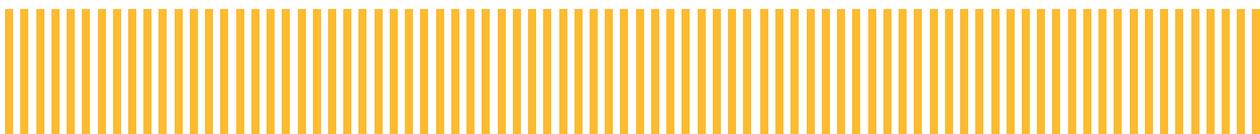


ÍNDICE

ABERTURA José Alberto Ferreira	4
ESCRITA NA PAISAGEM Aurora Carapinha	8
ARTE E PAISAGEM Magda Henriques	11
ENCONTROS / PAISAGENS DITAS Aurora Carapinha João Gomes da Silva Carrilho da Graça	20
ABRIGOS, CONDIÇÕES DAS CIDADES E ENERGIA DA CULTURA António Pinto Ribeiro	23
A PAISAGEM, NUM DIA ALGO NUBLADO, VISTA COM ÓCULOS DE SOL COM LENTES POLARIZADAS Carlos Alberto Machado	30
VOU PARA SUL José Miguel Gervásio	37
CONGRESSO: A ASSEMBLEIA DOS MOMENTOS FRÁGEIS Hugo Cristóvão	42
FOTOGRAFIAS	48
CONTEÚDOS E PROGRAMAS	58



ABERTURA

José Alberto Ferreira



Pode bem dizer-se que escrever na paisagem é o gesto cultural mais continuada e aprofundadamente repetido na história da relação dos homens com o seu território. Não haverá cidade, aldeia, pedra ou volta de caminho que não narre histórias sobre a ausência ou presença de homens e animais, sobre as suas acções e culturas. Na verdade, não há senão histórias escritas na paisagem pelo (passar do) tempo, quer pensemos na planície alentejana quer tenhamos em conta o recorte de uma qualquer cidade no fio do horizonte, ou apenas o alinhado casario de uma rua. Ou o estaleiro industrial fumegante. Ou os aglomerados de placas e sinais que pontuam as (auto)estradas e as margens das cidades. Ou o cenário paradisíaco com que a indústria do turismo promove um fim-de-semana acolhedor. É sempre uma página do livro do mundo. E o livro do mundo (que para alguns é apenas idealização propriamente utópica da natureza) é, em primeiro lugar, o livro escrito pelos homens. E é, naturalmente, um livro muito lido.

Sendo então trabalho e vida dos homens, a paisagem é mais do que aquilo que se vê em redor. Materialmente, ela é o resultado efectivo de vários processos biológicos, ecológicos e culturais que operam (ou operaram) num determinado lugar. Culturalmente, a paisagem resulta de uma constante negociação entre o olhar dos homens e as relações de valor (funcional, estético, por exemplo) que ele atribui ao espaço que o rodeia. Assim, a paisagem é simultaneamente a materialidade concreta de um território e o complexo de modalidades de representação de que ela é objecto, sejam elas a fotografia, o vídeo, a pintura ou mesmo apenas a memória do lugar. A paisagem apresenta-se então como um sistema produtor de representação, isto é, como realidade que encontra na ausência as suas formas mais conseguidas de manifestação. Assim é com a memória de um lugar de infância, presente na ausência da memória. Assim é com as fotos ou filmes de viagem, suportes que transitivamente enunciam o passado no lugar. Assim é, para Portugal e para o imaginário português, com o Alentejo que tantas vezes ocupa o lugar de uma memória perdida, ou de uma memória do futuro, que é quanto valem os mitos.

Porque se não esgota no estereótipo pictórico, a paisagem encontra-se actualmente desdobrada em plurais formas da realidade, objecto de sucessivas mutações e deslocações, muitas das quais são sobretudo legíveis pelo adensar de formas do urbano. Sinal claro disso mesmo é o que se concretiza na fotografia contemporânea, de Andreas Gursky, Thomas Ruff, Gabriele Basilico ou Miguel Palma. Sinal disso é também a crescente multiplicação de cartazes no espaço público (avisos, letreiros, painéis publicitários, indicadores de direcções, de tipologias e estradas, etc.), num emaranhado de sinais onde impera apenas a 'ficção do meio' (Nakamura). E a estas mutações e deslocações não são estranhos os jogos vídeo e a internet, palcos de privilegiadas arquitecturas de universos onde a paisagem descobre tantas vezes inauditas direcções.

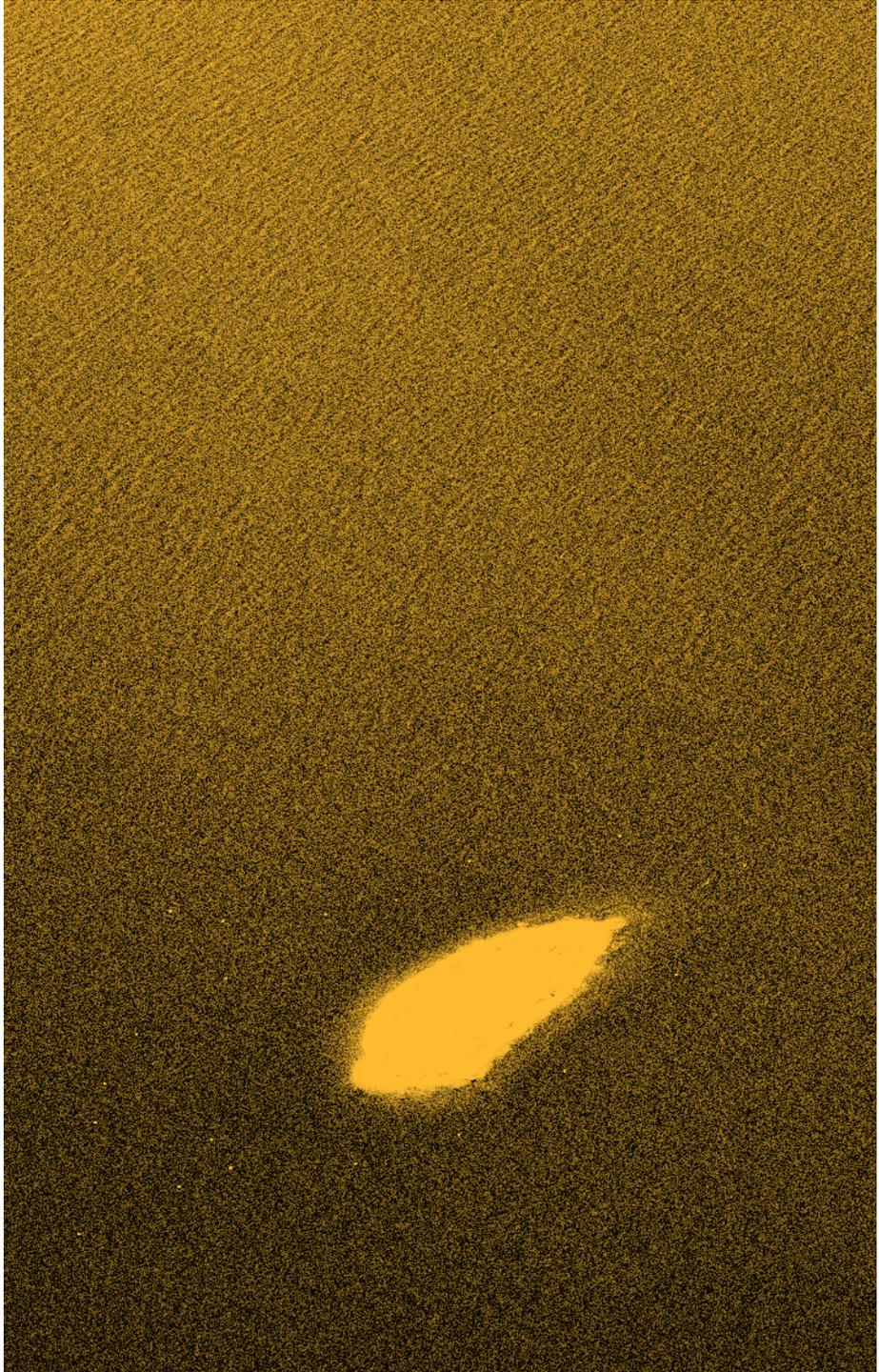
O projecto Escita na paisagem procura inscrever-se neste contexto de tradições e de mutações. Pensado como uma intervenção artística na paisagem do Alentejo (numa sua porção, na verdade, mas fazendo valer metonimicamente a parte pelo todo), Escrita na paisagem desenvolve estas direcções através de um

conjunto de acções (informadas por olhares) transdisciplinares — dança, teatro, música, artes plásticas, arquitectura paisagista, performance, antropologia, new media — programadas ao longo de três meses, entre Julho e Setembro de 2004.

Explora-se com Escrita na paisagem um contexto territorial — que o imaginário português toma tantas vezes como mítico (o que a produção televisiva de grande consumo, por exemplo, não tem deixado de sublinhar, até abusadamente) — e o potencial das narrativas que o povoam. Que modos de ver esta paisagem são os de hoje? Que pontos de vista sobre este território e as suas narrativas? Que historicidades se desvelam ao olhar dos outsiders (o turista é, dos outsiders, a figura mais exemplar)? E que historicidades guardam os insiders? Com o cruzamento de linguagem artísticas acrescentámos a essa demanda distintas modalidades de inquirição e de discurso: que pode a criação contemporânea perante as crises da representação? Como convive com os novos meios e que resultados espera deles? E o que resulta do acto concreto de inquirição: percorrer, instalar, tocar, ouvir, observar?

Os textos aqui reunidos, entre a investigação, a crítica e a criação, tocam, de vários modos, as questões que o Festival procurou equacionar, desde a problemática da definição de paisagem abordada pela Prof. Aurora Carapinha (arquitecta paisagista e especialista em estética da paisagem), às relações entre arte e paisagem no século XX (Magda Henriques, pedagoga e investigadora do Centro de Pedagogia do Museu de Serralves), às perspectivas sobre a paisagem esgrimidas nos Encontros de Monsaraz (António Pinto Ribeiro, Aurora Carapinha, Carrilho da Graça e João Gomes da Silva). Na secção final do livro, encontram-se três textos que cruzam a criação com a reflexão ficcionada ou poética. Carlos Alberto Machado cruzou o seu fazer poético com a experiência da paisagem alentejana; José Miguel Gervásio fundou com este Vou para Sul a sua exposição no Festival; de Hugo Cristóvão reflectem-se, com a sua Assembleia dos momentos frágeis, as inquietações do investigador e pedagogo.

Este livro é ainda acompanhado de um dvd com material documental sobre o projecto, incluindo material sobre espectáculos de dança butô e teatro, exposições e instalações. Cremos que, no conjunto, constituem um instrumento útil para a documentação do Festival, ao mesmo tempo que uma aproximação ao universo de entusiasmos e problemas da paisagem. Quando este livro chegar às mãos dos seus leitores, estará já em curso a segunda edição do Festival. É que, passo a passo, queremos continuar este caminho. Contamos consigo.



ESCRITA NA PAISAGEM

Aurora Carapinha



Escrita da paisagem, paisagem escrita ou ainda a paisagem enquanto escrita transporta-nos para a ideia da paisagem enquanto palimpsesto.

A paisagem é uma escrita que se inventa e re-inventa sobre um texto anterior a partir do qual se escreve um outro texto. Sendo que, no que se refere ao texto-paisagem fundador, ele é definido pelas componentes morfológicas, matriciais, como são o relevo-solo, a vegetação, a água e as marcas antrópicas.

Clarifiquemos a nossa ideia com uma analogia gramatical: aquela espacialidade inicial é o tema que suporta as diferentes mudanças ou flexões verbais. As suas transformações são as desinências, a parte que varia, que concilia, no mesmo espaço, as modificações do tema (espaço matricial) que exprimem o presente, o passado e o futuro. Mas, enquanto as mudanças e flexões determinam formas verbais distintas, aqui, na paisagem, as desinências concretizam-se a partir do tema e com o tema, gerando um único espaço que resulta do entrelaçar dos diferentes espaços e das diferentes espacialidades originadas pelos diversos tempos.

A paisagem não se esgota, contudo, nesta dimensão de suporte das relações que se estabelecem entre Natureza, Cultura e Tempo. A paisagem é um processo aberto, e ainda que possa ser representada literária e pictóricamente, é uma realidade socialmente cognitiva, é um processo eidético, ou seja, é mais que um objecto quantificável, é uma ideia, é uma forma cultural de olhar, ou melhor, de nos relacionarmos com o espaço que nos envolve.

