerir paisagem é, afinal, criar, fundar e gerar uma biocenose de substituição – são, não só os incêndios de 2017, mas também

a desertificação que assola o país desde os anos sessenta do século XX e que se agudizou nos últimos anos, uma política de construção de barragens errática, uma política agrícola descontextualizada da realidade biofísica e a ausência de uma política urbana que se confunde com uma política de espaços urbanos sem qualquer preocupação com a da qualidade de vida das populações. Em nenhuma das acções referidas se concebeu uma biocenose. Bem pelo contrário: anulou-se a complexidade do sistema paisagem e, como tal, anulou-se o espaço de experiência vital que toda a paisagem em qualquer tempo e espaço deve ser.

Por vezes, esta constatação leva-nos a pensar no possível empobrecimento da língua portuguesa que essa delapidação pode ter determinado.

Quantos vocábulos, quantas expressões já se terão perdido nesta voragem da simplificação e da linearidade?

A paisagem enquanto suporte da vida, espelho das comunidades e do indivíduo, espaço de relação, configuração dinâmica evolutiva resultante de um complexo sistema de interrelações entre valores ecológicos, culturais, éticos, estéticos e simbólicos diluiu-se.

A dimensão da paisagem, a um tempo, património natural e cultural, bem social sucumbiu perante a voracidade da aceleração, perante a anulação do tempo longo. Este conceito, ou melhor esta realidade, desapareceu sobretudo do universo das elites que tutelam, geram, legislam este bem comum. E conseqüentemente foi-se, e vai-se apagando do dia-a-dia da sociedade. Remetendo a paisagem para uma posição de cenário e não de espaço de vivência, de relação, de configuração do sistema ecológico-socio-cultural-económico-afectivo.

A paisagem enquanto quadro de experiência vital, enquanto construção cultural, configuração, representação de uma cultura está bem expressa no pensamento de George Steiner, no seu livro *A ideia de Europa*, 2004, na qual defende a paisagem (toda a paisagem e não fragmentos dela) como um dos quatro pilares da identidade cultural da Europa e inicia a sua reflexão com a seguinte afirmação e interrogação:

“As hastes dos pára-raios têm de ter ligação à terra. Mesmo as ideias mais abstractas, especulativas, têm de estar ancoradas na realidade, na substância das coisas. Como é que isso se aplica, então, à ideia de Europa?” (Steiner, 2004:25).

Para Steiner a Europa consubstancia-se nas suas paisagens como nos seus cafés ou no nome das ruas. Mergulhemos nas palavras de Steiner:



Duarte Belo, Serra da Gerês, Terras de Bouro, 2012

“A Europa foi e é «percorrida a pé». Isto é fundamental. A cartografia da Europa é determinada pelas capacidades, pelos horizontes percebidos dos pés humanos. Os homens e as mulheres europeus percorreram a pé os seus mapas, de lugarejo em lugarejo, de aldeia em aldeia, de cidade em cidade. O mais das vezes, as distâncias têm uma escala humana, podem ser dominadas pelo viajante que se desloque a pé, pelo peregrino até Compostela, pelo «promeneur», seja ele «solitaire» ou gregário. Há extensões de terreno árido, proibitivo; há pântanos; os alpes elevam-se. Mas nada disto constitui um obstáculo intransponível. Não há Saras, Badlands, tundras inultrapassáveis. As passagens entre montanhas têm abrigos como os parques têm bancos. Os «Holzwege» de Heidegger atravessam a mais tenebrosa das florestas. A Europa não tem um Vale da Morte, uma Amazónia, um «outback» inacessível ao viajante.

Este facto determina a existência de uma relação essencial entre a humanidade europeia e a sua paisagem. Metaforicamente, mas também materialmente, esta paisagem foi moldada, humanizada, por pés e mãos. Como em nenhuma outra parte do globo, as costas, os campos, as florestas e os montes da Europa, de La Coruña a S. Petersburgo, de Estocolmo a Messina, tomaram forma, não tanto devido ao tempo geológico como ao tempo histórico-humano. (...) Os nossos acres, encontrem-se eles cobertos de neve ou no zénite amarelo do Verão, são aqueles vividos por Bruegel, Monet ou Van Gogh. Os bosques mais sombrios têm ninfas ou fadas, ogres literatos ou eremitas pitorescos. O viajante parece nunca estar completamente fora do alcance dos sinos da aldeia mais próxima. (...) As belezas da Europa são inextricavelmente inseparáveis da pátina do tempo humanizado (Steiner, 2004:28-29).

Este texto de Steiner remete-nos para a poética, para a narrativa que Duarte Belo nos propõe no seu infinito percurso fotográfico. Mas, também é representativo do que está enunciado na obra

coordenada por Pierre Nora *Les lieux de memoir* (Nora, 1997) onde nos é demonstrado que a memória se revela mais facilmente no espaço que no tempo, mais nas suas representações locais do que nas crónicas e na história.

Também Edgar Morin, em 1987, ao considerar a Europa um complexo cujo propósito é agregar sem confundir o maior número de diversidades e de associar os contrários — a Europa como uma unidade *multiplex* — se socorre do conceito da paisagem, para clarificar a sua tese ao afirmar: “l’effet propre de la conscience et du mouvement écologiques, en ce que concerne la culture européenne, c’est qu’ils préservent non seulement les diversités animales et végétales, non seulement la beauté et la diversité des paysages européens, mais aussi les diversités ethniques et régionales” (Morin, 1987:25,49).

A paisagem emerge assim como a quinta essência da memória colectiva, porque ela está por definição enraizada num lugar específico e como refere David Lowenthal (Lowenthal, 2008:295) por consentimento mútuo absorve o quotidiano da comunidade.

Apreciamo-la, amamo-la não tanto como exemplares de uma cultura de elite, de obras de arte a coleccionar, mas porque ela é-nos necessária devido à sua familiaridade (facilidade de reconhecimento) e à sua proximidade: é receptáculo de lembranças preciosas quer individuais quer colectivas (Lowenthal, 2008:295), criadora de memórias e geradora de futuros.

Penso que ficou claro que a paisagem, o sistema paisagem, é uma representação, uma construção cultural, da relação simbólica, emotiva, afectiva, racional que as comunidades estabelecem com o tempo, com o espaço, com a matéria. É uma manifestação exemplar: da multidimensionalidade dos fenómenos humanos e sociais; da interdependência do tempo e do espaço e da interacção da natureza e da cultura; da economia; do simbólico, do indivíduo e da comunidade.

O significado, o valor, a dimensão da paisagem coloca-se, pois, muito para além da ideia de cenário, da sua representação artística, da sua dimensão estética, do seu valor turístico, ou de uma visão simplesmente ecológica. É no cruzamento de todos estes vectores que a paisagem se situa.

Interessante é notar que no momento em que o declínio desta relação se agudizou, de forma mais evidente, um conjunto de acções começam a surgir no final da década do século XX e com mais expressão no início deste século, nas quais o tema da paisagem surge com um interesse renovado em todos os domínios da vida política, social, intelectual, literária, artística e académica. Obviamente que este renascimento do interesse pela paisagem é, em parte, resultado da Convenção Europeia da Paisagem.

Refunda-se assim o interesse, a necessidade de falar, pensar, reabilitar, de retomar uma discussão que algures no devir temporal ficou pendurada.

– Espero que este interesse não se transforme numa deriva de múltiplos interesses sectoriais.

– Espero que este interesse não se esgote num entendimento epidérmico do conceito de paisagem e como tal não sistémico.

– Espero que este interesse não se traduza na *Omini paisagem* que Mickael Jacob (Jakob, 2008) de forma tão assertiva já explorou.

Consideramos, ou melhor quero acreditar, que este interesse crescente pela paisagem, que temos vindo a assistir nos últimos anos, corresponda a uma alteração profunda das mentalidades e não seja uma questão de moda. Isto é, acredito que este interesse crescente é um facto civilizacional como lhe chamou Michel Collot, para quem a paisagem é um dispositivo que permite religar a dimensão científica com a dimensão sensorial e afectiva (Collot, 2011: 51).

Para Collot a paisagem não é só espaço / território de acção (como algumas interpretações erradas dos ideais modernos nos quiseram vender) e objecto de estudo. Não é só coisa do passado é também coisa do presente e do futuro.

A paisagem obriga a pensar de forma diferente. Propõe-nos, entre outras coisas, um modelo para a invenção de um novo tipo de racionalidade à qual Collot denomina “*Pensée-Paysage*” que pode inspirar obras e práticas que reinventam sob formas, e com novos meios, a antiga aliança entre o ser humano e o seu ambiente. É isto porque a complexidade e a multidimensionalidade da paisagem convidam-nos a ultrapassar os abismos que separam hoje os saberes e os discursos (Collot, 2011; 51) estes cada vez mais especializados, e a

estabelecer entre eles um elo. Permite, pela sua complexidade conceptual genésica, aliar a experiência mais comum e a mais concreta com uma dimensão intelectual científica, artística, uma vez que a paisagem é:

– um dispositivo que estabelece a relação entre uma dimensão concreta, objectiva, real e as construções simbólicas entre as identidades locais, as nacionais e as mundiais;

– um modelo a partir do qual se pode ultrapassar o dualismo do pensamento moderno, a abstracção, a quantificação, a desumanização e a especialização excessiva dos nossos saberes;

– um conceito relacional, capaz de compreender o homem na totalidade do seu ser e na sua relação complexa com a natureza;

– uma “entidade multidimensional e complexa animada por processos interactivos”, por excelência, que determina um pensamento que diferencia e religa, o qual se contrapõe ao pensamento que isola e separa, e que caracteriza a nossa contemporaneidade;

– um conceito operativo, capaz de religar aquilo que está deslassado, uma vez que se funda na relação íntima e complexa entre sujeito-espaço.

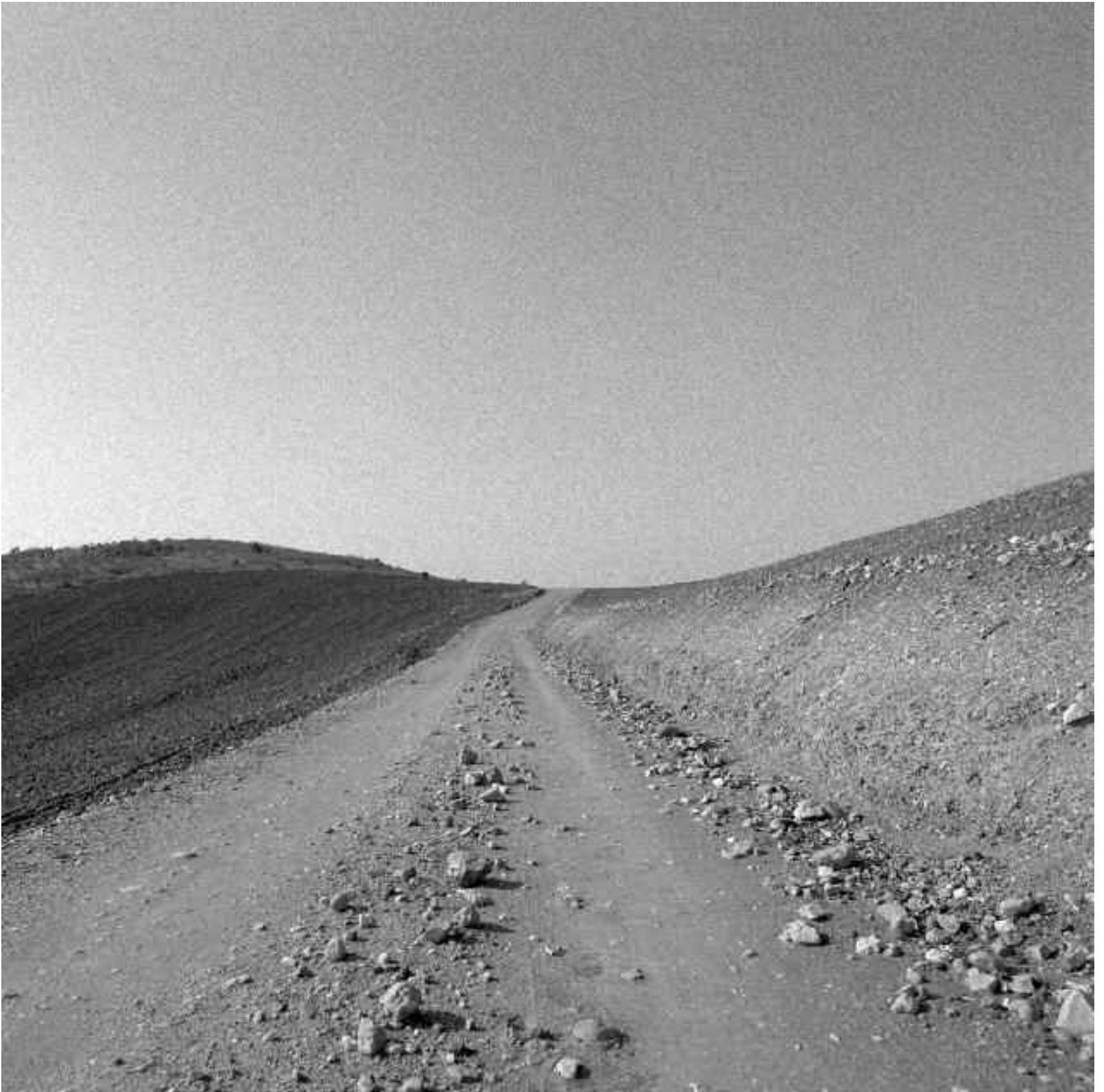
Este protagonismo que a paisagem pode vir a desempenhar no futuro, ou melhor, hoje em dia, porque já não nos é dado muito tempo, encontra justificação na temporalidade, na materialidade e na espacialidade que lhe são peculiares.

A temporalidade da paisagem provém-lhe do facto que essa temporalidade não é manifestação de um tempo, mas, é manifestação de variados e distintos tempos que, actuando com o espaço e a matéria, definem espacialidades, materialidades, memórias e identidades.

Podem-se definir três tempos de natureza diferenciadas: o tempo cronológico; o tempo biológico e o tempo inclusivo, o estar em.

O tempo “cronológico” linear e a sua conjuntura determinam marcas, formalizações, signos identitários, que o tempo biológico, pelo processo natural cíclico e evolutivo que comporta, molda numa construção evolutiva, numa corporeidade em permanente devir (Assunto, 1973: 25-28, 33; Carapinha, 2009: 125).

A materialidade, predominantemente natural, que configura o sistema paisagem gera uma temporalidade evolutiva, circular sem princípio e sem fim, em constante renovação e rejuvenescimento, onde cada tempo é desígnio de um tempo anterior e desígnio de um outro que lhe sucede. Desta materialidade natural, que conforma o sistema paisagem, advém também uma temporalidade inclusiva.



Duarte Belo, Idanha-a-Nova, prox., 2005



Duarte Belo, Santuário de Nossa Senhora de Lurdes,
Nagoselo do Douro, São João da Pesqueira, 1997

A paisagem é, assim, um espaço que propõe uma vivência e uma experiência de uma temporalidade evolutiva e de uma temporalidade inclusiva, qualitativa e integradora (Carapinha, 2009:125).

Tolentino Mendonça no texto *Um banco de Jardim* revela-nos o estar em que temporalidade inclusiva proporciona. Escutemos o poeta:

Por exemplo, um banco de jardim. *Sentados nele descansamos, escapamos por momentos do frenesim confuso, abrimo-nos ao silêncio e à contemplação ou simplesmente espreguiçamo-nos ao sol, de olhos fechados, a sentir o odor de um tempo reencontrado. Visto de um banco de jardim, o mundo parece ganhar uma fisionomia diferente. Abraçamos margens esquecidas da vida, escutamos zonas periféricas, mas necessárias, olhamos os coloridos de outras vozes. E percebemos que a alegria se aproxima de nós como uma folha trazida pelo vento* (Mendonça, 2017:1).

Neste excerto Tolentino Mendonça, de forma límpida, imerge-nos na temporalidade inclusiva do jardim e, por extensão, da paisagem, uma vez que todo o jardim é representação da paisagem ideal.

É nesta imersão que o espanto pode acontecer como o entende adorno “*Espanto é um longo e inocente olhar sobre o objecto*” e neste tempo longo, inclusivo, a inquietação invade-nos e, com ela, reencontramo-nos e reposicionamo-nos no mundo.

A temporalidade evolutiva é o devir natural inerente à materialidade das estruturas naturais que constroem a paisagem. É a infinita e a constante construção evolutiva que a Natureza cria pelo seu devir. A paisagem reescreve-se, reinventa-se em cada tempo do tempo, no tempo biológico e no tempo da Paisagem, a partir de uma estrutura matricial (Carapinha, 2010:125-126). Eles são, afinal, o fruto das dinâmicas biológicas e ecológicas que Ribeiro Telles fala quando considera que o fazer humano é sinónimo de biocenose de substituição.

Se a temporalidade inclusiva propõe uma suspensão, uma cristalização, do tempo, um parêntesis no quotidiano, a temporalidade evolutiva determina o seu contrário: a constante inconsistência do momento. Tudo se transforma em perpétuo devir. Mas é esta constante transformação

que se torna fundamental no *estar em*, na vivência da temporalidade inclusiva.

O tema da constante regeneração num tempo suspenso, num espaço limitado foi tratado por vários pintores e escritores sob o tema *Et in Arcadia Ego*. Expressão, que como demonstrou Erwin Panofsky num ensaio editado em 1955, intitulado *Et in Arcadia Ego: Poussin e a Tradição Elegíaca*, deve ser traduzida como “a morte existe mesmo na Arcadia” distanciando-se de outras traduções que haviam sido produzidas a partir da inscrição presente na pintura de Poussin (Panofsky, 1980: pp.185-199).

A Arcádia, terra dos bem-aventurados, lugar dos deuses, primavera eterna — porque a passagem do tempo foi suspensa — paisagem arquétípica, ideal, lugar utópico e eutópico, contem em si o sentido da morte. Não se liberta do processo de regeneração que lhe é dado pela materialidade que a consubstancia (Carapinha, 2010:126).

É esta constante transformação que constrói e cunha a paisagem, é este constante princípio e fim, é esta finitude aberta que dá ao Homem tranquilidade, segurança e futuro.

Em cada intervenção na paisagem deve-se promover esta dinâmica, evolutiva, inclusiva, universal, interrelacional, inter-escalar (porque se estende desde o infinitamente pequeno ao infinitamente grande) porque só com ela se constrói um *ethos*: o lugar que compreende a totalidade da existência.

Referências Bibliográficas.

- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética*, Caminho, 2010.
- ASSUNTO, Rosario, *Il Paessaggio e L'Estetica*, Giannini, Napoles, 1973.
- CARAPINHA, Aurora, “Los Tiempos del Paisage” in MADERUELO, Javier (dir.) *Paisage e Historia*, Abada Editores, Madrid, 2009, pp.III-127.
- CAPRIA, Raffaele la, *Capri et Plus Jamais Capri*, Pagine d'Arte, Lugano, 2011.
- COLLOT, Michel, *La Pensé-paysage*, Actes Sud/ENSP, Paris, 2011.
- JAKOB, Michael. *Le Paysage*, Infolio, Gollion, 2008
- LOWENTHAL, David, *Passage du Temps sur le Paysage*, Infolio ed., Paris, 2008 (traduzido do inglês por Marianne Enckell).
- MENDONÇA, José Tolentino, *Pequeno Caminho das Grandes Perguntas*, Quetzal, 2017.
- MORIN, Edgar, *Penser l'Europe*, Gallimard, Paris, 1987.
- NORA, Pierre (dir.) *Les Lieux de mémoire*, 3 vols. Gallimard, Paris, 1997.
- PANOFSKY, Erwin, *O Significado das Artes Visuais*, Presença, Lisboa, 1980.
- PAPA FRANCISCO, *Discurso do Papa aos Movimentos Populares*, Bolívia, 2015 ([http://pt.radiovaticana.va/news/2015/07/10/discurso_do_papa_aos_movimentos_populares_\(texto_integral\)/1157336](http://pt.radiovaticana.va/news/2015/07/10/discurso_do_papa_aos_movimentos_populares_(texto_integral)/1157336)).
- STEINER, George, *A Ideia de Europa*, Gradiva, 2004.
- TELLES, Gonçalo Ribeiro, “Paisagem global. Um conceito para o futuro” in *Iniciativa para o desenvolvimento, a energia e o ambiente*, (número especial) Lisboa, 1994, pp. 28-33.



Duarte Belo, Serra da Peneda, Arcos de Valdevez, 1987



A PAISAGEM É O GRANDE ACONTECIMENTO



Álvaro Siza Vieira

Na curva do rio há um espelho, irregular, com árvores mostrengas, montanhas de cumes ciclópicos, nuvens com arestas. É a ilusão de mundo criada pela água num ondular movido a vento e uma corrente que não se vê. Tudo parecia estático não fosse esse reflexo agitado. A paisagem ganha vida no espelho rugoso do caudal do Tua ali menos caudaloso. Às vezes azul, outras de muitos verdes, cinzas, castanhos matizados, cores filtradas pelo jogo de luz e sombra, enganosas quando os olhos se levantam da água e descobrem, nítida, as linhas paralelas formadas pelas cepas ao longo das colinas, os pedregulhos que revelam um solo a espaços quase nu de terra, as oliveiras dispersas, uma aridez que ao longo dos séculos o homem tenta combater, transformando o que se diz ser “o natural” e que ali tem um protagonista: o rio e a linha por ele desenhada ao longo de 40 quilómetros entre Mirandela e Alijó, a um quilómetro do local preciso onde se encontra com o Douro. É o Tua. E o Tua não é velho. O Tua parece estar ali antes de tudo.

É a ponta de uma espécie de uma figura geométrica angulosa, mal definida, um triângulo de lados desiguais, gigante, com concentração de focos num dos vértices que se forma no mapa de Portugal. É a forma de um roteiro de arte pública, intervenções de arquitectos e artistas plásticos em novas barragens e noutras já existentes que tenham sido alvo de um reforço de potência, projecto a que foi dado o nome Arte e Arquitectura em Barragens e que quer ser um museu aberto, monumental, capaz de interrogar o papel da arte na paisagem, concebido em ambiente natural e sem vocação museológica, de acesso público em que o compromisso do artista é responder “aos desafios colocados pelos próprios lugares de implantação: a magnificência das paisagens, o gigantismo dos paredões, a extensão e profundidade das bacias de retenção, o arrojo das construções de apoio, a necessidade iconográfica dos públicos”, nas palavras de João Pinharanda, o curador desta iniciativa da EDP que arrancou em 2007, com a inauguração de um painel da autoria da pintora Graça Morais na central de Frades I, mais um ponto nesse mapa que pode ser percorrido por uma qualquer ordem voluntária do espectador. Do Tua ao Alqueva, passando pela Venda Nova, Bemposta, Picote, Baixo Sabor até ao sítio onde esta viagem se inaugurou: o Alto Lindoso, no Parque Natural Peneda Gerês. E descobrir como Eduardo Souto de Moura, Álvaro Siza Vieira, Rui Chafes, José Pedro Croft, Pedro Calapez, Graça Morais, João Louro ou José Rodrigues responderam ao desafio de dialogar com a paisagem, ou

seja, como conceberam o que se designa de arte pública a uma escala monumental.

Todos, sem excepção, recorrem à poesia ou a uma dimensão poética, para falar da relação entre o que criaram com o espaço envolvente. Também todos respondem que não hesitaram, ou hesitaram muito pouco, antes de aceitar o desafio. De José Rodrigues, o artista desaparecido 2016 — que concebeu a primeira obra para este projecto — tentamos ler os sinais que deixou com Fonte da Vida, olhando a escultura feita para a barragem do Alto Lindoso, em 1993, tanto no conjunto da sua obra como no modo como encarava a arte.

Em todas as obras, destaca-se a atenção à escala, mais uma vez, o universo alvo de intervenção — espaços fora das áreas urbanas, quase todos em zonas desertificadas —, o desafio de estar a criar para qualquer coisa próxima do que se pode designar por perenidade, entendida em relação a outra escala muito subjectiva: a do tempo da vida humana. Ou seja, o futuro é um horizonte desafiante para estes criadores e a ideia de permanência, um estímulo.

Uma águia voa baixo e a sua sombra toma conta de boa parte do espelho no Tua naquele lugar da curva. O voo distrai. “O que é que quer dizer natural?”, indagara, longe dali, Eduardo Souto de Moura querendo com isso falar da manipulação da paisagem pelo homem nos milénios em que a habita. A pergunta ecoa na mente. Como seria gritá-la naquele vale? Não haveria Vale do Douro tal como o conhecemos, sem a tal manipulação. É irresistível não olhar. O que havia ali antes de tudo? Antes da curva do rio ser agora esse lago e haver vinte quilómetros do caminho-de-ferro submerso, e antes da via férrea e das estações e das laranjeiras, das pedras que formaram túneis também agora submersos, e da fronteira que divide dois distritos estrategicamente desenhada numa linha imaginária a meio do rio quando a paisagem passa a ser Património da Humanidade — Bragança numa margem, Vila Real na outra. O que havia ali antes do rio ter nome, antes do vale do Douro se chamar assim, e antes e antes. É o recuar imaginário a um tempo anterior a quase tudo para voltar depois ao presente.

Eduardo Souto de Moura aceitou “intervir” na paisagem. E ele está ciente do que esse “intervir” implica. “O que há aqui de natural?”, continua, desafiando o interlocutor a que lhe aponte um único detalhe no que se vê da sua janela que não tenha sido alvo dessa intervenção humana. Não está no Tua, mas a pergunta vale para o Tua e para quase todos os lugares. Da janela do atelier

do arquitecto vêm-se casas, árvores em jardins, pontas e gruas, e outro rio, o Douro. “A presença humana é intrusiva na paisagem. Uma barragem é apenas mais uma pegada”, dirá Pedro Cabrita Reis. Eduardo Souto de Moura diz a olhar a rua: “Esta árvore foi plantada aqui para oferecer ao Siza [o arquitecto que tem um atelier no mesmo edifício]. Gaia está ali careca. Talvez uma gaivota. Até o rio foi manipulado”, ou seja, domesticado para se adaptar a um certo modo humano de viver. Não foram todos, uns mais outros menos?, parece querer dizer, olhando o curso de água lá em baixo, a confundir-se com a névoa que encima o monte, já em Gaia.

Faz-se a pergunta de outro modo. Como se aceita, então, fazer arquitectura numa paisagem muito pouco manipulada e como se projecta depois de aceitar? Talvez pensando no que Almada Negreiros chegou a definir como modernidade, tentando que a arte imite a natureza, mesmo que Souto de Moura recuse a ideia de que a arquitectura seja uma arte, e o arquitecto, um artista. “A natureza não existe em estado puro e a arquitectura tem de se aproximar da natureza mas nunca pode ser natureza. Ela tem de ser natural no sentido de adequação e não no sentido de ter ramos e folhas.” E podia citar aqui o arquitecto austríaco Christopher Alexandre, num famoso ensaio de 1965, *A City is not a Tree*, aplicado não à cidade, mas à árvore enquanto metáfora, estrutura abstracta na paisagem feroz, para referir outro autor que tantas vezes acompanha Souto de Moura, o artista alemão Joseph Beuys e outra obra, *Coyote: I Like America and America Likes Me*. A paisagem, como o ambiente urbano, a obra pública, e o meio assemelhar-se-ia ao tal animal feroz que é preciso saber domar.

Construir uma barragem é alterar a natureza de forma drástica e não há nada que altere essa intrusão no ambiente. António Ferreira da Costa, o homem que na EDP foi o responsável pelo alargamento da produção de energia eléctrica através das barragens não tenta dissimular os efeitos que este tipo de construção implica. “É avassalador”, sublinha. “Mas é ponderado e vem suprir necessidades.” Souto de Moura conta que aceitou o convite depois de estudar o tema e estar convencido da sua utilidade. À obra de engenharia que é o paredão e toda a maquinaria que produz a energia a partir do reservatório que essa parede constrói, junta-se outro edificado: o lugar onde abrigar essas máquinas e os funcionários que nelas trabalham. Há assim outro artifício que é a construção arquitectónica na paisagem. “É natural que

esteja ali, que exista, porque é preciso, é necessário. Tem de ter uma naturalidade. Não é natural. Não deve ser agressiva, não se deve impor; os meus gestos provocam estádios que não se podem impor à geografia da natureza. Devem antes fazer parte dele, devem conviver.” Eis os pressupostos de qualquer intervenção na paisagem segundo Souto de Moura, o arquitecto da barragem da Foz do Tua. Não do paredão, mas da casa de todas as máquinas que fazem com que aquela muralha de betão faça sentido, que a água que ela retém produza energia eléctrica e possa depois voltar a correr no rio. O arquitecto fez isso, ali, dissimulando — agora o termo aplica-se — a existência do edifício. Construiu-o para depois o enterrar.

Antes, houve uma polémica. A barragem foi construída no limite do território que integra a paisagem designada como património da Humanidade pela UNESCO. Quando o edifício central foi erguido, os técnicos chumbaram a construção sob pena de todo aquele cenário pertencente ao Alto Douro Vinhateiro ser desclassificado. A controvérsia estalou com queixas de associações ambientalistas que já antes alertavam para os riscos. “Pensámos que o arquitecto Souto de Moura nos poderia resolver aquele problema”, conta António Ferreira da Costa, administrador da EDP Produção, o homem que hoje exhibe um sorriso, misto de alívio e satisfação, pela obra feita. “Fechámos com chave de ouro o alargamento do plano hidroeléctrico. A ideia dele de enterrar o edifício foi brilhante.”

Souto de Moura conta que não hesitou na solução. Mas sim antes, quando o convidaram. “Mostraram-me o projecto que existia e tinha sido chumbado pela UNESCO. Era preciso arranjar uma alternativa. Coincidiu com o momento em que eu tinha ganhado o Pritzker. Mas o prémio nunca foi abordado nas conversas. Não sei se deu algumas garantias à UNESCO”, lembra o arquitecto. Foi em 2011. Houve condição para aceitar. Teriam de o convencer da necessidade da construção e esclarecer o impacto além de “perceber como é que se faz energia em Portugal”, esclarece, “se era preciso fazer mais uma barragem, qual o défice de energia e o que a Portugal importava. Sei que a energia hídrica é dos sistemas mais limpos. A nuclear nem pensar, a energia do carvão e do gásóleo, que aguenta o país, é poluente. O discurso foi convincente.” Aceitou. E aos poucos foi-se apaixonado pela obra, “à boa maneira portuguesa, quanto mais me bates mais eu gosto de ti”. Refere-se ao que chama “dissabores”; “muitos artigos em muitos artigos, pediram a



Eduardo Souto de Moura

minha expulsão da Ordem dos Arquitectos e nesse ano, o mesmo do Pritzker, ganhei o prémio da imprensa estrangeira e, no Casino do Estoril, onde me entregaram o prémio, houve uma manifestação. Ouvia-se ‘Souto Moura traidor’. Fui falar com eles. Disse-lhes que estava disposto a explicar-lhes o projecto, dizer porque tinha aceitado, o que estava a fazer. E fui. Levei uma cesta de produtos que diziam que iriam desaparecer, umas castanhas e o azeite transmontano.”

Fala com entusiasmo. “Este é o tipo de arquitectura de que mais gosto, a industrial”, refere para que se perceba o que sentiu ao olhar a primeira vez a parede gigante.

Olhou a parede gigante e olhou o que ficava para lá dela. Sabe que em Portugal os novos projectos têm de ficar a 50 metros dos monumentos classificados. O paredão estava no limite. O edifício, casa da turbina e de todas as máquinas, já ficava dentro desse monumento que é o Alto Douro Vinhateiro. “Quando me perguntaram o que eu tencionava fazer, disse que estava a pensar fazer uma coisa enterrada como tinha feito no estádio do Braga [em 2004]. Olhei para a montanha. Era preciso diluir ou anular a imagem de edifício ou prédio. A minha função foi pensar numa alternativa.” E pensou na linguagem industrial. “Gosto de arquitectura industrial, gosto da estética industrial. Porque não tem narrativa, ninguém quer dizer nada quando faz uma fábrica. Aquilo é puramente utilitário, mas depois não é. Por isso os museus adoram ir para fábricas e porque lá os artistas não têm ninguém que os chateie. Decidi

usar a linguagem industrial. Já tinha um antecedente que era o metro do Porto em que lidei com engenheiros e máquinas. Gosto disso.” Gosta do edifício do Centro Georges Pompidou, em Paris, uma construção do início dos anos setenta projectada por um grupo de arquitectos e associada ao movimento Brutalista: Renzo Piano, Richard Rogers, Peter Rice, Gianfranco Franchine, Ove Arup, Mike Davis, Su Rogers. Refere o exemplo antes de descrever a solução para o Tua. O raciocínio foi: “De tudo isto que está à superfície o que é que eu posso enterrar?”, revela. Os engenheiros deram-lhe a resposta. “Fiquei com uma grande sala, a sala distribuidora. Lá, as máquinas estão em baixo com uns poços e há uma ponte rolante que percorre o espaço, um alçapão numa plataforma. As máquinas entram para essa sala e depois há uma outra máquina que as levanta. E há túneis. É um sistema relativamente simples. Essa grande sala, onde se pousam as máquinas todas e, onde estão operários, tanto pode estar fora como enterrada. Se eu baixar três metros ou cinco, construo a sala, faço a plataforma e, aos olhos, a sala não existe. Todas as outras máquinas — umas vinte ou trinta — meti-as em grutas dentro da montanha. Construí uns túneis dentro de terra e as máquinas estão escondidas. Fora, há uma porta que dá para cada um desses cubos. Entre os cubos enchi tudo de terra.”

