

INTERVENÇÕES DE ESCULTURA NA TRANSFORMAÇÃO DOS ESPAÇOS PÚBLICOS EM PORTUGAL. O CAMINHO DA FONTE VELHA, EM BELVER.

Susana Piteira*

Resumo da comunicação para o III CONGRESSO DE HISTÓRIA D' ARTE: PORTUGAL ENCRUZILHADA DE CULTURAS, ARTES E SENSIBILIDADES, Casa Museu Abel Salazar, Porto, 17 a 20 de Novembro de 2004 (Sessão A - Portugal e o mundo: encontro com a arte)

Resumo: A alteração do estatuto de alguns espaços em Portugal, hoje chamados públicos, deve-se sobretudo à alteração da sua utilização e/ou função, em consequência de uma rápida mudança sócio-económica. Assistimos assim a uma progressiva decadência de muitos desses espaços, devido ao abandono das actividades ou vivências que aí se operavam. Potenciados sobretudo por este factor surgem, em contrapartida, um significativo número de programas denominados de “reabilitação” arquitectónica ou urbana, como o programa Polis de entre outros, adquirindo contornos de um fenómeno contemporâneo e de uma certa forma de (re)ordenar fragmentos do nosso território.

Através da apresentação de um caso peculiar de reabilitação - o Caminho da Fonte Velha, em Belver - possibilitado pelo Programa Pora, integrado no Plano de Acção local, tentaremos abordar este tema e algumas das implicações mais directas relacionadas com o seu processo: a forte determinação de um programa e o ensaio de uma prática interdisciplinar.

*Bolsista de doutoramento da Fundação para a Ciência e a Tecnologia no Departamento de Escultura da Facultat de Belles Arts da Universidade de Barcelona. Trabalho realizado com o apoio do FSE e do POCI.



VILA DE BELVER VISTA DE MONTANTE DO RIO TEJO COM A LINHA LARANJA A INDICAR A LOCALIZAÇÃO DO CAMINHO DA FONTE VELHA

I'm more interested in the terrain dictating the condition of the art. - Robert Smithson "Fragments of a conversation"

A presente comunicação desenvolve-se de acordo com os objectivos anunciados no seu resumo e acompanha a lógica da apresentação no III Congresso Internacional de História D'Arte, no Porto, em Novembro de 2004. No entanto, alguns dos conteúdos serão aqui mais desenvolvidos do que o foram durante a sua exposição oral, considerando que um documento escrito permite maior possibilidade de apreensão e não se encontra limitado em termos de utilização do tempo, como a sua referida versão oral.

A intervenção de arquitectura e restauro do "Caminho da Fonte Velha", pelas suas peculiares características, permite-nos avaliar de que forma os "micro projectos de arquitectura e de urbanismo" podem contribuir para o reordenamento do território, ao mesmo tempo que alteram o carácter dos lugares. Avaliamos também aqui o papel da arte na reformulação do espaço, nomeadamente a sua responsabilidade na criação de *espaço público*, atendendo a que a inclusão de elementos escultóricos e o ensaio do conceito de instalação, ou de *espaço raptado à arquitectura* (Maderuelo, 1990: 21), não só foi determinante no seu programa como constituiu a principal ideia de referência.

A forte determinação política e a determinação da equipa que desenvolveu o projecto, liderada pela acção mediadora dos seus arquitectos, proporcionaram uma base e uma experiência de trabalho invulgar, cujo produto manifesta o desenvolvimento do seu processo.

Neste contexto, as afirmações de Françoise Choay e de Bruno Soares, parecem-nos exemplares na afirmação da necessidade contemporânea de tratar o território a duas escalas distintas e simultâneas: a escala da totalidade do território, ou macro, se quisermos, articulando uma outra escala, a das

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

*Françoise Choay
In: El Reino de lo Urbano e la Muerte de la Ciudad*

" Só se combatem os efeitos negativos da dispersão e dos subúrbios planeando e qualificando as periferias e os espaços rurais como entidades territoriais específicas e diferenciadas da cidade tradicional."