O Espaço, a matéria, o tempo (passado e presente) estão objectivamente presentes na paisagem combinam-se e estruturam-se entre eles de forma indistinta, múltipla. Mas é, sobretudo através da sua vivência ao longo do tempo e no tempo que a estrutura (leia-se paisagem) por eles definida se revela na sua total dimensão. Esta ideia encontramos-la bem expressa no texto de Nuno Mendoça quando procura definir as poéticas de um conjunto de espaços paisagem ao referir-se ao campo nestes termos:

Quanto a nós a palavra campo, se bem que a possamos utilizar no seu sentido genérico de *“estar na natureza”* ou *“ir ao campo”*, como sinónimo de usufruição da natureza, é sempre inequivocamente tomada com espaço laboral agrícola, num compromisso do homem com a terra... O campo é coisa do homem, inteiramente, com todo o comprometimento, quer no respeito vital que a sua atitude implica, quer no resultado obtido pelo uso que lhe dá. É uma aproximação de parte a parte numa muda compreensão afectiva em que campo e homem crescem e evoluem a par, na compreensão dos limites. Ultrapassados estes, pelo homem, perde-se também o campo na sua expressão humanística verificando-se então o empobrecimento mútuo em que o homem é menos humano e o campo menos campo. Este torna-se então algo de insólito, de falso, com harmonia natural.(...). À mingua de afectividade, que é um dos fundamentos do campo como paisagem, resultante de uma aproximação produtiva do homem, ele esmorece poeticamente, pois torna-se emotivamente estéril. (...) Quando o abandona como paisagem habitualmente mantida, quando por via do seu caminhar ou por via da mudança de perspectivas produtivas, a deixa em função de outras mais atractivas algo se perde: a poética que ele construiu.

(...) *Olhá-lo não mais será uma vontade Passará então a ser um esquecimento, uma máquina de produzir alimentos que para além disso produza algo mais para o espírito.*

Uma análise etimológica da palavra paisagem também nos revela esta relação de intimidade, de afectividade enquanto elementos definidores da ideia da paisagem. Tanto o termo latino *pagus* como termo do holandês antigo *landschaft*, que designam paisagem, significam mais que uma organização de espaço, expressam também as relações que os habitantes têm com o lugar, entre eles, e as suas obrigações para com a comunidade e com a terra.

Estas reflexões conduzem-nos à dimensão fenomenológica, cultural, da paisagem e a uma questão que consideramos pertinente. Sendo a paisagem um processo eidético em que momento do devir humano se inicia este processo?

Michael Jacob, professor de Teoria e História da Paisagem no Instituto de Arquitectura da Universidade de Génève, acaba de publicar (Abril de 2004) um texto intitulado *L'Emergence du Paysage* onde procura responder à questão anteriormente enunciada.

Apoiando-se num vastíssimo conjunto de textos de carácter filosófico, científico, literário e ensaístico, que sobre esta matéria se tem produzido, Michael Jacob elabora um conjunto de reflexões sobre estética da paisagem, contudo não encontrando uma resposta, para a questão anteriormente formulada. Apresenta, sim, um conjunto de caminhos possíveis de especulação.

Ainda que pertinente a questão da emergência da ideia da paisagem julgamos que possivelmente esta é uma das questões em que nunca se encontrará uma resposta sobretudo, se assentarmos a investigação ao nível da estética, da interpretação e da representação da paisagem e não a desenvolvermos ao nível da transformação, da construção e do fazer paisagem tanto ao nível do simbólico, do artístico e do utilitário.

Não basta centrarmos as nossas reflexões sobre a paisagem no campo da *teoria* (conhecimento e contemplação no sentido que lhe dá a filosofia grega), é necessário ir mais além acrescentar ao nosso olhar o acto de fazer, de construir, de transformar, como a filosofia Aristóteles defendia, de Escrever Paisagem.

ARTE E PAISAGEM
Magda Henriques



PAISAGEM, NATUREZA E INDIVÍDUO

É por demais de grande a natureza de Deus.
Eu queria fazer para mim uma naturezinha
Particular.
Tão pequena que coubesse na ponta do meu lápis.
Fosse ela, quem me dera, só do tamanho do
meu quintal.
No quintal ia nascer um pé de tamarino apenas
para uso dos passarinhos.
E que as manhãs elaborassem outras aves para
compor o azul do céu.
E se não fosse pedir demais eu queria que no
fundo corresse um rio.
No rio eu e a nossa turma, a gente iria todo
Dia jogar cangapé nas águas correntes.
Essa, eu penso, é que seria a minha naturezinha particular:
Até onde o meu pequeno lápis poderia alcançar
Manoel de Barros, Lápis, Poemas Rupestres

Frequentemente a paisagem foi, e ainda vulgarmente é, confundida com a natureza - "parte de um território que a natureza apresenta ao observador". Esta definição é, nos nossos dias, considerada parca de sentido. Hoje, a noção de paisagem está mais próxima de tudo aquilo que o nosso olhar consegue alcançar, implicando ambientes naturais (entenda-se, elementos vivos e matriciais da paisagem) bem como construídos ou humanizados. Gonçalo Ribeiro Telles, em entrevista ao DA, em 1999, esclarece *"aquilo que hoje consideramos natural já tem a intervenção construtiva ou destrutiva do homem. Mesmo na Amazônia, já é significativa a intervenção dos indígenas. Quando emprego o termo natural, emprego-o sobre aquilo que tem na sua essência materiais naturais."*

De acordo com a definição apresentada no Dicionário de Língua Portuguesa (Dicionários Editora, 8ª edição, 1998) paisagem é: *"Porção de território que se abrange num lance de olhos; quadro que representa um sítio campestre; desenho sobre um motivo rústico; aspecto; vista."* Paisagem é, assim, um termo polissêmico, implicando, nos nossos dias, diversidade, complexidade, flexibilidade e maior ambiguidade. Sendo uma palavra de uso corrente, o seu significado depende do contexto e da disciplina da qual é objecto de estudo. O olhar, a abordagem de um artista, botânico, geógrafo, historiador ou arquitecto serão, necessariamente, diferentes. No entanto, a noção de paisagem implica sempre a participação do indivíduo, directa ou indirectamente, através do olhar ou da transformação física da mesma. Gonçalo Ribeiro Telles, na entrevista citada, defende que - *"o conceito de paisagem implica sempre a intervenção humana. Na paisagem o homem modela e contempla a natureza, como az com qualquer outra obra de arte"*

“Se a natureza preexiste ao olhar, sendo, num certo sentido, independente da sua percepção por um sujeito, a paisagem não existe sem o olhar, ela é formada pelo olhar. A noção de paisagem pressupõe desde logo, a interação entre um sujeito e a realidade que é observada ou representada. Não é possível abordar essa noção sem considerar a questão do ponto de vista, ou seja, o lugar (real ou figurado) de onde um sujeito percebe ou representa a realidade.”¹

ARTE, PAISAGEM E CULTURA

(...) a paisagem é a “natureza vista através de uma cultura”²

Paisagem é um conceito pleno de implicações culturais, encontrando-se intimamente relacionado com a história da arte e vulgarmente associado à representação pictórica em que domina um panorama de lugares campestres. Esta noção circunscrita será entretanto questionada pelas práticas artísticas contemporâneas, que ampliam a sua definição bem como os seus modos de representação e intervenção.

Desde a pré-história, a paisagem é motivo de apropriação. No entanto, só muito recentemente, na cultura europeia, este género, enquanto tema autónomo, começou a ser considerado digno de ser representado, funcionando amiúde como ornamento, cenário ou símbolo de um tema maior – histórico, mitológico, religioso, retrato ou outro.

Tendo atravessado várias épocas e civilizações, é no renascimento, com o desenvolvimento de uma cultura humanista e eminentemente racionalista e científica, que promove a curiosidade pelo indivíduo e pelo meio envolvente, sob influência do antropocentrismo, que se assiste a uma crescente valorização da paisagem. Giotto recusa o fundo dourado dominante nas pinturas medievais, convocando o indivíduo, na sua diversidade expressiva, e a paisagem em que se insere para as suas composições pictóricas. O espaço e o tempo divinos são substituídos pelo espaço e pelo tempo seculares. O desenvolvimento das ciências naturais permite ao pintor, que domina agora vários saberes (“uomo universale”), a representação minuciosa da natureza - no quadro “A Primavera” de Botticelli foram identificadas cerca de quinhentas espécies de plantas. Através da perspectiva, que ordena o mundo e privilegia o observador, a superfície bidimensional da pintura renascentista sugere a profundidade. A superfície pictórica é agora uma janela aberta através da qual é possível contemplar o horizonte longínquo. Apesar da sua importância ser uma evidência, a paisagem continua ainda subordinada a um “tema maior”.

Sob a influência das lutas religiosas (Reforma e Contra-reforma), na segunda metade do século XVI e século XVII, este género afirma a sua autonomia nos territórios dominados pelo protestantismo, em especial nos Países Baixos. Sendo o protestantismo avesso a representações religiosas, artistas e encomen-

¹ Miguel Wandschneider e Nuno Faria in: catálogo da exposição “Paisagens no singular”, Ministério da Cultura, Instituto de Arte Contemporânea, 1999, p.13

² Blanc-Pamard e Raison citados por Carlos Vidal no seu ensaio “Arte, Arquitectura, Natureza: alguns casos paradigmáticos”

dadores promovem o desenvolvimento de outras temáticas, entre elas a paisagem.

No século XIX, o Romantismo procede ao reconhecimento e valorização da singularidade do criador e à afirmação do *“eu subjectivo”* que se traduz numa crescente independência do artista relativamente ao mecenas, mais liberdade e conseqüente diversidade temática e técnica. A arte tornou-se como nos diz Gombrich *“um veículo perfeito para expressar a individualidade – desde que houvesse mesmo uma individualidade a expressar”*. O Pintor alemão Caspar David Friedrich, um dos principais representantes deste movimento artístico, defende – *“O pintor não deve pintar somente o que vê de fora, mas também o que ele próprio vê. Se ele não vê nada em si mesmo, que deixe de pintar o que vê perante si”*.

É nesta época que a assumpção da paisagem como um dos principais géneros de expressão artística se opera. Género que se assume como uma das mais radicais transformações da arte do tempo, impondo-se na sua autonomia como meio privilegiado de manifestação e extensão das emoções humanas. A representação da natureza assume-se como manifestação da alma, como símbolo de liberdade e infinito, que pressupõe um desejo de superar o quotidiano, o real, conferindo um carácter metafórico às paisagens.

A inclusão do espectador na pintura, não através de efeitos trompe-l’oeil como acontecia no barroco, onde as fronteiras entre espaço real e representado se esbatem, mas através da identificação, por exemplo, com figuras de costas a contemplar a imensidão da natureza, é agora uma exigência. O quadro funciona simultaneamente como extensão do *“eu subjectivo”* do pintor e como espelho, como espaço de projecção, para o espectador. Tal como o artista é cada vez mais um intérprete do mundo, através da valorização da individualidade do seu olhar, também o observador é agora responsável por uma leitura personalizada, questão fundamental para uma nova definição de espectador que a arte do século XX desenvolverá – o *“receptor activo”*. Como nos diz Salette Tavares, *“Um dos momentos fundamentais da leitura correcta é mesmo a execução última do objecto pela leitura criativa, em fidelidade criadora”*³

Foi através de estudos recorrentes da natureza, em confronto directo com o motivo e registando as mutações atmosféricas e de luz, que os artistas se afastaram gradualmente de uma pintura descritiva no sentido de uma concentração nas experiências visuais puras. Este processo, que culmina de certa forma nas experiências abstractas do início do século XX, percorre as práticas naturalistas de Barbizon, em meados do século XIX, em que um grupo de artistas se reúne na aldeia com o mesmo nome para observar a natureza com novos olhos e, algum tempo depois, o Impressionismo confirma e generaliza esta aprendizagem, afastando-se da reprodução do motivo, assumindo o registo do instante, valorizando a impressão do momento fugaz e a transitoriedade da luz.

3 Salette Tavares in: *“Ambiente objecto de Ana Vieira,”* revista Colóquio Artes, n.º22, 1975

O século XX testemunha um processo de questionamento e redefinição dos vários intervenientes do processo artístico - o artista, a obra de arte, o espectador. Este processo, iniciado com as vanguardas do princípio do século, em particular o dadaísmo e com uma figura determinante para a compreensão das práticas artísticas contemporâneas - Marcel Duchamp -, radicaliza-se e generaliza-se nas décadas de 60 e 70.