Não é dizer: aqui parece que não se passou nada. É dizer: aqui passou-se alguma coisa que faz sentido e pode criar harmonia com o envolvente. Há terras, pedra, árvores e já havia ali terra, pedra,



Rui Chafes

árvores e uma ou outra casa ao fundo e vinhas, as mesmas vinhas do Douro onde a pintora Graça Morais colheu ramos de videira com folhas para depois as desenhar. Ou os ramos de oliveira que recriou a traços e que iluminou de um amarelo azeite no painel de azulejos da Central de Frades I. “Desenho com o objecto à vista”, conta, noutra geografia, a primeira artista convidada a intervir num aproveitamento hidroelétrico. Ela, natural de Trás-os-Montes, do Vieiro, bem perto do Tua, fez um painel para a casa das máquinas com desenhos das oliveiras do Douro, em Frades, Vieira do Minho “Imaginei uma catedral”, diz. “Porque de facto a área, o pé direito, a acústica remetem para um espaço assim; tem a dimensão de uma grande catedral”, sorri, falando das vertigens, da claustrofobia. “Tive de tomar um comprimido e lá descí”. E sorri mais, para falar então do deslumbramento que foi estar naquela nave imensa que depois de colocados os seus azulejos passou a poder ser visitada como se visitam as catedrais, com um outro sentido do religioso, o da experiência do silêncio e do inesperado. “Há um efeito de surpresa”, o da luz a uma profundidade onde só haveria negrume e onde há gente que trabalha.

Catedrais, interiores ou abertas ao céu

Graça Morais, como Pedro Calapez, na barragem de Picote, mais Noroeste, mais no interior, não puseram a sua marca na paisagem, alterando o visível; antes conceberam um discurso que fala sobre um território, um tempo, um modo de interpretar o real e com isso fabricaram uma espé-

cie de templo, subterrâneo, interior, habitado por quem nele vive o dia-a-dia, visitável por quem quiser. Nunca, como na paisagem aberta, sujeito de causar um efeito surpresa a quem passa. Graça Morais, como Pedro Calapez, tiveram, um e outro – palavra partilhada por eles –, uma catedral para trabalhar. E nem um nem o outro fez o que Rui Chafes e José Pedro Croft puderam fazer: conversar com o arquitecto que projectou o edificado em que as suas obras vão entrar agora como integrantes artificiais mas em pretensa harmonia com a paisagem. José Pedro Croft com Álvaro Siza Vieira no Baixo Sabor, escalão jusante, e Rui Chafes com Eduardo Souto de Moura em Foz do Tua.

Voltamos à montanha junto ao Tua onde, no terreno que lhe foi dado intervir, Souto de Moura quis ter o controlo de cada pedra. “O monte ou é de granito ou xisto; é uma zona de transição, em que o xisto é granito deteriorado, acho”. Foi ali que propôs o que poderia ser visto como um projecto arriscado, ousado. “Enterrar a sala, enterrar as máquinas, muito à imagem da arquitectura portuguesa da Arrábida, dos conventos nas encostas, como em grutas. A grande plataforma só tem um pórtico majestático com dois transformadores e é desse pórtico que sai a electricidade e depois é transportada para fora. A UNESCO olhou, viu a maquetas, e gostou da solução.” Ele mostra essas maquetas, as imagens em computador, um arquivo onde está a história de uma construção em meia-lua, com cubos, muros circulares com terra onde se vão plantar oliveiras e se há-de reconstruir o monte. “Só dentro de cinco

ou dez anos é que fica bom”, diz, desta vez a desviar os olhos das imagens para vincar a precisão da passagem do tempo. É preciso segurar a terra, garantir que ela se fixe. “Há o lema ecológico que diz que verde é bom betão é mau. Eu digo que verde é bom e betão é bom, verde é mau betão é mau. As duas coisas têm de ter sentido.”

É então que aponta outra vez o ecrã. “E depois ali vai estar o Chafes!”. Ali, uma fenda numa rocha e o rio ao fundo. Souto de Moura conhecia e admirava o trabalho do escultor, mas foi o modo como Chafes traduziu Novalis que estreitou a admiração. Refere-se ao livro *Fragmentos de Novalis*, uma selecção de textos daquele autor do romantismo alemão feita pelo artista português onde incluiu desenhos seus. Souto de Moura gosta de Novalis e gosta de Pessoa, em particular quando Pessoa diz que quanto mais poético mais real. “Quem é contra a poesia diz exactamente o contrário”, ri. Para com isto dizer que a solução de Chafes para a Foz do Tua é, em tudo, poética. “A barragem é uma coisa enorme, num território inóspito sem fim. Qualquer escultura iria ser um pirolito. O Chafes, inteligente, faz um discurso em que aproveitou uma fissura no monte”, não uma fissura provocada por ele, mas de que ele tirou partido, acentuou e onde “faz uma cobertura em ferro. É essa a escultura dele. A escultura é todo o conjunto do natural com o artificial. Chafes faz, no fundo, uma casa que não tem grande protagonismo na paisagem mas onde as pessoas podem entrar e de onde podem ver a paisagem sem a barragem.”

Suster o fôlego, imaginar um princípio de tudo, a tal terra paradisíaca, lugar bíblico, varanda primordial. Rui Chafes conta que para ele foi claro que não poderia realizar uma escultura que competisse em “tamanho, gigantismo e espectacularidade” com a “dimensão colossal da barragem e a grandeza da paisagem. Além de impossível, justifica, seria “fútil”. O artista de 52 anos conclui que além disso seria “infligir uma ferida insarável naquela paisagem impressionante e ainda pura.” Decidiu-se pela subtilidade, uma intervenção discreta e rigorosa “capaz de criar um espaço de pensamento e de dúvida”. Diz ele, “que mais do que apenas uma escultura teria de ser um gesto poético, um acontecimento na paisagem, perturbando e questionando as suas actuais condições de existência. Quando a obra de arte é a própria paisagem, a melhor intervenção será criar condições para a admirar.”

Chafes e Souto de Moura concordam e encontram-se nesse ponto: respeito pela força telúrica

envolvente. José Pedro Croft e Pedro Cabrita Reis, os dois também com obras na aridez do norte de Portugal, referem o mesmo argumento para justificar as soluções que encontraram para o Baixo Sabor e para a Bemposta, lugares onde há uma bruteza contra a qual nada se pode nem deve fazer. Chafes gostou da paisagem. Não pensou duas vezes em aceitar o convite. Estava ali a aridez que procura para a sua obra. O que fez? Torneou a entrada para a espécie de gruta com aço pintado de negro na encosta mais próxima da barragem, mesmo ao lado da “gigantesca muralha de betão” que permite uma cota de 170 metros. Perante a obra, com um comprimento aproximado de dez metros, ocorrem múltiplas possibilidades de a descrever, mas vamos com as palavras de Chafes na conversa escrita, a que ele prefere. “É uma peça onde se pode entrar, penetrando num lugar de recolhimento. Percorrendo esse espaço de penumbra e silêncio, chegamos a uma fresta vertical, muito estreita, que é a única fonte de luz na escuridão onde nos encontramos. Através dessa fenda, podemos observar somente um fragmento vertical da paisagem e do céu. Essa única visão que temos para o exterior revela-nos uma Natureza em estado puro, antes da chegada do Homem e de todas as violências e desastres que a sua acção foi impondo à paisagem. Na realidade, apesar da extrema proximidade com a barragem, esta escultura é o único lugar na paisagem de onde será impossível avistá-la: a sua orientação no local dirige o nosso olhar exclusivamente para a bela encosta mesmo em frente.”

Chafes e Souto de Moura falaram, trocaram impressões sobre a envolvente da barragem. Souto de Moura gostou da ideia de Chafes e Chafes quis ouvi-lo. “Pedi-me a opinião a ajuda para a escada”, conta o arquitecto. A dúvida era como entrar para a fenda. Por uma escada, mas... “Disse-lhe que achava que a escada não podia ter o mínimo protagonismo ou começaria a fazer concorrência com a própria obra. Propus uma escada como umas que tinha visto em Delfos [cidade grega, património da Humanidade]. Constroem-se naturalmente os degraus em terra, talhados, que caem com a chuva, depois mete-se uma tábuia, dois pregos de madeira para segurar a tábuia. Com o tempo e a poeira, a tábuia fica praticamente coberta, acinzentada, da mesma cor. Ou seja, há um terreno que é modelado e dois elementos naturais: terra e a madeira. Quase não se nota”, explica Souto de Moura.

Assim foi. Assim é. Rui Chafes chama a essa fenda coberta de ferro “uma lâmina na paisagem”. Pela forma simples, minimalista e sintética, “pode

lembrar um animal arcaico, expectante, empoleirado nas rochas. Por outro lado, aproxima-se da ideia de refúgio ou abrigo, ou de alguns mosteiros e santuários apoiados nas falésias mais inacessíveis, numa vertigem de queda: um espaço para onde nos retiramos do mundo.” Há um lado sagrado, não no sentido religioso, mas de profunda comunhão entre o homem e o mundo. Ali há tempo, dali pode-se tentar chegar ao isolamento que, mais uma vez nas palavras do escultor, “nos permite tomar consciência do poder e integridade da Natureza”, que convoca para esta obra um argumento político. “A colocação, quase provocatória, de um austero “refúgio de silêncio e contemplação” tão perto de uma esmagadora obra de engenharia, será sempre uma forma de resistência.” Resumindo: “esta escultura é uma recusa silenciosa e, ao mesmo tempo, uma despedida. Uma despedida do que já lá não está.”

A ideia de princípio, lugar inaugural, pensamento quase nostálgico e ao mesmo tempo pacificador, parece persistir quando se avança pela estrada. Um carro surge muito espaçadamente. Podem-se quase contar os que se encontram e sente-se que há outro roteiro subjacente a este de percorrer barragens para ver arte. Tudo se passa num país quase deserto, um território que convoca outra ideia, a de lonjura. Talvez porque se está a falar de arte e a vida cultural associada ao ser cosmopolita surge improvável ao pé de giestas, um ou outro burro, homens e mulheres que passam com enxadas ao ombro em aldeias quase sem ninguém. Há tractores, carrinhas de caixa aberta a transportar trabalhadores rurais ou da construção civil. Ouve-se aqui e ali o ladrar de um cão. Há corvos a voar. Carreiros estreitos, rebanhos de cabras. O interior do país entre Trás-os-Montes e o Alentejo pela raia, outra palavra que soa a antigo mas que diz mais do que “fronteira” sobre o que se quer dizer quando se quer descrever esses lugares a milhas de galerias de arte, os lugares onde se podem construir barragens porque há circuitos de água, sobretudo a Norte, com todos os afluentes do Douro, e pouca gente; sítios onde uma barragem promete não apenas produzir mais energia e tornar o país menos dependente de importação energética, mas também criar emprego, fixar população. Uma barragem, o colosso de que todos falam, é uma construção carregada de contradição. Nada fica como antes dela. Ideia tão desafiante quanto assustadora que surge também em todas as conversas.

Isto enquanto se anda de carro e se vêem escarpas, vinhas, casas de pedra sem ninguém e

depois aldeias e vilas povoadas, quase sempre silenciosas. Nomes como Amieiro, a aldeia mais próxima da albufeira da Foz do Tua, Zedes, Samões, Roios, Lodões, Alfândega da Fé; estradas sinuosas; vêem-se torres de igrejas, pequenos cemitérios, uma hora para percorrer uns 70 quilómetros e outra barragem: Bemposta. O que é uma barragem? “É uma revolução”, ecoa a frase de António Ferreira da Costa. Como se posiciona o artista perante isso? “Criando um diálogo”, responde João Pinharanda, numa linguagem universal que possa atrair e ajudar a criar novos públicos. A estrada continua até ao ermo. Vegetação rasteira. Nada mais alto parece conseguir sobreviver ali além das pedras de que são feitos os montes e a água que corre entre eles. O Douro, outra vez, agora na confluência com o rio Tormes, bem perto da fronteira com Espanha, junto a uma aldeia com o mesmo nome Bemposta, concelho de Mogadouro, no Parque Natural do Douro Internacional. Inaugurada em 1964, a barragem tem 87 metros de altura e em 2011 teve um reforço de potência. Foi nesse ano que Pedro Cabrita Reis foi chamado a intervir.

Cães dormem ao sol junto ao pelourinho. Levantam a cabeça quando o carro passa. Só isso. Alguém aparece a uma porta. Um homem empurra um fardo de palha num carrinho de mão. A rádio apanha uma estação espanhola e outra vez a pergunta: o que é uma barragem? Qualquer ideia de reposta vai buscar as palavras de Ferreira da Costa. É uma barreira artificial num curso de água com a função de a reter num reservatório ou albufeira. Para regar, para consumo, uso industrial, lazer, ou produção hidroeléctrica. Existem desde que o homem tem necessidade de reservar água. Com a Revolução Industrial ganharam outra dimensão, são os tais colossos criados quase sempre por barreiras de betão, que além do resto, ajudam a estabilizar os caudais dos rios. É também uma dimensão que muda a paisagem submerge terras, povoações; altera a geografia, pode criar um novo clima nas zonas à volta. Uma revolução que traz gente, também.

Há uma cor que permanece

Em Portugal existem 157 barragens com uma parede superior a 15 metros. Dessas, 70 são exploradas pela EDP para produção hidroeléctrica em regime de concessão por um período predefinido. A grande concentração é a Norte, sobretudo nas bacias hidrográficas do Douro, Cávado e Lima. Presentes igualmente na bacia do Tejo e no rio Guadiana. É se o que salta aos



Pedro Cabrita Reis

olhos é o grande paredão, toda a produção de electricidade acontece fora da vista. Da albufeira, a água entra em túneis que fazem uma espécie de espiral e a força dessa água faz rodar as pás de uma grande turbina. O movimento de rotação gerado pela aceleração produz energia que é transmitida por um veio ligado a um alterador, a verdadeira máquina que gera electricidade. Daí é conduzida para o exterior através de cabos condutores e, depois de ajustada a tensão, a energia é transportada para a rede nacional que, por sua vez a distribui pelos pontos de consumo. “E nisto já se altera a regra de que a mesma água não passa duas vezes pelo mesmo sítio”, adianta Ferreira da Costa, referindo-se às barragens onde já é possível que a mesma água passe duas vezes pela turbina, um reaproveitamento que ajuda a que haja energia em momentos de escassez de água.

Foi toda esta espécie de edifício de gestão de luz que Souto de Moura enterrou numa montanha para aliviar o impacto da barragem na paisagem do Tua. E que, por outro lado, Pedro Cabrita Reis sublinhou com a intervenção que fez em Bemposta. “Quando o convite veio disse logo que sim. A ética não existe na relação com a encomenda, o que existe é como a obra é construída ou pensada pelo artista. As encomendas são todas iguais. A circunstância do espaço público não é preocupante. O que poderia ser preocupante era a natureza do encomendador. Uma empresa que tivesse a intenção de branquear a sua imagem negociando em áreas relativamente obscuras podia ser um óbice para poder ou não aceitar uma en-

comenda. Se essa circunstância não estiver presente todo o território de discussão ética está exclusivamente alocado na forma como o artista gere ou não gere a sua relação com a encomenda, com o trabalho, como ele o vê, como ele o faz, como ele o desenvolve”, afirma o artista que afastou assim quaisquer dúvidas quanto à aceitação do convite. Sim, era para fazer, teve a certeza.

O projecto interessava-o, não apenas pela magnitude como pela circunstância de estar ligado a uma coisa bem real. Ou seja, uma barragem. Mais ainda: “estar também no contexto da natureza, e em particular uma natureza exigente, pouco dada a grandes generosidades, autónoma por si”, diz, deixando para mais tarde a polémica que a sua decisão causou e fixando-se na comunhão com essa mesma natureza que acabaria por ter. “A peça chama-se *Da Cor das Flores*, e essas flores não são umas flores quaisquer. São as giestas que na Primavera irrompem por aquela zona de uma forma mais ou menos intensiva ou exaustiva.”

No Outono cabe ao espectador imaginar o cenário contrastante entre a aspereza do meio com o amarelo vivo das paredes que contornam a grande barreira de betão do repositório da água. Cabrita Reis não conhecia o lugar. Em 2011, logo após o convite, “fiz uma pequena viagem lá para perceber o que é que queria fazer e de imediato me apercebi que aquilo só tinha uma forma de ser abordado: intervir sobre a mão do homem, sobre a arquitectura, nomeadamente os grandes panos e toda a malha de pequenas construções que de alguma forma integravam o todo da barragem, não

apenas o dique ou aquele pano enorme da barragem, mas também muros, paredes. Apetecia-me fazer, acima de tudo, uma enorme pintura sobre a mão do homem na natureza, modificá-la”, conta, reforçando a certeza que diz ter sentido quanto ao modo de agir artisticamente naquele lugar. “Para um artista plástico o mundo é um atelier onde tudo está à disposição. Não há quaisquer formas de impedir, não há quaisquer constrangimentos que se possam opor à criação artística de ordem nenhuma, física, moral, ética. Eu penso assim. Aquilo não me assustou, antes pelo contrário.”

Nem o facto de estar a actuar num espaço público. “Os artistas trabalham em espaços públicos e aquele é um espaço tão público quanto as praças onde se colocam as obras de arte ou parecidas com isso. Ali, não movi árvores, não plantei plantas, não isolei o chão. Limitei-me a aplicar cor sobre a construção dos homens que lá estiveram antes de mim, os que construíram a barragem e foram construindo todos aqueles pequenos monumentos para dar serventia técnica à barragem.” Restringiu a intervenção ao território previamente construído “pela mão humana” no local. Porquê? A resposta sai de imediato. Porque era o único que precisava de ser melhorado. A natureza já estava lá.”

Está sentado no seu atelier em Lisboa. O espaço reflecte a escala em que costuma trabalhar. Há grandes quadros nas paredes, telas, material que recolhe e lhe serve para criar. Chegam sons de uma área urbana ainda muito industrializada, mas já em transformação. Vêm-se torres de fábricas, as gruas e os contentores do Porto de Lisboa, o Tejo ao fundo. É preciso um exercício de grande abstracção para que a cabeça se situe no ermo da Bemposta para onde levou um amarelo que não se estranharia num lugar com a marca Cabrita Reis. A Bemposta “era uma obra de arte tecnicamente conseguida no universo da engenharia. Com o meu contributo, limitei-me a transformá-la numa verdadeira obra de arte.”

E o que é uma verdadeira obra de arte?
É aquela que os artistas fazem.

Como por exemplo?
São as coisas que eu faço.

Defina um pouco melhor.

Não é possível definir porque a expressão “verdadeira obra de arte” carrega um peso irónico e ao mesmo tempo uma maldição. Essa maldição decorre da circunstância de popularmente haver



Giestas

um conjunto de coisas que são conhecidas como obras de arte, não tendo de facto o estatuto que as possa colocar nesse patamar. Estamos rodeados de obras dessa natureza. Cabe-lhe escolher aquelas que eventualmente inscreveria nestas coordenadas que acabei de dar. A minha intervenção e as intervenções das pessoas que a EDP optou por convidar são verdadeiras obras de arte.

Em Bemposta teria de haver cor, e a cor a que chegou foi uma cor da natureza. Mas isso, ele só saberia depois. “Aquela cor deve-se a duas circunstâncias: começa por um acidente e desenvolve-se e resolve-se numa descoberta que quase me permite dizer que foi o destino que a trouxe para de alguma forma quase legitimar a primeira instância do acidente.” Qual é o acidente? “Naquele complexo da barragem existe um pórtico, que desliza sobre carris e leva pesos muito grandes de um lado para o outro. O pórtico é uma máquina e as máquinas, por convicções internacionais, são todas pintadas do mesmo amarelo. Isto é assim em Pequim, na Noruega, no meio de África em Nova Iorque ou em Bemposta. Achei que essa máquina não poderia de forma alguma manter o protagonismo face ao meu trabalho. Comecei por pensar em pintar tudo de amarelo para que a máquina desaparecesse. Depois, num almoço nesse mesmo dia, alguém da zona terá dito que na Primavera tudo aquilo se pinta do amarelo das giestas, lá na zona chamadas de maias porque nascem em Maio.” Cabrita Reis recosta-se, faz uma pausa, leva o charuto à boca. “E eu disse: ‘só eu!’ Que grande coincidência.” Nada insólito, no entanto, considera, porque “aos artistas compete estar com uma atenção redobrada a tudo e aproveitar tudo e transformar tudo no cerne do seu trabalho. Não podia ter sido melhor a minha vontade de anular a máquina com a circunstância que estava além do meu poder mas que eu introduzi no meu trabalho: a circunstância das flores da zona serem amarelas”.

Pintou de amarelo todas as paredes que o deixaram pintar. As que não estão pintadas foi o cliente que disse que não podiam ser. Nisso não ouve uma escolha, mas uma imposição que ele aceitou sem grandes perguntas. “Não houve limitações artísticas..., apenas de localização da minha intervenção”, sublinha, e acrescenta: “O meu objectivo era o de levar por diante o trabalho nas melhores condições possíveis. Analisei e percebi que não poder pintar aquele bocadinho era irrelevante. No total, a minha intervenção tinha uma presença e uma força e uma inevitabilidade suficientes para tornar aquilo uma marca.”

Houve contestação. O contraste parecia excessivo. As populações, através de muitos autarcas locais, chocaram-se. Nos jornais, ambientalistas manifestaram-se contra. A obra parecia gritar a sua existência. Amarelo em fundo cinza da pedra, verde seco das plantas em volta, castanho pálido do chão à vista. Não havia giestas na primeira vez que alguém desprevenido viu a barragem de Bemposta pintada por Cabrita Reis. Mas elas vieram e o tempo passou e o choque atenuou-se e já não se escreve sobre isso. Porquê? “A barragem está a ser integrada naquilo que é mais importante: na vida das pessoas de uma forma quase imperceptível. Ser integrada de uma forma reflexiva ou analítica, é para os universitários. O que interessa é como é que as pessoas dali, quem passa, esses que criam a massa crítica verdadeira. E como é que essa massa crítica é construída? Pela inevitável banalização da arte. Quanto mais ela existir e tiver desaparecido como uma coisa que aconteceu, quanto mais se pensar que ela está ali desde sempre, melhor é.”

O amarelo continua lá e terá de ir sendo retocado. “Aquilo é para restaurar todos os dez anos para nunca perder a cor. Enquanto as pessoas perceberem que isso é importante, será feito. Apesar de ser uma tinta muito poderosa, preparada para o exterior e para resistir às intempéries, há uma intempérie é incontornável: a luz do sol que tem tendência a comer com maior facilidade as cores do seu espectro luminoso. O amarelo, por muito forte que seja — e aquele é —, é uma tinta de dois componentes fortíssima, mas inevitavelmente em 10 ou 15 anos precisará de ser refeita”, explica o artista que não voltou ao local, apenas o viu num documentário que fizeram sobre a sua obra. “Fiquei muito emocionado, muito contente. Tinha feito algumas fotografias, mas nunca antes vira a justeza da obra no local, na sua medida, na sua adequação, no conceito e na realização.”

O documentário mostrou o autor da obra criada para um espaço que não é um espaço de arte, onde o público não é necessariamente o que vai às galerias ou aos museus. Está ali, quem passa vê, é inevitável. Há quem a conheça como a barragem amarela. Pergunta-se como é que o artista consegue, desta forma, ser absorvido pela paisagem até desaparecer. E a resposta parece contraditória. Será? “Os artistas nunca são confundidos e absorvidos, e muito menos quando a sua obra tem a dimensão e as intenções que atribuo a esta minha. A marca Cabrita Reis está em tudo o que o Pedro Cabrita Reis faz e não tem forçosamente de ser identificada numa repetição modelar. Nunca mais fiz uma coisa daquelas. A coerência que existe na minha obra reside e constrói-se a partir da coerência de intenções — outros poderão dizer conceptual — que atribuo aquilo que eu faço. De alguma maneira esta barragem para mim é como uma pintura que faço aqui no atelier. Simplesmente não há uma tela, é cimento.” E fala de uma deslocação de suporte, mas o olhar e o conceito e a posição enquanto artista são os mesmos. “A assinatura, se prevalecer prevalece, se não com o tempo desaparecerá. Mas o trabalho faz parte da assinatura”, conclui.

O mais sensível dos lugares

Como distinguir então a criação para o que é arte pública e para as galerias? Nos constrangimentos de ordem prática ou legal que a obra de ordem pública pode acarretar? Para o artista é isso mesmo. Não há outro constrangimento. “Nunca senti e não tenho e não creio que seja produtivo criar uma espécie de autocensura ou de mudar os dispositivos de criatividade só porque é numa praça e não é numa galeria ou num museu ou num atelier.” Cabrita Reis acha que a reacção do público no início foi a que se esperaria, de perplexidade e espanto. Aponta o dedo a alguns órgãos de comunicação social por terem alimentado essa recusa que vê como natural num meio pouco habituado a situações desse tipo de natureza, um meio, refere, “tendente a ser conservador e estabilizado”, facto que colide “com os pressupostos que alicerçam a cultura, os hábitos e as tradições das comunidades da zona. Esse tempo passou e hoje posso dizer, muito contente, que é totalmente ao contrário. As pessoas gostam. A peça foi adoptada pela comunidade.”

Sobre este tema, o da arte pública, Rui Chafes afirma que a arte nunca é pública. Transporta-o para o lado da subjectividade. A arte é sempre privada, só para alguns, aqueles que estão disponíveis



Pedro Calapez

para a receber e lembra a entrevista que em 2008 deu a Miguel Amado sobre a escultura que fez para a Avenida da Liberdade. “O espaço público é o mais sensível de todos os espaços”, disse, “na medida em que é o espaço democrático por excelência, o espaço público exige de um artista o máximo de pudor e escrúpulo na sua utilização. Assim, a menos que se entenda a arte para o espaço público – a arte pública – enquanto forma de exaltação do poder (como, amiúde, tem sido entendida ao longo dos tempos), ela pressupõe intervenções muito subtis, delicadas mesmo, que questionem a própria natureza desse espaço público. Trata-se sempre de respeitar a dignidade de um espaço humano que é, por natureza, especial e único. A escultura é a consciência do espaço, da sua estrutura emocional, da sua memória. Já rejeitei várias encomendas de arte pública – por exemplo, essa maldição portuguesa das rotundas com umas coisas no meio, para a qual me recuso a contribuir. Por isso, quando me abordaram no sentido de desenvolver um projecto, o que senti foi o peso do desafio e, simultaneamente, a responsabilidade que tal implicaria.” Aconteceu o mesmo quando lhe falaram do Tua. Aconteceu noutra escala idêntica responsabilidade quando pediram a Graça Morais que fizesse o painel. Não é na rua, não conflui com a paisagem, mas remete para ela e está num lugar de trabalho, um claustro “que quer levar a luz a quem passa horas sem a ver, natural”, refere a pintora numa alusão aos trabalhadores de Frades.

A responsabilidade é também a de ajudar, noutra instância, aquilo a que Cabrita Reis chama de desenho da transformação de uma sociedade. “Para isso é preciso convocar a criação e o olhar dos artistas. O artista é, na sua esfera, um construtor de destino para a sociedade. Não é um pro-

vocador. Constrói à sua maneira, como os poetas, os cientistas, a história da sociedade. Esta é uma forma muito modesta e pequena e retraída, mas é uma e é bom poder trazer os artistas ao pensamento sobre a construção da sociedade”.

Nos pressupostos deste projecto A Arte nas Barragens lê-se a vontade de descentralização, da responsabilidade civil, da arte como forma de integrar. Alguém na aldeia fala em excursões para ver a barragem. Muitos vêm de Espanha, “criam movimento, sobretudo do verão”, comenta de olhos num ponto qualquer que só ele sabe. É um homem que descansa apoiado no cabo de uma pá. Nasceu ali, sempre viveu ali. Encolhe os ombros quando se lhe pergunta pelo amarelo. Sorri. “Agora já acho graça”, e o amarelo da Bemposta surge poderoso na paisagem, vislumbra-se ao longe, muito longe. Um destes dias haverá o tapete de giestas, as maíãs. Até lá há mais estrada, sempre junto à fronteira, sempre dentro da reserva do Douro Internacional. Menos de meia hora de carro para Norte e estamos num reduto de Pedro Calapez.

Como acontece com o trabalho de Graça Morais, é preciso entrar na sala de máquinas para ver como é que o artista de 65 anos respondeu à proposta da EDP. Sentado no seu atelier num pátio de Lisboa ele vai buscar imagens antigas. Estão guardadas no computador como num reservatório, memória mais ou menos descritiva de um trabalho do qual já se separou fisicamente, mas que continua a saber a cada detalhe. Deu-lhe o nome de 71 Volt (Magia Eléctrica) e é inspirado na obra que o artista francês Raoul Dufy executou para o pavilhão da electricidade da Exposição Internacional de Paris em 1937. “O trabalho compõe-se de uma série de pinturas murais em grande escala e actualmente pode ser visto no Museu de Arte Moderna de Paris. Tem elementos de que

gosto muito aquela dimensão ajustava-se à grande caverna que é a sala de máquinas de Picote II”, diz o artista enquanto passa as imagens, desenho e pintura esbatidos onde se destaca o azul que, como refere Calapez, importa a técnica da banda desenhada, deixando a cor ultrapassar o contorno das figuras que se passeiam pelo painel em curva como quem se passeia num campo de cores sem formas definidas, e convocando a mitologia para esse universo que conjuga a natureza primordial e a arquitectura moderna, onde estão os inventores da electricidades e as experiencias feitas para chegar à energia eléctrica. O efeito é o de uma imensa aguarela.

Pedro Calapez evocou Raoul Dufy a 160 metros de profundidade na inauguração do reforço de potência do aproveitamento hidroeléctrico de Picote, situada no concelho de Miranda do Douro, num vale de grande declive. Aberta em 1958, foi a primeira barragem do rio Douro. “São 71 painéis em vidro temperado que se dividem em quatro grupos a representar motivos, sinais ligados à energia”, explica o artista. “Quando recebi o convite e pensei em Dufy, pedi à EDP para me arranjar imagens de sinalética, fotografias de salas de produção, etc.”, conta. Juntou-lhes símbolos matemáticos, equações, elementos que remetessem para o universo da electricidade e o trabalhou-os como uma serigrafia em vidro. “Pensei em pintar sobre alumínio, mas não havia garantias de que, àquela profundidade, não viesse a ter mais tarde problemas com humidades”, explica antes de mostrar cada um dos fragmentos que formam os painéis.

Ao contrário do trabalho de Dufy, os painéis de Calapez não sugerem uma fragmentação, não há, à partida, uma sensação de continuidade ou conjunto. Cada elemento funciona por si, independente, embora se articule com os outros elementos. Cabos, rodas dentadas, geradores, postes de alta tensão, interruptores, símbolos como o da água, transformadores que, trabalhados no vidro e com cor, levam o efeito de luz a uma sala “utilitária”, como sublinha o artista, marcada pela rocha cinzenta das paredes, habitada por funcionários e, desde 2012, visitada por quem tem a curiosidade não apenas de ver o funcionamento de uma barragem, mas de ver o trabalho de um pintor.

São quatro peças independentes num lugar onde sobra muita parede, o que reforça o efeito de contraste. Os 71 painéis em vidro temperado apresentam 71 imagens diferentes, cada uma com 100 por 200 centímetros e uma espessura de dez milímetros num total de 142 metros quadrados de imagem. Estão organizados em quatro con-

juntos e colocados nas paredes longitudinais da grande sala rectangular. À semelhança de Graça Morais, que quis levar a luz ao subterrâneo, também Calapez teve a mesma orientação. O sentimento de entrar na sala de máquinas de Picote II é o de penetrar numa intimidade quase sacramental, um espaço interior, de contemplação como aquele que admira nas catedrais, lugares que sempre o fascinaram na perspectiva de artista. E nada mais inspirador do que pensar que estava a compor um vitral para esse templo de recolhimento.

E não há estranheza quando se sai da tal caverna de luz. O embate com o exterior é de uma inesperada continuidade. A profundidade do vale onde corre o rio remete para a tal idealização de refúgio. Há eco, também. Só o céu, naquele momento denso, pouco azul, sugere abertura e caminho a percorrer.

Há uma homogeneidade na paisagem. Tua, Bemposta, Picote, Venda Nova, Baixo Sabor, tem qualquer coisa dos painéis de Calapez. Não é a cor, mas são fragmentos de um grande vitral com a mesma essência. A rudeza da pedra nua, o rigor do frio e do quente, o aviso a quem vive por ali de que há que se ajustar a uma natureza exigente que se impõe a tudo. Ela impera e isso é outro apelo ao recolhimento. A catedral permanece cá fora, paredes de granito ou xisto, a céu aberto e só a espaços de horizonte vasto, irregular.

Os colossos

Como pode um artista competir, em atenção, com isto? Nunca competindo.

A estrada é a mesma neste percurso e permite olhar mais uma vez a barragem amarela. Uma hora e vinte para 85 quilómetros em direcção a Sul, passando outra vez por Alfândega da Fé, ver placas com nomes a indicar Eucisia, Sendim da Serra, Cardenha, Póvoa, até ao rio Sabor e ao edifício projectado por Álvaro Siza Vieira para ser a casa de comando da central. Bem perto estará a obra de José Pedro Croft que levou ao interior transmontano a experiência de trabalhar com Siza Vieira na Bienal de Arquitectura de Veneza em 2016.

Convidado em 2012 para uma intervenção escultórica no Tua, José Pedro Croft trocou papéis com Rui Chafes justamente por causa da recente parceria com Siza. “De alguma maneira foi uma continuação”, refere o artista enquanto espalha por uma das mesas do seu atelier em Alvalade fotografias do projecto para o Baixo Sabor. “É um sítio impossível para uma escultura”, e mostra mapas como para demonstrar a verdade da sua afirmação. “Isto é uma coisa faraónica. O que é

que se faz aqui? O que quer que seja fica sempre pequeno. Não tenho qualquer safa. Estamos a falar de 15 metros de altura e qualquer coisa posta aqui com 15 metros de altura é pequeno, não faz muito sentido. Não tenho um bosque, não tenho árvores, nada que me possa segurar a peça.” É um ermo, ainda com sinais de estaleiro. O edifício pensado por Siza Vieira foi terminado há pouco, as estradas de acesso estão em fase de finalização. Há gruas, máquinas, terreno que ainda não foi fixado, um ruído que esconde o que ali é natural.