*Bruno Soares
In: A realidade Incontornável da Dispersão*

entidades territoriais específicas, a dos fragmentos de território ou escala micro, que no seu conjunto compõem a escala macro.

Não nos vamos deter detalhadamente nas questões que pertencem à história recente do urbanismo em Portugal. Gostaríamos sobretudo de salientar que o projecto de reabilitação do “Caminho da Fonte Velha” foi possível como dissemos anteriormente através de fundos comunitários e do programa Pora, integrado no Plano de Acção local.

Por razões que abordaremos em seguida, a reordenação deste fragmento do nosso território, concretizou-se e assumiu-se no âmbito *das entidades territoriais específicas* (Ferreira, Apud Soares, 2005) consumando assim uma prática que contribuiu para o global reordenamento do território, a partir de uma escala micro.

Conhecidas que são no nosso país as desarticulações entre as instituições e as disciplinas chamadas a configurar o território e de forma mais específica, o espaço público, dificultando o trabalho de âmbito interdisciplinar, pareceu-nos extremamente pertinente abordar o caso da intervenção do “Caminho da Fonte Velha”, em Belver (projectado em 2000 e, executado, entre 2001 e 2004).

Este caso de reabilitação de um espaço ancestralmente rural obrigou a um interessante ensaio processual, na medida em que foi contemplada a avaliação da qualidade do programa pré-estabelecido, obrigando a uma interdisciplinariedade transversal, pouco usual em termos de prática projectual, realizada habitualmente pelos actores nacionais.

A equipa de arquitectos, ao aceitar a encomenda deste projecto de reabilitação, contraria a própria lógica dessa encomenda apresentando uma solução projectual em que o mote fundamental é *“renaturalizar o lugar”*, introduzindo no caminho *qualquer coisa que fosse suficientemente apelativa*



Fig. 1 – Vista da vila de Belver a partir do Caminho da Fonte Velha, com o castelo e o rio Teio.



Fig. 2 – Largo da Igreja, centro de Belver, do qual se acede ao Caminho da Fonte Velha.

para que a população o continuasse a usar com afectividade (Mestre, 2004)¹

A Câmara Municipal do Gavião aceitou este repto apoiada no conhecimento da qualidade de trabalho do gabinete Victor Mestre / Sofia Aleixo, Arq. Lda., com quem já tinha desenvolvido outros projectos no concelho, manifestando assim a determinação política fundamental à afirmação da diferença que o projecto veio a assumir.

Aqui tomou-se a ideia e conceito de *projecto* como algo que procurou ultrapassar o tradicional *desenho*. Ou, se quisermos, o desenho passou pela capacidade de actuar a três níveis nos quais se articulou a intervenção no espaço: o plano, o projecto e a peça (Remesar, 2000: 3). Políticos, arquitectos, artistas e também de certo modo os executores – a empresa de construção - confrontaram-se, obrigando-se a novas estratégias e atitudes.

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

Perdendo gradualmente a sua estrutura própria, assente na agricultura e pastorícia, por conseguinte, as valências associadas a esse tipo de economia, por vezes de subsistência, assistimos ao abandono gradual e degradação, pelo menos física, destes lugares. Como exemplo, podemos citar a problemática recente dos incêndios, acentuada em muitos casos pela desertificação territorial, quer pelo abandono do uso dos campos, quer pela ausência da vigilância própria de quem “habita” os lugares mas já não os vive em permanência.



Fig. 3 – Elemento em pedra que assinala o início do Caminho da Fonte Velha e, no qual estão esculpidas quatro formas diferentes em relevo. Cada uma destas formas funciona como assinatura que tenta introduzir o público no trabalho específico de cada escultor participante neste projecto.

¹ Entrevista realizada a Victor Mestre, a 1 de Julho de 2004, em Lisboa, no âmbito do trabalho de doutoramento, Arte Natureza e Cidade. Tentativa de programa de Arte Pública.

Assistimos por isso ao abandono de partes significativas do nosso território em detrimento da fixação massiva da população na orla costeira.

Mas, perdida a vocação de um lugar, o que fazer?