Ernesto Sampaio, no prefácio ao livro *Teoria da Vanguarda* de Peter Bürger, defende que a vanguarda, dando o exemplo do dadaísmo, *“não criticou uma ou outra tendência artística precedente, mas o total da instituição arte, que dita e controla tanto a produção e distribuição artística, como as ideias que regem a recepção das obras concretas”*. Peter Bürger diz-nos que *“o próprio acto de provocação ocupa o lugar da obra”*.

O movimento dada apresenta-se, então, como força iconoclasta, procedendo à subversão dos processos artísticos tradicionais e à dessacralização da obra de arte. A criação acontece através de exercícios aparentemente destrutivos e em que a colagem, a fotomontagem, o ready-made bem como o acaso e o absurdo são práticas recorrentes.

O artista já não é, necessariamente, quem faz mas, sobretudo, quem pensa. Agora a obra de arte não é, forçosamente, um objecto único, resultado de um processo técnico apurado e virtuoso, mas pode ser qualquer objecto quotidiano, produzido em série, apropriado pelo artista e descontextualizado da sua função original. O espectador é um interveniente intelectualmente activo e não apenas um receptor sensorial. Duchamp defende que *“O espectador é quem faz a obra”*.

Nas décadas de 60 e 70, tempo de grande agitação, extremam-se e vulgarizam-se as práticas artísticas desencadeadas no princípio do século. Como nos diz Germano Celant, *“esta época colocou e aceitou a igualdade entre as diversidades”*. Assiste-se, no mundo da arte, a grandes transformações que se traduzem, genericamente, por uma vontade de fuga aos espaços artísticos convencionais – museus e galerias -, um desejo de proximidade da arte com a vida e uma reacção ao objecto único, transportável e caro (*“Cache-toi, objet!”* – *“Esconde-te, objecto!”* – slogan dos estudantes da escola de Belas-Artes de Paris, durante o Maio de 68), que se expressa na desmaterialização da obra de arte ou efemeridade da mesma. As hierarquias temáticas e materiais quebram-se e as fronteiras entre os diversos géneros artísticos diluem-se. Todos os temas são igualmente dignos de ser tratados, todos os materiais são possíveis de ser utilizados e o convívio entre as disciplinas, sem qualquer subordinação entre elas, é possível, tornando as possibilidades infinitas.

(...) tudo se pode cruzar e criar uma acção ou uma coisa, uma instalação ou uma ausência, um gesto ou um monumento.⁴

Ao espectador é exigida uma participação activa, intelectual e por vezes física. Robert Smithson afirma que só possui verdadeiramente a sua obra quem se deixa estimular intelectualmente por ela, de outra forma ela funciona apenas como um fetiche.

A PAISAGEM NA ARTE DO NOSSO TEMPO – DE QUE MODO E QUE FORMASTOMA?

Neste estilhaçar da tradição, como resiste a paisagem, de que modo e que formas toma no nosso tempo?

Na década de 60, a paisagem revela-se como um tema pleno de vitalidade, sendo a sua abordagem variada. A reavaliação e revalorização da paisagem acontece numa época que propõe a redefinição de conceitos aos mais variados níveis e em que as questões ecológicas começam a ser motivo de forte reflexão.

É então que um grupo de artistas escolhe entrar na paisagem e usar os seus elementos. Não a representam, tomam-na. Os trabalhos com estas características, apesar da diversidade de sensibilidades, são designados genericamente de *“Land Art”* ou *“Earth Works”*. Entre estes artistas encontram-se Richard Long e Hamish Fulton, em Inglaterra, e Michael Heizer, Robert Smithson, Walter De Maria, Dennis Oppenheim e Robert Morris, nos Estados Unidos. As obras de tais criadores ajudam a uma nova percepção e definição da natureza bem como do conceito paisagem, contribuindo para a promoção de uma consciência de responsabilidade das atitudes culturais para com o planeta. No livro *“Earthworks and Beyond”* pode ler-se *“O que antes se considerou vasto e inesgotável e se pensou independente da cultura, revelou-se frágil, em risco e reconhecido como uma construção cultural.”* (tradução livre do inglês)

Long e Fulton frequentam, em meados da década de 60, a Saint Martin's School of Arts, em Londres. Para estes dois ingleses, a caminhada apresenta-se como motor principal do seu trabalho, recuperando uma prática universal e ancestral de relação do indivíduo com a paisagem, cujas origens podem ser encontradas na pré-história. Hamish Fulton afirma que *“No Walk, no Work”*. Apesar de por si só a caminhada não funcionar como obra de arte ela é o processo sem o qual a obra não existe. Fulton esclarece *“A caminhada é a caminhada, a obra de arte é o texto e a fotografia”*. São as fotografias, os textos, os desenhos, as cores e as palavras que materializam e evocam as experiências, o tempo e o espaço decorrentes das caminhadas, em comunhão com a natureza. As caminhadas representam para o artista uma experiência espiritual, sendo, como nos diz Vicente Todolí no roteiro da exposição de Fulton em Serralves, assumidas conceptualmente como projectos individuais de relação entre arte e vida -

⁴ Germano Celant in: *“1968: em direcção a uma diversidade global”, catálogo da exposição “Circa”, Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto, Junho- Agosto de 1999, p.183*

“A minha arte é um protesto passivo contra as sociedades urbanas que alienam as pessoas do mundo da natureza”

Para Richard Long a caminhada assume-se como processo para a concretização de um objecto artístico ou mesmo enquanto obra de arte. Segundo Long a caminhada liberta a imaginação, estimulada pelo relaxamento e pelo ritmo - *“É uma forma de esvaziar ou simplificar a minha vida”*, e também *“Tenho muita sorte em ter estes bolsos cheios de liberdade e de silêncio escapando ao caos habitual da vida quotidiana da arte mundial”*

Enquanto Fulton não deixa quaisquer marcas para além das suas pegadas e não recolhe nada para além de fotografias, Long fotografa, recolhe elementos (pedras, paus e terra) e, por vezes, utiliza a própria paisagem como suporte para as suas composições, onde dominam as linhas e os círculos - materiais e formas simples e universais. O artista diz-nos - *“Estou interessado em habitar nas semelhanças entre as coisas, mas também nas grandes diferenças entre os lugares.”* ou ainda *“A minha arte é uma simplificação”*.

Ao contrário do carácter solitário, silencioso, ténue da vertente inglesa, a americana exige, frequentemente, equipamento complexo e pesado de intervenção.

Robert Smithson, ao apropriar-se de paisagens industriais, que lhe servem de metáfora para questões sociais, políticas, económicas e culturais, contribui para a redefinição das noções clássicas de beleza e paisagem. Essas apropriações acontecem quer através da fotografia, do filme, dos mapas, de elementos recolhidos, como é o caso de *“Asphalt Lump”* (pedaço de asfalto), quer através do lugar como suporte da intervenção artística, como o exemplo da gigantesca *“Spiral Jetty”*, cuja construção exigiu grandes e ruidosas máquinas.

O interesse de Smithson privilegia uma paisagem que manifesta a paisagem do tempo, em especial o geológico, através das sucessivas inscrições humanas e naturais, revelando diferentes processos de entropia, em detrimento de uma paisagem enformada por uma ideia de perfeição cristalizada. O artista propõe uma nova relação com a paisagem contemporânea. Os seus trabalhos sublinham os benefícios sociais da arte de paisagem e defendem o envolvimento dos artistas nas decisões do seu uso. Smithson defende que o artista tem uma tarefa social e que deve comprometer-se com a realidade do seu tempo, colaborar com a indústria reciclando em Earth Works os detritos. Contribui, assim, para a reflexão sobre a recuperação da paisagem industrial, criticando a opção de um retorno à *“natureza selvagem”* como se nada se tivesse passado. Situação que, para além de impossível, implicaria avultados custos económicos e de tempo, representando novo atentado ecológico. O artista propõe, através da arte, a reconciliação das visões ecologista e de exploração industrial/económica do lugar. Smithson sustenta que - *“A única solução é aceitar essa situação entrópica e aprender mais ou menos a reintegrar essas coisas que parecem ser feias”*.

Ao longo das últimas décadas, outros artistas interagem com a paisagem ou apresentam abordagens particulares do seu significado.

Alberto Carneiro, artista português, que se pós-graduou na Saint Martin's

School of Arts na década de 60, desenvolve um trabalho cujo carácter poético, íntimo, solitário e de comunhão com a natureza, encontra afinidades na sensibilidade dos artistas ingleses. No seu texto *“Notas para um manifesto de Arte Ecológica,”* o artista defende *“Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que podemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.”* ou *“Arte ecológica: árvore na floresta de cimento,”* e ainda *“A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano.”*

Os alemães Bernd e Hilla Becher concorrem, também eles, para uma revisão dos conceitos tradicionais de paisagem e belo. Ao viajarem pela Europa e América do Norte, fotografam sistematicamente, a preto e branco, paisagens industriais, mais especificamente as suas formas arquitectónicas, valorizando as características escultóricas das mesmas. Esta dupla de artistas organiza frequentemente as fotografias em grelhas, procedendo a uma espécie de catalogação enciclopédica destas estruturas que progressivamente se tornaram obsoletas e que estão prestes a desaparecer, revelando as diversas implicações do fenómeno industrial e do processo histórico em constante mudança e dependente de exigências económicas e ambições humanas também mutáveis. No texto *“O Peso do Tempo”* de James Lingwood pode ler-se - *“As fábricas começam a morrer no instante em que deixam de produzir, sendo a sua instabilidade mascarada pela sua imponente presença física. No seu destino inevitável como na sua escala gigantesca, estes edifícios representam, como notou Hilla Becher, a ‘mentalidade’ da era industrial.”*

Para Dan Graham, artista americano, a paisagem não é o motivo central da reflexão do seu trabalho artístico mas alguns dos seus projectos convocam uma interacção com ela, como é o caso dos Pavilhões.

Os Pavilhões de Graham recuperam e continuam uma tradição cuja origem pode ser encontrada na Antiguidade Clássica, atravessando o Renascimento e culminando, no século XX, com Mies van der Rohe ou Rietveld. Estas estruturas desafiam a percepção do observador ou do utilizador através da sobreposição dos espaços interior e exterior. A sensação de indefinição, de confusão de leitura do espaço, de revelação, é estimulada pelas superfícies de vidro transparente ou espelhado que o artista utiliza na sua construção e que operam a inclusão do observador e o revelam na paisagem circundante.

Estes Pavilhões encontram-se instalados em paisagens diversas e em interacção directa com as mesmas e seus frequentadores, por exemplo no Jardim de Serralves ou no telhado do Dia Center for the Arts.

Os suíços Fischli e Weiss propõem, através de diferentes suportes (vídeo, fotografia, filme, escultura e instalação), uma reflexão acerca da percepção da realidade quotidiana. Reflexão que é estimulada pela distorção do elemento mais valioso da contemporaneidade – o tempo. O trabalho desta dupla de artistas revela o *“mundo visível,”* aquele que, na aceleração da vida contemporânea, é frequentemente invisível. Ao seu trabalho adequa-se a frase de um outro criador - Raymond Hains – que nos diz: *“Inventar é ir além das minhas obras. As minhas obras existiam antes de mim, mas ninguém as via, porque elas saltavam aos olhos.”* Fischli e Weiss operam a construção de um atlas personalizado, do específico e interiorizado através de uma postura anti-atlas, do geral e superficial.

As suas imagens da realidade privilegiam paisagens de todos os dias, entre elas os “*não lugares*”. São paisagens de viajantes e não de turistas. Viajantes que deambulam, com tempo, e se perdem nos lugares, recusando o postal ilustrado das viagens turísticas com tempo cronometrado. Valorizam a descoberta sobre o reconhecimento do que já se conhece.

As suas paisagens implicam diversidade e igual valorização das mesmas – desde elementos naturais (como flores, jardins, montanhas, lagos, animais...) a construídos (como aeroportos, vias rápidas, viadutos, estações, antigos monumentos, esgotos de uma cidade ...).

Apesar de toda a agitação no mundo da arte que o século XX presenciou, a paisagem parece continuar a ser um motivo pleno de vitalidade e a estimular as mais variadas formas de reflexão e abordagem. Depois de um lento processo de afirmação, que se traduz na sua plena autonomia ainda no século XIX, este género continua hoje a representar um vasto campo de possibilidades de manifestação da individualidade de cada criador.

Delimitada e observada seja através da moldura da pintura renascentista, que concebida à maneira de uma janela cria a ilusão da profundidade através da perspectiva, seja pelo “*Óculo de Claude*”, que no século XVIII definia o carácter da paisagem reflectida neste espelho, tanto mais “*pitoresca*” quanto mais parecida com um quadro de Claude Lorrain ou, como nos diz Adriana Calcanhoto em “*Esquadros*”,

(...) Pela janela do quarto

Pela janela do carro

Pela tela Pela janela

(Quem é ela, quem é ela?)