Essa vastidão foi a grande dificuldade sentida por José Pedro Croft à partida. Mas tudo se resolveria de forma fácil depois de uma visita ao lugar com o arquitecto. “Ele teve uma enorme generosidade. Fizemos um dia de viagem de autocarro. O túnel do Marão ainda não estava aberto. Éramos uma equipa de 12 pessoas. Saímos às nove da manhã e voltámos às oito da noite ao Porto e mais uma vez confirmei o cuidado que ele tem nos detalhes. Ele disse-me: ‘há este muro que eu gostava de ter feito maior. Gostava que pensasse nisso, que pudesse prolongar qualquer coisa a partir dele e agora calo-me; faça o que quiser e nem é obrigado a seguir estas ideias. A única coisa que acho é que aqui pode haver uma ligação’.”

Lá está a barragem ao fundo, um terreno vazio e o muro que são do edifício virando para o rio. Havia várias possibilidades em vários sítios de intervenção. José Pedro Croft pensou na encosta, outro espaço gigantesco e que classifica de “maravilhoso e poderosíssimo”. O que fazer ali? A resposta é: “Disfarçá-lo e pôr-me lá dentro.”

Fez isso com dez molduras, cinco delas contêm espelhos. Cada uma tem três metros por seis. Em frente construiu uma espécie de observatório para esse lugar. Não é mais do que um contentor com uns binóculos. Os espelhos estão metidos dentro da paisagem e reflectem uma perspectiva a que, sem eles, o espectador nunca teria acesso. Um ponto do céu, um arbusto, uma luz, um pedaço de árvores ao fundo, o contorno de uma elevação. No contentor suspenso na ravina, o espectador está do lado de cá desse espelho e só assim, com esse jogo de perspectiva, percebe que há qualquer coisa construída na paisagem. Para isso tem de percorrer um caminho que se abriu e sabe ou passará a saber que ao longo de todo este caminho vai poder ver de maneira diferente, descobrindo pontos de vista diferentes que vão reflectindo coisas diferentes. “Nunca é igual”, diz Croft, porque a paisagem nunca se repete, muito menos o reflexo dessa paisagem. “Mesmo que eu esteja no mesmo sítio estão sempre coisas a acontecer. Ou porque a luz é diferente de manhã,

de tarde, à noite, de verão, de inverno, ou porque chove, ou se a barragem está em funcionamento. Estão sempre coisas a acontecer e é como se fosse um registo silencioso de coisas que se passam”, refere, sublinhando o diálogo com o trabalho que desenvolveu em Veneza onde havia esse jogo de espelhos inseridos em jardins, causadores de efeito surpresa em quem passava.

Ali, no Baixo Sabor, perto de Torre de Moncorvo, há dez elementos quase imperceptíveis. “O primeiro projecto era o de fazer dez espelhos, depois percebeu-se que não era possível e acabei por optar por fazer cinco conjuntos. Eu precisava de dez elementos. Menos ficava escasso. O que temos então são cinco pares em que há umas molduras que funcionam como enquadramentos na paisagem e uns cinco espelhos que nos devolvem a imagem de volta”, conta. As molduras têm a cor das torres bem próximas, são pintadas de cor de laranja, vêm-se e fazem marcações e pontos de luz, enquadram troços do que existe à frente e os espelhos devolvem a imagem. “É como se fosse uma duplicação”, sublinha sobre esse efeito.

José Pedro Croft não é a excepção entre os artistas convidados. Também ele refere a escala como o grande desafio. “Faraónica” é a expressão que mais usa para a definir. Monumental, gigantesco, colossal, grandioso... Como é que se pode dizer de uma escala que tanto incita quanto intimida e conter na obra a fazer qualquer coisa que remeta para a dimensão do homem. Era preciso esse gesto, o gesto do que Croft chama de escala humana. Foi-lhe dada pelo muro apontado por Siza Vieira. “Tem dois metros e tal o que faz com que os espelhos funcionem”, esclarece. “É o muro que dá a escala. Não queria fazer mais um objecto, mas uma intervenção que produzisse sentido, que nos obrigue a olhar e a renovar o olhar que temos sobre a paisagem. E a paisagem é de alguma maneira já uma natureza construída.”

Croft foi várias vezes ao local antes de concluir o projecto para apurar o que pretendia, esse jogo que é uma reflexão sobre o que é a natureza e o que é a paisagem. Em cada uma das visitas ficava dois ou três dias, atento às mudanças de luz. “Estava de manhã, depois voltava dali a duas horas, e dali a três horas; estive com chuva, com sol, com as descargas da barragem. “Nestes trabalhos tenho de sentir o espírito do lugar e ele devolve-me o gesto que eu tenho de fazer. Não chego ali e imponho uma coisa que é exterior. Por isso digo que, de alguma maneira, tenho de me meter ali, lá dentro, perder-me, não levar nenhum programa e o projecto vai aparecendo.”



José Pedro Croft

A escultura, segundo José Pedro Croft, não poder ser apenas uma forma vazia. E com isso voltamos ao que entende por intervenções na esfera pública como as que integram o A Arte nas Barragens. E conta-se a história do gesto mau uma vez, a escultura pública enquanto gesto público. Podia ser a imagem de Deus nas igrejas ou as imagens dos deuses na antiguidade clássica. Podiam depois as imagens dos reis, dos heróis, a Revolução Francesa e a ideia de praça napoleónica com uma estátua no centro. “No princípio do século XX esse gesto político foi substituído muitas vezes pela escultura abstracta. Se não se podia celebrar o poder político directamente, ia-se ao lado, o que muito acontece resultar com frequência no vazio”, a tal forma sem mais nada, ou o “não sítio”, como se estivéssemos a celebrar uma coisa que não sabe que está a ser celebrada. O interessante na escultura pública, defende então Croft, é quando ela “equaciona perplexidades”, quando nos desafia e nos renova o olhar. E vai buscar o exemplo da Land Art, movimento dos anos 60 e 70 que considera fundamental para “repensar a relação do homem com, o mundo.”

Foi um movimento de resistência tanto o minimalismo como à arte chamada industrial ou tecnológica. Existe no contexto da natureza, é pouco ou nada, expositiva em museus ou galerias a não ser através de fotografias. Não se impõe na natureza, mas integra-se nos seus elementos. É volátil, sofre transformações. “É isso”, diz Croft, afirmando, também ele, que “naquela paisagem, a trabalhar numa escala faraónica, eu enquanto

autor tenho de desaparecer”. Não está lá por capricho. “É um gesto colectivo de que eu sou um veículo, mas eu tenho de desaparecer.”

E é possível?

Eu acho que no melhor dos casos é possível. É quando nós podemos pensar que essa escultura já pode estar ali desde sempre. O ideal é haver uma integração, uma absorção. É como se as molduras fizessem um jogo que é uma dança.

Como foi tentar essa dança com peças tão pesadas?

Pôs problemas técnicos tremendos. Foi preciso muitos cálculos de engenharia, mas além disso tivemos uma enorme surpresa. O projecto teve de ser mudado porque estava muito perto da água e tive de repensar nos espelhos. Outra dificuldade: o terreno onde elas ficam foi construído com a abertura da estrada interna da barragem, que dá acesso às casas das máquinas e à estrutura interna. Tudo isso é entulho e a modelação de terreno foi feita com ele. Ou seja, deixei de ter terra firme. Além de que a terra que está aqui foi rebentada e dinamitada e a ardósia está toda quebrada e fragilizada. Percebeu-se isso, na altura de fazer a montagem. Teve tudo ser refeito e recalculado

São velas de 18 metros quadrados capazes de suportar ventos de 150 quilómetros hora; ventos caprichosos. Tudo tem de estar muito bem fixo porque para funcionarem os espelhos têm de estar etéreos, não podem ter uma fixação dura. Têm de passar a ilusão de levitarem na paisagem.



Vhils

Coisa quase de fantasia que só muita técnica e boa engenharia permitem num território marcadamente político como é o de uma barragem. José Pedro Croft chama a atenção para isso e reforça o argumento. “Sim, estamos a trabalhar sobre material político e um terreno minado”. Não há barragem sem grande discussão. Técnica, social, política. Novamente António Ferreira da Costa. “Tudo, mas tudo é discutido ao detalhe. Não pode haver falhas, estamos numa área muito sensível e um erro seria um desastre.” Os dossiers das polémicas existem. Cada barragem tem um e algumas em vários momentos. Croft mesmo assim não teve problemas em aceitar o convite. “Quando a barragem existe, está lá. Eu ao estar a intervir também posso ser o espelho. O espelho é aquilo que regista e dá outras perspectivas. Como artista há sempre uma reflexão que eu posso fazer sobre a barragem, e a barragem tem uma metáfora muito interessante e me permite trabalhar sobre: a ideia de destruição — porque é violentíssimo — e como é que a morte se transforma em luz. Isso é literal. Há um espelho de água e quando estas comportas abrem todos os peixes de repente são atirados a uma velocidade gigantesca, os bocados de troncos são arrastados, empurrados.” Estamos no campo do neutro construído. Mesmo quando se é apenas um espelho que reflecte qualquer coisa. O lugar do espelho foi calculado pelo artista, foi o que lhe pareceu mais conveniente. É o jogo de que falava Croft. “Tudo isto é artificial como a própria paisagem é. Porque a natureza tem o seu programa de renovação e de vida. A paisagem não. Seja o jardim de Versailles,

que é de uma enorme violência porque domina a natureza e cria coisas que são geometrias de representações de poder, através de simetrias de jactos de água. A relação do homem com a natureza é uma relação de poder”, diz. Qual ganha a qual e até quando. Por isso, conclui, “a escultura pública tem sempre uma vertente de poder”.

No caminho até ao contentor procura-se entender o caminho do artista. E esse caminho é outra metáfora. Há mais um eco no percurso. Croft a dizer: “A minha identidade está lá de uma maneira muito diluída e muito disfarçada.” E depois lembrou-se de Stendhal, o romancista autor de *O Vermelho e o Negro* e de *A Cartuxa de Parma*, quando disse que “o romance é um espelho que se passeia numa longa via”. O escultor vê os artistas serem alguém que vai pelo caminho com um espelho e as pessoas revoltam-se com o feio do espelho e não com o feio do caminho. O que assusta é o horror que vêem no espelho. O artista é o mediador que conta uma realidade. Tudo isso é artificial, mas será tanto mais eficaz quanto mais aparentemente essa autoria desaparecer.

No caso de Croft, ao contrário do que acontece com os trabalhos de Rui Chafes, Pedro Cabrita Reis, Garça Morais, Pedro Calapez, ou João Louro, não é possível estar perto, o que só aumenta a ilusão. Toda a ilusão. Da arte e do autor. Só se vê da outra margem, será sempre uma vista à distância, o aumento da ilusão é monumental e, no entanto, não parece. Não é, resume Croft, “uma obra prepotente. Confunde-se, e isso eu queria.”

O verde é a grande cor que Alexandre Farto, aka Vhils, tem como preponderante no cenário onde vai intervir. Na Caniçada, barragem no rio Cávado entre Terras de Bouro e Vieira do Minho, está a maior parede, “de longe”, em que alguma vez trabalhou. Habitado a grandes áreas, sobretudo em contexto urbano ou suburbano, Vhils está a pesquisar o início de tudo. Ou seja, a génese da barragem que alterou aquela paisagem em 1955. “Estou a fazer uma recolha exaustiva sobre a construção, os operários que lá estiveram”, conta o artista ainda em fase de estudo da imagem que irá ficar no muro de contenção da barragem.

É o ponto mais litoral deste roteiro em construção, 140 quilómetros a Oeste da Foz do Tua, um percurso em direcção a maior diversidade de flora, mais casas, mais gente, território mais dócil, mas mais húmido, e por isso mais transformador do construído. Vhils quer deixar espaço no seu trabalho para essa intervenção, não apenas do tempo que passa, mas do tempo atmosférico que se faz. “Fiz duas visitas ao local, e vou explorar diferentes técnicas que façam sentido tanto na superfície quanto na envoltória”, nota. E pode ser desde a projecção de estuques com diferentes cores à pinturas. “Gravar na parede seria sensível e podia fragilizar”, diz, comentando a paz que a atmosfera lhe sugere e todo o potencial de diferença face a outras obras feitas em contexto público.

Esse espaço, o público, não é novidade para este homem com exposição em todo o mundo. Sabe o que isso significa. “Todos os artistas que trabalham em espaço público, sabem do lado bom e do lado mau. O mau é fazer erros em público. Há um olho que não está à espera de receber um *input* como acontece no ambiente de galeria onde as pessoas estão preparadas para fazer uma reflexão. No espaço público, por outro lado, consegue-se apanhar o espectador de surpresa e isso acrescenta forma ao trabalho e é muito especial. Mas a surpresa pode correr mal. Em público o trabalho é muito mais escrutinado.”

E há a permanência, uma coisa para ficar. “No final nada dura para sempre. Mas na grande intervenção que não é efémera no curto espaço de tempo, quero que absorva a passagem do tempo, a humidade, a maneira como tudo se vai desenvolvendo. E quero que as zonas pintadas funcionem como bloqueadores para essa parte. Incorporo no meu trabalho o envelhecimento, a maneira como a parede vai evoluindo com o tempo e jogo com esse factor para ser parte da própria obra. À volta da pintura vai haver fungos, várias texturas e isso dá mais leitura ao desenho e esse diálogo com a

natureza e com o espaço e a matéria é algo que tento sempre trazer para o trabalho. Dessa forma a obra torna-se mais livre e mais humana, vai evoluindo, desaparecendo ou aparecendo.”

Rumo ao mar do Sul

A estrada é longa agora. A paisagem muda uma vez, outra vez, abre-se, expande-se em cores cada vez mais claras. Mais de cinco horas, mais de quinhentos quilómetros. Continua a ser interior. Mas agora é luz.

Luz. Sem barreiras, até ao horizonte, quase a ferir os olhos, longe, muito longe, ideia de um infinito. O corpo dá uma volta de 180 graus e a luz mantém-se, mas cada vez mais suave nessa rotativa, e por fim filtrada, novo horizonte, mais perto, parece já ali e separável em cada um dos seus componentes. Água, azul, campos em vários tons, sinal de uma ou outra elevação, uma casa, uma aldeia ao fundo. Só que sempre, luz e uma frase a rasgar essa iluminação. ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER. Junto, palavras, luz e a geografia do Alqueva compõem um poema.

João Louro fez várias visitas ao local. Discussões com a equipa de engenheiros da EDP e os engenheiros com quem costuma trabalhar “Eles têm um saber técnico que é fundamental para desenvolver um projecto de esta natureza.” Depois da primeira fase de ideias e da segunda fase, mais técnica, com tentativas e erros “afinou” uma coisa para o sítio sem ferir. Nem a paisagem, nem os receios naturais da parte da engenharia. Chegou à frase. Perene, na tal ideia de perenidade mensurável aos olhos do homem, o contrário de efémero, com a barragem a ser veículo do universo artístico. João Louro descreve o momento de partida, quase o ponto zero a partir do qual tudo acontece. “Há uma espécie de memória do mundo, o abstracto daquilo que existe. Eu queria muito trabalhar nesse sentido, com essa memória. Para isso parte-se do princípio que o novo não existe; há só novidades, mas não há novo”, explica o artista que tem desenvolvido uma longa relação artística com a linguagem.

Como se produz então a novidade, ou qualquer coisa de novo? Através de associações que procura inéditas. Como a de casar frases com paisagens. “São os novos casamentos que produzem este novo”, conclui sobre o primeiro passo que o fez avançar para uma obra que fosse um registo estimulante para o espectador, o visitante. “Com ou sem arte, as barragens têm visitas porque as pessoas têm uma espécie de adoração pela engenharia e gostam do belo horrível”, diz João Louro sobre

um fascínio que tenta entender a par com o lado lúdico da albufeira imensa, da fauna e da flora que a rodeiam. “Fazia sentido participar em toda esta aventura. A ideia que está sempre incluída nos meus trabalhos é a de que o próprio espectador possa de alguma forma interagir com a obra. Não só tirar prazer dela, mas que possa como que concluí-la”, continua, falando do que é ser leitor ou espectador de alguma coisa e essa relação ser um círculo de interacções. E a cada olhar há um novo sentido. Como na releitura, no olhar uma e outra vez, as novidades que isso traz, como capas, camadas que se vão revelando. “Esse lado é para mim muito interessante, muito relacionado com a literatura, que o espectador possa incluir qualquer coisa muito pessoal. É a única forma, a meu ver, de contornar uma série de questões da arte contemporânea e autoral que é fundamental ultrapassar, defende o artista que vê nessa envolvimento, emocional ou conceptual, com a obra um dos estímulos para trabalhar na barragem do Alqueva, a outra ponta do S, a sul, perto da fronteira, num mar artificial, lago alterador de clima, de cultivos, de hábitos, de cultura.

Como por todos estes pensamentos numa frase, criar o tal diálogo que o João Pinharanda, curador do projecto, apontou como objectivo a cumprir? “Teria de ser uma frase desafiadora, suficientemente poética, porque a poesia é a parte da linguagem que inventa”, defende João Louro, dizendo que a linguagem é inventada através da poesia e só depois se desenvolve para coisas mais concretas. O escritor italiano Claudio Magris escreveu isso mesmo em *Instantâneos*, o seu mais recente livro publicado em Portugal. “...a poesia existe para nomear as coisas, ou seja, para criar os seus nomes.” Não se falou de Magris, mas a frase serve para reforçar a ideia de que para João Louro não fazia sentido outra coisa que não fosse ir ao encontro dos desafios técnicos, mas incluir qualquer coisa que falasse às pessoas que fossem ao Alqueva e, perante ela, pudessem sentir uma espécie de desafio.

Foi então pela palavra, o casamento de vários signos ancestrais, o alfabeto e a união de um conjunto de intenções. Invenção, poder ao espectador, desafio, vibração. ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER. “É uma frase pessoal que acabei por perceber que tem outras conexões e que faz parte da minha vida”, conta João Louro. “Lembro-me de estar a olhar para o horizonte num sítio maravilhoso, com uma série de problemas à volta e uma série de felicidades à volta. Era um dia muito límpido. Esse pensamento surgiu e percebi que

era muito importante para me tranquilizar e me lançar para a frente. *On a clear day you can see forever* é quase motivacional”, isto para dizer que a obra do artista surge da sua própria vida, a experiência que tem com as coisas. A frase não sendo nova ganhou ali poder. “Ganha poder brutal perante a máxima felicidade ou a máxima tristeza”, a frase a puxar os limites, que, como refere, “é o que está no âmago da literatura” e a faz central na sua obra plástica.

O tal belo-horrível contido numa frase ali partilhada à largura do paredão, definidora de outra linha, novo horizonte; a partilha de um autor que quer vê-la ser apropriada pela paisagem até ele, o autor, se apagar e ser incluída qualquer coisa da experiência de vida de quem a lê, de quem a vê. “Aí eu consigo escapar da questão autoral”, conclui. “A arte tem esta característica: envolverse.” Casamento feliz? “Muito, acho”, sorri. E depois ri. “Foi uma epifania.”

E ao olhar prefere-se outro adjectivo, mais próprio com a paisagem e tudo o que ela sugere. Contemplar. O horizonte, o futuro, o que está à frente e nenhuma legenda para isso, porque a arte, diria também João Louro, juntando-se a um coro de muitos artistas, dispensa isso, explicação, legendagem. A frase como ferramenta pessoal, mas indissociável do lugar. A Norte a frase teria sido outra, concede. “O lugar dá pistas e não precisamos de o contrariar. Há coisas do lugar que devemos tomar como informação, substrato, incluí-las, e a partir daí, através do tal processo de tentativa e erro, encontrar o mais aproximado do que seria o certo.”

Estamos no presente histórico e neste presente constroem-se barragens e as barragens são amadas e odiadas. Não há indiferença perante construções assim. É João Louro que traz o presente histórico para a conversa. “É muito difícil olhar para o presente e ter um sentido crítico apurado sobre ele, falta distância. Mas quando olhamos para as pirâmides de Gizé nem se coloca a questão se interfere e de que modo com a paisagem. Não conseguimos ter essa distância crítica em relação às barragens, como é óbvio. Mas se olhar para trás percebemos que há grandes intervenções, como a Grande Muralha da China, que hoje em dia já se libertaram da interrogação acerca se foram ou não ofensivas. Quando as pessoas visitam simplesmente a barragem é por ser um trabalho humano de uma escala e de uma tal potência que nos sentimos envolvidos com a capacidade técnica do género humano, como de um sentimento de pertença perante obras transformadoras,



João Louro

complexas. Com o tempo não sei se estas intervenções não serão vistas como templos da cultura actual. Além disso todas as intervenções: as pirâmides, a muralha, as barragens, são funcionais que num determinado momento se transformam em objectos de culto. Faz parte do género humano desafiar as leis, as lógicas.” Desta forma João Louro explica a razão pela qual intervir numa barragem não lhe traz questões éticas. “A ética, neste caso, surge porque não conseguimos estar suficientemente afastados do objecto para tecermos uma consideração imparcial.”

Aí, nesse mundo quase sem horizonte — ou de horizonte quase total — que é o Alqueva, João Louro propõe-se desafiar os tais limites ou a lógica ao escrever em caracteres gigantes ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER. Como? “Estamos ainda no paradigma romântico, ainda não desapareceu, e caracteriza-se sobretudo pelas questões do autor. A assinatura, o estilo, tudo isso faz parte desse paradigma. Se calhar é um desafio de desafiar a lógica, mas eu tenho sempre uma grande vontade de superar o paradigma romântico para olhar para a arte contemporânea, ou o que será o futuro da arte contemporânea. Se conseguir eliminar os princípios que estão na base do paradigma romântico, se eu tentar ultrapassar isso, libertar-me da necessidade de reconhecimento, colocando o espectador quase no lugar do artista que conclui a obra, consigo escapar-me desse paradigma; sou capaz de me colocar numa posição em que não há caminho à frente, estou a fazer o caminho.”

Outra vez, quem sabe como com Stendhal e como Croft. Agora é Louro. O facto de a obra estar fora de um espaço museológico, de quem passar poder nem sequer pensar que aquela obra tem um autor, surge-lhe como uma vantagem nessa tentativa de escape do “síndrome de reconhecimento de um autor” num determinado elemento que é o da obra artística. “Até ver, a única forma de contornar isso é pelo espectador. É ele que traz qualquer coisa de novo e fazer com que a obra esteja aberta”.

Isso, superar a autoria, não seria tentar a apagar a memória? João Louro, o autor, tem um percurso, um estilo reconhecido por um público, uma assinatura. Quando pretende libertar-se disso não está a criar outra marca, João Louro a tentar desaparecer? “Não estou a dizer que já consegui alcançar a fórmula. Na tentativa de desaparecer aparece-se. A imagem hoje está presente em todo o lado, constantemente. Não há lado de fora, não há revolucionário suficientemente inteligente que consiga manter-se do lado de fora. Isso não há. Estamos todos do lado de dentro. Apesar de ter essas preocupações admito que seja complexo ficar do lado de fora porque eu nem sei onde é que esse lado está, mas a questão interessa-me e é por isso que parte da produção da minha obra chamada *Blind Images* é exactamente isso.”

Nesse trabalho de 2015, João Louro faz uma espécie de revisionismo da cultura da imagem usando nada mais do que a linguagem escrita. A lógica da sua intervenção no Alqueva segue essa direcção. Uma seta apontada a um tempo e a uma

geografia onde cabe a ilusão. Como quando se pergunta acerca de uma placa do seu atelier, em Campo de Ourique. Nela lê-se Praga, 6200 quilómetros. A partir de onde? “A partir da pessoa que está em frente à placa”, responde. Volta a *Blind Images*. “São obras apagadas, sobretudo pelo cansaço de ver imagens. Chegou um momento da minha vida em que achei que não havia necessidade de mais imagens e só quero trabalhar com as imagens que os outros já têm dentro de si; o nosso acervo particular é brutal e não me interessa nada mostrar qual a minha visão da Brigitte Bardot. Interessa-me saber qual é imagem da Brigitte Bardot que cada um tem dentro de si. Se eu digo este nome e tenho a sorte que a linguagem menciona coisa e me transporta, a sorte de ter a linguagem, a palavra, não preciso de acrescentar mais imagens. Basta-me mencionar. O cérebro cria imagens, tem horror ao vazio. Eu não quero acrescentar mais nada. Só quero que o outro acrescente qualquer coisa.”

ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER é uma frase que convoca imagens e ela mesma está inserida em múltiplas imagens. Conceptual, diz João Louro, “é podermos conceber dentro da nossa cabeça a partir de um conjunto muito curto de símbolos” para completar uma ideia anterior. “Quando digo que o novo não existe a prova está no alfabeto: um conjunto limitado de símbolos a partir do qual inventamos mundos. É fabuloso perceber que uma coisa finita produz infinito”. FOREVER contém esse infinito temporal que o espaço ali sugere, uma magia que não vem da feitiçaria, apesar das palavras das feiticeiras. É a magia da viagem, a linguagem que serve para transportar, para abrir caminho.

Pedro Cabrita Reis referia que o mundo estava ao dispor do artista. João Louro fala também no que o artista tem ao dispor, e que inclui tudo. Desde os sentimentos à uma viagem a um sítio concreto. A originalidade cria-se a partir da selecção do modo como usa as mesmas ferramentas. “O artista é um escriba e escreve sobre si e sobre o seu tempo”, salienta este que se diz um artista compulsivo, com mais temas do que tempo para os trabalhar, seja para um museu, uma galeria, uma obra para um lugar como o Alqueva. “Isso só aumenta o temor, talvez, o de criar para gente que não vai ali para ver arte, mas também pode ir”, e deparar-se com letras em aço corten, “um aço que trabalha com o tempo, justamente; dependendo da humidade e das condições climáticas, altera-se, uma patine ferruginosa. Não é uma coisa que esteja cristalizada”, especifica. São como

letras vivas sobre uma estrutura metálica e correm ilusoriamente sobre a água, dando a ideia de estarem suspensas. Como se se adequassem às marés que sobem e descem, às estações do ano, à luz de Verão e à de Inverno. Quem está dentro do lago, vê a frase correr ao contrário. A escala é a da barragem. Avassaladora. Ocupa a zona do parque de estacionamento. Faz-se um caminho, anda-se mesmo até o fim e descobre-se a frase e ela corre. “A escala é o que em arquitectura se chama o correcto”, acrescenta João Louro remetendo para a sua formação inicial. O espectador que não chega ali preparado é confrontado. Se a arte for boa faz isso. A arquitectura também. João Louro diz que, também por isso, há um grau acrescido nas intervenções públicas, seja em ambiente urbano ou não. “A boa arquitectura, abraça a cidade”, diz João Louro. Graça Morais disse mais ou menos isso da arte pública, do modo como a entende, criadora de felicidade, que pode interpelar, “mas não agredir”. Por isso, “a obra que não está dedicada a um espaço museológico aumenta o grau de responsabilidade do artista”, sintetizam também Graça Morais e João Louro numa frase cuja composição lhes sai, a um e ao outro, mais ou menos com a mesma formulação.

ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER, quase oitenta metros de comprimento no muro de contenção da barragem, é um bilhete para viajar, na liberdade com que o seu autor a concebeu. João Louro quando pega nesse bilhete transporta-se à memória em que ela lhe surgiu. É o João Louro espectador. Que por instantes se consegue abstrair de tudo o que sabe sobre cada signo, da história que a frase já carrega. “A minha ideia inicial foi também a de poder criar ali uma espécie de álbum de família. Por exemplo, uma pessoa que se chame Raúl pôr-se ao lado da letra R e fotografar-se. As pessoas gostam dessas associações. Mas como a frase estava a uma determinada altura, que era a que eu achava mais humana; já havia ali grandiosidade que bastasse e queria que as pessoas se aproximassem, mas houve uma série de acidentes, pessoas com cabeças partidas por se aproximarem demasiado. Tivemos de subir mais, de modo a que as letras não ficassem à altura da cabeça.” Há gargalhadas. As letras — seguras com uma sapata gigantesca em betão, continuam a poder ser tocadas, ser contornadas. Não há fronteira. A viagem continua sem sobressaltos. Do lago consegue-se contemplar a frase na sua plenitude, mas ao contrário, outro desafio. E outra vista: dos montes, mensagem ao longe, com palavras mais e menos sublinhadas, conforme a perspectiva,



Graça Morais

jogos com letras que podem desaparecer momentaneamente. A planura do parque de estacionamento traz a frase completa, não de frente, mas está lá. Eterno jogo, “o poder atómico da palavra”, chama-lhe João Louro. Como o desgoverno da caligrafia infantil, que separa letras e cria novos sentidos, possibilidades. E vai buscar Arthaud e as suas palavras inventadas. Crie-se uma fenda numa palavra e talvez haja magia.

Bem concreta é a romã no parapeito da janela. Está iluminada pela luz da tarde numa Lisboa cinzenta. Ao lado há uma folha de papel branca e à frente uma mesa arrumada, uma cadeira também arrumada. Graça Morais senta-se de lado para a romã e de lado para a janela. Fala das folhas de oliveira, de um modo recolector de ser que depois define o que irá desenhar. E tudo começa pelo desenho. Os painéis de Venda Nova não foram excepção. As formas depois vão-se tornando independentes da fidelização à forma inicial. A romã espera ser desenhada. Não será uma romã tal qual, como as folhas da oliveira não são tal qual as folhas da oliveira, nem os rostos das mulheres da aldeia que tem pintado. Mas há a forma primordial que define o que vem a seguir. O artista está no sítio e olha. Aconteceu assim.

Uma pedra de água para sempre

O tempo e os elementos já se apossaram da escultura que José Rodrigues pensou para a barragem do Alto Lindoso. Ela faz parte do vasto conjunto marcado por granito, pelo eterno verde da vegetação, pela grande massa de água que naquele

ponto divide dois países. A viagem podia começar por ali. Estamos no norte de Portugal, junto da primeira obra de arte construída para ficar em permanência junto a uma barragem, da autoria de um artista que já não pode falar dela. É esse o único silêncio que pesa, o de tentar preencher um discurso autoral sobre um objecto que não se apresenta nada estranho na paisagem. Olhando bem, talvez pelas arestas sejam excessivamente bem definidas para ter sido esculpido pela erosão do tempo, ou talvez o recorte tão certo do triângulo vertical. São 15 metros de altura em direção ao céu, muito azul num certo dia de Agosto, em que até o Minho ficou quente. E essa é a grande estranheza, que aquela escultura sugira um frescor que nem a água, ali perto, iluminada por um sol sem clemência. Tudo é luz, à exceção da água que escorre no granito da pedra moldada por José Rodrigues.

É uma de 1993, chama-se Fonte da Vida e homenageia a água. É o que se sabe dos documentos disponíveis. Transporta-a pelo interior até ao alto para depois a fazer descer no que se transformou numa linha de musgo verde, pequenas algas que foram pintando o granito em mais de vinte anos de exposição ao sol, ao vento, ao frio, à chuva. Ao tempo meteorológico e ao mais inclemente dos tempos, o da duração das coisas.

A viagem fez-se do Porto, porque é de lá que talvez deva ir quem quer ir ao Alto Lindoso sabendo pouco de mestre Rodrigues e a arte pública que fez ao longo de uma vida que começou em Luanda, em 1936 e acabou justamente no Porto, em 2016, tinha 79 anos. Foi lá que construiu a



sua fundação – Fundação José Rodrigues – numa antiga fábrica de chapéus, foi lá que estudou, na Escola Superior de Belas Artes, formando-se em escultura e que constituiu o grupo Os Quatro Vintes, com Ângelo de Sousa, Armando Alves e Jorge Pinheiro, nome que alude ironicamente a uma então famosa marca de tabaco – Três Vintes – e ao facto de os quatro artistas terem concluído belas Artes com vinte valores. Foi ainda lá que ajudou a fundar a Cooperativa A Árvore. E é lá que, entre outras, estão duas das suas obras mais referenciadas: O Cubo, na Praça da Ribeira, e o Monumento ao Empresário, na Avenida da Boavista. Percebe-se, numa observação rápida, um trabalho em relação com o espaço para o qual foi criado – no caso, sublinhe-se da arte pública – e, no exemplo do Cubo, a total apropriação que o espaço faz da obra. Como exacerbar dessa relação basta entrar na Praça da Ribeira numa tarde de domingo de sol e tentar descobri-lo entre a multidão de turistas e passantes. Uma grande pedra em bronze apoiada por um dos vértices e colocada no centro de uma fonte antiga. Há pombas esculpidas em animado convívio com as que sobrevoam a praça. E a água, em múltiplos jogos, dá movimento ao conjunto. Com sorte – e menos gente à volta – apercebem-se os efeitos da luz com a peça a comunicar em pleno com o ambiente em volta.

Pode ser lida como uma metáfora do trabalho de José Rodrigues, uma imagem a transportar no percurso entre o centro do Porto até ao Alto Lindoso, quando se passam por estradas cada vez mais estreitas, vales profundos, vielas sinuosas, a vegetação densa do Parque Natural da Peneda Gerês, onde está a barragem.