Eu vejo tudo enquadrado

Remoto controle a paisagem parece ser motivo de constante reinvenção.

“É que a ‘paisagem’ é um imenso ecrã aberto no qual se pode passar algo diferente para cada um.”⁵

5 João Queiroz em entrevista com Doris von Drathen, *Kunstforum*, n.151, Julho- Setembro 2000, pp289-290 (citado por Nuno Faria)

ENCONTROS / PAISAGENS DITAS

Transcrição de excertos de intervenções nos Encontros de Monsaraz



A planície tem um tema fundamental, que é o tema da imensidão, da planura e da horizontalidade, remetendo imediatamente para uma percepção dominada pela visão. Na planície está todo o tempo e todo o espaço. Em cada dobra há uma quantidade de contrastes que se revelam quer através da luz, quer através da vegetação.

A planície é a paisagem pura, onde o céu encontra a terra.

É necessário sentir a paisagem de uma perspectiva não cerebral, mas sensitiva. Aroma, tactilidade, sonoridade. Ler a paisagem pressupõe penetrarmos nela e deixarmos-nos envolver por todos os sons, por todos os aromas e por todas as sensações.

A paisagem é comestível.

Aurora Carapinha

A minha ideia de paisagem é uma ideia de cultura. O que me surpreende hoje é que a cultura não entende a paisagem como um fenómeno cultural, mas antes como um grande meio de promoção de uma outra coisa que não é cultura.

Eu não vejo a cidade como algo diferente do campo. Vejo a cidade como algo complementar e paralelo ao campo e não vejo que uma realidade possa existir sem a outra. Esta relação não pode ser quebrada. O que o arq. Ribeiro Telles tem defendido, e eu creio que é verdadeiro, é que a quebra desta relação representa o fim da paisagem, o fim do território, da realidade em que vivemos.

Eu penso que a manutenção destes laços é fundamental e decisiva, exactamente para que esta transformação [de que o Alqueva é exemplo] que se está a operar em todas as paisagens, em todo o território, seja sustentável, politicamente, socialmente, etc..

A inundação da planície criou um facto transformador brutal no território, e portanto nas paisagens que nele existem. Esse é um facto de tal maneira concreto e real que eu não consigo sequer sentir saudades relativamente ao que perdemos. Quando penso no que se perdeu e está submerso, fico arrepiado, comovo-me e tenho uma enorme sensação de perda. Mas, quando penso nesta enorme monocultura extensiva, não a do eucalipto, mas a da seara, também penso que algo se perdeu, esta extensão, este vazio, um vazio que me faz falta.

Do ponto de vista prático e operativo na minha profissão, é para mim fundamental entender a paisagem enquanto fenómeno geográfico, enquanto fenómeno cultural, enquanto fenómeno antropológico, se quisermos, na medida em que é a partir do espaço da paisagem e da forma como se organiza e se nos apresenta que nós podemos compreender como o homem o habitou, o transformou ao longo do tempo e dele gerou. Gerou aquele que nos chega. E portanto é desta leitura, da impressão que a paisagem dá, que eu parto para poder operar sobre ela.

José Gomes da Silva

Nota:

Transcrição de excertos, ligeiramente editados, do debate sobre paisagem que, sob o título Encontros, se realizou em Monsaraz. Participaram, com moderação de Marisa Graça, António Pinto Ribeiro, Aurora Carapinha, João Gomes da Silva e João Luís Carrilho da Graça. Pelo facto de algumas das intervenções apresentadas nesse contexto terem publicação nestas mesmas páginas, optámos, na transcrição, por evitar repetições.

Mesmo que consigamos imaginar as formas mais sofisticadas, mais correctas e cultas de turismo, as formas mais relacionáveis com a realidade que envolve a barragem e com tudo o que aqui acontece, mesmo no quadro mais optimista, parece-me altamente discutível esta acção [a barragem do Alqueva], como me pareceria também discutível a devastação que provocou a possibilidade desta monocultura em todo o Alentejo há decénios.

Eu tenho realmente um grande entusiasmo pelas questões do que eu costumo chamar do território, mas que podemos chamar da paisagem. E penso sempre que a arquitectura só faz sentido se conseguir criar uma espécie de clímax em relação à compreensão e à expressão de questões que são fundamentalmente questões do território. Eu entendo sempre que o território ou paisagem nos interessam sobretudo para podermos geri-la, organizá-la e reflectir sobre ela das mais diversas maneiras e a confusão que às vezes me faz o termo paisagem é que o acho ligeiramente ligado a essas ideias de pitoresco e pintura que me incomodam.

Carrilho da Graça

ABRIGOS¹, CONDIÇÕES DAS CIDADES E ENERGIA DA CULTURA

António Pinto Ribeiro

¹Textos publicados em Abrigos, condições das cidades e energia da cultura, editado pela Cotovia, gentilmente cedidos pelo autor e pelo editor, para a presente edição.



A LIVRARIA

O que uma cidade pode prometer como futuro aos seus habitantes está inscrito nas livrarias que tem. Da sua quantidade, da sua diversidade, da organização e da beleza das suas montras e prateleiras, do modo como estão organizados e são anunciados os conteúdos dos livros pode-se inferir a qualidade das expectativas de que os cidadãos dispõem. As livrarias são de exposição e de venda de objectos de saber muito recentes – os livros, resultado de um longo e mediado processo de fixação, são pensamentos, ideias que se podem adquirir.

A nossa relação com estes espaços é sobretudo dinâmica. A ida à livraria é, por isso, um processo que, se tem início na procura de um livro exacto e pré-definido é, de um modo geral, alargado à descoberta de outros (adquiridos em função da intensidade e do interessa do título ou do índice) e culmina tipicamente num outro espaço de recolhimento, distante do embaraço provocado pelos outros livros, e no diálogo silencioso com o texto.

Os livros são conversas, ideias organizadas, propostas, histórias, dramas, que têm na sua origem pessoas, histórias pessoais, desejos, frustrações, fantasias. Uma livraria é, por tudo isto, um lugar onde outros homens e mulheres disponibilizaram – mediante um acto elementar de comércio que é já por si um acto de troca, logo de comunicação – as suas visões do mundo, assim cruzando mundos inimigináveis.

Existem hoje umas variantes de livraria que são as livrarias-café. Não se espera que nestas livrarias se leia dedicada e concentradamente, mas são um modo de aproximar o sabor da doçaria e o perfume do café ao prazer sensorial de folhear o livro adquirido.

As livrarias cumpriram – muitas vezes – em países sujeitos a regimes totalitários ou em situações de guerra, a função de refúgios intelectuais e de liberdade ao fazerem circular clandestinamente livros interditos ou censurados. Em países pobres funcionaram muitas vezes como depósitos, disponibilizando livros como se fossem bibliotecas públicas ou recuperando, face à escassez, livros em segunda mão, de modo a que nunca se esgotassem e pudessem ser lidos pelo maior número possível de leitores. Mesmo em sociedades democráticas, a entrada numa livraria e o encontro com um verso, um texto, uma citação, um conto lido de pé em frente a uma estante na ansiedade de um leitor inquieto, pode devolver uma seriedade outrora perdida ou repor uma esperança na vida. Neste sentido, as livrarias são nas nossas cidades, abrigos, ainda que rudimentares.

O MERCADO

Entre o Mercat de la Boqueria (um dos mais bonitos mercados da Europa) em Barcelona e o Roque Santeiro em Luanda (o maior mercado a céu aberto de África e o mais confuso) parece não haver nada em comum: o de Barcelona é organizado, com ruas interiores em quadriculas, portões desenhados e colocados em fachadas opostas, preços indicados nas tabuletas, balanças electrónicas

actuais e precisas, vendedoras que envergam aventais brancos, bordados com padrões diferentes mas todos a branco: tudo obedece a um pré-planeamento, a uma lógica de exposição dos produtos; o outro é anárquico, não tem entradas fixas porque o seu perímetro não tem limites, os limites alteram-se todos dias, os vendedores não têm horários de trabalho: vivem no Roque Santeiro; não há corredores, mas um labirinto de percursos que foi sendo construído em função dos lugares de venda. Aparentemente nenhuma lógica subjaz a este Roque Santeiro caótico e desorganizado mas entre os dois mercados há algo em comum: a história ancestral da agricultura, da pecuária, da pesca, do artesanato, da pasorícia, a circulação permanente do que é mais primário à vida: os alimentos – os legumes ou o peixe, o leite em pó ou o abacaxi; há também a animação da vida feita pela actividade comercial: a venda por dinheiro ou a troca de produtos tão essencial à circulação de uma comunidade. Nos dois mercados estão presentes a noção de rotina, de troca, de ciclo de vida, bem como a noção de ânimo e de vitalidade que consolidam um grupo ou uma comunidade. No mercado todos são vizinhos, todos estão próximos, coabitam o mesmo território e conhecem-se.

A RÁDIO

Num belíssimo e visionário texto escrito entre 1927 e 1932, Bertolt Brecht expõe aquela que pode ser considerada a sua *“Teoria da Rádio”*. Começando por se perguntar se a invenção da rádio poderia ter sido uma invenção antediluviana, Brecht teoriza sobre a possibilidade de a rádio poder ser o mais democrático dos instrumentos de informação inventados pelo homem. Para tanto bastaria, e isso propõe ao director da rádio, que as emissões se aproximassem dos acontecimentos, uma rádio em permanente directo, à qual se deveria acrescentar um fórum: em directo, sem interferências de editores ou locutores, um espaço em que, a microfone aberto, o cidadão falaria para o auditório expondo os seus problemas, reclamando, sugerindo, propondo. Este Fórum da Rádio inventado no final da década de 20 do século passado fazia parte do conjunto de expectativas de uma vanguarda política que acreditava numa sociedade democrática mais participativa. É sabido o que hoje resta desta utopia: os fóruns, as antenas abetas, os discos pedidos de música popular ou de música erudita. No entanto, a maioria desta comunicação faz-se quase sempre no registo da doxa, onde a doxa tende a ocupar o lugar que deveria ser o da epistémé.

Mas da *“Teoria da Rádio”* de Brecht ficam ainda por resolver duas perguntas: como apresentar a arte para rádio e a rádio para a arte? À parte os programas de informação sobre arte, à parte as agendas artísticas transmitidas pela rádio, à parte algumas novelas e o episódio *“A Guerra dos Mundos”* de Orson Wells, pode esperar-se que estas questões venham a ter ainda resolução: por meio da literatura e da voz, dessa última presença da fisicalidade no ar.

Estações de caminho-de-ferro – gare central.

Como se diz na Europa, a gare central foi por mais de um século (de meados do século XIX a meados do século XX) o lugar de iniciação ao cosmopolismo. É pela gare central que se chega à cidade, ou se parte para visita em cidade estrangeira. À semelhança das galerias de ferro, é um dos espaços da heterogeneidade e da diversidade linguística, étnica e social que definiu o cosmopolitismo.

A gare central, estação dos caminhos-de-ferro, é a consequência da invenção do comboio. Escusado será recordar as fantasias, ficções e romances que este veículo inspirou ao longo dos últimos duzentos anos: histórias de crimes, fugas para um exílio, transiberianos, o Expresso do Oriente.

Mas o comboio, a máquina de viajar, trouxe algo de novo a uma civilização que passou a diferencia-se de todas as outras civilizações autónomas anteriores: trouxe a velocidade e com ela a supremacia radical do ponto de vista de observação do humano.

Através desta máquina passou-se de uma observação do mundo feita enquanto se anda a pé, a cavalo ou de carruagem a uma outra, aquela que se tem quando no comboio, registo visual a uma velocidade que comprime o tempo e o espaço.

A velocidade do comboio trouxe ao observador uma nova esperança na possibilidade de passagem contínua e infinita através da janela lateral, inventou o *“travelling”* que fez a passagem da sucessão de fotografias ao cinema. Através da sua velocidade de deslocação o comboio trouxe o turismo e a ilusão de que são a natureza, o mundo, as cidades que se movimentam ante a imobilidade do observador-viajante.

O RIO

Citado hoje, o fragmento de Heraclito *“ninguém pode banhar-se duas vezes no mesmo rio”* parece-me demasiado pueril. Olhamos o Danúbio, o Tejo, o S. Francisco, o Tamisa e do que nos lembramos é das vias comerciais, da junção de fronteira, do turismo dos bateaux-mouche, das catástrofes naturais que são as cheias. Os rios são hoje uma azáfama: meio de trocas mercantis e industriais, produzem energia e ligam países. Para voltarmos a ver que os rios são feitos de água é necessário desencarná-los de tanta actividade comercial e admitir a limpidez e o sentido do fragmento.

A PRAÇA

Seja a Jemaa el Fua em Marraquexe, as praças da pintura de Chirico, ou as praças míticas como a Piazza Navona ou a Piazza de San Marco, sobre estes lugares abertos ou cercados no centro da cidade ou da vila repousa o fundamento de uma comunidade. Criadas em torno de uma catedral, de uma igreja, do tribunal, do edifício do Município ou em redor de uma fonte de água, as praças agrupam a heterogeneidade de uma comunidade. Na praça se ratificam leis, se cumprem rituais, se manifestam as gentes contra o poder ou se aclamam governos. A praça é a génese da polis e certamente o território mais político de uma cidade. Entre ser um não-lugar ou um lugar centrípeto, nos guias turísticos ou na organização espontânea dos circuitos pedestres, a praça é a materialização, por excelência, do espaço público, a sequência lógica da ágora. Na praça tudo se torna público, os cidadãos assemelham-se uns aos outros no exercício dos seus direitos de manifestação, de reivindicação, de uso da palavra. Na praça, os cidadãos estão solidários e constituem um corpo social reivindicativo ou afirmativo. Abandonando a praça cada um se torna mais solitário. Este lugar abarca duas dimensões da actividade humana e tanto pode servir de espaço político como de espaço de trabalho (podendo ser feira ou espaço de recreação colectiva: o Lunaparque, por exemplo). Na heterogeneidade dos seus desenhos, a praça é uma arquitectura pública decorada por estátuas, fontes, arcos. Que maneira melhor de celebrar em comunidade?

O CAFÉ¹

CAFÉ EM FRENTE À MATRIZ

*Não era a questão dos olhos cinzentos e do plúmbeo cabelo
e a pele de quem sempre viveu na parte mais sombria da
ilha. Nada disso. A jarra do seu corpo é um ramo de tamujo
e louro de cheiro, suave prisão na qual a divindade o
encerrou.*

*E se a beleza é outra coisa,
então viu o erro que fizera em se deter tanto no caminho e
em fazer tamanho gasto, como fez, com o prazer;
o modo como dirigiu os sentimentos – e o desejo – daqueles
que vivem na parte mais soalheira da ilha.
Não haverá de pele tão branca como esse que se
sentou por uma manhã no café Central.
Julga-se bibliotecário de Alexandria recopiando as Leis
que Platão escreveu em tabuínhas de cera.
Procura expressões sinónimas para se perder. E,
Em Ponta Delgada, entende a longínqua corrupção do legislador ideal.*

JOÃO MUGUEL FERNANDES JORGE, *Bellis Azorica*

¹ Os cybercafés não são o sucedâneo directo dos cafés; necessários, eles são a actualização das cabinas telefónicas.

Bastaria este poema para dizer da imperatividade dos cafés na cidade. Mas permito-me acrescentar apenas que é pelos cafés que a cidade exorciza, que é nos cafés que ainda se constroem as ilusões dos poetas e as cidades dos políticos. Foi assim desde que nasceu o primeiro café em Paris num longínquo século XVIII, desde que, no Procópio (assim se chamava o café), entre malgas de um líquido negro e amargo, os pensadores criaram o espaço público. Ainda era assim na década de sessenta no Café Central, em Almada, refúgio dos últimos anarquistas portugueses, ainda é assim nos exíguos seis metros quadrados e nas três mesinhas do Café Lisboa no centro do Mindelo, ainda é assim em cidades onde há elevação na política e na poesia.

A ÁRVORE

Em redor de uma árvore se constrói um mundo e a árvore pacifica esse mundo. Quando existia o “campo”, as gerações mediam-se pelas árvores plantadas. Agora, que há muito o abandonámos, trazemos algumas árvores e plantamo-las no centro dos jardins, a abrir um filme, a construir o terraço de um restaurante.

Já aconteceu que o futuro da arte tivesse sido anunciado através da plantação de 7000 carvalhos numa cidade. Foi em Kassel, foi Beuys quem o fez em 1982. A árvore é metáfora de muita coisa: sob o nome de macieira (na Europa) ou de mangueira (em África), ela é símbolo do destino trágico que sucede a transgressão.

Mas aqui não nos interessam muito as metáforas. Interessa-nos mais o seu lado físico, a sua energia vital presente nas cidades. A árvore liga a cidade ao tempo, assinala a mudança e a sucessão das estações, ligando os homens à História. As árvores ligam os pássaros à terra quando estes pousam nos seus ramos. As árvores sossegam a pressa das cidades: emma são os ciprestes, em Bruxelas os castanheiros, em Viena os álamos. Para chamar a chuva pode plantar-se milhares de acácias numa cidade como o Mindelo; não é magia: é a racionalidade e a ciência ao serviço da cidade e é fantástico.

A árvore assinala sempre a vida.

AS ESQUINAS

“As esquinas fazem as cidades”. Assim se intitulava um dos capítulos da exposição “Cidades, Esquinas” no Forum Cultural de Barcelona². A Exposição reconstituiu o processo de construção de diversas cidades, os primeiros mapas, as primeiras plantas (México 1562, Londres 1666, Panamá 1673, Buenos Aires, 1785); enumera várias tipologias possíveis de esquinas (das cidades periféricas aos labirintos de certos centros urbanos); reúne um conjunto extenso e exaustivo de fotografias das mesmas; apresenta esquinas que se tornaram míticas em

² Realizado na Primavera e Verão de 2004

edifícios de autor (o encontro de dois edifícios que fazem esquina de Daniel Liebskind com Cecil Balmond, os dois edifícios de Frank Gehry “Fred and Ginger”, os edifícios de Shibuya no centro de Tóquio, etc.); lista as esquinas de pedra, as esquinas opacas, as esquinas transparentes, as esquinas vazias etc.; alude à sociabilidade que as esquinas fomentam; revê a importância da esquina como lugar apropriado para o café, a mercearia e a livraria e aponta o elevado grau dramático que as esquinas podem possuir, nomeadamente no cinema.

Não podemos deixar de pensar na esquina como uma construção geométrica elementar capaz de suscitar o mais imprevisível dos encontros.

O JORNAL DIÁRIO

Todas as manhãs começam com a leitura do jornal e assim começa o mundo.

**A PAISAGEM, NUM DIA ALGO NUBLADO,
VISTA COM ÓCULOS DE SOL COM LENTES POLARIZADAS.**

Carlos Alberto Machado



Paisagem (s. f.): porção de território que se abrange num lance de olhos; quadro que representa um sítio campestre; desenho sobre um motivo rústico; aspecto; vista.

(Dicionário da Língua Portuguesa, Porto Editora, 5ª edição, 1965)

O que aconteceu permanece inapreensível e aliás acessório e até nulo: só importa a possibilidade do que se passou assim, mas poderia ter-se passado de outro modo; só contam o significado geral e o direito de o espírito procurar esse significado, não no que é e que em particular não é nada, mas na extensão dos possíveis. Aquilo a que chamamos realidade é uma utopia.

(Maurice Blanchot, O livro por vir [IV- Musil: : 145-160], (1984, ed. port.): 149)

[ACÇÕES]

1 – Morder uma maçã (ruído sem amplificação) – A REALIDADE, PRIMEIRA evidência.

2 – Morder uma maçã (ruído amplificado) – A REALIDADE, SEGUNDA evidência.

3 – Uma maçã é atirada muito alto por cima do público – Quando a maçã cai no chão: A EVIDÊNCIA da gravidade

[DIZERES]

[conferenciando]

Ver as vistas num dia algo nublado.

Sem guia turístico e sem mapa.

Sem pontos cardeais.

Sem máquinas registadoras.

Sem o seu café de bairro urbano.

Com óculos de sol com lentes polarizadas.

Guia improvável.

Ver tudo o que há ou que poderá haver – a ver vamos, como dizia o cego.

Onde começa um olhar?

Talvez na decisão anterior ao olhar.

O olhar pode ter uma recaída da consciência.

É uma doença (infecção aguda dos membros locomotores).

Trata-se com antibióticos.

Para os doentes crónicos: lugar perpétuo na Academia de História. Enterro com Hino Nacional e 12 Salvas de Canhoneira.

Escrever é ser-se mais – ou menos – do que se é.

[o escritor na/olhando a paisagem – imagens]

O que é familiar não se vê.
Invento pontos de apoio.
Dissonâncias.
Mapa de surpresas.
Filme de afectos.

i

A noite num monte alentejano (1):
Atitude de cão: ladrar furioso, caudas em ritmo de escova eléctrica.
São dois. E velhos.
Têm carraças.
Acaricio-os.

ii

A noite num monte alentejano (2):
O quarto parece uma cela conventual.
Uma mosca zumbe a noite toda.
Hei-de tirar um curso de santo.

iii

A manhã no mesmo monte alentejano (1):
Primeira refeição do dia.
Mirrei durante a noite.
Ou os móveis cresceram em demasia.

iv

A manhã no mesmo monte alentejano (2):
Exposição de arado e carroça.
Pedaços de real sem custos acrescidos.
Chove.
Chove?

v

Voo lento e baixo sobre
uma estação de caminho-de-ferro.
Mais cães – ao longe a ladrar.
Terão carraças?
A cauda agitada?
Aumento dos batimentos cardíacos.

vi

Estação de caminho-de-ferro.

Os cães.

Pêlos eriçados em todo o corpo.

O meu.

Sossego.

Os cães estão presos.

vii

Um homem. De outro tempo.

Electro-mecânico para todo o serviço.

Pintou cancelas ao ritmo alentejano

(alentejano emprestado, embora).

Tem várias sabedorias.

Por exemplo:

“A idade é o caldo da vida.”

Pode começar um filme.

viii

Voz off:

Empresto-lhe um nome: Manuel.

Vive na estação – que já não é.

Agora (há quantos anos?) é: segunda casa de homem com precisões de homem.

Chouriça e queijo e pão e vinho.

Um fado saudoso na viola rançosa.

Umas fodas apressadas

(quarto do fundo, um de cada vez na mesma, gente civilizada).

ix

Insert (1):

Guerra colonial portuguesa, Angola, 1972.

Matou pretos e cantou o fado.

Privilégio de Manuel:

ir às putas em traje civil.

Na televisão nacional, mensagem para a Maria:

“Nós por cá todos bem para ti e toda a família um feliz Natal e um Ano Novo cheio de propriedades.”

x

Cenário de filme neo-realista europeu, anos quarenta.
O homem a quem empresto um nome é auto-suficiente.
Na estreita pocilga dois porcos pretos alentejanos.
Metade do tempo são alimentados com farinhas industriais,
a outra com bolota couves e o que de melhor houver.
Hoje roem a cancela.

xi

Completa o cenário:
um carneiro cobridor
defende a sua meia
dúzia de ovelhas.

xii

Mudança de plano:
interior de antiga indústria vinícola e azeiteira
– a primeira empresa social portuguesa, 1893-1905 –
longos corredores, zonas sombrias, despojamento:
travelling lento, muito lento – filme de autor, europeu.
Mudança de plano: num canto, personagem,
o homem de nome emprestado é um capo siciliano.
Cospe a palha de trigo.
Um tiro.
Mudança de plano.

xiii

Close-up: da janela da frente
da velha station Morris uma
mão enluvada sem o anelar.
Sangue no chão de terra gordurosa.
Off: da roulotte vizinha, um choro sufocado.

xiv

Insert (2):
Protagonista (como diria a outra: “protagonista principal”):
Manuel, nome emprestado, ex-operário da CP,
pequeno agricultor de auto-subsistência,
inventor de cenas passadas e actuais, é
(também) voyeur:
com binóculo e telescópio
devassa a vida alheia.
Inventa paisagens.

xv

Manuel, ainda protagonista,
antes das despedidas
(que seriam com umas migas, não
se esgotasse entretanto
o orçamento do filme):
“O meu rapaz anda por aí
a tirar cursos da CEE, é aquele
que tá na bomba da gasolina da aldeia;
a filha, doutora não sei bem de quê,
casou com um mais velho que ela divorciado e com dois filhos.
É o grande desgosto da minha vida.”

xvi

Imagens não editadas (1):
Coisas que se vêm:
Searas invadidas pela água da albufeira de uma barragem.
Uma máquina que bombeia água para terra.
É preciso perceber.

xvii

Imagens não editadas (2):
Uma estrada secundária levemente inclinada
dilui-se nas águas de uma albufeira.
Chove miudinho
sobre o velho Renault 5.
Ruído de chuva no capot e no vidro limpa pára-brisas.
Chuva.
Neblina.
Retomo os meus óculos de sol
com lentes polarizadas:
vejo o início dos troncos das árvores submersas,
percebo a continuidade da estrada.
Retiro os óculos.
Neblina.
Chuva.
Um crepitar limpo e doce
nos meus ouvidos.
Marcha atrás.
Um pescador solitário pesca nas águas paradas.
Onde estive?

xviii

Imagens não editadas (3):
Rolos de feno amontoados em três
altas pirâmides longitudinais.
Uma curva imperceptível
impede os pontos de fuga.

xix

Imagens não editadas (4):
Num campo de pastos
um grande aparelho electro-mecânico
de rega por aspersão.
As vacas sabem
que é um esqueleto
de dinossáurio.
Daí o seu espanto –
pelo meu espanto.

xx

Imagens não editadas (5):
Ex-votos na igreja da milagreira:
pedaços de corpos em cera e
nas longas filas de pequenas fotografias
o homem de nome emprestado, Manuel,
fardado de militar, e esposa (ou noiva),
Flashback:
“E quando aí estiveres no meio dessa gente toda preta não te esqueças de
comer as chouriças e o pão que eu cosí e mata-os todos bem mortos que eu
preciso de ti para o meu sustento e dos filhos que aí hão-de vir e saudades de
todos cá da terra e não te esqueças de mandar uma fotografia mas vê se não te
esqueces de fazer a barba a tua Maria que te quer bem”.

xxi

Imagens não editadas (6):
Campo raso de feira e romaria.
Os postes de electricidade
como cemitério de gigantes.
Ao longe,
uma família cigana
remansa o dia.

xxii

Imagens não editadas (7):

Mina de mármore.