“Não há pequenas coisas, as pequenas coisas são as grandes, uma luz exacta, um gesto preciso”, disse uma vez o escultor, cenógrafo, encenador, desenhador, José Rodrigues, um homem que foi professor, mas não gostava que lhe chamassem mestre. É uma espécie de frase guia para perceber como entendia a arte. Ele que experimentou várias disciplinas artísticas, que foi colecionador, criador, com Jaime Isidoro e Henrique Silva, de uma das bienais mais conceituadas do país – a Bienal de Arte de Vila Nova de Cerveira, também no Alto Minho. Acabou por viver aí, onde criou uma escola de artes e ofícios. Conta-se que criava como se fosse para sempre; numa entrevista disse mesmo que não acreditava no efémero. O facto de esculpir sobretudo em pedra e metal não será alheio a essa quase crença na eternidade. Se é para fazer, que seja para sempre. Um pensamento de alguma forma revelador da sua ideia de artista na socie-

dade, alguém comprometido com ela. E, acrescentando-se, com a paisagem. Mas recusando a ideia de monumentalidade. A interacção, o diálogo e não a exuberância eram parte do pensamento deste homem, menos da palavra dita do que da escrita. Preferia moldar histórias em barro, por exemplo, do que falar. Há poucos registos de entrevistas, mas a multiplicidade da sua obra, os prémios que recebeu ao longo da vida chegam para que se perceba como via a arte.

Este é, em sùmula, o homem que começou a aliar a arte ao tal monstro produtivo que é a barragem. E nessa intervenção deu continuidade a um caminho. Rodrigues conhecia os lugares onde intervinha. Fez do Porto a grande casa da sua obra, da sua vida. Viveu durante três décadas entre a pedra do convento da San Payo, perto de Vila Nova de Cerveira, um edifício construído por franciscanos no século XIV e que encontrou em ruínas, em 1974. Recuperou-o e fez dele casa e oficina, acolhendo amigos, investindo nele tudo o que ganhava. Dinamizador cultural por vocação, Rodrigues transformou San Payo num quase centro cultural. Família e amigos partilhavam com ele a vista para a ilha dos amores, no rio Minho. “Sou um personagem do Velho Testamento”, afirmou numa entrevista onde confrontaram a sua arte e o seu modo de vida, mas acrescentando que acreditava que a criatividade tinha que ver com transgressão. Era também um provocador. Nos desenhos, nas esculturas, no pensamento, no modo como pensava, punha essa crença em prática. Também no que escrevia, e nas suas palavras viam um “poeta da condição humana”. Nada era efémero, pois, em José Rodrigues. Ele não queria que fosse.

Pensa-se nisto naquele vale, naquele convento hoje transformado num turismo rural que ainda tem a marca dele. Ficou. Ele quis ir acabar os seus dias no Porto, morrer lá, era a sua cidade, acreditava.

De San Payo ao Alto Lindoso é uma hora de viagem de carro, descendo para Ponte de Lima para depois subir por Ponte da Barca, passar por Entre-os-Rios, Britelo, sempre junto às curvas do Rio Lima no sentido contrário ao curso da água, entrar no Parque do Gerês, fazer um ligeiríssimo desvio para não perder a aldeia histórica de Soajo e voltar à Nacional 202, pelo Lindoso até encontrar uma das maiores paredes a conter o caudal do Lima, onde o rio divide Portugal e Espanha.

Inaugurado em 1992, o aproveitamento hidroelétrico do Alto Lindoso foi até há bem pouco tempo o maior centro produtor hidroelétrico do





país. Fica justamente entre as freguesias de Soajo e Lindoso e à hora em que a visitámos o jorro de água que saía da albufeira caía na fina linha formada pelo granito como um arco-íris e continuava na eternidade do rio.

A frase de José Rodrigues ecoa ali com alguma vibração. “Não há pequenas coisas, as pequenas coisas são as grandes, uma luz exacta, um gesto preciso”. E ganha um significado mais abrangente se percebermos que Rodrigues não pensava uma peça fora do ambiente onde seria colocada. Teria de haver comunicação, no caso uma harmonia entre natureza e o acrescento do artista. Estamos num lugar em tudo contrastante com o meio urbano onde foi colocado o Cubo. Mas também ali nunca se pode tratar de falsear o ambiente, mas criar a tal verdadeira ilusão de uma permanência. A Fonte da Vida é isso. O material escolhido para a construir foi a pedra granítica que também construiu as aldeias, as ruas, as casas, os famosos espigueiros do Lindoso, o território os longos dos séculos nos montes e vales do noroeste de Portugal. E a fundação da barragem com a sua parede de quase 310 metros de altura, em betão.

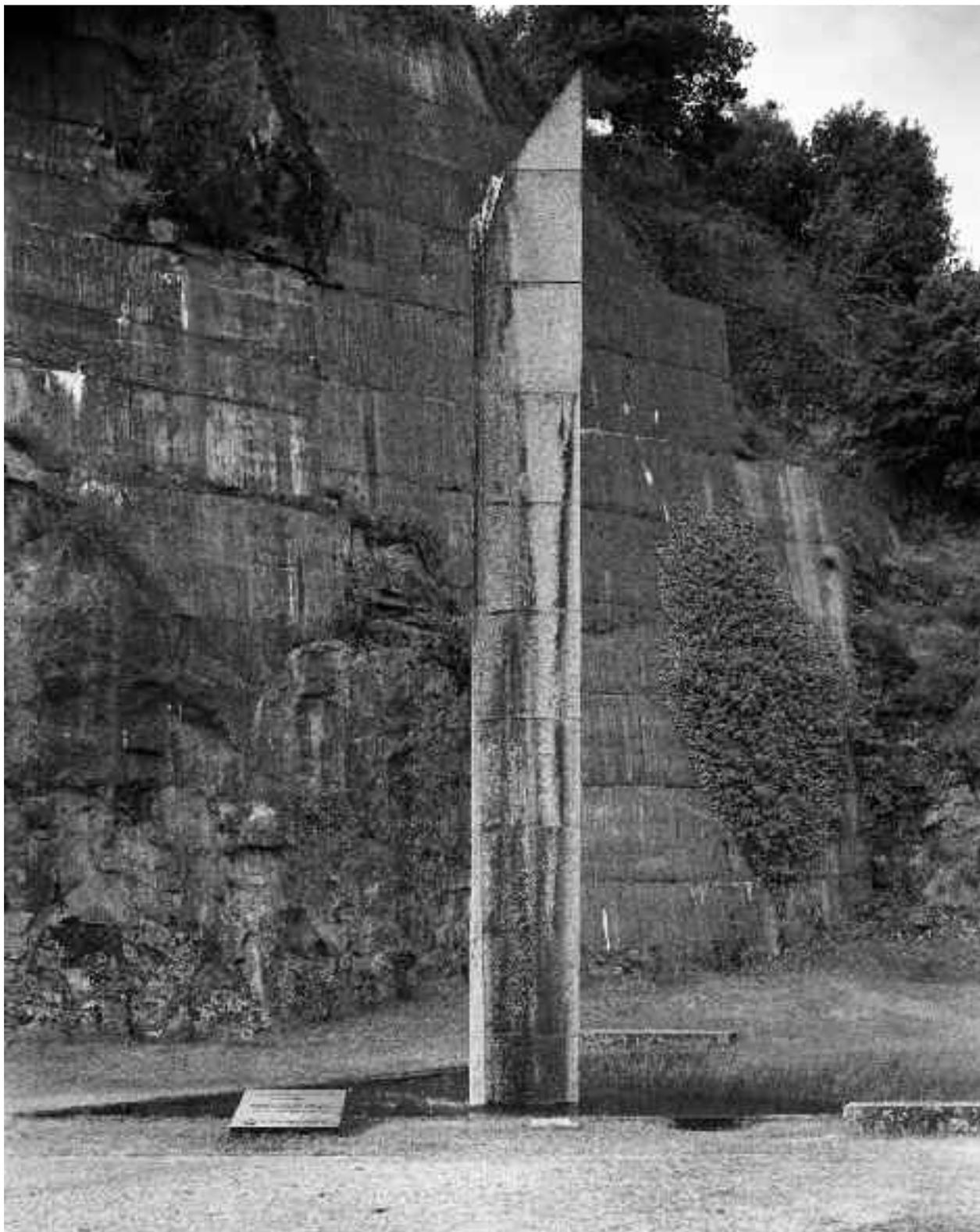
Um colosso. E um desafio para José Rodrigues. O que fazer naquela paisagem, naquele gigantismo? Não destoar. Pensar mais uma vez a permanência, e a contradição constante em que vive o homem e o artista porque essa é a sua essência. Na arte pública era uma coisa, no interior de um atelier, nas páginas de um livro, no claustro de uma igreja, no palco de um teatro, era outra. E José Rodrigues criava para todos esses ambientes. “Eu não sou um escultor da pedra nem de outro material qualquer”, disse numa entrevista há muitos anos ao Jornal de Letras. E acrescentava: “O homem é o lugar, a pedra, o barro, o gesso, o papel com que faz o cenário, o material de um guarda-roupa; isto é que é o homem, um todo, o homem que trabalha com o material que tem à mão...”

Ali, no Lindoso, parecia fácil, ou melhor, óbvio. Os homens dos Lindoso sabiam disso, era com isso que trabalhavam e tinham feito as suas vidas. Era essa a matéria que dera origem a tudo, que marcava tudo. O granito onde os cães se deitam à sombra numa rua estreita do Soajo. Que faz ecoar a bengala de um velho que passa. Coisa que parecia pelo menos do Antigo Testamento. Sempre ali a marcar que ali vai, os que ali fica.

Havia de ser de granito o obelisco que José Rodrigues pensou para estar junto à barragem. Com 15 metros de altura e constituído por 10 elementos triangulares, a escultura leva ao topo uma conduta de água para a fazer depois descer. São dez blocos de pedra granítica da região com a qual José Rodrigues quis estabelecer um contraste entre a natureza e a tecnologia mais avançada, sublinhando um elemento simbólico, vital: a água.

É como se na pedra tudo se tornasse líquido. Por breves momentos. A tal ilusão. Porque a pedra fica, a pequena erosão causada é ínfima. E a água vai. Vai sempre. A da albufeira, a do curso do rio. E olhado de cima parece ali para sempre, desde sempre. Como uma pintura, sem um vento que a abale naquele dia. Parada, eterna. E o obelisco de José Rodrigues a negar essa espécie de morte do tempo, continuado a dar movimento à água. À vida.

59



Fonte da Vida, 1993
Escultura em pedra granítica
e elemento de aço polido
15 m (aprox.)

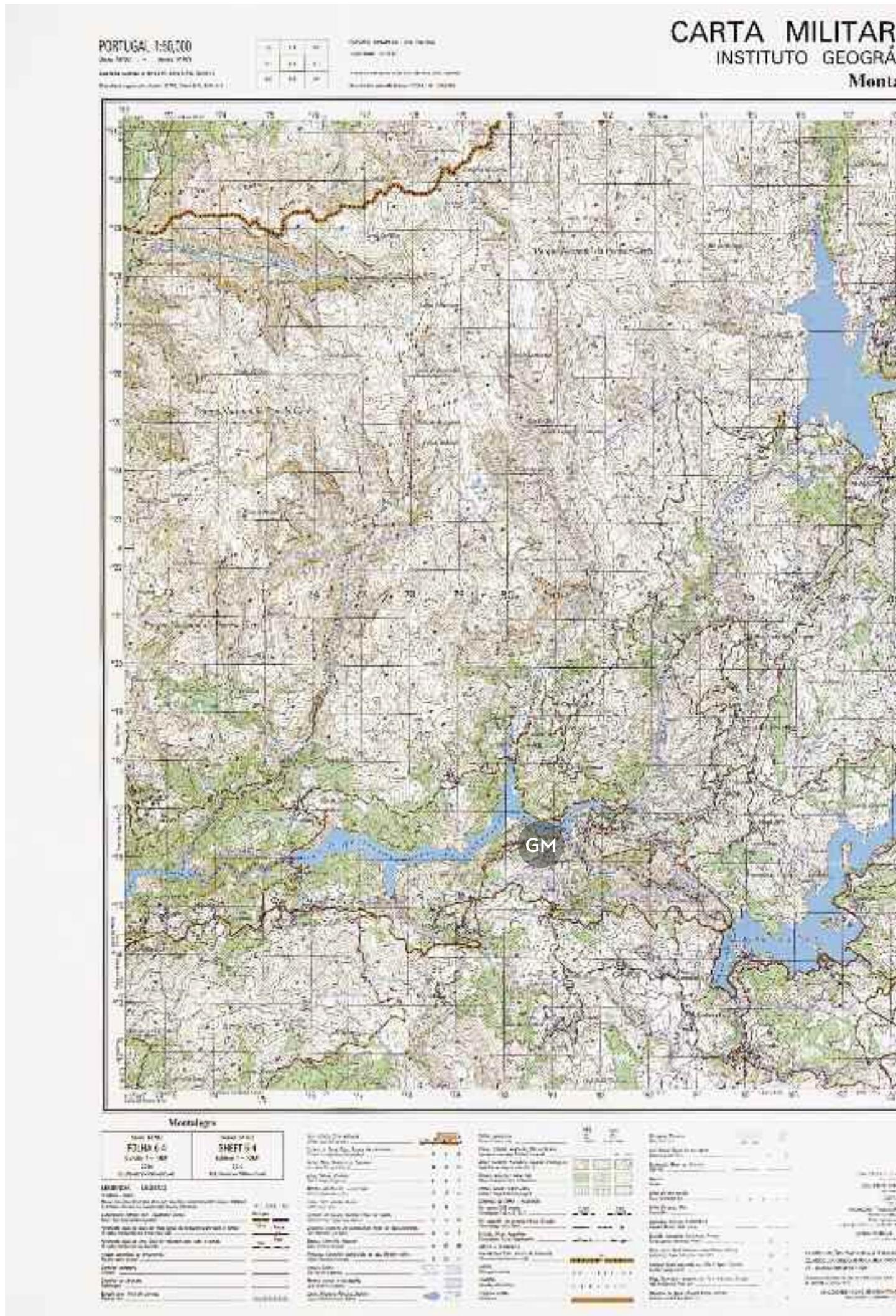
VENDA NOVA



Graça Morais

Central hidroelétrica de Frades

Latitude: 41° 41' 35.5" N
Longitude: 8° 01' 41" W

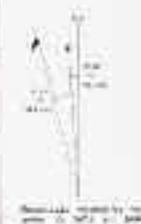


DE PORTUGAL
 FIC DO EXÉRCITO
 alegre

PLANO DE PROTEÇÃO
 D.L. 25 191 191 191 191

ESCALA
 1:50,000

DATA
 1962



Notas para o leitor
 Este mapa foi elaborado
 com base nos dados
 disponíveis no momento
 da sua elaboração.
 Não se responsabiliza
 o Estado por erros
 ou omissões.

ESCALA
 1:50,000

SÍMBOLOS E ABREVIAÇÕES

Abreviação	Descrição	Abreviação	Descrição
...
...

ÍNDICE ALFABÉTICO

Localidade	Folha
...	...
...	...

Informações técnicas e legais do mapa.

Mapa de Portugal
 FIC DO EXÉRCITO
 alegre

Notas para o leitor
 Este mapa foi elaborado
 com base nos dados
 disponíveis no momento
 da sua elaboração.
 Não se responsabiliza
 o Estado por erros
 ou omissões.





65



Sem título, 2007
Painéis de azulejos
425 m²

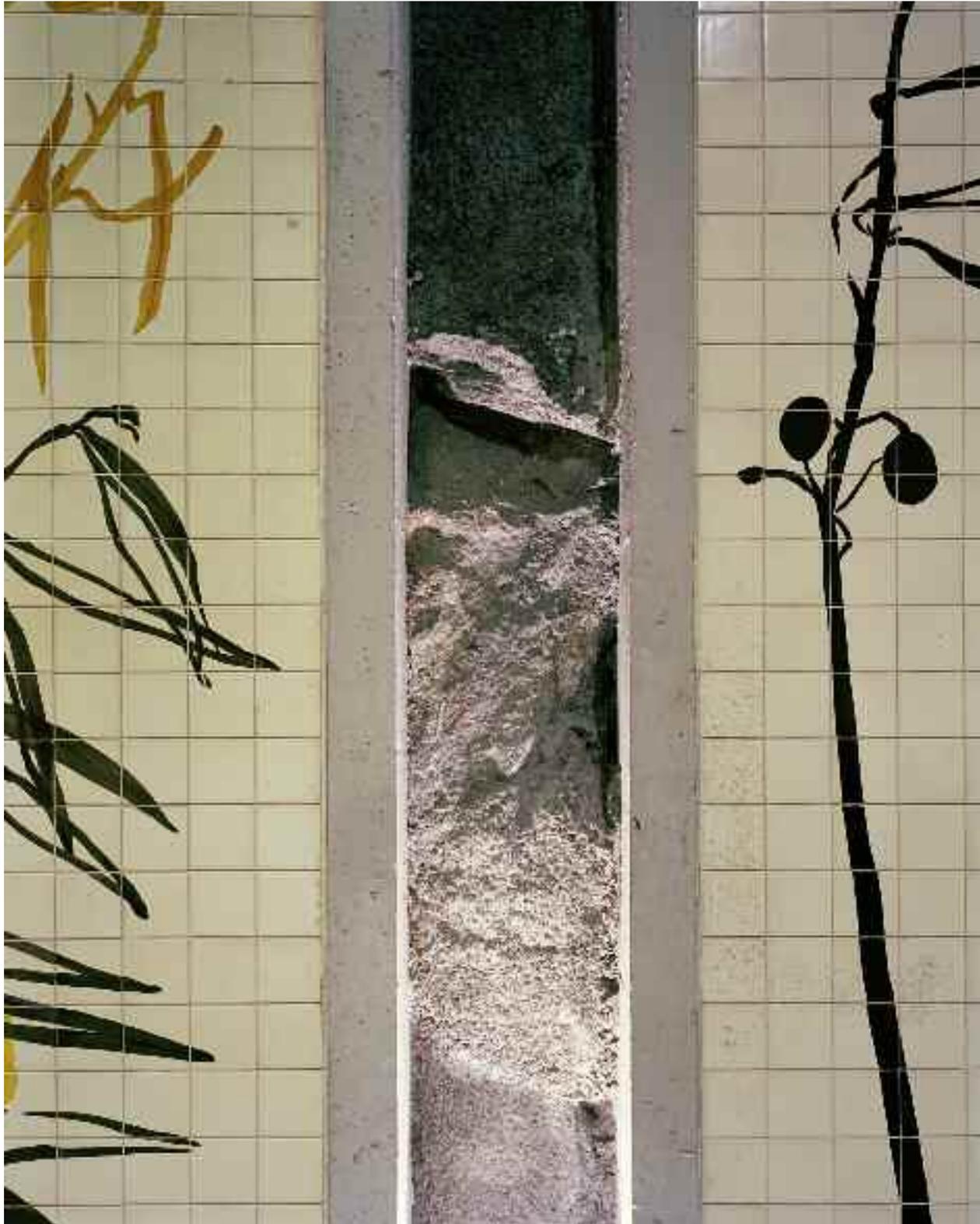




















CANIÇADA

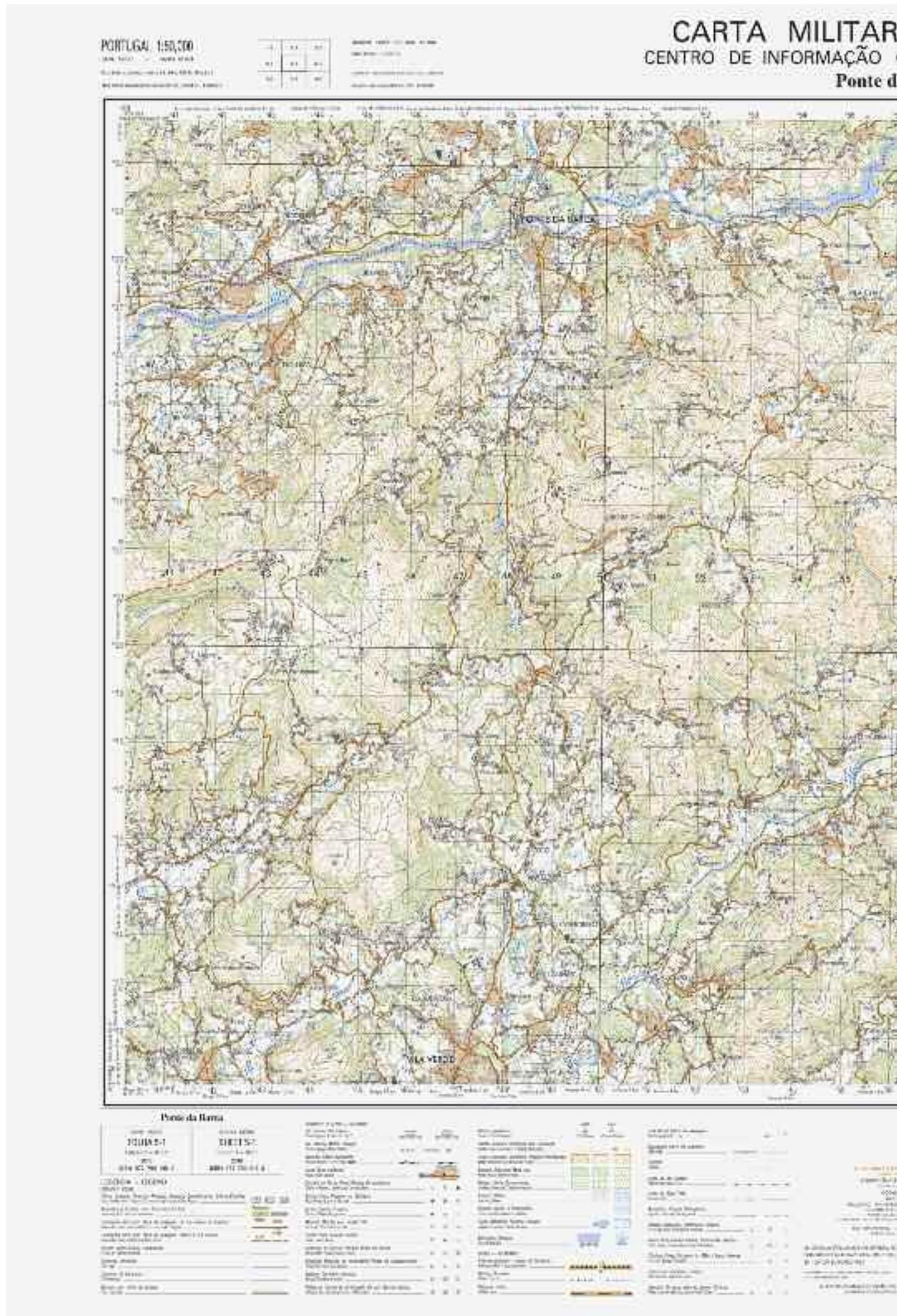


Vhils



Barragem da Caniçada

Latitude: 41° 39' 14" N
Longitude: 8° 14' 0.005" W

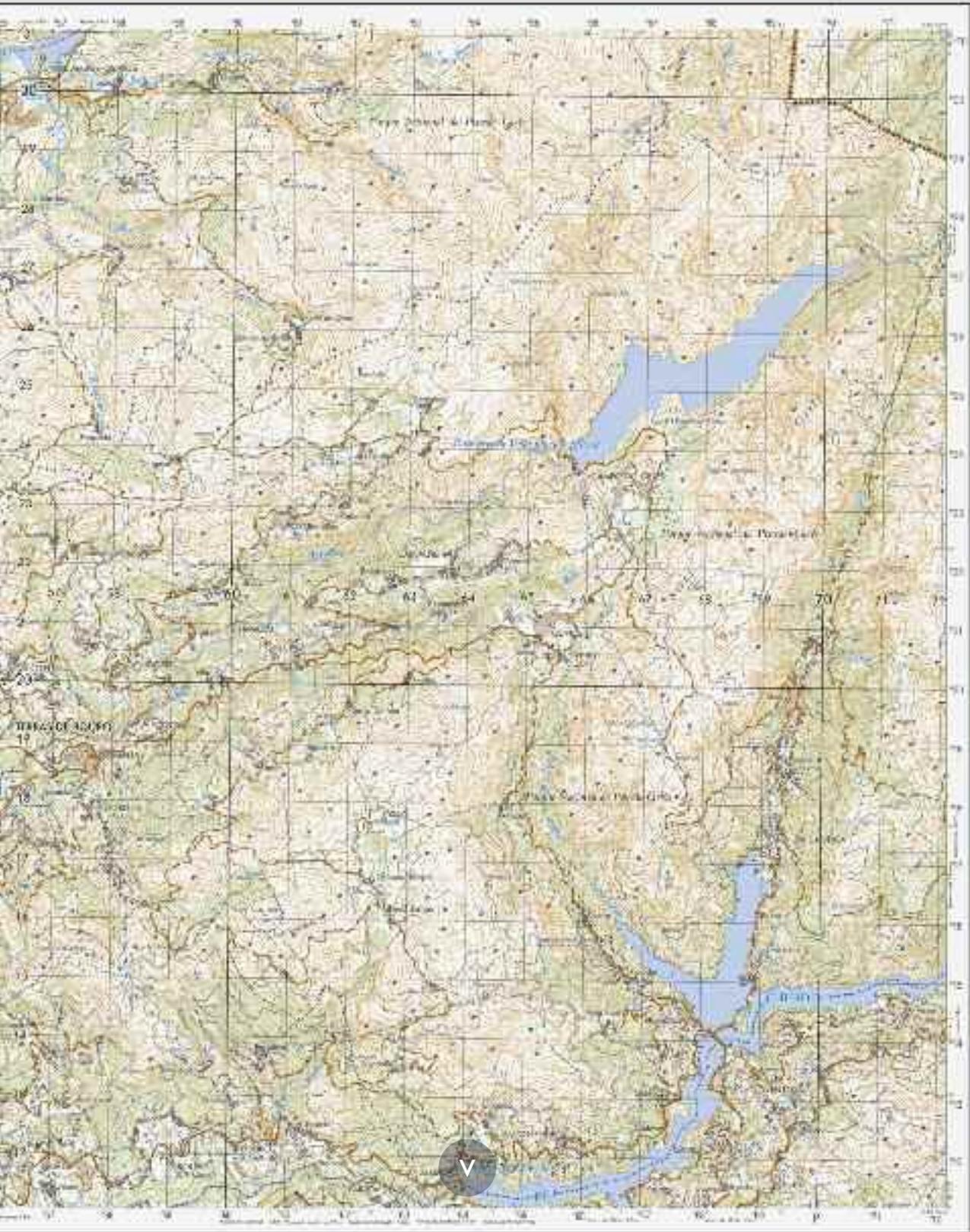


DE PORTUGAL GEOESPACIAL DO EXÉRCITO a Barca

PLANO DE TÁCTICAS
OPERACIONAL DE BARRAGENS

Edição 1981
FDMAS-1
Escala 1:50000
Código 100-00000

Edição 1976
SHEET 5-1
Código 100-00000



PROJEÇÃO: UTM
Datum: EDINBURGH
Escala: 1:50000
Código: 100-00000

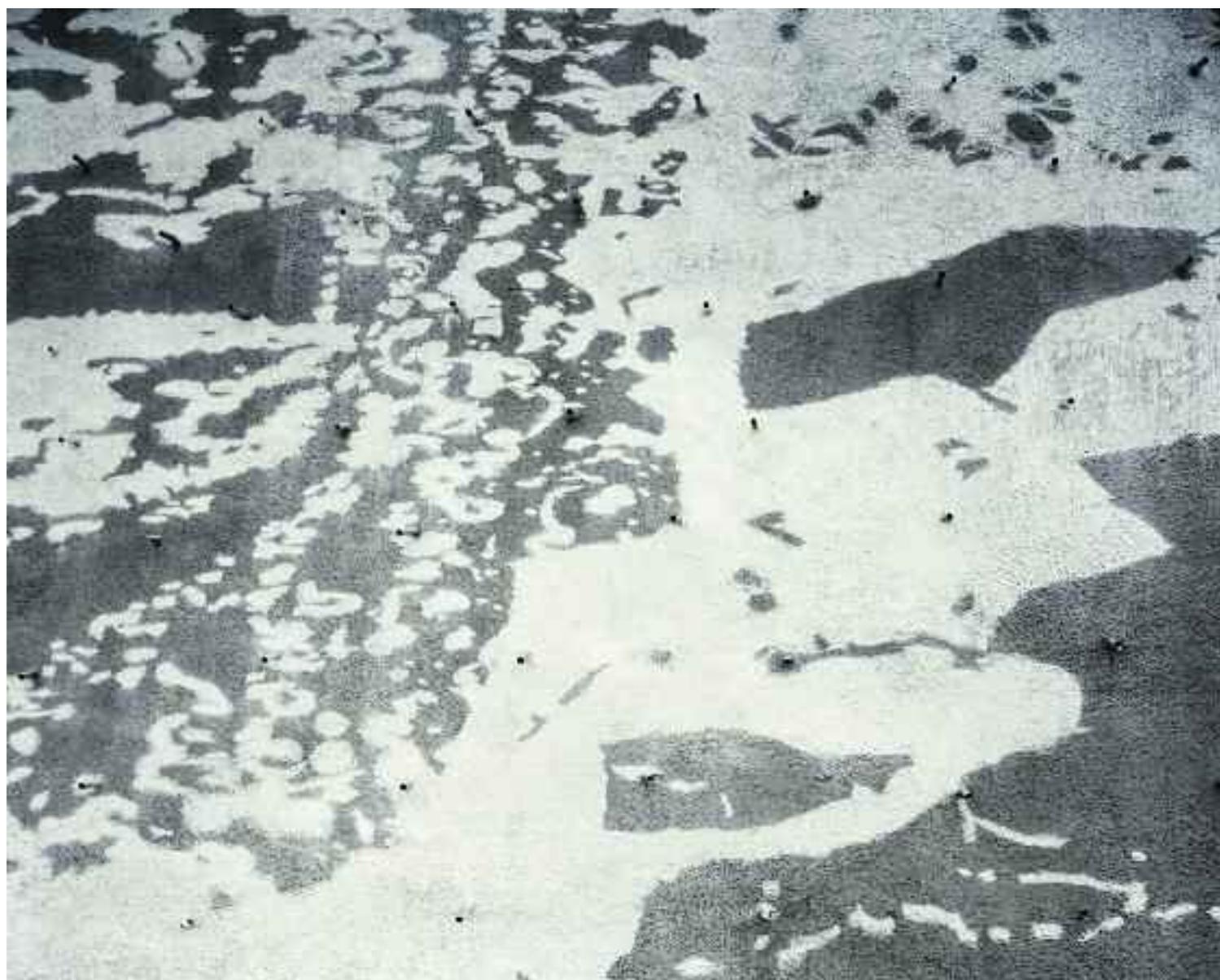
Escala: 1:50,000

LEGENDA

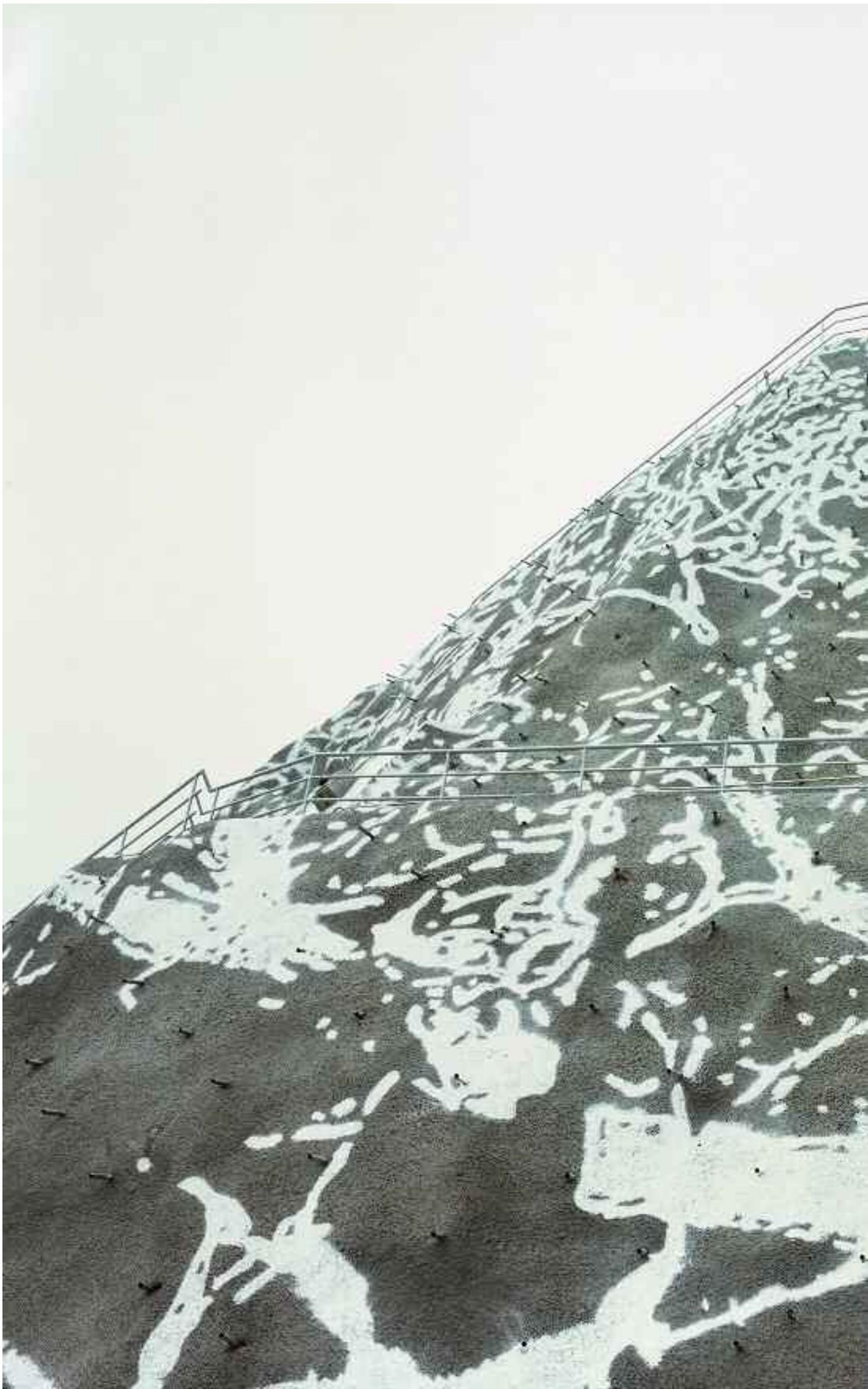
LEGENDA

<p>1. Símbolos de Barragem</p> <p>2. Símbolos de Barragem</p> <p>3. Símbolos de Barragem</p>	<p>4. Símbolos de Barragem</p> <p>5. Símbolos de Barragem</p> <p>6. Símbolos de Barragem</p>	<p>7. Símbolos de Barragem</p> <p>8. Símbolos de Barragem</p> <p>9. Símbolos de Barragem</p>	<p>10. Símbolos de Barragem</p> <p>11. Símbolos de Barragem</p> <p>12. Símbolos de Barragem</p>	<p>13. Símbolos de Barragem</p> <p>14. Símbolos de Barragem</p> <p>15. Símbolos de Barragem</p>	<p>16. Símbolos de Barragem</p> <p>17. Símbolos de Barragem</p> <p>18. Símbolos de Barragem</p>	<p>19. Símbolos de Barragem</p> <p>20. Símbolos de Barragem</p> <p>21. Símbolos de Barragem</p>	<p>22. Símbolos de Barragem</p> <p>23. Símbolos de Barragem</p> <p>24. Símbolos de Barragem</p>	<p>25. Símbolos de Barragem</p> <p>26. Símbolos de Barragem</p> <p>27. Símbolos de Barragem</p>	<p>28. Símbolos de Barragem</p> <p>29. Símbolos de Barragem</p> <p>30. Símbolos de Barragem</p>
--	--	--	---	---	---	---	---	---	---





Visceral, 2018
Pintura sobre betão/pedra
2600 m² (aprox.)





