Enferrujados,

os longos cabos metálicos

que outrora friccionaram

o coração

da pedra

fria.

xxiii

Encontro com Liliput:

em falta do real

em tamanho natural

a projecção em modelo.

[IMAGENS-OBJECTOS]

Uma laranja azul. Atrás dela, um dinossáurio mecânico.

A memória é um relicário de imagens inventadas.

Viana do Alentejo, Évora e Lisboa. Março e Setembro de 2004

VOU PARA SUL
José Miguel Gervásio



Sei cá bem ao que venho. Sei muito bem, num pensar de esgar de cabeça a sonhar, enquanto rodopio o meu pé na terra seca que o verão deu em secar que é como se fosse um limite sobre outro limite. Traçar uma circunferência em forma de sola de poesia e centrifugar a minha ideia na coisa que estou a desenhar na terra. Por causa dos preceitos, mais um nada de ver o que se dever olhar, é só juntar a extremidade linear do risco que o calcanhar traz atrás de si e quando se finar a sua forma pelo uso que o vento faz a soprar na cama da terra o pó aos olhos, do chão ao ar. Posso pelo menos acrescentar que algumas coisas deste tempo merecem outra leitura, menos enfadonha, mais ridícula, tanto quanto a forma da arte possa ser, a ser arte claro, ser aquilo que é, senão é nada.

Vou para Sul a enganar as botas de borracha que andam pelo seu pé, porque este ano foi diferente em tudo. Estou a enxotar as moscas que estão a voar à volta da cara com a mão que não está a pensar na coisa do momento e respondo à fome com a outra que leva à boca uma côdea de fruta. Toca a andar, sempre a dar aos pés para ver como é ali mais à frente a ideia que tenho ainda aqui desta forma. Com o caminhar as coisas mudam, pelo menos parecem mudar como se existissem numa teia de linhas que se interligam. O desafio é o de encontrar a forma própria no tema impróprio. O meu trabalho não tem verbo, tem uma esquina onde tudo se encontra antes da hora de ir almoçar, onde quase tudo se torna subtilmente fluido e cruzado. Tem coisas que não sei nomear que brigam com outras coisas que não sei significar. É por isso que nem tempo, nem horas que marquem o tempo me incomodam. Não pretendo encontrar medida, nem linha reveladora de um acto feito de uma medida só. Como se retratar o facto de ter feito a minha circunferência de um traço de gesto único fosse mais orgânico que meditativo, fosse um voilá-já-está sem outro expiar.

Está quente. Está muito quente neste quarto onde preparo o fim das várias histórias que não conto no que vou mostrar. As pessoas, talvez à força da mesma coisa de todos os anos fazem o hábito simples do ir viver daqui para ali, em sociedade ou aos molhes, não arredam pé, hão-de aparecer os donos verdadeiros das emoções que as coisas brancas destilam.

O bigode do meu tio era de pôr e tirar para ir à praia à procura do tempo perdido... não faço a mínima ideia se era licenciado em engenharia se não, se lia romances antes de adormecer. O Sul é uma selva de calor quando se leva os pés no chão e se toma qualquer direcção. É do ar, é do ar pesado do sul, é tudo uma enorme emoção de passar no passe-vite.

A esta exposição trago desenhos e pequenos desenhos de montar ao lado dos desenhos, também fotografias como se fossem desenhos ou pequenas pinturas a preto e branco. Umas coisas em forma de corno e brancas, muito brancas, que tenho nas mãos quando elas sangram de solidão. Trago-os a todos a ver as pessoas que lá irão para os ver.

Aproveitando as capacidades técnicas de uma máquina fotográfica rudimentar cujo trabalho de controlo da exposição sobre o tema a registar é mínimo e o resultando final de impressão é quase sempre inesperado, proponho uma fuga pela paisagem registando o percurso.

Objectos singulares providos de personalidade, coisas naturais ou da responsabilidade do gosto duvidoso humano, o caminho, a indecisão sobre o caminho – se este se divide ou se apresenta algum obstáculo –, o ar também, os passos em roda, as pessoas ao longe ou mais ao perto, a vista das outras. As coisas que ficam nas nossas costas e as que estão para ser vistas, como se a imagem da retina fosse menos importante que a realidade da película. Tudo o que aparecer, que saltar aos olhos e disso se souber seleccionar no momento nervoso do clique. Tudo, quero tudo o possa fazer parte do sonho de um homem esquimó.

Eu tenho um tio que há muito tempo passava o Inverno a pente fino nas praias, usava bigode e um detector de metais a ver se descobria o que as pessoas lá tinham perdido.

Na generalidade a paisagem altera-se, a ideia parva de que sendo o mundo uma esfera de redondo efeito na sua forma singular e sem outras preocupações pode, no continuar da caminhada, mais cedo ou mais tarde, acabar por levar de volta o passeio ao ponto de partida. Nesse caso, adeus mulher, adeus filhos parto para aqueles sem saber quando vou voltar, esperem-me no poial da porta e vejam-me chegar pelo norte, que por ali hei-de voltar.

Não me interessa chegar a lado algum em particular, nem a nenhum na generalidade e muito menos atingir o ponto de partida. Hei-de voltar apenas por ter perdido o hábito de cagar no campo ao ar livre. É uma fuga com retorno previsto e pronto. E uma fuga deste género é uma espécie de capricho acrescentado à banalidade das coisas do mundo, à normalidade, ao ir e vir, ao vou ali já venho, ao espectáculo do esperado, do já visto, ao desejo normalizado. Trata-se, na sua essência, de um objecto rotulado e colocado ele mesmo entre os tais objectos que são passíveis da minha crítica, quero dizer, de um daqueles absurdos discursivos de que trata a linguagem antes da arte e que se chama na especialidade ARTE. É preciso estar consciente, i. e., não enredar na burocracia do gesto ou do intelecto. A arte é um meio sem interesse maior que não seja provocar descontinuidade. Assim seja. Vou para Sul munido de uma bússola atrás do sinal da agulha de indicar o norte a ver o que lá encontro.

O elemento orientador do trabalho é o percurso pedonal a fazer sempre na direcção do Sul. A agulha da bússola aponta o norte, vou no sentido oposto. O caminho não está escolhido a não ser no que toca ao ponto de partida, da casa que habito vou para o Sul imaginando sumariamente parte das ruas que orientam essa direcção. Possivelmente o percurso estará barrado por obstáculos, casas, pedras, vales, rios, montes, etc., a propriedade, o muro, a vedação, o

¹ Nota de texto para um trabalho circunscrito na valência de uma ideia realista, captada no exterior, para ser vista no interior.

caminho que implica o desvio, a preguiça mental, um homem armado, há que contornar e voltar ao caminho principal.

Secundariamente após a caminhada, o trabalho de revelação/ impressão, em formato quadrado, médio formato. Pretendo realizar uma montagem em forma de um painel como se tratasse de um segundo percurso sobre o da memória, de um cenário sobre uma outra viagem que a descontinuidade de que vê lerá, ou ainda sobre a possibilidade de ninguém ver e de ser apenas contada aos que não estão minimamente interessados em coisa alguma. Uma organização gráfica, intuitiva, em jeito de painel como já referi. Cada imagem será montada individualmente com um texto. Uma solução de montagem muito semelhante a uma organização possível das imagens de *“O livro das mutações”* – imagem gume – aquela que penetra na direcção que uma determinada força consente ao imprimir ao objecto cortante direcção e sentido sobre o objecto a cortar. A filha mais velha recebe ordem para sair de casa e segue para sul. O filho mais velho parte para a guerra, mau prenuncio no céu.

Ao centro da sala onde estarão montadas as imagens estará uma escultura feita com recursos de uma possível linguagem da forma que cá tenho. É a imagem aglutinadora de que tudo o que passou é real. Pelo percurso atingimos a forma desejada.

Montemor-o-Novo, 12 de Dezembro de 2003.

CONGRESSO:
A ASSEMBLEIA DOS MOMENTOS FRÁGEIS

Hugo Cristovão



Só faz sentido a questão dos antecedentes teóricos do actual trabalho do actor se colocada no sentido de um reviver da tradição, e do seu espírito. Nesse aspecto o teatro é como o esoterismo: o que sobra é incompreensível para um olhar leigo, para o olhar que não pressente já o que procurar. A verdadeira transmissão é feita oralmente, ou por contaminação, e mesmo essa implica á partida estar disposto a capturar no ar o que merece ser capturado. Em todas as transmissões o primeiro elemento é a paixão, o fogo, a curiosidade insaciável. Sem esse elemento os teóricos são um carvão negro que não dará calor ou luz. E o actor perde-se numa complexa teia de ilusões, que bem ou mal tecidas, jamais conduzirão ao desbravar do que está vivo. Perde-se em autópsias. No teatro, paradoxalmente, a forma de abrir o véu começa por acreditar no eterno retorno, no tempo mítico, numa eterna reminiscência das coisas, aqui e agora. O actor sofre processos de transmutação, segundo modelos arcaicos, em que qualquer contemporaneidade não passa o mais das vezes de uma roupagem externa. Movemo-nos sempre dentro da história, e fora da história, ao mesmo tempo, pesquisando a possibilidade de uma constante primeira vez, de uma constante frescura. Diz-se que o teatro é uma arte, fala-se em emoções estéticas, abrimos mão de termos cujo fito não é mais do que propagar o lugar comum. O teatro não será uma estética, antes uma ética. Uma ética de metamorfose que combina o lúdico e o sagrado, o temporal e o atemporal. Devemos escolher bem cedo se o que fazemos é ficção ou realidade. A ficção não assume, no fundo, um carácter de necessidade. Trata-se apenas de um luxo. O que é um luxo descai sempre para segundo plano quando a vida se torna perigosa, inclemente. Há sempre quem se apegue aos seus pequenos luxos em todas as circunstâncias. Quando vem a tragédia há sempre quem queira fugir ou ignorar, quem em desespero se refugie em pequenas idiossincrasias estéticas, aquelas que nos reforçam as crenças de sermos quem achamos ser. Esse esteticismo desliza para padrões, normas e morais, preceitos ciclicamente renováveis. Quando se fala em vanguarda fala-se quase sempre no desejo de descobrirmos o nosso luxo particular. Propagandea-lo é vendermo-nos. Absurdos marcados pelo tédio. Aqui devemos manter o pé ligeiramente fora da história do discurso. Ética implica decisão, e o teatro é um espaço de decisões, a grande metáfora da decisão. É um espaço paradoxal, destituído de qualquer esperança. É o presente. Cada vez que nos entranhamos pelos subterrâneos da actividade teatral damos de caras com uma reminiscência antiga, a que sem pudores e pruridos eu apelidaria de mágica. Falamos então de ficção ou falamos de realidade? Falamos de um universo escapista de sonhos sonhados em ilusão, num pequeno mundo perfeito e controlável, embora raramente, ou falamos de realidade, de uma porta que subitamente se abre? Abrimo-la? Fechamo-la? Damos pequenas espreitadelas medrosas e, com pomposas linguagens, elucidamos falsamente a manada? Grande parte de nós limita-se, no máximo, a postar-se a essa porta de armadura, cadeira de veludo e óculos de sol, de costas voltadas para ela, com um rito de exuberância e seriedade a afastar o temor. Do lado de cá dessa porta sempre há o público, os outros, e os espelhos. Do outro lado, solidão e assombro. Como todas as grandes analogias, esta é uma analogia de morte. Do des-