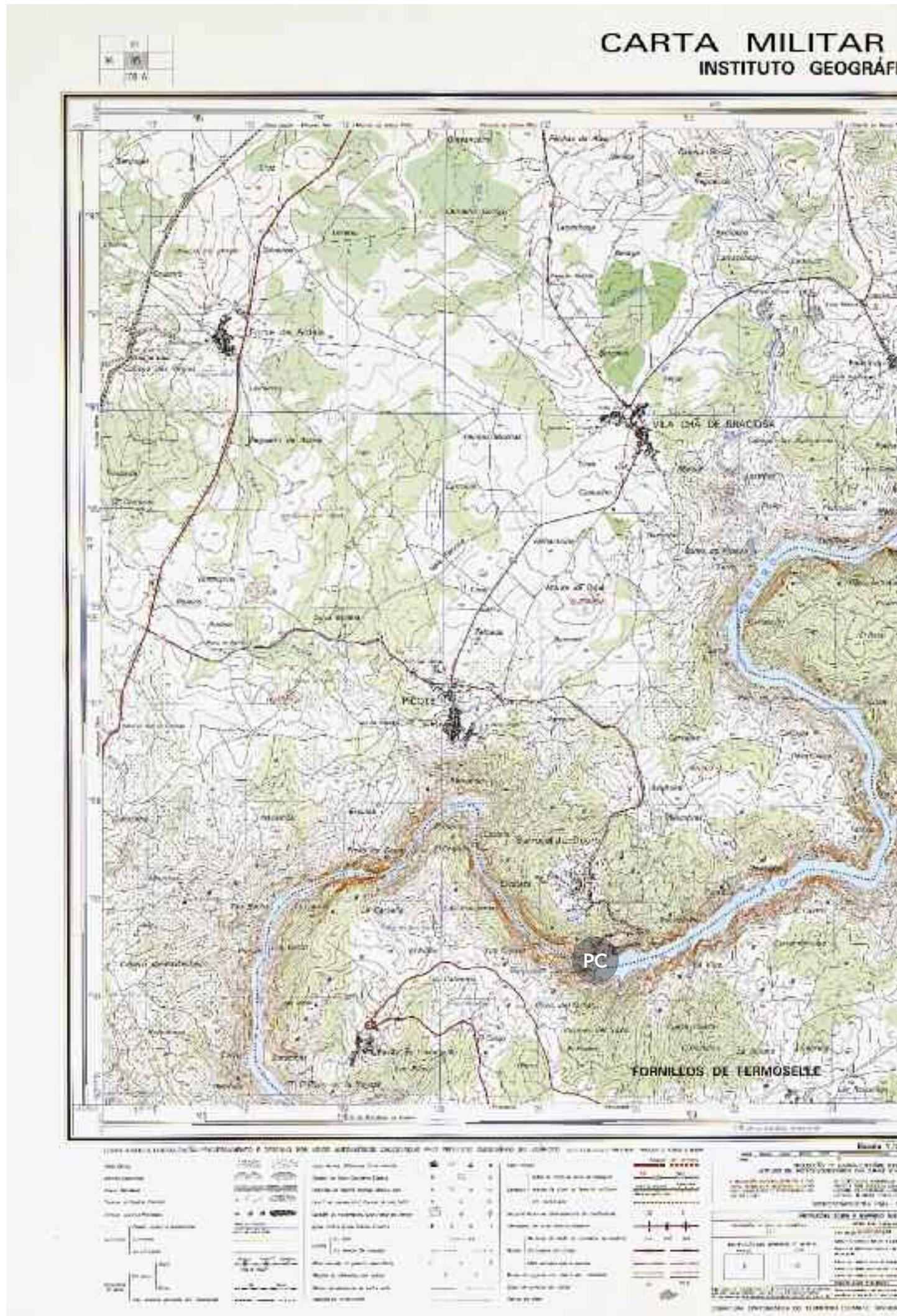
PICOTE II



Pedro Calapez

Picote II

Latitude: 41° 29' 25" N
Longitude: 6° 15' 45" W

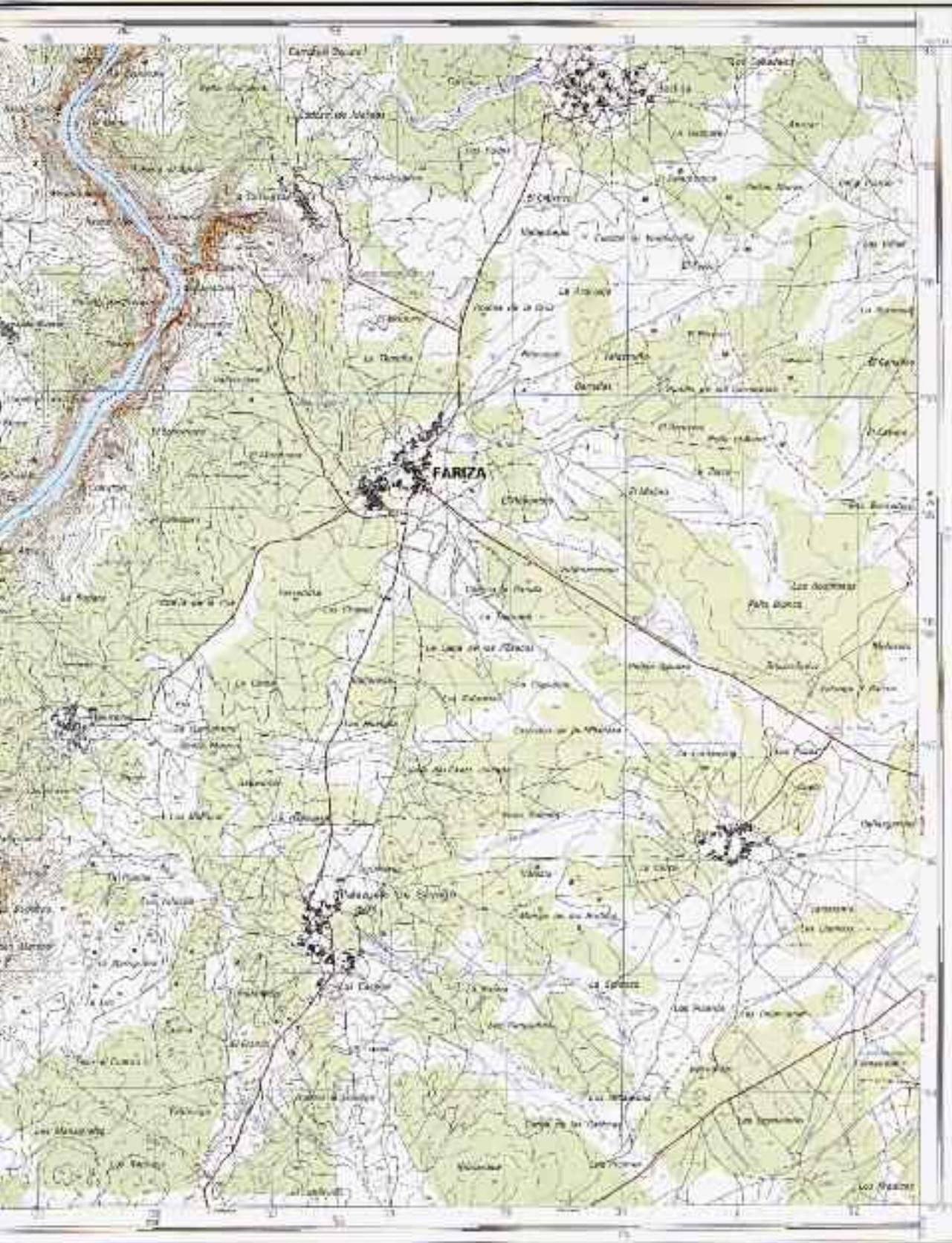


DE PORTUGAL CO DO EXÉRCITO

VILA CHÁ DE BRACIOSA (MUNICÍPIO DO COURO)

95

1:50,000



Legend for symbols and features:

- Symbol for a specific feature (e.g., a building or structure).
- Symbol for another feature (e.g., a road or boundary).
- Symbol for a third feature (e.g., a water body or forest).

Legend for elevation and terrain:

Color	Altitude Range (m)
Light Green	0 - 200
Medium Green	200 - 500
Dark Green	500 - 1000
Brown	1000 - 2000
Dark Brown	2000 - 3000
Black	3000 - 4000

Legend for roads and infrastructure:

Line Style	Feature Description
Thick solid line	Main road
Thin solid line	Secondary road
Dashed line	Footpath
Double line	Railroad
Line with cross-ticks	Power line

Legend for water features and other symbols:

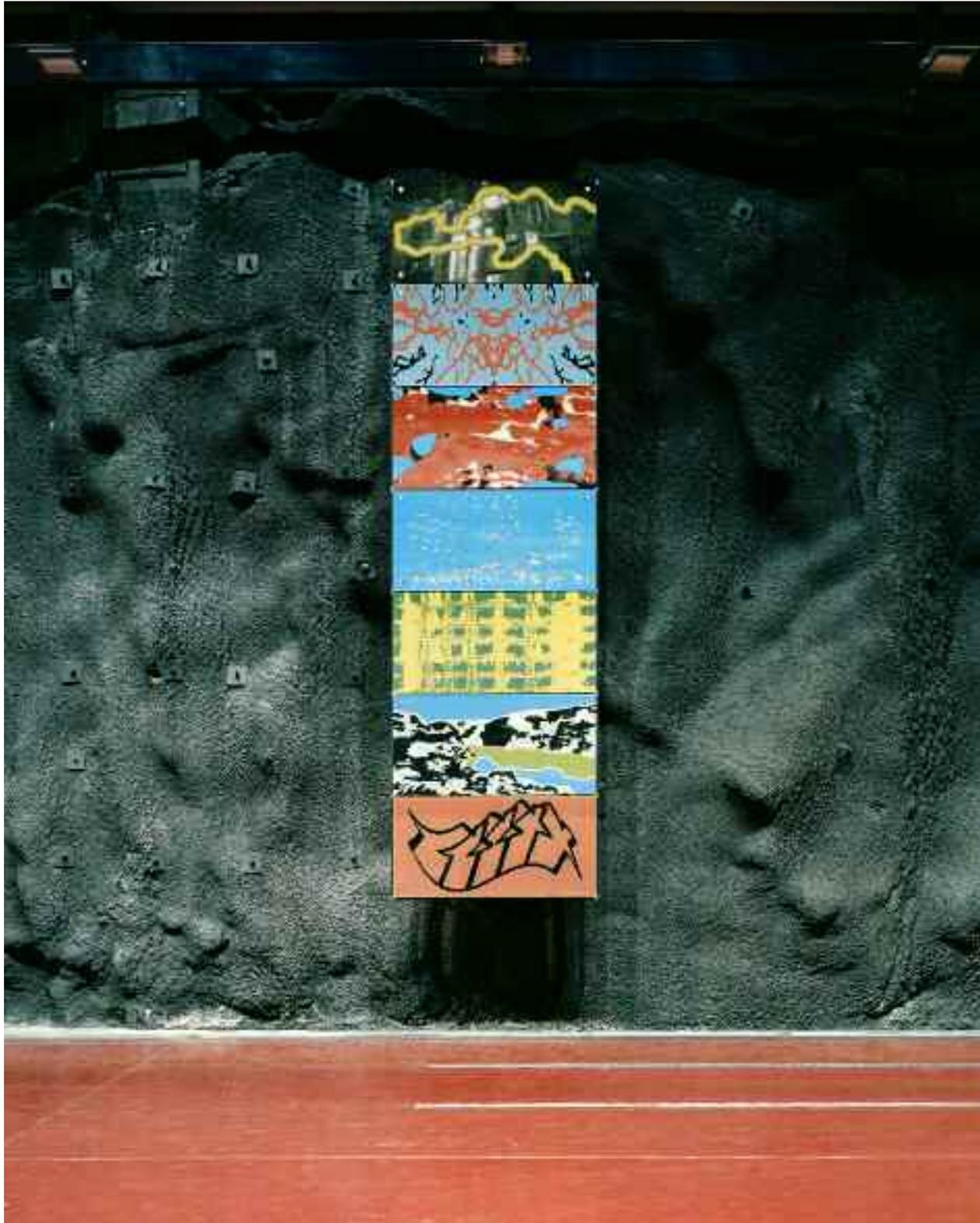
Symbol	Feature Description
Blue wavy line	River
Blue line	Stream
Blue circle	Well
Blue square	Reservoir
Blue rectangle	Dam
Blue triangle	Waterfall

Legend for other symbols and features:

Symbol	Feature Description
Black dot	Settlement
Black square	Fortification
Black circle	Well
Black triangle	Waterfall

1:50,000
1972





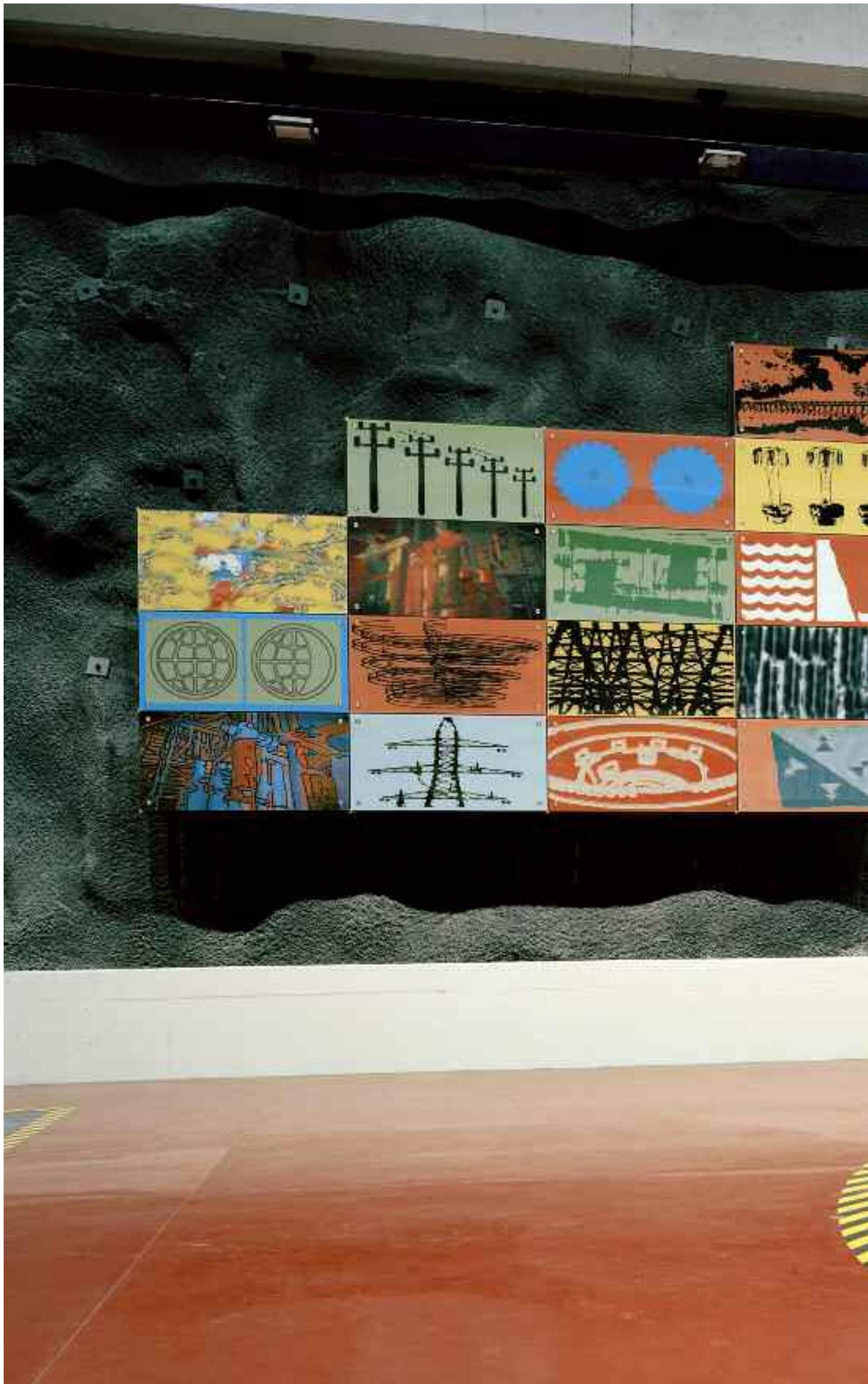
71 Volt (Magia Elétrica), 2011
Painéis em vidro temperado
142 m²







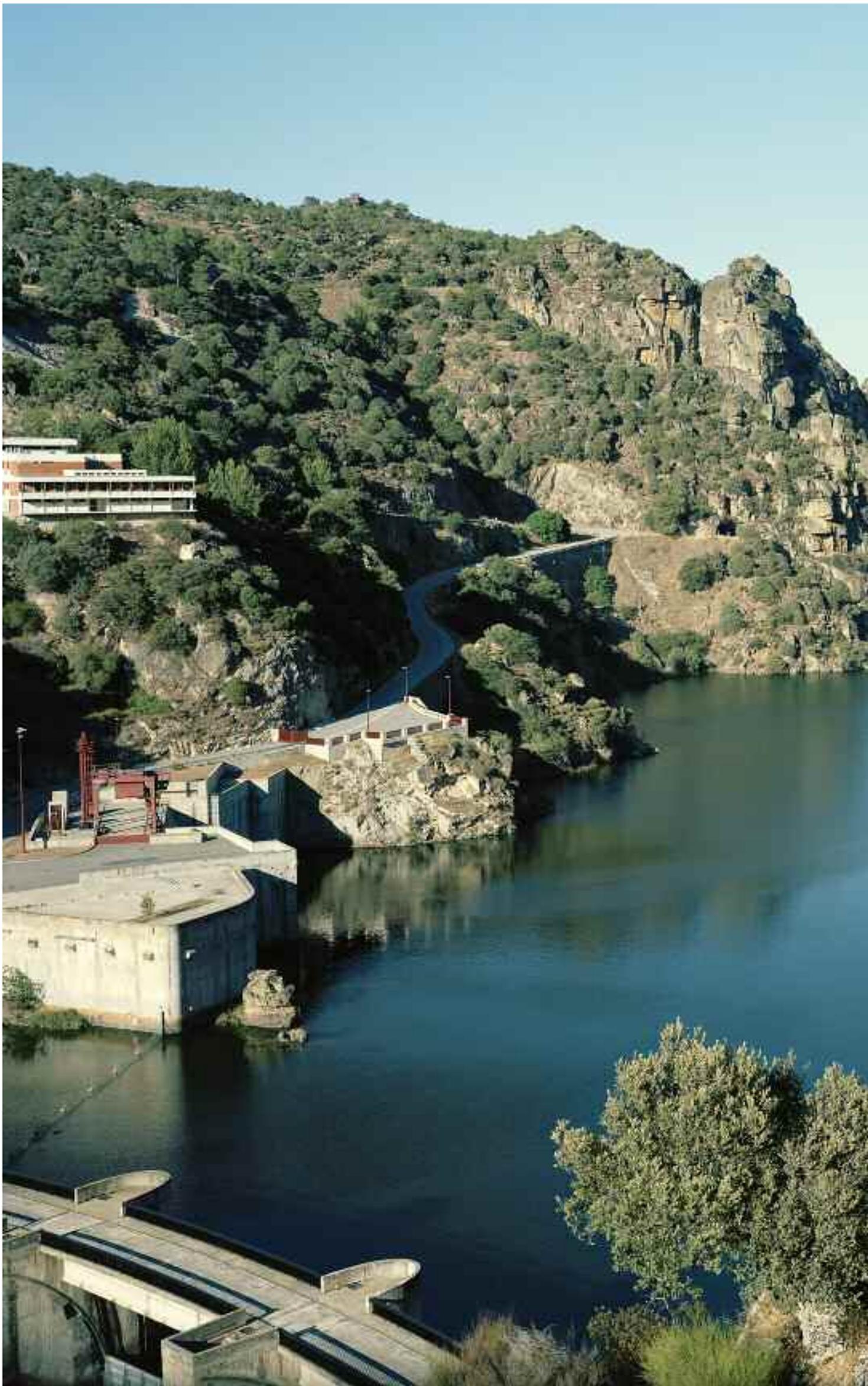














BEMPOSTA



Pedro Cabrita Reis

A black and white photograph of a large dam structure, likely the Bemposta II dam, with a reservoir in the background and a hillside in the foreground. The dam is a massive concrete structure with a curved spillway on the left side. The background shows a reservoir and a hillside with some vegetation. The overall scene is captured in a high-contrast, monochromatic style.

Bemposta II

Latitude: $41^{\circ} 18' 2''$ N
Longitude: $6^{\circ} 28' 12''$ W



DE PORTUGAL
OFICIO DO EXERCITO
OSTA

ESCALA DO PAISAGEM
 DISTANCIAS INDICADAS

FOUN
 12-IV
 SHEET

Scale 1:50,000
 NAD 49
 UTM 12N
 UTM 12N



PROJECCAO UTM
 COORDENADAS UTM
 UNIDADE DE ESCALA: 1:50.000

ESCALA DO PAISAGEM
 DISTANCIAS INDICADAS

ESCALA 1:50.000

LEGENDA

LISTA ALFABETICA
 NOMES

Este mapa foi elaborado pelo Estado-Maior do Exército, em 1968, tendo sido actualizado em 1970.

Simbolo	Nome
[Symbol]	[Name]

Simbolo	Nome	Simbolo	Nome
[Symbol]	[Name]	[Symbol]	[Name]
[Symbol]	[Name]	[Symbol]	[Name]
[Symbol]	[Name]	[Symbol]	[Name]
[Symbol]	[Name]	[Symbol]	[Name]



Este mapa
 1984. 2-IV
 Escala 1:50.000



Áreas a pintar de az

① + ②⑥ + ②⑤ + ⑥ + ⑦ + ②⑦

PCR + A. Freitas Costa + Auto

Calheta 11
Dias
Africano
Seja lá
[Signature]



Atidas em 20.09.11 na EDP/Pato

+) + (22) —

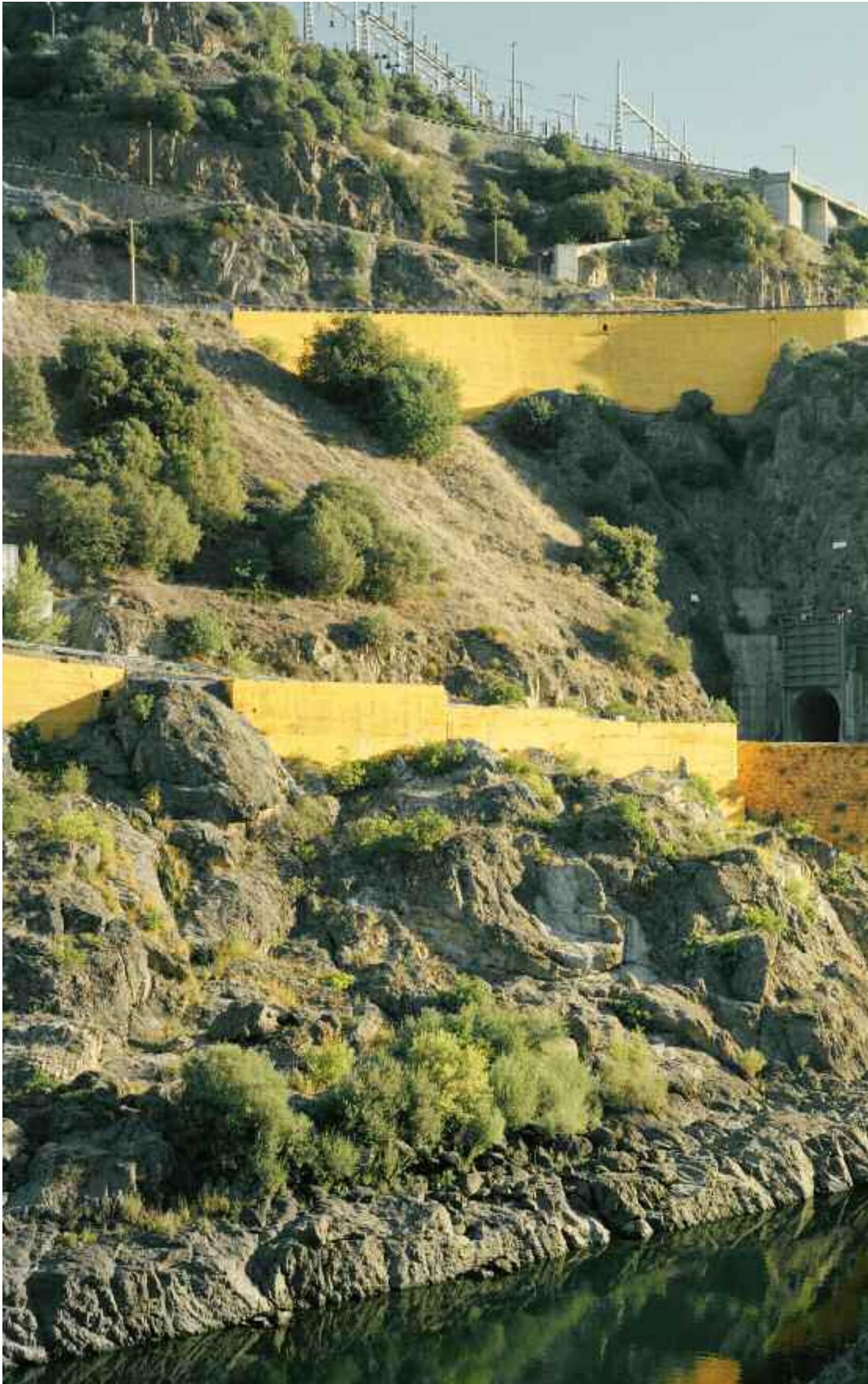
Dias + Sérgio Silva + Gaspar Correia





















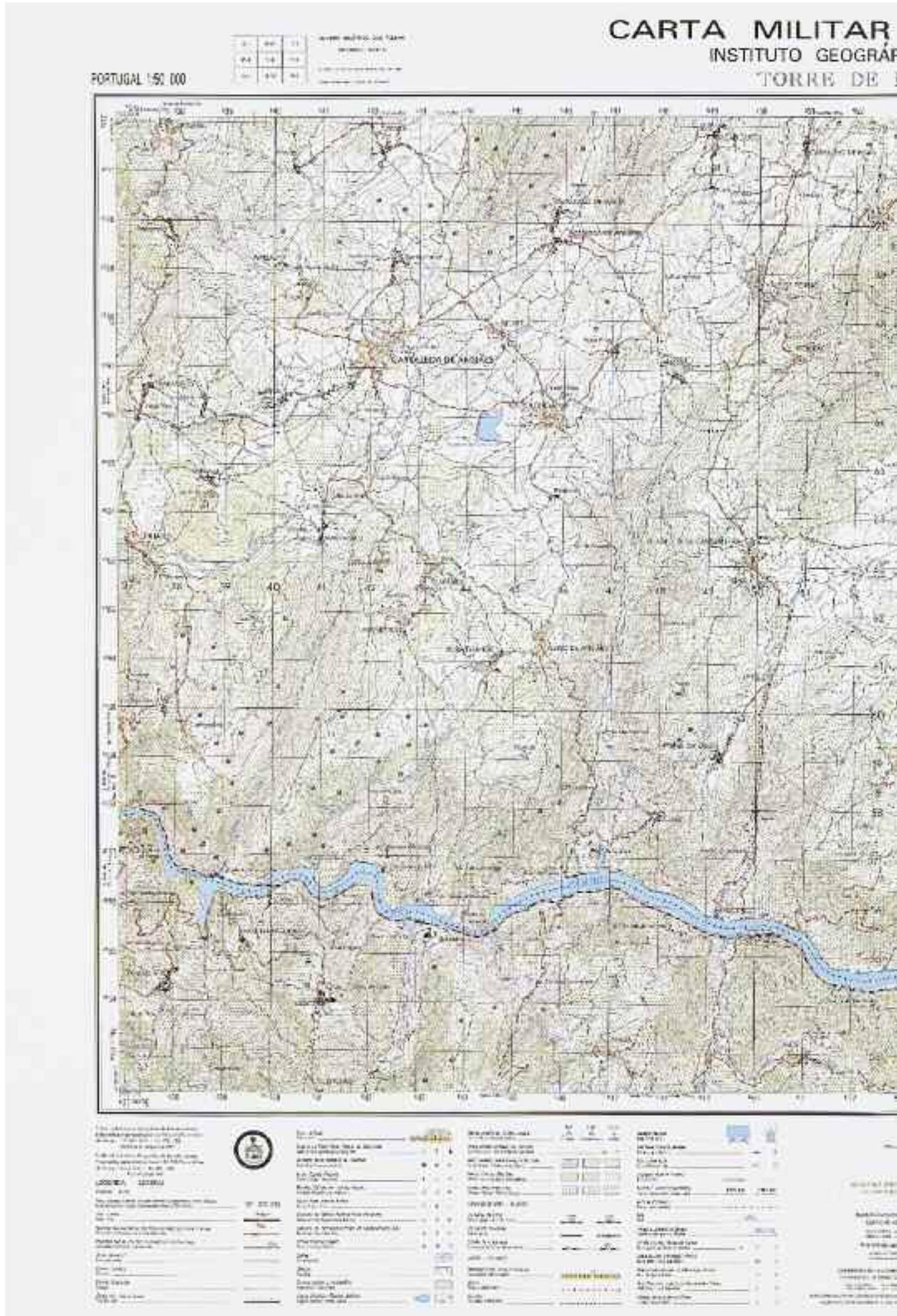
BAIXO SABOR



Álvaro Siza Vieira José Pedro Croft

Escalão de jusante do aproveitamento
hidroelétrico da Barragem do
Baixo Sabor (Feiticeiro)

Latitude: 41° 12' 01.9" N
Longitude: 7° 05' 36.9" W

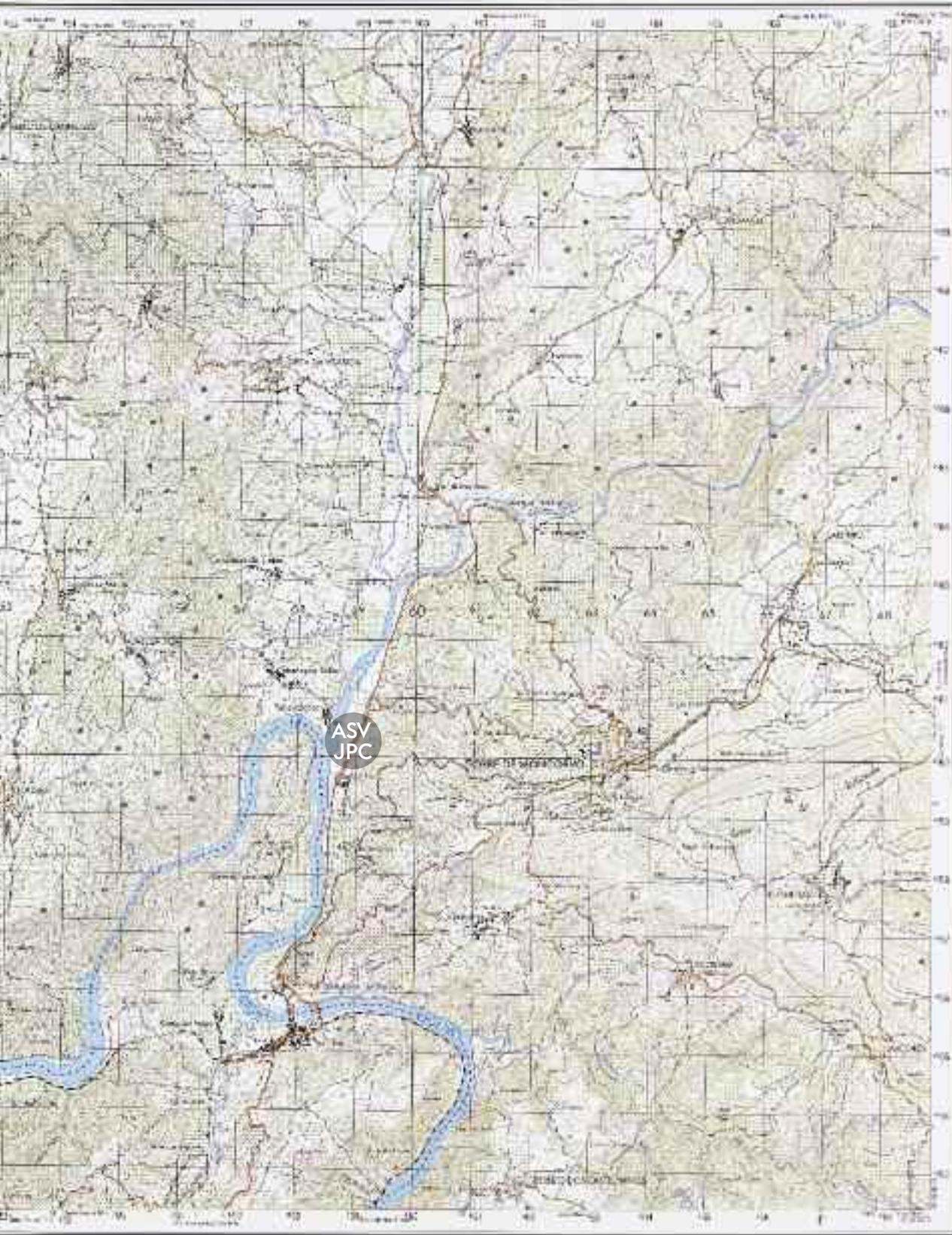


DE PORTUGAL TÓPOGRÁFICO DO EXÉRCITO MONCORVO

ESCALA DE COORDENADAS
DESENVOLVIDA PRODUÇÃO

FOLHA
11-III
SHEET

Scale 1:50,000
Sheet 11-III
Scale 1:50,000



Legend and scale information, including a scale bar and descriptive text in Portuguese.

Escala 1:50,000

LEGENDA

LEGENDA

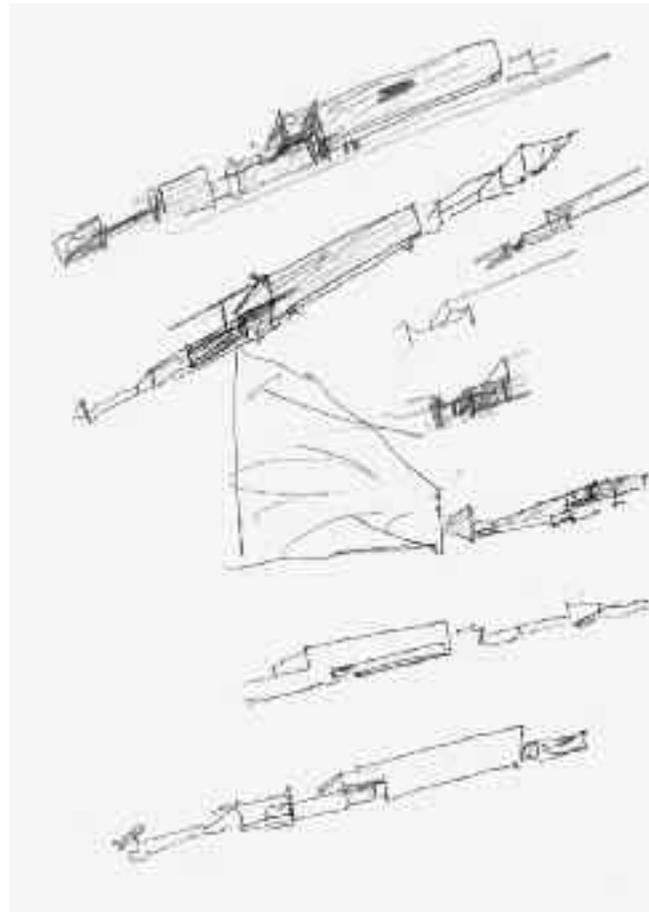
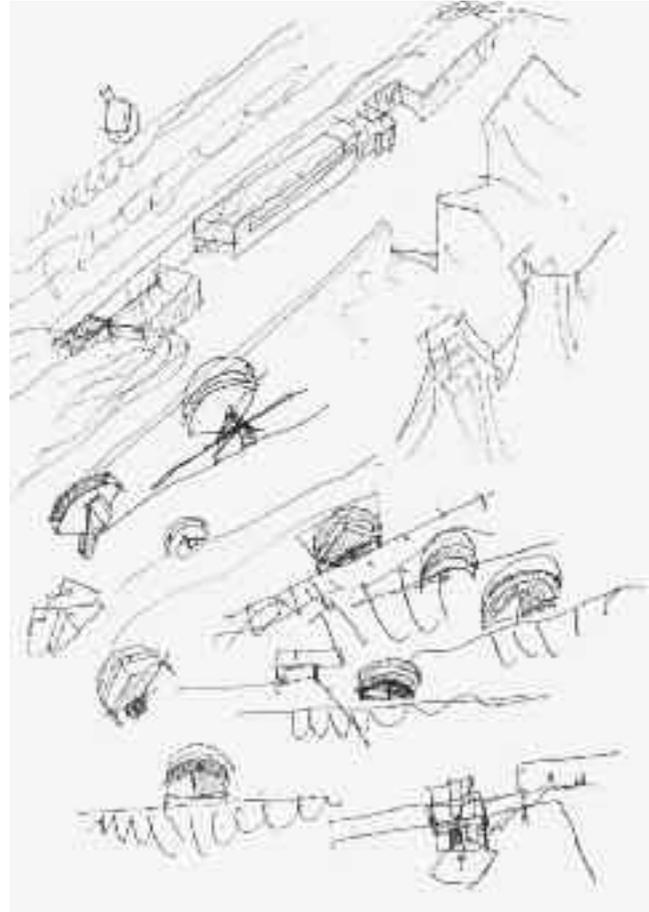
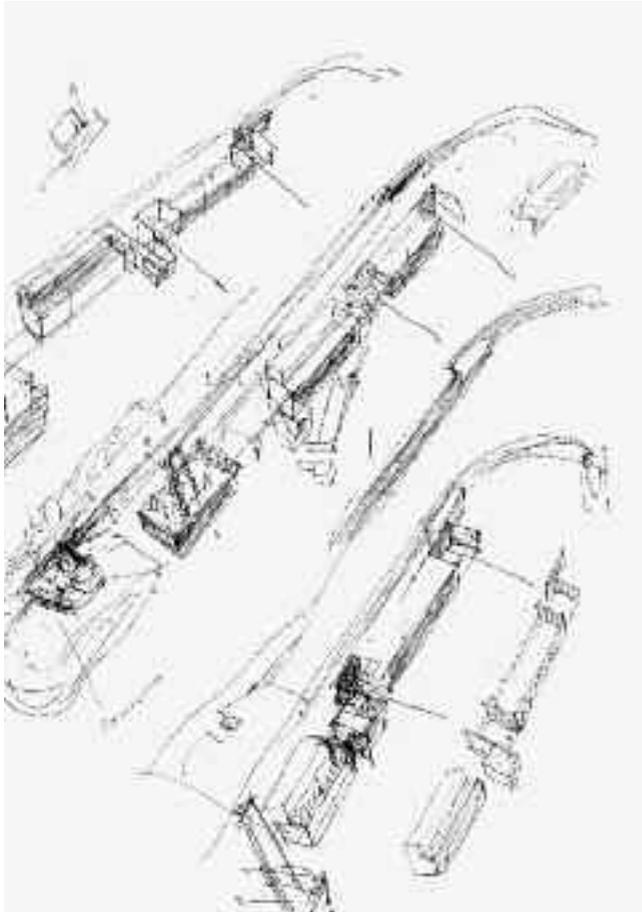
Table with 2 columns: Symbol and Description. It lists various map features such as roads, rivers, and administrative boundaries.

Table with 2 columns: Symbol and Description. It lists various map features such as roads, rivers, and administrative boundaries.



Scale 1:50,000
Sheet 11-III
Scale 1:50,000



























141



Sem título, 2018
Molduras em ferro implantadas
no terreno e contentor de observação
180 m²





















FOZ TUA



Eduardo Souto de Moura Rui Chafes

Aproveitamento
hidroelétrico de Foz Tua

Latitude: 41° 13' 07.97" N
Longitude: 7° 25' 22.18" W

DE PORTUGAL

OFICINA DO EXERCITO

ESCALA DE TITULO
ESCALA DE PROJECCAO

10-11

10-11
10-11



Publicação: 1974
Escala: 1:50 000
Proj. UTM
Datum: Lisboa 1976

escala: 1:50 000

simbolos e abreviaturas

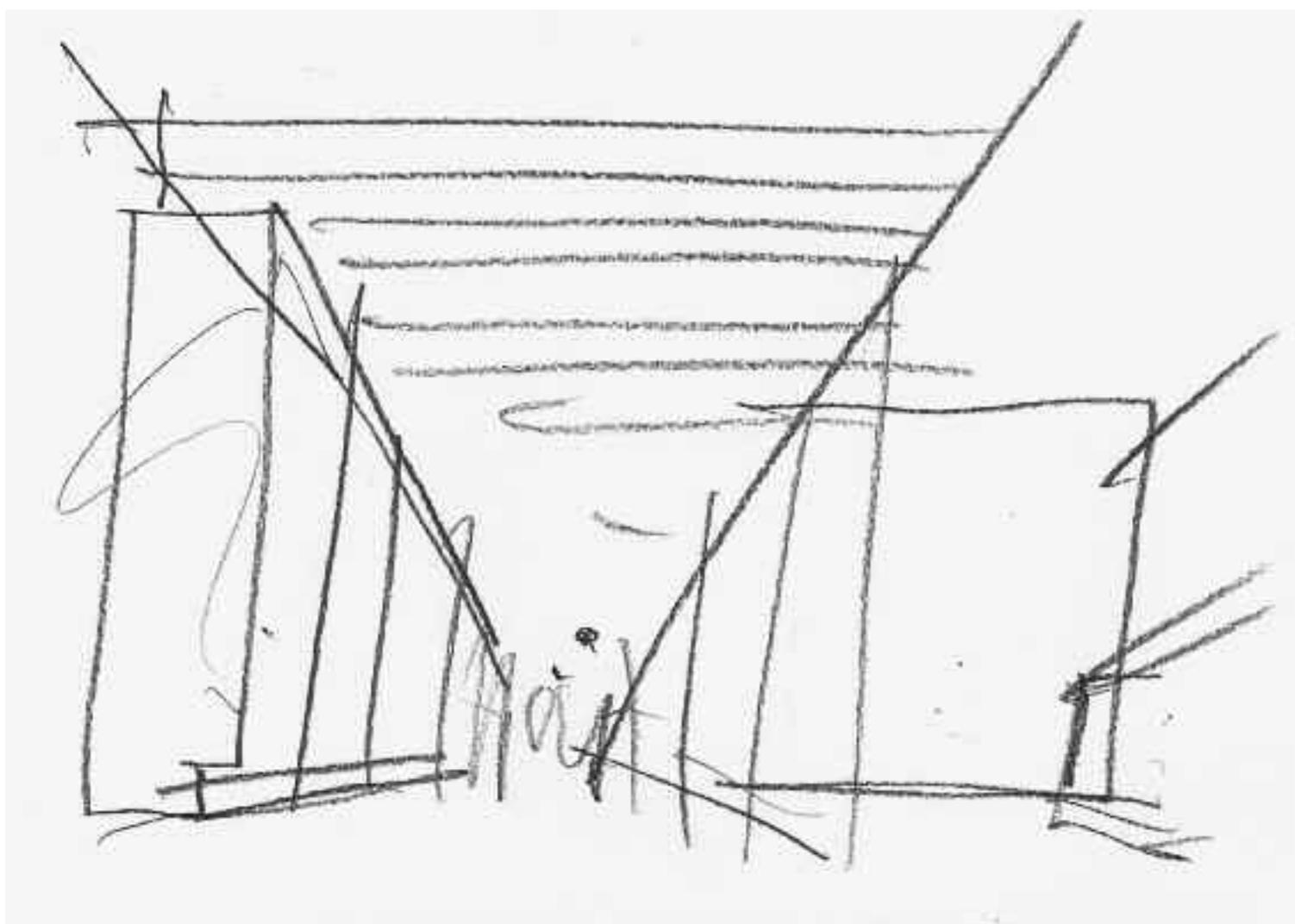
limites administrativos

Simbolos e abreviaturas	Limites administrativos
...	...

Simbolos e abreviaturas	Limites administrativos
...	...



10-11
10-11



















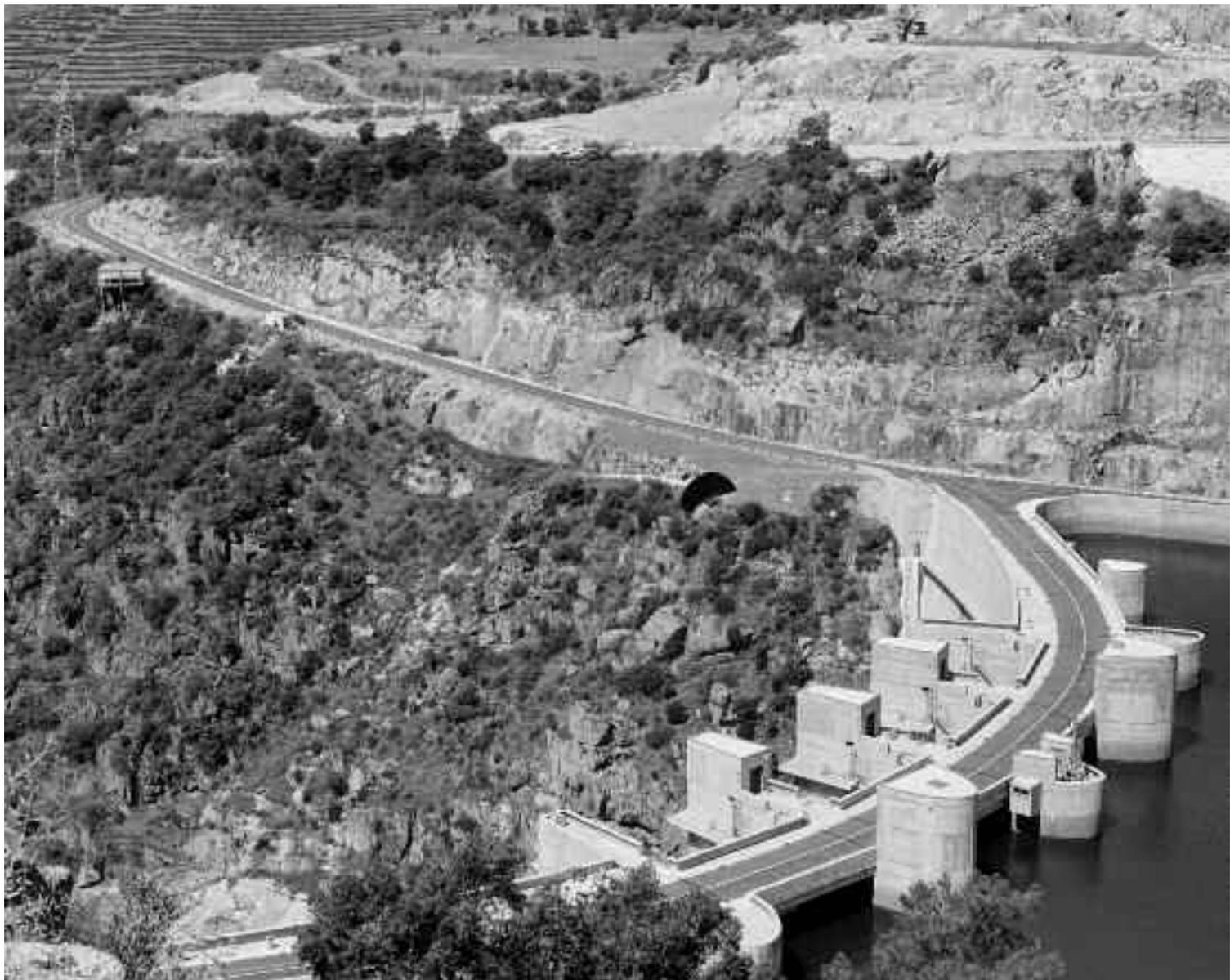


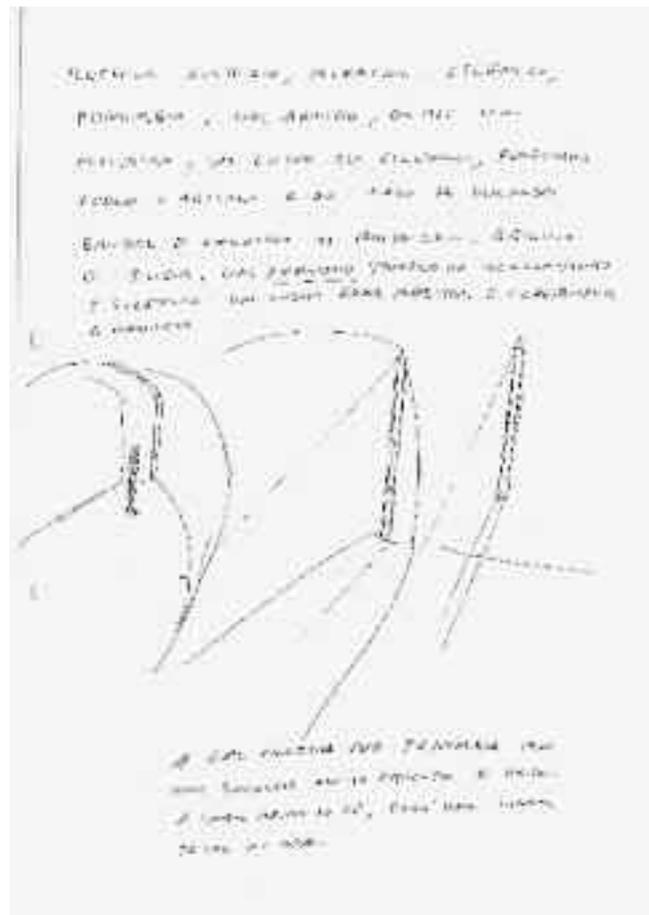
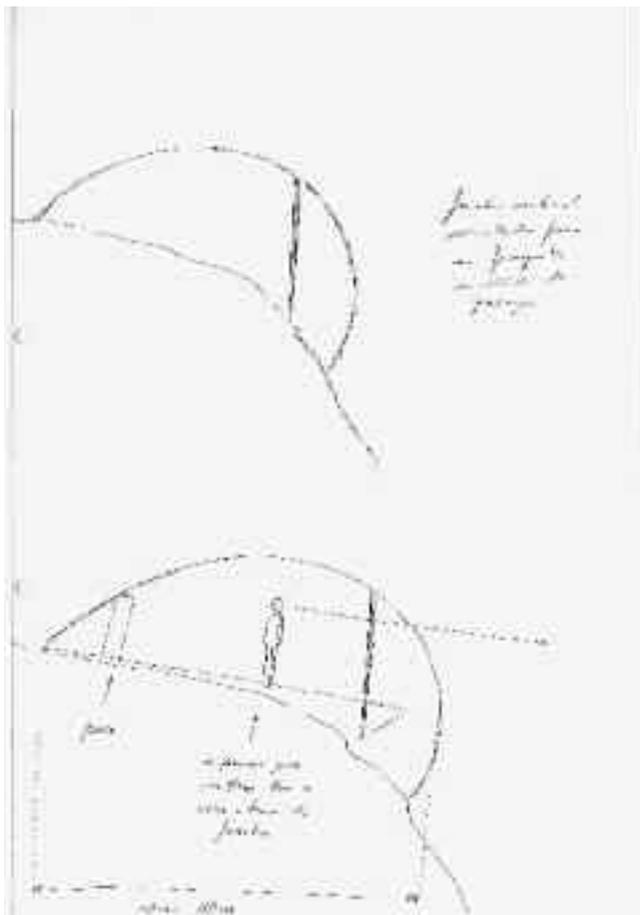
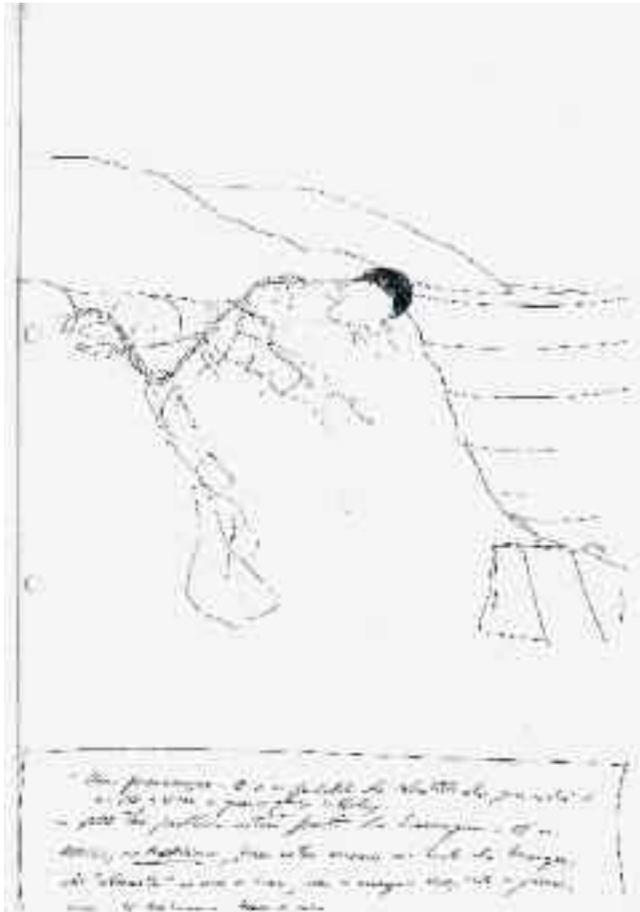




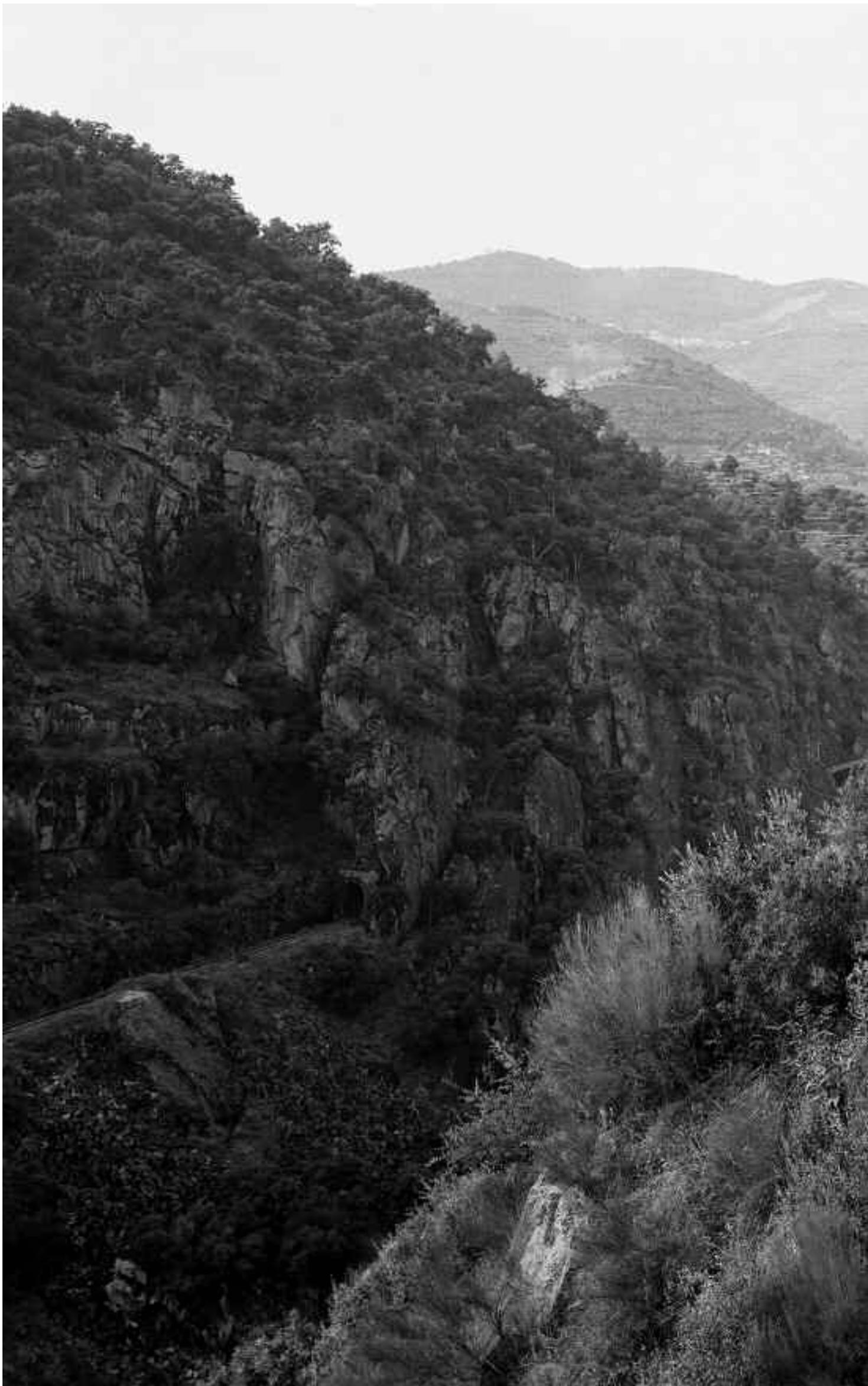








Despedida, 2016
Escultura em aço pintado de negro
10 m (aprox.)



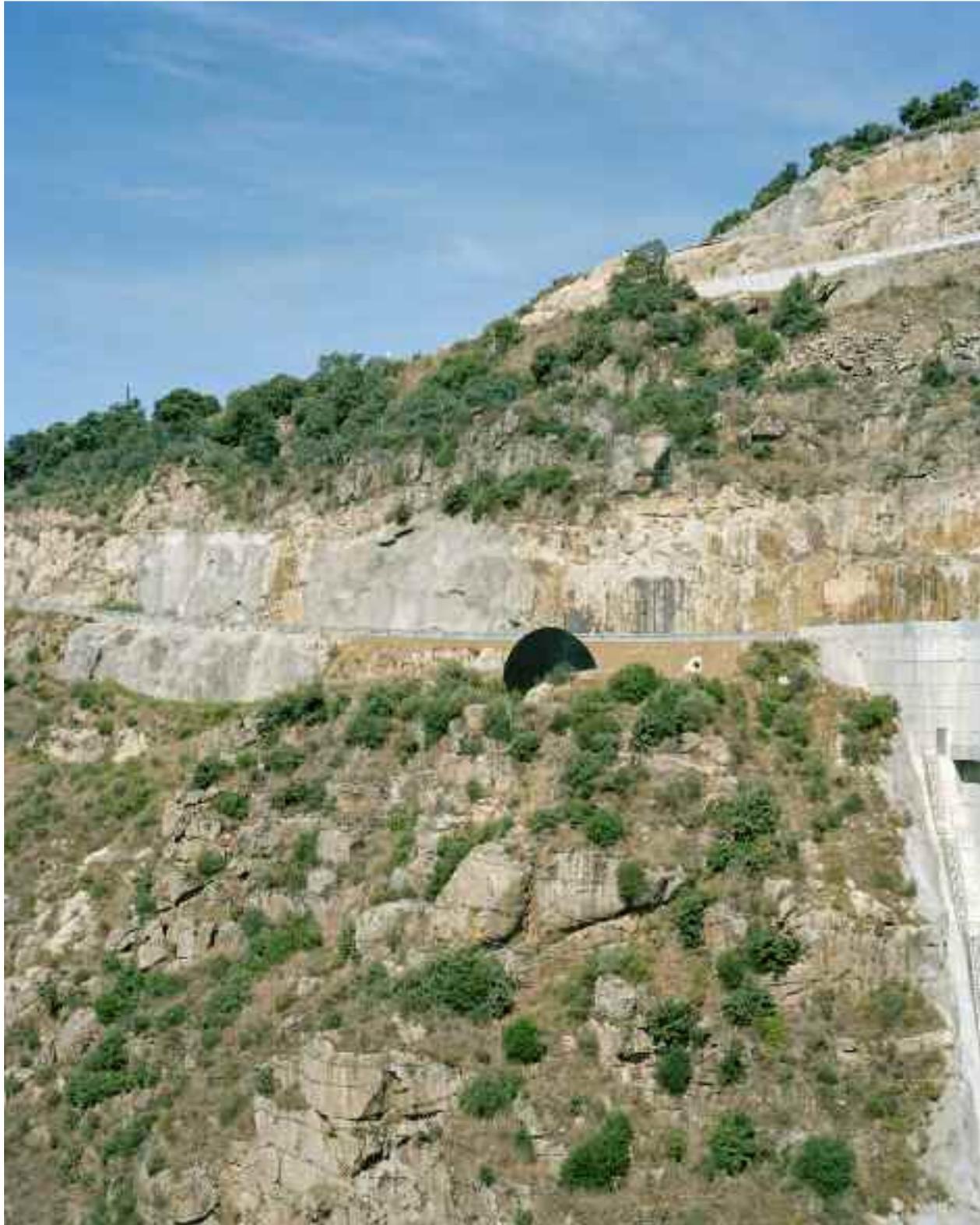


















ALQUEVA

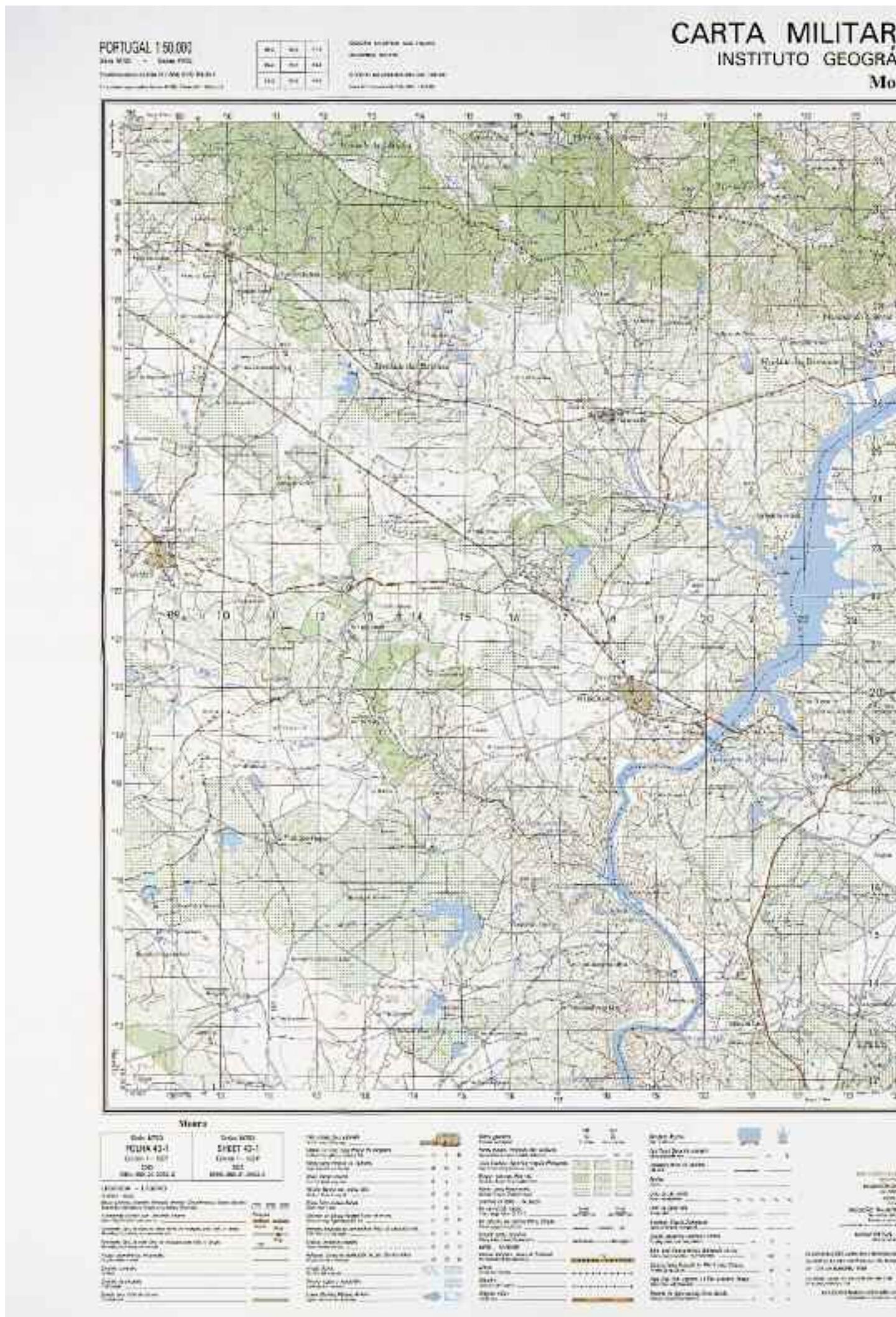


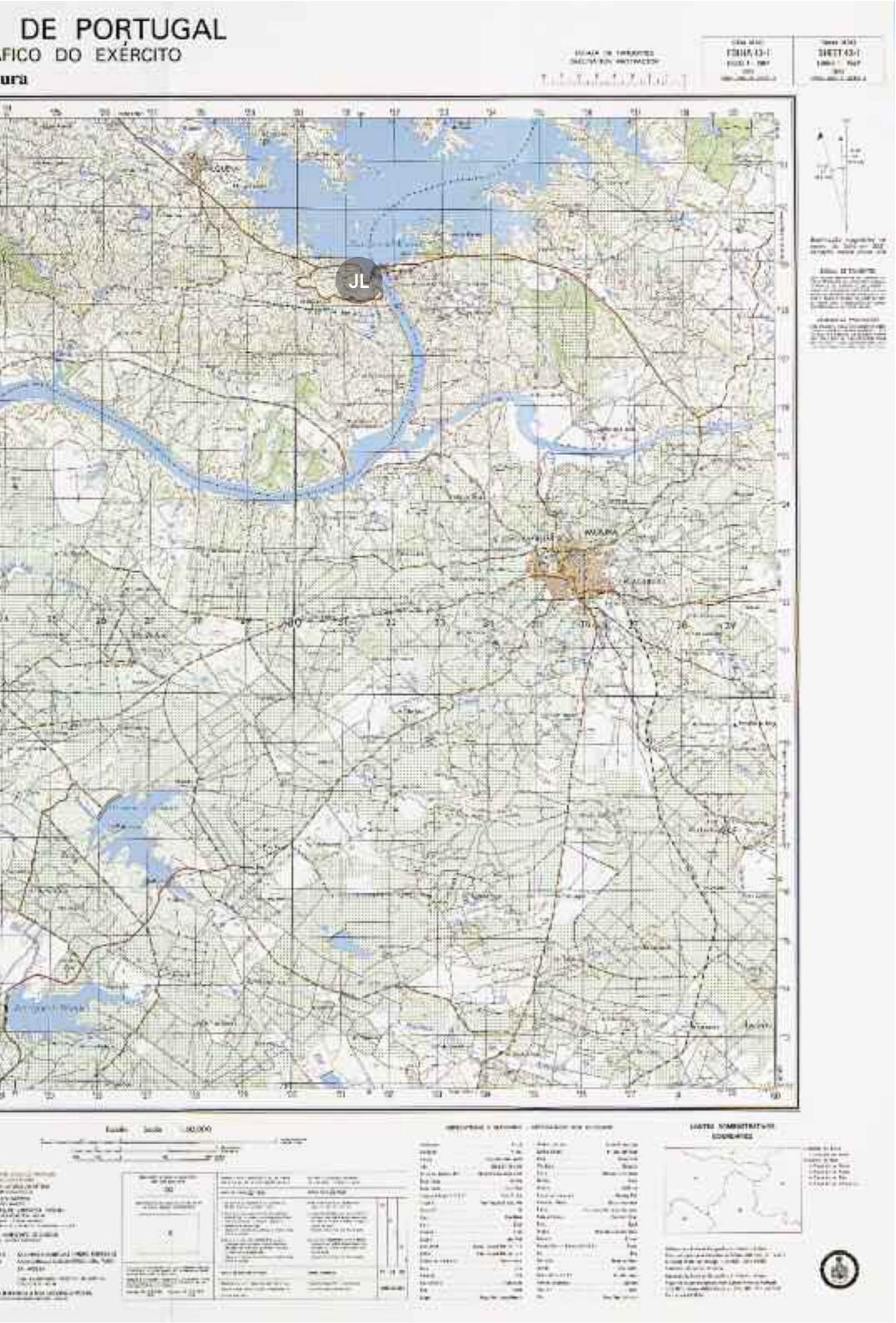
João Louro



Aproveitamento
hidroelétrico de Alqueva

Latitude: 38° 11' 50" N
Longitude: 7° 29' 46" W







187



ON A CLEAR DAY YOU
CAN SEE FOREVER, 2013
Escultura em ferro
2 x 61,4 m



A CLEAR







DAY YOU CAN SEE FOREVER







ON A CLEAR DAY YOU CAN SEE FOREVER







PAISAGENS TRANSITÓRIAS. ARTE E INFRAESTRUTURA NA OBRA DE ROBERTH SMITHSON



Robert Smithson
Spiral Jetty, 1970
Grande Lago Salgado, Utah
Lama, cristais de sal, rochas, água
Comprimento 460 m, largura 4,5 m
Coleção: DIA Center for the Arts, Nova Iorque
Cortesia James Cohan, Nova Iorque
© 2018 Holt/Smithson Foundation / Reprodução autorizada
por VAGA – Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

A arte atual já não é um apêndice arquitetônico, ou um objeto que se acrescenta a um edifício depois de este se encontrar concluído, mas antes um envolvimento total com o processo de construção, em todas as suas dimensões entre o solo e o céu. A velha paisagem do naturalismo e do realismo está a ser substituída pela nova paisagem da abstração e do artifício. [...] As linhas retas das pistas de aviação e das autoestradas criam uma percepção da perspectiva que escapa a todas as nossas concepções de natureza. O naturalismo da arte dos séculos dezassete, dezoito e dezanove é substituído pela sensação não-objetiva do lugar. A paisagem começa a assemelhar-se mais a um mapa tridimensional do que a um jardim rústico.