conhecido e do fim. Desperdiça-se a vida quando não se enfrenta de perto essa morte do actor. O actor não é mais do que um ser humano com absoluta fome de experiência, determinado a usar-se na procura de um conhecimento outro. Alguém que se testa sob o signo da oposição e do confronto. Do desafio. Claro que há quem o ignore, quem recuse, quem não se transgrida. Existem sempre os arautos paradigmáticos da restrição e do comedimento, do correcto bem falar da modernidade, das razões segundas. De tudo o que diverte da necessidade de decidir aqui e agora, da partida. É lamentável e medíocre. A generosidade e a intensidade da paixão sob uma ética de metamorfose, sob o constrangimento feroz do presente e da acção, sob a repetição exaustiva e renovada, são o principio e o fim da técnica do actor. Nada mais do que isso, e nada menos do isso, é necessário para começar. Quem não o entende, não percebe nada. Que se afaste, diria eu cheio de expectativa. Nada há senão estratégias, e passo a descrever uma, a criação de uma assembleia interior a que chamarei o *“Congresso.”* Trata-se de listar todos os nomes que na história do teatro, e da dança alguns, nos parecem relevantes e úteis. Eu daria uma ênfase particular aos práticos. Uma lista que deverá conter no máximo 25 nomes, por razões funcionais. Durante uma semana estes nomes serão repetidos internamente, duas vezes por dia uma hora de cada vez, em posição de meditação numa cadeira, corpo muito ligeiramente inclinado para a frente (uma eterna pulsação para se levantar que nunca chega a concretizar-se) coluna vertebral alinhada num eixo vertical imaginário terra céu. Olhos fechados, mas se abertos focados num ponto a 45 graus para cima, imóveis. A repetição interna do nome, proponho 48 vezes cada um, deve acompanhar ou o ciclo da inspiração - expiração, ou uma sílaba por batida do coração. Não deve existir nenhuma tentativa de produção de imagens ou de visualização, apenas a tediosa repetição do nome, como um chamamento inaudível. Um pequeno diário deve ser criado para registar dificuldades e acontecimentos. Convém que o praticante possua os livros chave de cada um dos nomes envolvidos e ocasionalmente olhe para esses livros folheando desinteressadamente as páginas. Que os atire ao ar e tente equilibrá-los a todos numa só mão, ou em cima da cabeça. Queimá-los, algumas páginas de cada vez é também uma opção válida. Ao fim de uma semana, todos esses livros que se supõe já anteriormente lidos, devem ser deitados fora ou oferecidos. Para os mais tímidos emprestá-los é uma hipótese alternativa, de preferência a quem não perceba nada de teatro. Recomendo emprestá-los a produtores, autores dramáticos na moda, cenógrafos, sonoplastas, encenadores inaptos, literatos e outras criaturas afins. Na segunda semana, deve-se exercer um esforço constante de visualização, apoiado em fotografias ou outros materiais, durante a repetição ou chamamento. O ponto de concentração, plagiando neste termo Viola Spolin, é forçoso que seja a manutenção de uma imagem na mente, correspondente ao nome. Não exactamente uma imagem fiel, dado isso não existir. Mantém-se o pequeno diário. Com os seus conhecidos, o actor praticante deve subtilmente ir encarnando dentro de si as vozes que por esta altura já o devem incomodar, guardando segredo dos processos que explora, imaginando que a sua boca, ao falar, se situa ou no umbigo ou nos órgãos sexuais. Caso fale

com encenadores, faça-se munir de uma cruz, de alho, de um martelo, e de inteligência superior, o tipo de inteligência superior que só é permeável a manifestações simples de sinceridade. Entretanto, e ao mesmo tempo, seja o mais frágil que puder. Na terceira semana assimile na imaginação, em simbiose, o seu próprio corpo físico ao corpo do homem ou da mulher que possuíram o nome, enquanto o repete, a repetição sempre exaustivamente constante, olhos agora preferencialmente sempre fechados. Não foi dito até agora mas um dos nomes deve ser o seu, na ordem que desejar embora eu recomende que seja impreterivelmente ou no principio ou no fim da lista. Prepare-se com humildade para a experiência curiosa de assimilar na imaginação o seu corpo com o seu corpo. Mantém-se o pequeno diário. Na quarta semana, abra os olhos, e veja á sua frente, sentado numa cadeira em tudo igual á sua, em posição corporal em tudo igual á sua, olhando para si nos olhos, o possuidor do nome que repete e do corpo que assimila. Para a sua sanidade mental aconselho a que crie por esta altura um gesto ou uma acção que, independentemente do trabalho específico no Congresso, marque para si o principio e o fim da sessão, de forma inapelável. Isto fica ao seu critério. Estude nas tradições teatrais e não só, as formas estereotipadas de começar e acabar, e decida. Se não o fizer, perderá o controle. Estude com amor e atenção a biografia de, por exemplo, Artaud. De um modo ou de outro, prepare-se para sofrer. Caso se sinta a perder o controle, não cometa jamais o erro de se achar forte ou racional. O inconsciente é antigo e goza com as nossas idiossincrasias de poder. É preferível fazer amor com o diabo do que ser violado/a por ele. Caso, mesmo assim, encontre prazer na ideia de ser violentamente possuído ou possuída pelo sonho, caso esteja tão preso ou presa numa teia de racionalidade para ser essa a sua única saída honrada, deixe-se violar sem pudores. Ostente as suas feridas como quem ostenta um precioso prémio e procure o seu consolo no vicio de rir ruidosamente. Mantenha sempre o pequeno diário como uma subtil concessão á continuidade do tempo e da sua ilusão construída, a identidade. Passou-se um mês. Comece a incluir no diário, se não o fez antes, descrições de quaisquer acções físicas que o sonho lhe revele, bem como observações de movimento, e apenas de movimento, que no seu dia se revelem como não comuns. Não force a memória do supostamente extraordinário, force antes a lembrança daquilo que para si é estranhamente comvente, para lá de qualquer sentido ideológico ou meramente social. Explore a observação tanto daquilo que lhe é repugnante como daquilo que lhe agrada. Na quinta semana, inclua uma pequena variação, que podemos denominar de fole. Pense no ferreiro que com o seu fole aumenta ou diminui a intensidade do fogo. Com a expiração abra os olhos, com a inspiração feche-os. Ao contrário do que é vulgo achar-se é na inspiração que o corpo se abandona. Com a expiração faça sair de si o corpo do nome que repete, e que está assimilado ao seu, para a sua frente olhando para si nos olhos, com a inspiração e os olhos fechados volte a incorporá-lo em si, cultivando a sensação que á sua frente, por detrás dos seus olhos fechados, se encontra você mesmo olhando para si, olhando para você e vendo o corpo do indivíduo cujo nome você repete. Seja claro na formulação deste desejo de ida e volta. Mantenha acima de tudo a concentração

e a repetição exaustiva. Neste ponto, antes de avançar para as sexta, sétima e oitava semanas, gostaria de divagar para uns assuntos alheios e relatar aleatoriamente alguns pontos que por si podem ter muito pouco em comum, tanto com este texto como entre si. Vou deixar correr um pouco o meu espirito. Não. De modo algum. Não há nada a relatar. Continuemos sem fait-divers. Sujemonos mais um pouco porque não há nada pior do que a obsessão pela limpeza, a sabedoria é suor, tem odores intensos que se propagam pelo ar como as feromonas de insectos no cio. Começo a ter uma irreprimível vontade de continuar este texto em vernáculo, mas resisto. É preciso manter um certo decoro, pontuado por expirações excessivamente sonoras. Portanto, ia iniciar a descrição da sexta semana, em que algo muda. Pegue nos nomes da sua lista, um a um, e submeta-os ao seguinte processo cortante e recombinatório, exemplificado num nome ao acaso que esperemos que não faça parte da sua listagem, metódica e consciente : Florindo Ladislau Hermenegildo. Censure as letras que se repetem e temos florindasuhermeg. Recombine de modo a criar aquilo que em certos meios se chama um nome bárbaro de evocação e temos, entre múltiplas hipóteses, Sermeg Roin Dafluh. Para Konstantin Stanislavsky isto dá konstailvy e Vkonta Syvil . Vkonta Syvil portanto ficará. E não, não se preocupe com a minha saúde mental, preocupe-se antes e deveras com a sua saúde social. Depois de ter assim escalpelizado cada um dos seus nomes, decore o resultado com o fervor de uma criança a papaguear ritmicamente a tabuada e serão essas, essas palavras prenes de sonoridade e vazias de significação imediata que repetirá internamente para si próprio. Faça-o com os olhos abertos e vendo com a sua imaginação você mesmo á sua frente, de preferência nu, ou nua. E escrutine-se. Assuma completamente na visualização o corpo imaginário das entidades que antes tinham um nome reconhecível, como sendo a parte de si que a si se olha e escrutina. Faça-se impiedosamente passar pelo crivo dessa visão que não sendo originalmente a sua agora também já o deverá ser. Atravesse o abismo que permite á imaginação metamorfosear-se em presença. Não se esqueça de tudo apontar no pequeno diário e, principalmente, abra e encerre a sessão com um gesto definido em que possa crer. Divirta-se, junto dos seus amigos e se assim o desejar, a discorrer demoradamente , com o máximo da seriedade e empenho berrado, acerca das geniais teorias do máximo expoente do teatro aborígene australiano por si recentemente descoberto, Sermeg Roin Dafluh, companheiro inseparável do grande director teatral da Mongólia, o perspicaz Vkonta Syvil . Mas nunca se denuncie. Nunca, nunca, mas nunca de nunca, se denuncie. Aconselho-lhe isto com um murmúrio, com um suave sussurro. Depende deste factor essencial a correcta germinação do segredo em si, segredo esse que é demasiado real mau grado o cariz humorístico que a mim me caiba neste momento demonstrar. Limite-me a piscar-lhe o olho com a cumplicidade do afecto, para que não nos tornemos ambos excessivamente pesados. Na sétima semana uma numa única frase todos os novos nomes por si forjados, não os repetindo agora um a um mas espalhando-os numa longa frase rudemente similar a uma encantação. Exponha esta frase internamente ao mundo com os olhos sempre cerrados durante a hora de trabalho. Preste, se já se esqueceu deste pormenor, espe-

cial atenção ao alinhamento da sua coluna vertebral. Cultive a certeza sensorial de que todo o espaço em redor de si está povoado da presença dos seres sobre os quais trabalha. Cultive fortemente a impressão de que, caso abrisse os olhos, os veria fisicamente manifestados á sua frente e atrás de si, aos seus lados, acima e embaixo. Mas não abra os olhos. Seja nisto ingénuo/a como uma criança que fecha os olhos na expectativa de ver o mundo desaparecer. Na oitava semana e porque tudo deve terminar numa certa altura, nada faça a não ser, após os preparativos iniciais, deitar-se no chão na posição da estrela, rosto para o tecto com os braços e as pernas abertos e estendidos ocupando a maior porção de espaço que for capaz. Regresse cada vez mais á percepção física do coração e da respiração e deixe-se vaguear, deixe-se sonhar. Deve procurar o padrão respiratório associado ao sono profundo, mas não se deve deixar adormecer. Seja passivamente preciso/a. Durante esta semana leia várias vezes o seu diário mas não escreva mais nada, ou comece um novo. Queime, ofereça, ou esqueça o anterior. Enterrá-lo é, desde tempos imensamente recuados, uma opção aceitável, e frutuosa. Se quiser, e se não os tiver destruído que é a mais aconselhável das opções, recupere de volta os seus livros. Neste seu primeiro esboço forçosamente grosso o Congresso terminou. As variações e os pequenos pormenores decisivos são inúmeros e devem ser individualmente supridos, neste caso particular deste texto, e do seu contexto. Grande parte deles e da sua natureza devem já ser por si ligeiramente entrevistados. Caso isso não aconteça ocupe então o tempo precioso que lhe resta a dedicar-se a uma actividade perfeitamente inútil. Faça “teatro” . Faça muito “teatro”. Faça cada vez mais e mais e mais e mais e mais “teatro”.

Imite o brutal mugido de um touro bravo e vá dar de cornos contra a porta gritando veementes olés pontuados com dores de fuça. Quem sabe se um dia a sua cabeça abrirá.

K. Stanislavsky
L. Sulerzhitsky
V. Meyerhold
M. Chekov
E. Vakhtangov
V. Toporkov
V. Vassiliev
P. Klimovitskaia
T. Kantor
Staniewcki
C. Dullin
A. Artaud
J. Copeau
E. Decroux
P. Gaullier
L. Strasberg
R. Rosenthal

P. Brook
K. Ohno
T. Hijikata
M. Tanaka
J. Malina
P. Bausch
B. Brecht
M. Alexander
M. Feldenkrais
K. Linklater
E. Barba
T. Richards
R. Cieslak
J. Grotowsky





figura 1 e 2. Instalação "Escrita na Paisagem", 2004



figura 3. Trackwork "Sonoridades", 2004

figura 4 e 5 (pág. 51). Instalação "Caminho", 2004



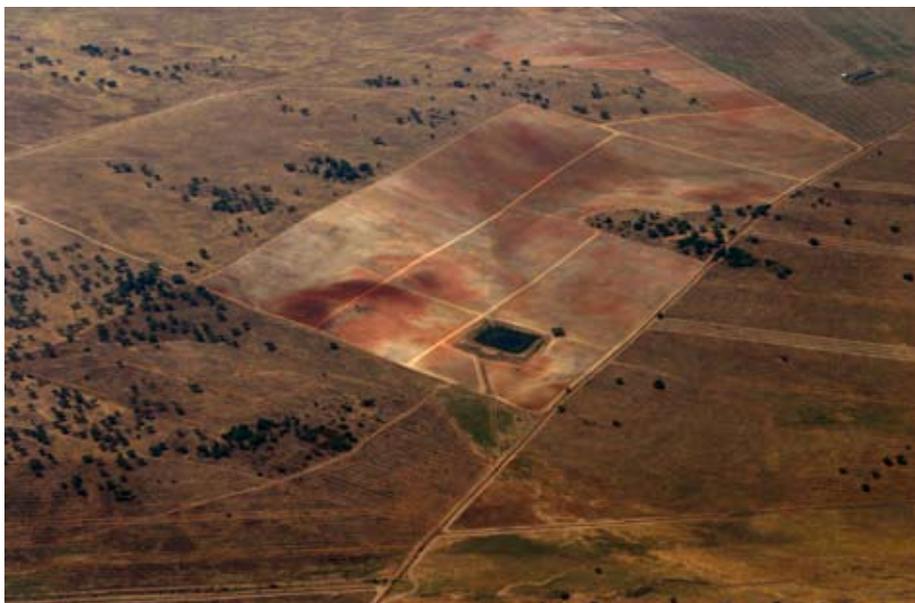


figura 6 e 7. Alentejo, 2004



figura 8 e 9. Alentejo, 2004



figura 10 e 11. Conferência Performance "Óculos de Sol na Paisagem", 2004



figura 12. Instalação "Fitas", 2004

figura 13. Performance "Performar a Paisagem", 2004

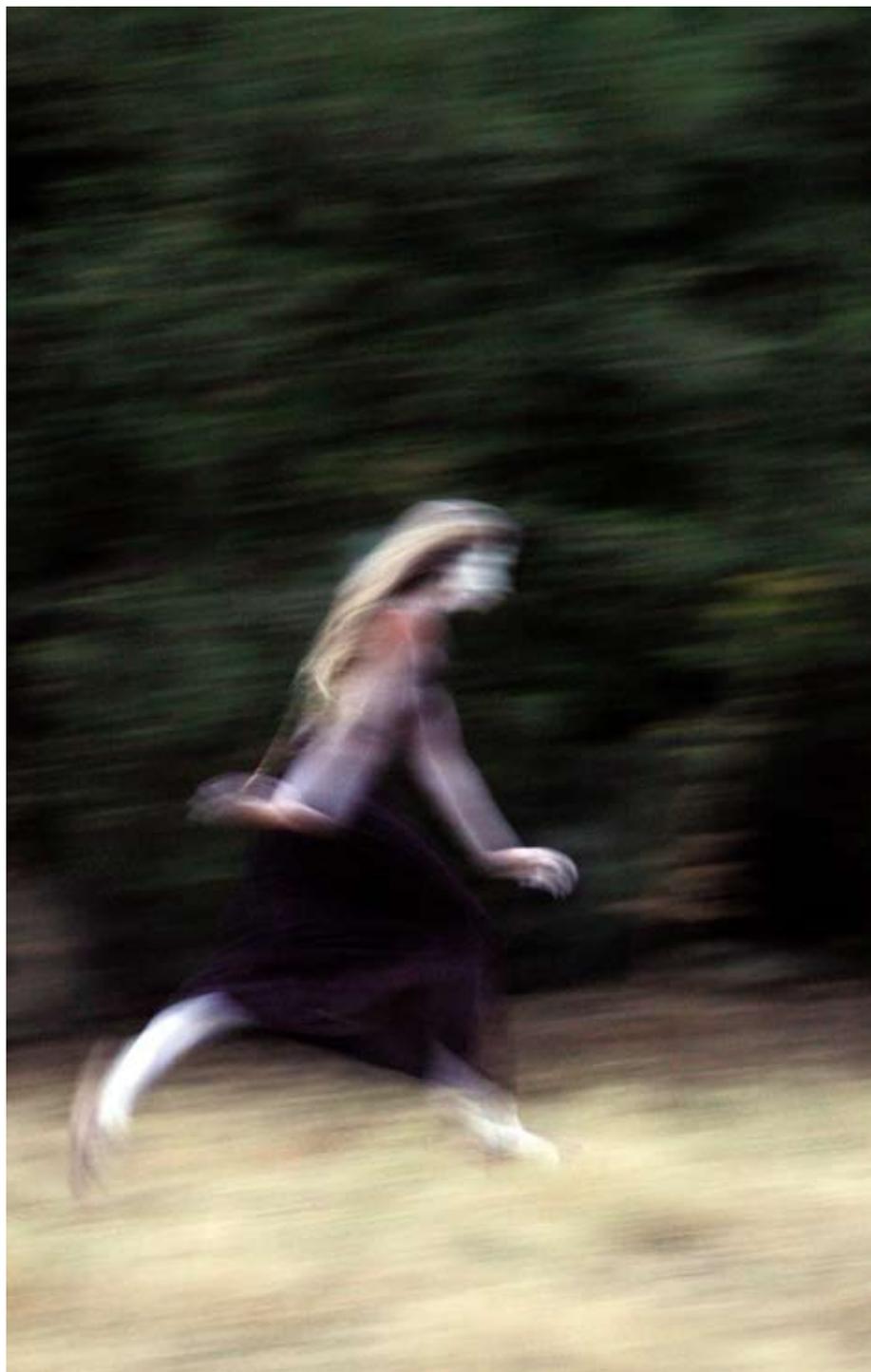




figura 14. Performance "Punta 2", 2004

figura 15 e 16 (pág. 56). "Performance Butô", 2004

**CONTEÚDOS
E PROGRAMAS**



CONTEÚDO DO DVD

FILME ESCRITA NA PAISAGEM 2004

performance
Punta 2 > Rotozaza
Performance Butô > Regina Goerger
Performar a Paisagem > Hugo Cristovão
Óculos de Sol na Paisagem > Carlos Alberto Machado e Nuno Morão
c.(.) > André Sier
UR > André Sier e Nuno Morão

exposições/
instalações
Escrita Na Paisagem > Colecção B
Caminho > Colecção B
Panorâmica > João Bragança

transversais
Trackwork Silêncio > Ana Luzia
Trackwork Sonoridades > Nuno Morão
Paisagem Virtual > Mário Vairinhos
Estaleiro Virtual > Escola EB 2/3 Reguengos de Monsaraz

SLIDESHOWS

Butô > Regina Goerger
Punta 2 > Rotozaza
Performar a paisagem > Hugo Cristovão
Escrita na paisagem > Colecção B
Artes da Terra > Vários Artistas
Fotos aéreas > Heitor Coelho
Panorâmica > João Bragança
Trackwork fotografia > João Bragança

EXTRAS

Fitas > Nuno Morão
Alentejo 2004 [3 filmes] > Miguel Clara Vasconcelos
Pedreira nº 3 [excerto] > Miguel Clara Vasconcelos
Entre rolos > Nuno Morão
Ficha Técnica

ESCRITA NA PAISAGEM 2005

PERFORMANCE

O'QueStrada (concerto)

2 Julho

Nós 2, o jazz e tudo o resto (concerto) >

Pedro Aleida e Luís Figueiredo

22 Setembro

Narrow rooms (teatro) > Pedro Antunes / tiktak BOOM

Drop suspended (teatro) > Vera Chen Hsueh-Chen / tiktak BOOM

23 Setembro

Performance de poesia sonora > Américo Rodrigues

24 Setembro

Tripla movimento fonético > Jorge dos Reis

26 Setembro

Encontro no espaço dos sons, concerto multimédia >

Vânia Santos e Ana Rita Cerqueira

27 Setembro

Sad since Tuesday (teatro) > Adrian Hughes / tiktak BOOM

28 Setembro

Contra o branco, concerto multimédia > Amílcar Vasques Dias

29 Setembro

Contra o branco, concerto e instalação > Amílcar Vasques Dias

30 Setembro

INSTALAÇÕES/EXPOSIÇÕES

Objectos para ver fotografias > Daniel Blaufuks e João M. Ribeiro

2 a 9 Julho > Arraiolos, Praça da República

12 a 24 Julho > Monsaraz, Jardim da Casa da Universidade

2 a 8 Agosto > Évora, Jardim do Templo de Diana

9 a 16 Agosto > Castelo de Amieira do Tejo (Nisa)

18 a 25 Agosto > Castelo de Belver (Gavião)

1 a 7 Setembro > Odemira, Largo Sousa Prado (Jardim dos Patos)

8 a 15 Setembro > Castro da Cola (Ourique)

17 a 24 Setembro > Viana do Alentejo, Praça da República

E tanto aqui tão perto > Luís Inocentes

3 a 17 Julho > Adega do Vilalva, Viana do Alentejo

Caminho (3 variações)

2 a 30 Julho > Arraiolos (Castelo)

12 a 24 Julho > Monsaraz

8 a 30 Setembro > Castro da Cola (Ourique)

As férias do senhor Valéry >

A partir de O senhor Valéry, de Gonçalo M. Tavares

26 a 30 Julho > Praia da Zambujeira do Mar

Paisagens portáteis >

Instalação de Luís Castro a partir de

“E tanto aqui tão perto...”, micro paisagens”, de Luís Inocentes

“Cocós e Cocôas”, objectos achados e bonecas de Diana Regal

26 Julho a 7 Agosto > Espaço Karnart, Lisboa

‘monumentos, paisagens e cousas públicas...’ >

Exposição de fotos de Viana do Alentejo

10 a 27 Setembro > Adega do Vilalva, Viana do Alentejo

instalação e projecção de vídeos >

Colecção B, E. Martins, Jorge dos Reis,

M. C. Vasconcelos, Tiago C. Jorge e Rui V. Pereira

22 a 30 Setembro > Évora, Convento do Carmo

Território tempo (Alentejo 3+3+1) > Jorge dos Reis

Criação do carácter tipográfico “Linha de Além Sul”

Instalação de objectos-palavra

Há quem leia nas árvores (encontro com escritores) >

Alberto Pimenta, Ana Hatherly, Ana Luísa Amaral, Pedro Eiras,

Pedro Tamen e Regina Guimarães

Encontro com os criadores

Andamentos > 5 projectos de criação / investigação

Hugo Cristóvão, João Pereira, Marta Soares

Paula Rodrigues, Teresa Camarinha

produção

Colecção B

apartado 287

7002-504 Évora

tel. 266 953 607

email. info@escritanapaisagem.net

co-produção

mimesis

rua miguel bombarda

124, Sala A

4050-377 porto

telf. +351 222 030 324

e-mail. mimesisdigital@mimesisdigital.com

impressão

Greca - Artes Gráficas

distribuição

mimesis

coordenação editorial

José Alberto Ferreira

textos

António Pinto Ribeiro

Aurora Carapinha

Carlos Alberto Machado

Hugo Cristóvão

João Gomes da Silva

José Alberto Ferreira

José Miguel Gervásio

Magda Henriques

fotografias

Heitor Coelho

Nuno Morão

agradecimentos:

Academia Aeronáutica de Évora

Caixa de Crédito Agrícola do Guadiana Interior (Viana do Alentejo)

Grupo Coral Feminino de Viana do Alentejo

Grupo Totta, Herdade da Pereira

José Torres Vaz Freire

Eng.º Marco Fernandes

Monte do Sobral Agroturismo

Monte Ruivo

Junta de Freguesia de S. Bartolomeu do Outeiro

Sr. Caetano

Rebocho & Rosa

Jorge Baião

André Sier

António Pinto Ribeiro / Cotovia

Aurora Carapinha

Lúisa Homem

Magda Henriques

Colecção B, Mimesis © 2005 Todos os direitos reservados