ROBERT SMITHSON, *Aerial Art*, 1967

Em 1966, com vinte e oito anos, Robert Smithson trabalhou como “artista consultor” para a Tippetts-Abbett-McCarthy-Stratton (Engineers and Architects) na construção do novo aeroporto de Dallas-Fort Worth. Esteve nessa empresa durante um ano e meio e, apesar de as suas propostas não terem sido materializadas, esta experiência marcou o seu pensamento e prática artística em geral, assinalando um passo importante para fora das galerias, bem como um grande salto para trás no tempo. A arte começou a recuperar a relação com a Terra e o Céu que desaparecera desde o fim do Neolítico, os artistas começaram a pensar em objetos com dimensões só manipuláveis pelas grandes empresas de engenharia que trabalham em infraestruturas. De modo a visualizar o tamanho da obra, Smithson comparou o mapa do terminal aéreo com o de Nova Iorque e percebeu que a intervenção teria sido muito maior que o Central Park. Ao olhar para esses mapas, apercebeu-se igualmente de que uma nova forma de arte estava a emergir: “Os limites exteriores do terminal poderiam ser tornados perceptíveis através de um tipo de arte, ao qual posso chamar ‘arte aérea’, que poderia ser visto do avião durante a descolagem e a aterragem, ou não ser visto de todo”.¹

A intenção era a de criar obras nas áreas mais periféricas do terminal aéreo, em lugares que fossem visíveis a partir dos aviões em voo, as quais seriam documentadas num Museu Aéreo que seria parte integrante do aeroporto. Smithson convidou para participar no projeto alguns artistas da cena minimalista nova-iorquina:² Robert Morris imaginou uma “elevação de terra” de forma circular — e trapezoidal quando cortada — que fosse facilmente visível dos aviões que descolassem e aterrassem; Carl Andre propôs uma cratera formada por uma bomba de uma tonelada lançada a 10 000

pés de altitude, ou um acre de tremoceiro-bravo (*bluebonnet*, a flor oficial do estado do Texas); Sol LeWitt imaginou uma obra “não visual” que ficaria para sempre invisível, um pequeno cubo de conteúdo desconhecido projetado no interior de um cubo maior de betão, o qual seria depois enterrado na terra, não sendo revelado o sítio exato dessa operação. Smithson propôs uma progressão de pavimentos de betão triangulares organizados de modo a criar um efeito de espiral, com dimensões tão vastas quanto aquelas permitidas pelo território.³

O projeto é descrito por Smithson em dois importantes artigos de 1967: “Aerial Art”,⁴ publicado em fevereiro na revista *Studio International*, que se concentra nos pormenores do projeto; e “Towards the Development of an Air Terminal Site”,⁵ publicado na edição de junho da *Artforum*, que constitui um texto mais longo e de caráter predominantemente teórico. Algumas das imagens que acompanham o artigo da *Artforum* apresentam legendas interessantes. A primeira legenda relaciona-se com a fotografia de uma grande barragem em construção, e tem o seguinte texto: “Barragem de Pine Flat, Sacramento, Califórnia. Esta barragem é vista como uma parede sem qualquer funcionalidade. Quando funcionar como barragem, deixará de constituir uma obra de arte e tornar-se-á ‘utilitária’. (‘Seleção do Sítio’ realizada por Robert Smithson)”. Como consequência deste raciocínio, o objeto em questão só constitui uma obra de arte quando não se encontra em uso, quando ainda está em construção ou quando já se tornou numa ruína. A segunda imagem é novamente de uma barragem em construção, desta vez não um muro vertical, mas uma superfície horizontal: “Sítio dos alicerces de uma barragem, algures no Texas. Se visto como um ‘estádio discreto’, torna-se uma obra de arte abstrata que desaparece à medida que se desenvolve. (‘Seleção do Sítio’ realizada por Robert Smithson)”. A fotografia dos alicerces mostra realmente uma espécie de grande obra minimalista, uma superfície encurvada na qual se encontram plantadas filas de estacas de ferro, semelhante ao Lighting Field que Walter De Maria construiria alguns anos mais tarde. Mas o elemento mais importante para Smithson é o facto de que esta forma nunca será visível quando a obra estiver terminada. Não será visível sequer no dia seguinte, à medida que o local de construção se continua a desenvolver. Todos os estádios intermédios do local de construção serão obras de arte invisíveis, que *desaparecem*

¹ Robert Smithson, “Aerial Art”, in *Studio International*, fev.-abr. 1969, pp. 180-181; reeditado em Jack Flam (editor), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996, pp. 116-118.

² Da recolha dos textos de Smithson publicada por Jack Flam constam as descrições dos diferentes projetos e também duas imagens, na página 118: uma do modelo adimensional de Smithson, intitulado *Aerial map-proposal for Dallas-Fort Worth Regional Airport*, 1967, e outra intitulada *Box in the hole*, realizada por LeWitt na Holanda, em 1968. O modelo de Robert Morris, intitulado *Project in Earth and Sod*, é publicado na página 59.

³ Sobre o projeto e as diferentes propostas apresentadas por Smithson para o sítio do terminal, ver Gilles Tiberghien, “Robert Smithson and Aerial Art”, in Mark Dorrian e Frederic Pousin (editores), *Seeing From Above: The Aerial View in Visual Culture*, Londres, I.B. Tauris, 2013, pp. 277-289.

⁴ Robert Smithson, “Aerial Art”, *op. cit.*

⁵ Robert Smithson, “Towards the Development of an Air Terminal Site”, in *Artforum*, junho 1967, pp. 36-40; reeditado in Jack Flam (ed.), *Robert Smithson: The Collected Writings*, University of California Press, 1996, pp. 52-60.

à medida que *se desenvolvem*. Nas palavras de Smithson: “O processo por detrás da construção de um reservatório pode ser visto por estádios, constituindo assim toda uma ‘série’ de obras de arte que se elevam a partir do solo. Se isolados em estádios discretos, o levantamento topográfico e a fase preliminar da edificação podem ser entendidos como um conjunto artístico que desaparece à medida que aqueles se desenvolvem”.⁶

Parecendo, no aeroporto, tudo tender para um sistema de objetos efêmeros, o próprio conceito de “edificação” tem de ser revisto: “A enorme escala das pistas de aviação isola os aviões em ‘edificações’ durante curtos períodos de tempo, desaparecendo depois essas ‘edificações’. [...] O objetivo é reconstruir um novo tipo de ‘edificação’ num todo capaz de engendrar novos sentidos. [...] O que é necessário é um método estético que ligue a antropologia e a linguística em termos de ‘edificações’. Isto poria um fim à ‘história da arte’ como critério único”. No momento em que escreve, Smithson é ainda um artista minimalista, não tendo ainda iniciado a construção das grandes *earthworks* que o tornarão famoso, apesar de já vislumbrar uma arte capaz de desaparecer, de ocultar-se debaixo da terra e não ser visível, ou de voar para longe como os aviões. O artista apercebe-se assim de que pode até nem existir a construção de qualquer tipo de objeto. A arte — mas poderíamos dizer a arquitetura, ou a paisagem — encontra-se presente em todas as fases da construção e não propriamente na fase da obra final, consistindo no processo de construção de uma edificação inútil, invisível e irreconhecível. A arte pode corresponder ao mero ato de explorar, expor e selecionar locais.

Torna-se assim mais claro o sentido da frase “Seleção do Sítio realizada por Robert Smithson”, incluída na legenda entre aspas. O artigo da *Artforum* termina da seguinte forma: “Na arte, o ‘Estudo da Seleção de Sítios’ está apenas o início. A procura de um lugar específico implica extrair conceitos dos dados fornecidos pelos sentidos através da percepção imediata. Quando se trata da seleção ou da definição de sítios, a percepção precede o conceito. Não se trata de impor, mas antes de expor o sítio, seja ele interior ou exterior. O interior pode ser tratado como exterior e vice-versa. Não há ninguém melhor para explorar as áreas desconhecidas dos sítios que os artistas”.⁷ Os artistas são, então, os mais habilitados para explorar os lugares desconhecidos, os locais de construção, a natureza contaminada, os espaços híbridos, as fábricas abandonadas, os aterros, os

subúrbios urbanos. E a exploração de um sítio constitui em si um ato artístico, pois a expressão “realizada por” não diz respeito ao autor de uma fotografia, mas ao próprio ato artístico de explorar e de extrair conceitos desses sítios: “lugares remotos, como as Pine Barrens em New Jersey, e as vastidões geladas dos Polos Norte e Sul, poderiam ser coordenados através de formas de arte que utilizariam a terra real como suporte”.⁸ Pode-se transformar a paisagem sem se introduzir nenhum material novo, pode-se fazer arquitetura sem se edificar nada, pode-se ser um artista sem se produzir objetos. A exploração é uma forma de arte. A etapa seguinte coincide com o momento em que Smithson se apercebe de que um artista pode produzir obras de grandes dimensões, tais como as infraestruturas dos engenheiros, bastando apenas caminhar sobre elas, explorá-las e interpretar esses Novos Monumentos dos Locais Reais. Este é o sentido do seu passeio ao longo do rio Passaic, no local de construção de uma grande autoestrada que perturba a paisagem.

Em dezembro de 1967, foi publicado outro artigo de Robert Smithson na *Artforum*, com o título “The Monuments of Passaic”,⁹ ao mesmo tempo que uma exposição do seu trabalho era inaugurada em Nova Iorque, na galeria de Virginia Dwan. A exposição incluía a obra *Negative Map Showing Region of Monuments along the Passaic River* e 24 fotografias a preto e branco que recordavam a imagem mencionada do estudo da Seleção de Locais. Mas esta não era uma exposição de fotografia, e os monumentos eram, afinal, objetos estranhos na paisagem industrial da periferia. Por outro lado, o convite era claro: os membros do público deveriam alugar um carro e passear com o artista/revelador/guia ao longo do rio Passaic para explorar uma “terra que o tempo esqueceu”. O artigo da *Artforum* fornece algumas pistas e o relato da experiência de descoberta desta terra — uma espécie de paródia dos diários de viajantes do séc. XIX —, através da qual Smithson parte para explorar os territórios virgens e inexplorados dos subúrbios de Passaic, a sua cidade natal. O artista celebra como *monumentos* as presenças vivas de uma paisagem transitória.

Na manhã de 30 de setembro de 1967,¹⁰ Smithson saiu de casa para iniciar aquilo que define como uma *odisseia suburbana*: “Talvez eu tivesse resvalado para um estádio inferior do futuro — terei deixado o futuro real para trás, de modo a avançar para um falso futuro? Sim. A realidade tinha ficado para trás naquele momento da minha Odisseia suburbana”.¹¹ No caminho para Passaic,

6
Ibidem, p. 58.

7
Ibidem, p. 60.

8
Ibidem, p. 56. Sobre o termo *terra real*, é interessante notar que no texto *Stalker Manifesto* surge a noção de *territórios reais*, “sendo que *real* indica o processo através do qual o espaço se torna existente. O ‘real’ não é aquilo que somos, mas antes aquilo em que nos estamos a tornar, ou seja, o ‘outro’ que se torna outro (Foucault)”. Ver Stalker, *À travers les territoires actuels / Aattraverso i Territori Attuali*, Paris, Jean-Michel Place, 2000.

9
Robert Smithson, “The Monuments of Passaic”, in *Artforum*, dezembro 1967, reeditado com o título “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”, in Jack Flam (ed.), *The Collected Writings...*, op. cit., pp. 69-74.

10
A 30 de setembro de 2017, por ocasião do quinquagésimo aniversário da Tour, foi organizada por todo o mundo uma reconstrução internacional da viagem de Robert Smithson em New Jersey. Ver <http://www.urbain-trop-urbain.fr/tribute-to-passaic/> (última atualização em 29/01/2018).

11
Robert Smithson, “The Monuments of Passaic”, op. cit., p. 72.



Robert Smithson
Mirror with Crushed Shells (Sanibel Island), 1969
 Três espelhos, areia e conchas de Sanibel Island, Florida
 91,5 × 91,5 cm (cada)
 The Menil Collection, Houston
 Cortesia James Cohan, Nova Iorque

Smithson reparou, através da janela do autocarro, que tinha já passado por um monumento, tendo por isso decidido sair deste meio de transporte e continuar a viagem até à cidade a pé. O primeiro monumento era uma ponte. Smithson tentou tirar uma fotografia, mas a luz pareceu-lhe estranha e seria como fotografar uma fotografia: a realidade começava a misturar-se com a sua representação. Descendo até às margens do rio, encontra um estaleiro sem vigilância e ouve o som de uma grande conduta que aspira o lodo do rio, vendo de seguida uma cratera artificial repleta de água clara e límpida de onde emergem grossos tubos. Continua a sentir uma espécie de desintegração contínua. O território aparece no seu estado primitivo, um “panorama zero”, mas simultaneamente projetado em direção a um futuro de autodestruição: “Aquele panorama zero parecia conter ruínas invertidas, ou seja, todas as novas construções que acabariam por ser edificadas. Isto é o contrário da ‘ruína romântica’, uma vez que os edifícios não caem em ruínas depois de terem sido construídos, mas antes erguem-se em ruínas antes mesmo de serem construídos”.¹² Ao deixar este

local, Smithson encontra uma caixa de areia, um pedaço de terra verdadeira do qual consegue extrair o conceito de entropia: “O último monumento era uma caixa de areia ou um modelo do deserto. [...] Sugeriu a sombria dissolução de continentes inteiros, a secagem dos oceanos, já não existindo florestas verdes nem montanhas altas, mas apenas milhões de grãos de areia, um vasto depósito de ossos e pedras pulverizados em poeira. Cada grão de areia era uma metáfora morta [...] uma sepultura aberta — uma sepultura na qual brincam alegremente crianças. [...] Gostaria agora de provar a irreversibilidade da eternidade através de uma experiência desinteressante que comprova a entropia. Imaginem na vossa mente a caixa de areia dividida ao meio, com areia preta de um lado e areia branca do outro. Pegamos numa criança e fazemo-la correr centenas de vezes no interior da caixa, no sentido dos ponteiros do relógio, até a areia se misturar e começar a ficar cinzenta; depois disso, fazemo-la correr no sentido contrário ao dos ponteiros do relógio; o resultado não será um retorno à separação original, mas antes um grau mais elevado de cinzento e um

¹² *Ibidem*, p. 72. Sobre a ideia de ruína em Smithson, ver Jean-Pierre Criqui, “Ruines à l’envers: introduction à la visite des monuments de Passaic par Robert Smithson”, in *Cahiers d’Art*, Musée National d’Art Moderne, n° 43, Paris, 1993.



Robert Smithson
Leaning Mirror, 1969
Dois espelhos de 182,88 cm, verso contra verso
Encostados a um ângulo de 30° contra a parede, terra e rochas
Dimensões variáveis
Dia Art Foundation; Oferta parcial Lannan Foundation, 2013
Cortesia James Cohan, Nova Iorque
© 2018 Holt/Smithson Foundation / Reprodução autorizada
por VAGA – Artists Rights Society (ARS), Nova Iorque

aumento da entropia. Claro que, se filmássemos esta experiência, provaríamos a reversibilidade da eternidade mostrando o filme de trás para a frente. Porém, mais cedo ou mais tarde, o próprio filme se desintegraria ou seria perdido, entrando no estado da irreversibilidade”.

A paisagem transitória acompanha a dissolução da obra de arte. Na Dwan Gallery, não é exposta nenhuma obra, pelo menos no sentido de um objeto construído e apresentado pelo artista. Do mesmo modo, a obra não existe no lugar indicado no mapa: o mapa não indica a ação da viagem, e qualquer pessoa que visite o local não encontrará uma paisagem alterada pelo artista, mas a paisagem tal como ela é, no seu estado “natural”. Então a obra consiste em ter feito a viagem? Ou em ter trazido outras pessoas até às margens do rio Passaic? Encontra-se a obra nas fotografias exibidas na galeria ou naquelas tiradas pelos visitantes? A resposta é que a obra é a combinação de todas estas coisas. Diversos elementos (o lugar, a viagem, o convite, o artigo, as fotografias, o mapa, os textos prévios e subsequentes) são combinados para criar o seu sentido e, como em todas as criações de Smithson, a própria obra. Mesmo no caso das suas *earthworks* de grandes dimensões, como *Spiral Jetty*, quando a transformação do terreno se encontra concluída, dando origem a uma obra, esta é submetida a uma série de prolongamentos em todas as direções. Smithson continua a retrabalhar os materiais fotográficos e de vídeo e as descrições, adiando sempre um sentido completo e escapando a qualquer tipo de definição. As obras de Smithson nunca estão terminadas, permanecem eternamente abertas, procurando alcançar o infinito.¹³

No espaço de alguns meses, vemos Smithson imaginar um objeto enorme visível a partir de um avião, fazendo-o depois desaparecer, para finalmente o dissolver por completo numa paisagem em dissolução. Nesta paisagem transitória que *se assemelha a um mapa tridimensional*, os próprios artistas começam a desaparecer. Guy Tortosa salienta como “para Smithson, que está interessado em novas formas, voluntárias ou involuntárias, de transformar o mundo (camiões, *bulldozers*, poluição industrial...), a utopia de paisagens diferenciadas chegou ao fim, bem como a distinção clara entre presente, futuro e passado. [...] Existem outros intervenientes na paisagem, agentes que, apesar de não serem artistas no sentido estrito (mas será que alguma vez existiram agentes e ações estritamente artísticos?), originam a criação de fenómenos nos quais a natureza se encontra no

nível cultural mais básico. No caso da paisagem, a natureza dos processos de transformação do mundo num objeto cultural é manifestamente coletiva. Aliás, os criadores das paisagens atuais não são sequer os artistas que trabalham na paisagem. Os criadores das paisagens são todos aqueles legalmente responsáveis por aquilo que cada dia se forma e deforma debaixo dos nossos olhos — desde engenheiros rodoviários a políticos, passando por pirómanos e caminhantes ocasionais. Resumindo, “artistas involuntários” e não *artistas sem obras*, artistas que só raramente se dão conta de produzir obras, ou seja, artistas que muitas vezes não têm sequer consciência de fazer *obras sem artistas*, e que diariamente contribuem para o coração daquele território, ainda ontem considerado natural, criando obras culturais e coletivas, também conhecidas como *paisagens reais*”.¹⁴

13
Sobre os passeios de Smithson, ver também Francesco Careri, *Walkscapes. Walking as an aesthetic practice*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002 (edição portuguesa: *Walkscapes. O caminhar como prática estética*, São Paulo, Editora G. Gili, 2013).

14
Guy Tortosa, *Walter Niedermayr, Paysages de tout le monde*, Pontault — Combault, Centre Photographique de l’Île de France, 1998.





PAISAGEM, BARRAGENS, ARTE



Bemposta, tomada de água

I. Arte, paisagem, território

A Paisagem, na sua configuração Moderna e Ocidental, está tradicionalmente associada a mecanismos contemplativos e para o nosso imaginário paisagístico Ocidental baseia-se em formulações como: Pintura de Paisagem; Poesia / Literatura ou os Jardins (Berque, 1994), para só dar três exemplos.

No que toca à Pintura de Paisagem ela constituía, e de certo modo ainda constitui, um conjunto de regras como o ponto de fuga e a sua linha do horizonte, e consequentemente o que se encontra acima e abaixo desta. Estática, estanque, era apreendida passivamente por quem a contemplava, sendo tanto o artista quanto o espectador apenas observadores. Ambos não podiam entrar no objecto de estudo que era o território. Mas a partir de meados do século XX, no pós-Segunda Guerra, e mais especificamente, nas décadas de 60 e 70, uma nova forma de compreender a Paisagem emergiu, com novos tipos de acções e reflexões a si associadas. Os artistas deixaram de perceber a paisagem como mero lugar de inspiração para as suas obras e passaram a entender este território como lugar de acção artística. Desta forma criam um lugar incerto entre a Escultura e o Paisagismo.

Esta alteração de percepção da paisagem é motivada não só por uma crescente insatisfação com os espaços expositivos mais ou menos institucionais, mas também por certos desenvolvimentos tecnológicos e científicos que alteraram as nossas capacidades de visualização. Particularmente, o lançamento em 1968 do Satélite Apollo 8 cujos valiosos primeiros dados visuais recolhidos provocaram uma enorme alteração sobre o modo de olharmos para o território. No dia 24 de Dezembro de 1968, uma nova imagem começa a povoar o nosso imaginário colectivo: *Earthrise* foi a fotografia tirada ao Planeta Terra pelo astronauta William Anders durante a missão de Apollo 8. Uma fotografia que, pela primeira vez, revela o aspecto global do nosso planeta.

A missão espacial era uma missão direccionada para a Lua e tinha como propósito ser um treino preparatório para a chegada da Humanidade à Lua. Um ano depois, em 1969, essa visão concretiza-se com a missão Apollo 9, liderada pelo astronauta Neil Armstrong. Mas, como afirma o escritor Norman Cousins em 1975 nas Audiências do Congresso sobre o futuro do programa espacial, o mais significativo sobre as viagens lunares não foi o Homem ter posto os pés na Lua, mas antes, ter posto os olhos na Terra.¹ Serão as imagens fotografadas na missão Apollo 8 que impul-

sionarão uma nova percepção sobre o território. Foi a primeira vez que vimos o nosso planeta.

A partir desse momento, globalmente sabia-se como a Terra e a Lua aparentavam ser. Com a noção de como o Planeta Terra era enquanto todo, também as preocupações sobre o ambiente e gestão dos nossos recursos naturais começaram a surgir. Não por acaso organizações como *Friends of the Earth* (1969) ou a *Greenpeace* (1976) surgem nos anos seguintes.

Inspirados por estas viagens espaciais, artistas como Michael Heizer e Walter De Maria, no princípio de 1968 começaram a ir para lugares distantes do contexto urbano, nomeadamente o Mojave Desert, onde podiam experimentar e agir livremente, em larga escala, algumas das suas ideias e projectos. Mas é com Robert Smithson, e o seu ensaio para a *Artforum Magazine* com o título *A Sedimentation of the Mind: Earthprojects* (Smithson, 1996) que se cria a primeira sistematização em torno deste tipo de trabalhos.

No ensaio de 1968, Robert Smithson evoca um paralelismo entre a actividade artística e o processo de sedimentação geológica. Este processo, lento e acumulativo, é semelhante à informação recolhida pelo artista aquando do seu processo de criação, composto por fragmentos de pensamentos e situações com que se relaciona. Smithson faz uma distinção entre a tecnologia e a matéria, sugerindo que ao afastar-nos da tecnologia, os trabalhos artísticos poderão ser criados e mediados através de processos naturais de transformação material como oxidação, hidratação, carbonização e sedimentação. Robert Smithson baseou todo o seu discurso e processo criativo baseando-se em ideias da Geologia e do tempo geológico. O tempo geológico, para Smithson, já existia muito antes da passagem da Humanidade pelo território. É um tempo pré e pós-histórico que podia ser compreendido de um modo mais amplo, observando as placas tectónicas, os minerais, e todos os elementos que constituíam a matéria terrestre. Smithson ia ainda mais longe, afirmando que era o papel do artista não só ser um geólogo mas também um agente geológico — tornar-se parte do processo de mudança dos estratos geológicos. Ser activo no território.

Este enquadramento teórico-artístico e vontade anti-institucional, durante as décadas de 60 e 70, leva à criação de *Earthworks*. Neste tipo de trabalhos observa-se o uso de materiais e condições presentes em locais específicos e os artistas são, de um certo modo, agentes geológicos como Smithson previu. Contrariamente à *Land Art* mais corrente, estes projectos são trabalhos artísticos

¹ “What as the most significant about the lunar voyage was not that men set foot on the Moon, but that they set eye on the Earth.” (Poole, 2008: 3)

de larga escala, integrados numa paisagem habitualmente remota e de grandes proporções, onde são empregues técnicas e materiais associados à mineração e à indústria construtora (Kastner, 2005; Tufnell, 2006). A escala destes trabalhos invoca igualmente a ligação com as descobertas recentes sobre a configuração do Planeta, onde estes trabalhos procuravam também alcançar uma escala e volume digna da totalidade do planeta, agora finalmente revelada.

Assim, distanciando-se dos parâmetros pré-estabelecidos sobre o modo de produzir arte, procurando novos materiais e dispositivos de apresentação fora das instituições e longe de um contexto urbano, e afastadas do contexto de *atelier*², estas obras artísticas baseavam-se em novas temáticas para as quais eram também necessários novos processos de trabalho. Muitos serão os artistas que durante a procura de novos territórios para as suas intervenções de larga-escala organizam excursões prospectivas como processo de eleição para reflectir, desenvolver e produzir. As excursões tratavam-se muitas vezes de um trabalho de campo intensivo, com fotografias a elementos que chamavam à atenção dos artistas, onde eram recolhidas amostras de materiais, como, minerais, sedimentos, ou até onde eram feitos pequenos testes preparativos de outros trabalhos ou ainda acções efémeras experimentais. Estas excursões eram realizadas não só em enquadramentos naturais mas também industriais. (exemplos: *Monuments of Passaic* de Robert Smithson, *Mile Long Drawing* de Walter De Maria, *Circular Surface Planar Displacement Drawing* de Michael Heizer.)

2. Património industrial: uma nova sensibilidade

Durante a realização de um dos seus *Nonsites* que em Dezembro de 1968, Robert Smithson realiza uma excursão a Oberhausen na Alemanha com o casal de fotógrafos alemães Bernd e Hilla Becher.³ Esta foi a sua primeira visita de prospecção a um parque industrial europeu. O casal Becher levou Smithson e o galerista Konrad Fischer a um dos mais vastos complexos industriais da região de Ruhr e também das áreas com maior concentração de produção industrial da Europa Ocidental.

Ao casal Becher interessava-lhes a inventariação e a compreensão tipológica de edifícios e estruturas industriais, fotografá-los na sua globalidade e fazer um estudo exaustivo que entendiam como “esculturas anónimas”. O trabalho do casal passa pela recolha fotográfica tentando compreender como, na sua generalidade, a maioria das estru-

ras industriais não diferem muito umas das outras na sua forma, tipologia e processo construtivo. Para fotografar utilizam uma objectiva grande angular que lhes permite captar a totalidade do objecto que querem fotografar: fábricas, torres de arrefecimento, grandes depósitos de águas, entre outros. O seu interesse é a construção material, a engenharia formal e funcional, que posteriormente se agrupam em diferentes tipologias, reportando-se sempre à estrutura do edificado e não à sua envolvente: não se trata de olhar para o terreno, mas para o objecto que se integra ou rompe com o território e, a partir dessa sua condição particular, faz paisagem. Uma compreensão e interesse pelo objecto quase enquanto presença monolítica que estabelece uma relação disruptiva com o lugar da sua implantação e construção, mas mesmo essa sua condição de ruptura é criadora de paisagem, de sensibilidade, de experiência estética

Em contraste com a atenção que o casal de fotógrafos presta ao objecto, as fotografias tiradas por Smithson em Oberhausen são sempre fragmentos da envolvente, montes de areia, escória ou os acessos às estruturas industriais. Reunindo-as, compreende-se que não existe narrativa ou direcção, são apenas testemunhos do olhar inquieto de Smithson e da sua procura constante.

Na reunião destas duas visões, aparentemente opostas e contrastantes, sobre Oberhausen, é possível compreender a totalidade do complexo, composto por estruturas industriais de grandes dimensões mas também dos fragmentos e desperdícios que as envolvem, ou seja, do território onde existem e funcionam.

3. Arte nas Barragens: um itinerário

As incursões de carácter prospectivo, como visto anteriormente, têm sido *modus operandi* de muitos artistas que trabalham directamente com o território e sua envolvente construída. Estas incursões permitiam compreender futuros espaços de intervenção, e as próprias viagens constituíam-se como parte do processo. Artistas como Smithson ou Heizer, nos Estados Unidos da América, exploravam novas ideias, trabalhos efémeros ou com um carácter mais ensaístico, como é o caso de *Yucatan Mirror Displacements* (Smithson) ou *Circular Drawings* (Heizer), em localizações remotas e longe das fronteiras institucionais. Também na Europa, Richard Long ou Hamish Fulton faziam o mesmo em contextos naturais, ensaiando sair da cidade para criar trabalhos que pensassem a paisagem e a sua constituição, ou como o caso do casal Becher, que procurava cons-

² “The Dislocation of Craft — and Fall of the Studio”, in *Sedimentation of the Mind: Earth Projects (1968)* (Smithson, Flam: 1996).

³ Exposição em Serralves que apresenta as obras dos Becher e Smithson relativas a Oberhausen (Lingwood, 2002: 12).

tantemente novos complexos industriais onde poderiam continuar o seu trabalho de levantamento de estruturas.

Por estas décadas de 60 e 70 do século XX, muitas destas excursões eram feitas e organizadas de modo livre por artistas em conjunto. Apesar dos seus trabalhos se ramificarem em propostas diferentes, Smithson, Heizer e De Maria viajaram algumas vezes juntos, Fulton e Long também e os Becher, como anteriormente referido, chegaram a fazê-lo, inclusivamente com outros artistas (como Smithson).

Estas viagens prospectivas, realizadas de um modo informal⁴, eram parte fundamental do processo de criação destas intervenções artísticas de larga escala no território, permitindo aos artistas não só encontrar os futuros lugares de intervenção, mas nesse processo compreender a composição do sítio, os elementos a utilizar, as condições a evidenciar.

Esta lógica excursionista, levou a uma reflexão sobre as várias intervenções artísticas das Barragens da EDP, também estas espalhadas pelo território português que agora se reúnem neste livro, o qual constitui, fundamentalmente, uma possibilidade de itinerário através das intervenções artísticas no território, algumas dotando as próprias estruturas das barragens de uma nova carga estética, outras reforçando a envolvente natural em que as próprias barragens se inserem.

No aproveitamento hidroeléctrico do Baixo Sabor, escalão juzante as esculturas de larga escala de José Pedro Croft funcionam como enquadramentos de Paisagem na própria Paisagem. Como se houvesse uma reapreciação da paisagem e uma tentativa de enquadrar o ponto de vista do espectador sobre a paisagem. Esta obra, que se espalha ao longo de uma encosta criando uma muito intensa e particular orografia, não é só criadora de paisagem, mas a sua acção é multiplicar as possibilidades de reposicionamento do sujeito face à Paisagem. Tudo se passa como se o conjunto escultórico se fizesse dispositivo óptico através do qual se descrevem possibilidades de enfrentar e experimentar a paisagem através de um cuidadoso jogo de reflexos e espaços vazios: a utilização de espelhos e espaços abertos imprime na experiência da paisagem um ritmo, uma intensidade e um enquadramento de outro modo inacessíveis.

Esta potenciação da relação com a paisagem é o mote da intervenção de Siza Vieira. Não se trata de um projecto arquitectónico no sentido tradicional porque o problema espacial que deu origem ao projecto de arquitectura é distinto do habitual, mas o gesto do arquitecto Siza reflecte

essa mesma atenção à paisagem e ao modo como se expressa a preocupação em não ferir mais aquele lugar e, pelo contrário, contribuir para uma consolidação daquele lugar tomado por uma monumental estrutura de engenharia.

Este impulso escultórico de marcar a paisagem e, dessa forma, contribuir para a humanização da dureza do objecto industrial, e da paisagem por si criada, que é a peça de engenharia barragem, é o que também esteve presente no gesto monolítico que em 1993, José Rodrigues propôs para o Alto Lindoso. No seu caso, não se trata de estabelecer uma relação com a paisagem, nem tão pouco dá corpo a uma estratégia de fazer lugar, mas de assinar uma intensidade poética que através de um gesto forte evocativo da linguagem dos monumentos.

Por contraste, em Bemposta Pedro Cabrita Reis reforça a ideia que vimos dos *Earthworks* e compromete-se a trabalhar com a matéria, as escalas e as estruturas existentes. Neste caso, a sua acção foi uma muito cuidadosa estratégia de intensificar as qualidades plásticas e formais da estrutura industrial da Barragem de Bemposta criando planos de cor amarela ao longo do complexo industrial. Acção esta que pode ser vista como um processo poético de intensificação e energização do mundo existente. E é tendo como pano de fundo as ideias de intensidade e de gesto poético que a magnífica e imponente extensão da mancha escultórica de Cabrita Reis concretiza a ambição de tornar escultura, tornar arte tornar poesia e seu todas as presenças daquela encosta. É desta forma que desde as paredes, a tipologia, ao betão da barragem, à baía artificial e aos reflexos da água, tudo é tornado escultura e elemento de trabalho do artista.

Se agir no exterior, interagindo com todas as suas potencialidades e intensidades, parecia o destino inevitável de toda a tentativa em lidar artisticamente com a presença industrial e paisagísticas da barragens, Pedro Calapez em Picote II, refugiou-se no interior na barragem, protegido pelas rochas e pela topografia interior, e propôs um mural constituído por várias peças que evocam máquinas, peças de aparelhos estilizados, utilizando cores industriais e puras. A repetição e seriação ampliam essa alusão à industrialização da sala em que se encontram expostos, a que o artista contrapõe a cor e o desenho, claramente rememorativo da sua manualidade e gestualidade originária, como formas de criar possibilidades de evasão e fuga naquele espaço fechado, subterrâneo e em forma de gruta.

Essa relação entre interior e exterior é retomada por Graça Morais através de um, conjunto

4
Como relatado em *Incidents of Mirror-Travel in the Yucatan* (Smithson, Flam: 1996).

de painéis de azulejos com alusões vegetalistas, que se encontram na sala das máquinas da Central de Frades. Trata-se não só de uma evocação do exterior do edificado, do seu arvoredo e flora do entorno da paisagem junto à barragem, mas também de uma forma de reforçar a ligação daquela arquitectura industrial ao espaço envolvente e às singularidades. Não se trata de um simples reenvio para o exterior, mas de através da evocação do movimento e dinamismo da natureza — a artista escolhe sobretudo espécies vegetais muito leves quase imateriais e muito móveis como a erva — relacionar-se com o tempo e o movimento externo à estrutura arquitectónica.

De regresso ao exterior e à criação de um ponto de vista sobre ela, Rui Chafes, na envolvente do complexo da Barragem de Foz Tua, coloca um objecto na paisagem que funciona por um lado como miradouro, ponto de vista, e por outro evoca uma forte relação com a paisagem envolvente no sentido de criar inter-relações entre o que é construído e o contexto espacial onde se desenvolve. A adicionar, a utilização de ferro como elemento escultórico evoca uma memória industrial que se adequa à relação com a Barragem. Chafes, neste trabalho, não só cria um ponto de vista sobre a paisagem, como nos isola da paisagem, um corpo estranho na paisagem que funciona como uma cápsula, um casulo. Uma relação só aparentemente paradoxal, porque num gesto isola o sujeito da paisagem, criando um refúgio e, precisamente, esse mesmo gesto é uma forma de aproximação e de firme localização do sujeito naquele lugar natural.

A aridez deste lugar, tão própria e conveniente à aridez e verticalidade da obra deste escultor, resulta não só das condições naturais, mas da forma como, igualmente, o pensamento arquitectónico de Eduardo Souto de Moura é uma forma de prolongar e se integrar naquele lugar, mas criar uma forma possível de o habitar e lá permanecer. Uma duplicidade que parece ser a condição de possibilidade de toda a arquitectura: simultaneamente pertencer e ser de um lugar e, ao mesmo tempo, extrapolar essas coordenadas e ser de um espaço qualquer.

Esta ideia de pertencer a um espaço qualquer é a origem da inscrição com que João Louro marca o horizonte do Alqueva. E trata-se do horizonte porque a frase “on a clear day you can see forever” marca não só o plano terreno daquele lugar, mas, através da activação da visão, inscreve o passeante, a recordar a experiência da excursão que vimos no início deste texto ser fundador da *land art*, não só no horizonte, mas igualmente

numa dimensão não cronológica do tempo. O infinito do horizonte é aqui a indicação de um tempo que é sem medida humana, mas um tempo que é medido e apreendido através das transformações lumínicas, geológicas e terrestres. E estas não são medidas adequadas aos instrumentos humanos, mas são elas que dão conta dos movimentos que tão fortemente moldam e dão expressão ao território que habitamos.

Finalmente, Vhils na Caniçada usando a grande escala da encosta da montanha, tornada mais imponente pela estrutura de betão construída com a barragem, humaniza a paisagem através da gravação de rostos. Não se trata bem de desenhar retratos que reenviem para um sujeito historicamente determinado, mas de uma forma poética e material de tornar humana aquela paisagem e levar para aquele lugar a experiência do olhar e da devolução do olhar, o qual, segundo Benjamin, é fundador da experiência estética. Ou seja, é na experiência de olhar e sentir que se é olhado de volta que reside o núcleo primitivo da experiência com a arte e é, precisamente, este dinamismo da experiência estética que Vhils convoca e trabalha neste seu projecto. A qual, num certo sentido forte, poder ser usada como a experiência que conduz e se repete em cada um destes locais onde barragens e arte se encontram e criam um território único e mais profundo.

Bibliografia

- BERQUE, Augustin (dir.) — *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Seyssel: Éditions Champ Vallon, 1994.
- LINGWOOD, James (editor) — *Field Trips/ Bernd & Hilla Becher, Robert Smithson*. Porto: Fundação de Serralves, 2002.
- POOLE, Robert — *Earthrise: How Man First Saw the Earth*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- SMITHSON, Robert, FLAM, Jack (ed.) — *The collected writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.



Picote, acessos

ANDRÉ CEPEDA



































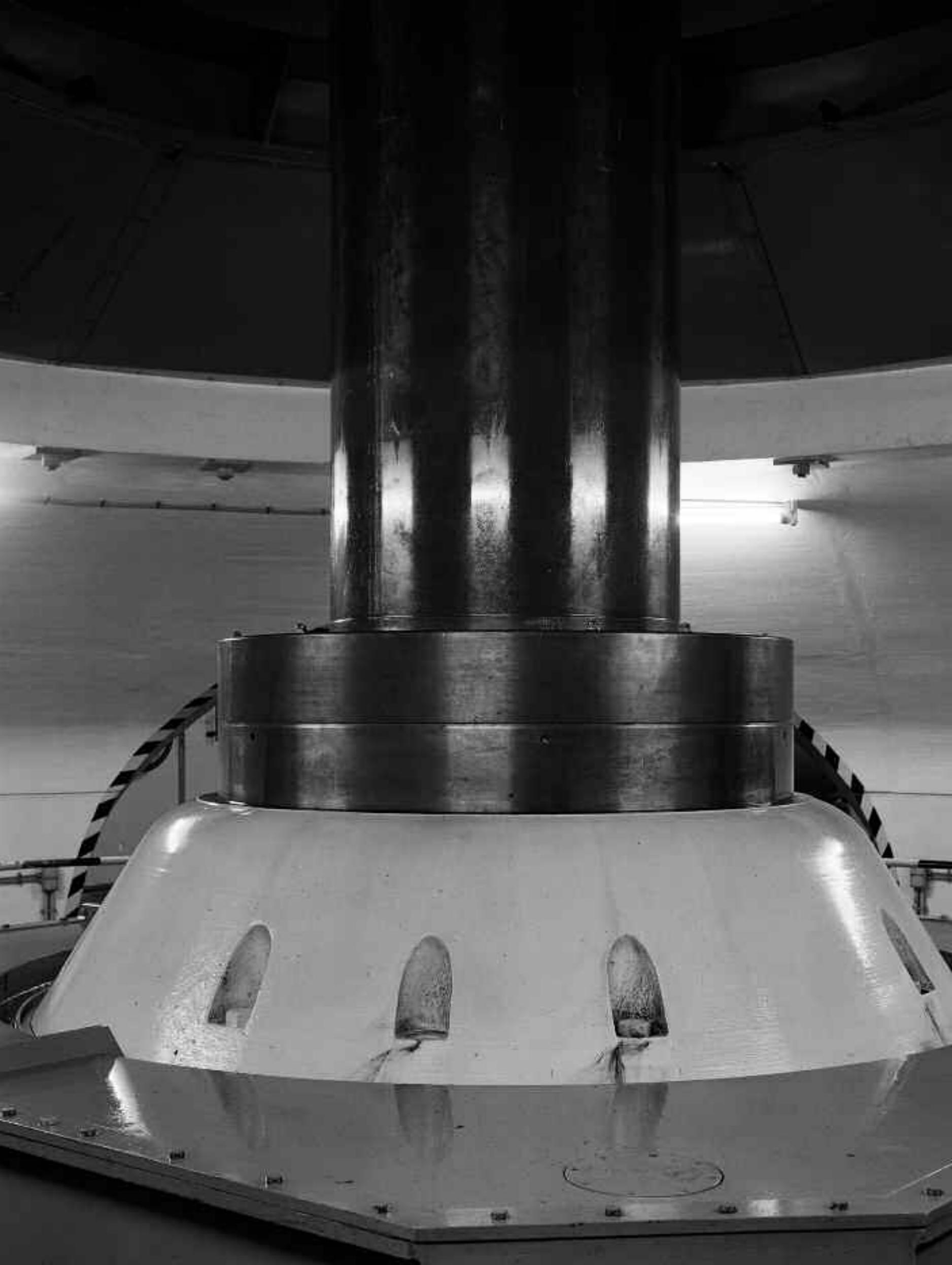




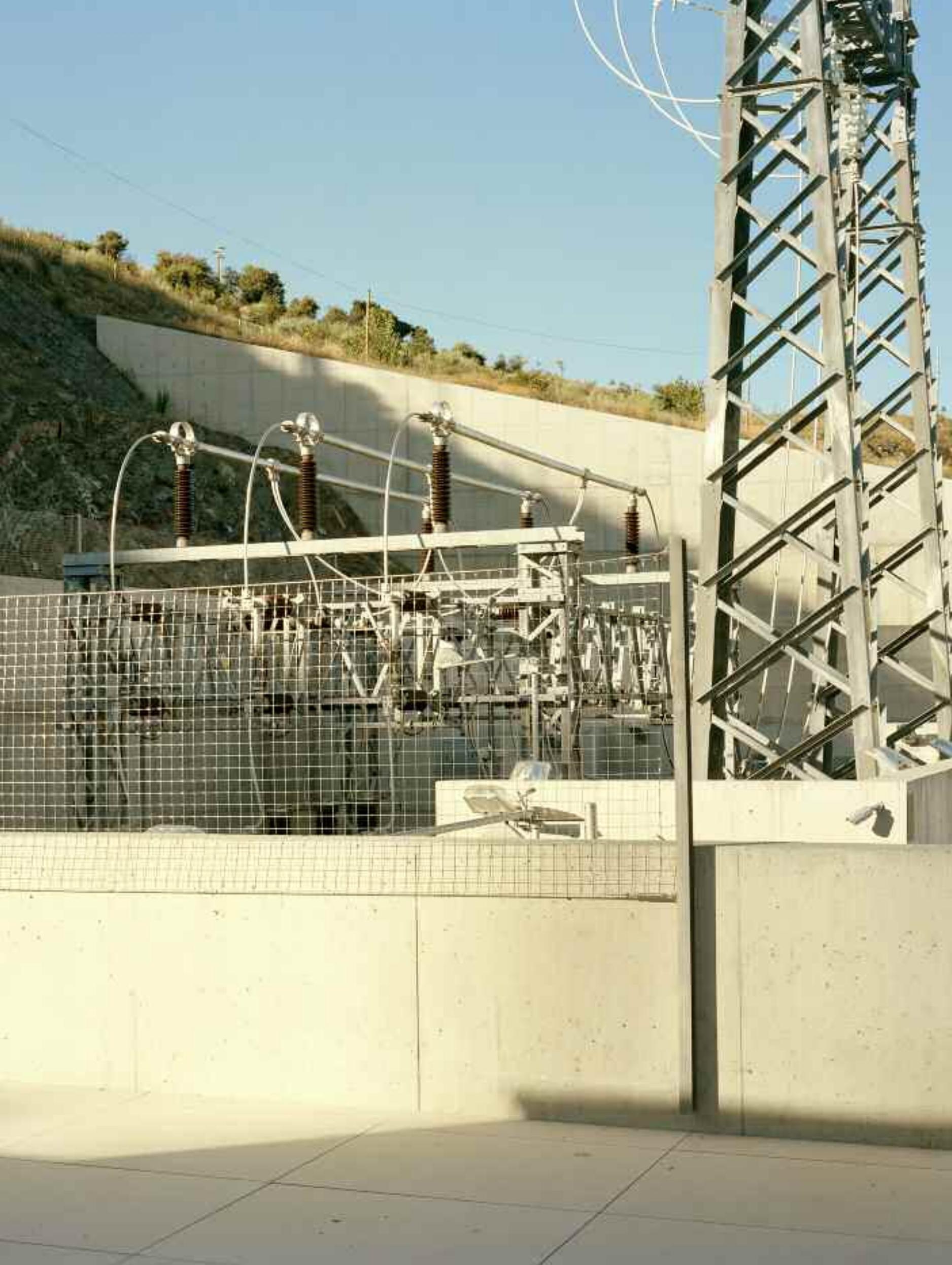




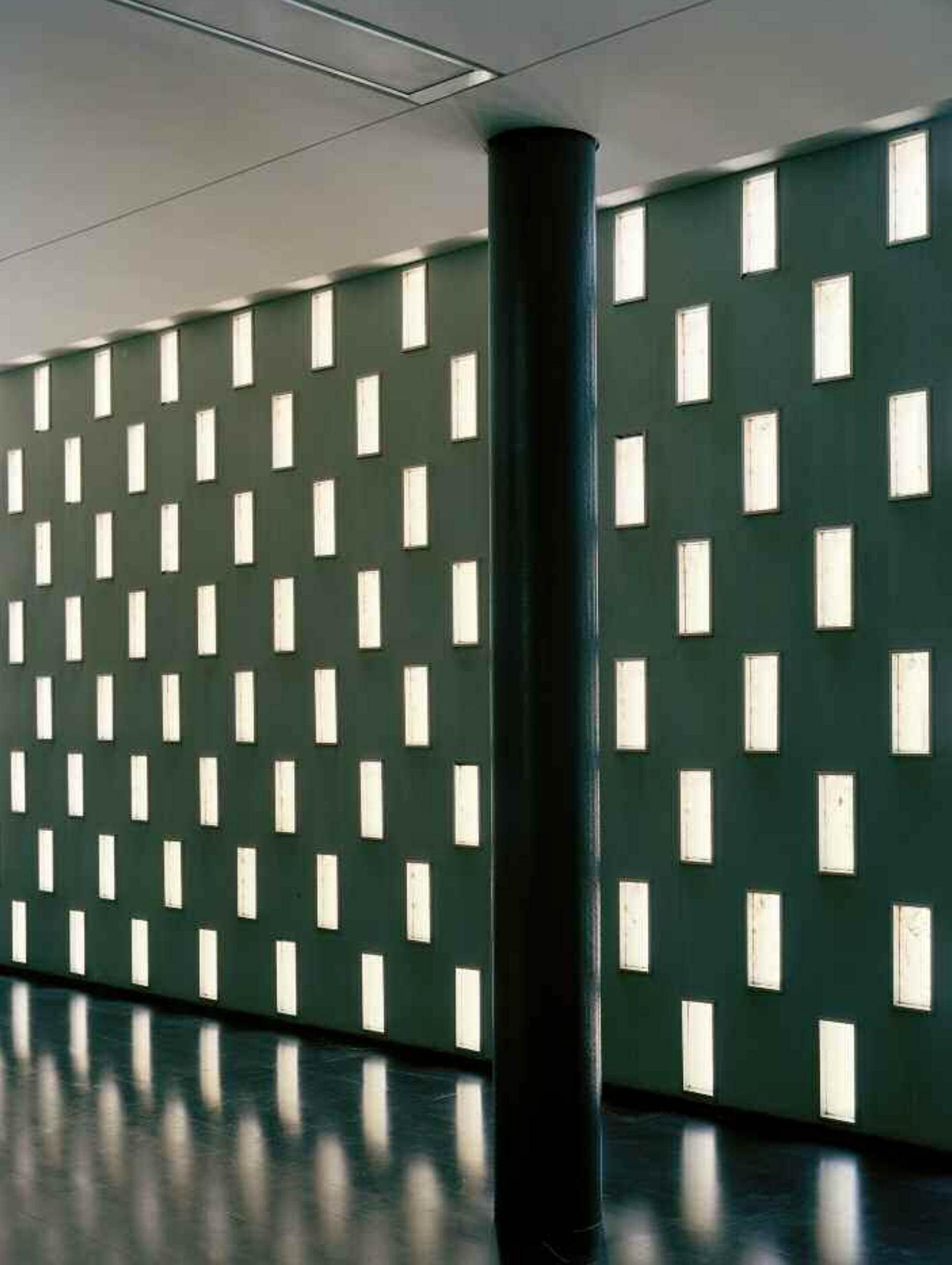


















2017—2018

ÁLVARO SIZA VIEIRA

Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, 1933) estudou Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto. Construiu a sua primeira obra em 1954. Foi colaborador de Fernando Távora entre 1955 e 1958. Ensinou na Escola Superior de Belas Artes do Porto entre 1966 e 1969, regressando em 1976 como Professor Assistente. Foi igualmente Professor na Graduate School of Design da Universidade de Harvard, na Universidade da Pennsylvania, e École Polytechnique de Lausanne e tem sido convidado como seminarista e conferencista em diversos países, desde EUA, Colômbia, Argentina, Espanha, Alemanha, França, Noruega, Holanda, Suíça, Áustria e Inglaterra. É autor de numerosos projectos quer a nível nacional, quer a nível internacional, entre os quais se incluem a Casa de Chá da Boa Nova, em Leça da Palmeira, a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, a Biblioteca da Universidade de Aveiro, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, a Igreja de Marco de Canavezes, e a Fundação Iberê Camargo. É membro da American Academy of Arts and Sciences, Honorary Fellow do Royal Institute of British Architects, AIA/American Institute of Architects. O seu trabalho foi reconhecido com diversos prémios, nomeadamente o Prémio Pritzker, Medalha de Ouro da Fundação Alvar Aalto, Prémio Mies van der Rohe, o Prémio Prince of Wales da Harvard University e o Prémio Pessoa. Vive e trabalha no Porto.

EDUARDO SOUTO DE MOURA

Eduardo Souto de Moura (Porto, 1952) é licenciado em Arquitectura pela Escola Superior de Belas-Artes do Porto. Foi professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e noutras universidades como Paris-Belleville, Harvard, ETH Zurich e Lausanne. Colaborou no atelier de Álvaro Siza Vieira entre 1974 e 1979 e em 1980 estabeleceu o seu próprio atelier, no Porto. Desde então já concluiu mais de meia centena de projectos em Portugal, Espanha, Itália, Alemanha, Reino Unido e Suíça. Das suas obras destacam-se o Mercado Municipal de Braga, Pousada de Santa Maria do Bouro, o Estádio Municipal de Braga. O seu trabalho foi reconhecido com vários prémios, como o Prémio Pritzker, FAD de Arquitectura, Prémio I Bienal Iberoamericana ou o Prémio Pessoa. Vive e trabalha no Porto.

GRAÇA MORAIS

Graça Morais (Vieiro, 1948), é licenciada em Pintura pela Escola Superior de Belas Artes do Porto. Realizou a sua primeira exposição individual em 1974 no Museu Alberto Sampaio em Guimarães. Foi bolsista da Fundação Calouste Gulbenkian em Paris (1976-1978). Das diversas exposições individuais destacam-se "O Rosto e os Frutos", SNBA (1980), "Mapas e o Espírito da Oliveira", MAM de São Paulo (1984), "Evocações e Êxtases", Galeria III (1987); Exposição antológica, Culturgest, Lisboa e MNSR, Porto (1997); "Terra Quente-Fim do Milénio", Galeria III, Lisboa; Exposição antológica "A Terra e o Tempo", Museu da República Arlindo Vicente, Aveiro (2003); "A Visitação", Galeria III, Porto (2005); "A Caminhada do Medo", na Cooperativa Árvore (2011). Encontra-se representada em colecções públicas e privadas, distinguindo-se, entre outras, a Fundação Calouste Gulbenkian, MAM de S. Paulo, Fundação de Serralves e Culturgest -CGD. Em 2008 foi inaugurado o Centro de Arte Contemporânea Graça Morais em Bragança. Vive e trabalha entre a cidade de Lisboa e a aldeia do Vieiro.

JOÃO LOURO

João Louro (Lisboa, 1963), estudou Arquitectura na Universidade de Lisboa e Pintura na Escola Ar.Co. O seu trabalho engloba pintura, escultura, fotografia e vídeo. Em 2005, participou na exposição "Experiência da Arte", no Pavilhão Itália, na 51ª Bienal de Veneza, com curadoria de Maria de Corral. Também em 2005, participou no projeto "Insite 05 - Art Practises in Public Domain", em San Diego (EUA)/Tijuana (México). Do seu vasto currículo de exposições individuais em Portugal e no estrangeiro destacam-se: "Runaway Car Crashed #2", Museu de Serralves no Porto (1999); "La Pensée et l'Erreur", Fundació Joan Miró em Barcelona (2000); "Blind Runner", Centro Cultural de Belém em Lisboa (2004/2005); "My Dark Places", MACRO - Museu de Arte Contemporânea de Roma (2010) e "Smuggling", MACE - Museu de Arte Contemporânea de Elvas (2015). Foi o representante de Portugal na Bienal de Veneza de 2015, com a exposição "I Will Be Your Mirror | Poems and Problems". O seu trabalho está patente em inúmeras colecções públicas e privadas, entre elas a Fundación ARCO (Madrid), Margulies Collection (Miami), Jumex Fundación (México), MACRO Museo d'Arte Contemporânea (Roma), Museu de Arte do Rio (Rio de Janeiro), Museum of Contemporary Art San Diego (San Diego) Fundação de Serralves (Porto), Coleção BES (Lisboa); Coleção António Cachola (Elvas), Fundação Calouste Gulbenkian (Lisboa), Fundação EDP (Lisboa).

JOSÉ PEDRO CROFT

José Pedro Croft (Porto, 1957) estudou Pintura na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa e escultura com João Cutileiro. A sua obra transita sem hierarquias entre escultura, desenho e gravura. Em 1994 apresentou individualmente grande parte do seu trabalho no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian e no ano seguinte foi um dos representantes de Portugal na Bienal de Veneza. Em 2002 a sua obra foi exposta em retrospectiva no Centro Cultural de Belém. Foi galardoado com o Prémio Nacional Arte Pública e com o Prémio EDP Desenho em 2001, e com o Prémio AICA em 2007. Está representado em várias colecções, nomeadamente Centro de Artes Visuais Fundación Helga de Alvear (Espanha), Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal), Fundação EDP (Portugal), Fundação Luso-Americana (Portugal), Fundação de Serralves (Portugal), Fundació La Caixa (Espanha), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Espanha), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), Centre Georges Pompidou (França). José Pedro Croft representou Portugal na Bienal de Veneza 2017, com curadoria de João Pinharanda. Vive e trabalha em Lisboa.

PEDRO CABRITA REIS

Pedro Cabrita Reis (Lisboa, 1956) começou a expor regularmente a partir dos anos 80, tendo participado em importantes exposições internacionais, tais como na Documenta IX, em Kassel, em 1992, nas 21.ª e 24.ª Bienais de São Paulo, respetivamente em 1994 e 1998, e no Aperto, na Bienal de Veneza de 1995. Em 2003, representou Portugal na Bienal de Veneza e em 2009 participou na 20.ª Bienal de Lyon. O seu trabalho tem sido apresentado em exposições organizadas por diversos museus e centros de arte, de onde se destacam: *Sometimes one can see the clouds passing by*, Kunsthalle Bern (Berna, 2004); *Stillness*, Camden Arts Centre (Londres, 2004); *True Gardens #3* (Dijon); Pedro Cabrita Reis, MACRO – Museo d'Arte Contemporanea (Roma, 2006); Pedro Cabrita Reis, Fondazione Merz (Turim, 2008); *La Línea del Volcán*, Museo Tamayo (Cidade do México, 2009); *Deposição*, Pinacoteca de São Paulo (São Paulo, 2010); *One after another, a few silent steps*, Hamburger Kunsthalle (Hamburgo, 2009); *Carré d'Art – musée d'art contemporain de Nîmes*, Nîmes, 2010; Museu Coleção Berardo (Lisboa, 2011); *States of Flux – Pedro Cabrita Reis*, Tate Modern (Londres, 2011-2013); *A Remote Whisper*, Bienal de Veneza (Veneza, 2013); *Lifted Gaze, De Vleeshal* (Middelburg, 2014); *Alguns nomes*, Galeria Mul.ti.plo (Rio de Janeiro, 2014); *Fourteen paintings, the preacher and a broken line, The Power Plant* (Toronto, 2014). Vive e trabalha em Lisboa.

PEDRO CALAPEZ

Pedro Calapez (Lisboa, 1953) realizou a sua primeira exposição individual em 1982. O seu trabalho tem sido mostrado tanto em Portugal como no estrangeiro, sendo de salientar as exposições individuais: *Petit jardin et paysage*, Capela Salpêtrière, Paris (1993); *Memória involuntária*, Museu do Chiado, Lisboa (1996); *Campo de Sombras*, Fundació Pilar i Joan Miró, Mallorca (1997); *Madre Agua*, Museo MELAC, Badajoz e Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilha (2002); *Lugares de pintura*, CAB-Centro de Arte Caja Burgos (2005); *There is only drawing*, Fundação Luís Seoane, Corunha (2013); *O Segredo da Sombra*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa (2016). Nas mostras coletivas destaca-se a participação nas Bienais de Veneza (1986) e S. Paulo (1987 e 1991) bem como nas exposições *Tage Der Dunkelheit Und Des Lichts*, Kunstmuseum Bonn (1999); *EDP.ARTE*, Serralves Museum, Porto (2001); *Del Zero al 2005. Perspectivas del arte en Portugal*, Fundación Marcelino Botín, Santander (2005); *Mapas, cosmogonias e puntos de referencia*, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela (2007); *A culpa não é minha*, Museu Berardo, Lisboa (2010); *Euroscope* (BEI Collection), Cercle Cité, Luxembourg (2016). Recebeu, entre outros, o Premio Nacional de Arte Gráfico, Real Academia de Bellas Artes, Madrid e o Prémio AICA (2005). Vive e trabalha em Lisboa.

RUI CHAFES

Rui Chafes formou-se em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1989, seguindo depois para Dusseldorf, onde frequentou a Kunstakademie, sob a direcção do artista alemão Gerhard Merz onde desenvolveu e consolidou a sua pesquisa sobre a cultura e arte alemãs que tinha iniciado em Portugal. Durante essa estadia, traduziu de alemão para português os *Fragments de "Novalis"*, sendo o livro editado em 1992 pela Assírio & Alvim. A sua obra divide-se entre a escultura, o desenho e a escrita. Ao longo dos anos tem participado em várias exposições internacionais, tendo representado Portugal na 46.ª Bienal de Veneza, em 1995, e em 2004 na 26.ª Bienal de São Paulo, com um projecto conjunto com Vera Mantero. Em 2014 realizou a exposição antológica "O peso do Paraíso" no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. Expôs em importantes instituições em vários países, desde Espanha, Itália, Bélgica, Dinamarca, Alemanha, Brasil, Japão ou Coreia do Sul. O seu trabalho está representado em diversas colecções, designadamente SMAK – Gent, Bélgica, Museum Folkwang Essen, Alemanha, Esbjerg Kunstmuseum, Dinamarca ou a Fundação de Serralves, Portugal. Tem, também, diversas obras permanentes em espaços públicos em Portugal e no estrangeiro.

VHILS

Alexandre Farto aka Vhils (Lisboa, 1987), estudou na University of the Arts London Central Saint Martins. Começou a interagir com o espaço urbano através da prática do graffiti no início da década de 2000. Desde 2005, tem apresentado o seu trabalho à volta do mundo em exposições, eventos e outros contextos – do trabalho com comunidades nas favelas no Rio de Janeiro a colaborações com reputadas instituições como a Fundação EDP (Lisboa), Centre Pompidou (Paris), Barbican Centre (Londres), CAFA Art Museum (Pequim), ou o Museum of Contemporary Art San Diego (San Diego), entre outras. Além da sua inovadora técnica de escultura em baixo-relevo, Vhils tem desenvolvido o seu trabalho numa multiplicidade de suportes: da pintura com stencil à gravura em metal, de explosões pirotécnicas e vídeo a instalações esculturais. Também já realizou vários videoclipes, curtas metragens e uma produção de palco. Vhils encontra-se representado em diversas colecções públicas e privadas em vários países. Actualmente divide o seu tempo entre Lisboa e Hong Kong.

Sobre a Paisagem.
Arte nas Barragens Portuguesas.

CURADORIA E COORDENAÇÃO: Nuno Crespo
com a colaboração Luísa Salvador
TEXTOS: Isabel Lucas. Colaborações de Aurora Carapinha,
Francesco Careri, Nuno Crespo e Luísa Salvador
2018, EDP
REVISÃO: EDP e Kennis Translations

A decisão de usar ou não o AO de 1990 nos textos
desta edição é da responsabilidade dos respetivos autores

CAPA: Pedro Falcão
DESIGN E PAGINAÇÃO: Atelier Pedro Falcão
PROPORÇÃO: [3:4] – 24,8 × 33 cm
TIPOS DE LETRA: Plantin; Euclid Flex

FOTOGRAFIA: André Cepeda (www.andreceda.com)
Arquivo fotográfico EDP Produção
Fotografias Robert Smithson copyright:
© Holt-Smithson Foundation / VAGA, New York, 2018.
MAPAS: Centro de Informação Geoespacial do Exército
DESENHOS: Fornecidos pelos autores: pp. 112-113; 129; 156-157; 171

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: Gráfica Maiadouro

1.ª Edição Novembro de 2018
DEPÓSITO LEGAL: ??????????
ISBN: 978-989-54098-4-6
Reservados todos os direitos

Publicado por



AMAG Editora
Avenida Menéres, 456
4450-189 Matosinhos – Portugal
+(351) 229 381 848
info@amagmagazineandbooks.com
www.amagmagazineandbooks.com

É proibida a reprodução desta obra por qualquer meio (fotocópia,
offset, fotografia, etc.) sem o consentimento escrito da editora,
abrangendo esta proibição o texto, os desenhos e o arranjo gráfico.
A violação destas regras será passível de procedimento judicial,
de acordo com o estipulado no Código de Direito de Autor
e dos Direitos Conexos.