Abandoná-lo totalmente ao seu destino solitário! Ou inventar uma outra vocação que dê sentido a este sítio, de modo a que possa vir a tornar-se um novo/outro lugar?!

Confrontada com esta problemática, a Câmara Municipal do Gavião optou claramente por rentabilizar os recursos naturais, paisagísticos e patrimoniais do seu concelho, considerados mais significativos, que se situam sobretudo em Belver, apetrechando-o com um diversificado conjunto de equipamentos e de acções com fins de lazer e turísticos. Estes equipamentos, tão diversos como uma praia fluvial, um hotel com actividades desportivas, e estas acções como a reestruturação do largo da igreja e a intervenção de restauro do “Caminho da Fonte Velha” foram suportadas, pelo menos em parte, por projectos comunitários. Contaram com assessores técnicos e mediadores capazes de dar resposta às suas solicitações, através de convites. Daqui advém, como enunciámos atrás, o início de uma forte disposição programática por parte de quem tem o poder de decidir – os políticos, logo seguidas pelos arquitectos e estes pelos artistas.

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

forma se afirma o forte carácter deste lugar e se reivindica a tensão entre objecto (o castelo) e espaço (o Caminho da Fonte) que polariza a paisagem e determina a sua interessantíssima dimensão cénica (figs.6 e 10).

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

Desta forma, a escultura ao tornar-se uma marca da intervenção assumiu-se como o tema deste projecto. Pretendendo assinalar o percurso com uma *pista de símbolos*, implantados subtilmente ao longo do caminho (Mestre e Aleixo: 2000).

Paralelamente outras pequenas alterações foram inseridas. Pequenos equipamentos, como bancos, o restauro da Fonte Velha, a construção de um pequeno mirante rematando o percurso e a revalorização de uma plataforma natural que foi integrada no caminho e albergou bancos, mesas, assadouros e um ponto de água. O caminho foi também iluminado. Estes factores introduzidos de novo com o restauro do Caminho da Fonte Velha, contribuíram para a sua urbanização e ajudaram a alterar o seu estatuto anterior de ruralidade fazendo-o passar para outra nova situação que já se pode inscrever, no domínio do urbano. Em todas as intervenções – escultura e equipamentos - foi utilizado granito da região ou similar, de modo a sublinhar a ideia de descrição inerente aos objectivos deste projecto.



Fig. 4 – No seguimento do percurso para a Fonte Velha, à esquerda, encontramos um conjunto de elementos esgrafitados directamente sobre as pedras do muro superior do caminho. Trabalho de Rui Matos.



Fig. 5 – Relevo de Jorge Pé.Curto, como se se tratasse de um fragmento de friso, colocado no muro que acompanha o Caminho, antes da zona da plataforma das merendas.

Abordando especificamente a intervenção escultórica, temos de realçar a sua forte carga conceptual, e assumi-la com o carácter de uma grande instalação *pois o seu desenvolvimento será determinado pelas particularidades do caminho* (Mestre e Aleixo: 2000).

Foram concebidos cerca de trinta elementos escultóricos, surgindo em afloramentos da rocha existentes, em pedras incorporadas nos muros ou realizadas em estaleiro e ali colocadas (Mestre e Aleixo: 2000). Quatro escultores, Rui Matos, Victor Ribeiro, a autora deste texto e Jorge Pé-Curto, constituíram o grupo coordenado por este último, como já havia sido referido, que criou trabalhos em várias tecnologias relacionadas com a tradição da escultura em pedra, como o relevo, a escultura adoçada e de o vulto perfeito, modelados ou esgrafitados, ou ainda, em pequenos conjuntos de objectos (constituindo também *per si*, pequenas instalações). Colocou-se então uma tecnologia e uma disciplinada ao serviço de uma concepção contemporânea de escultura – a instalação.

A escultura em pedra, possibilitou a utilização contemporânea de *mediums* conotados com actuações plásticas em desuso, vindo a demonstrar que, muitas das vezes, é falsa a questão de que determinados meios de expressão já não fazem sentido, hoje. A tecnologia deve ser aquela que melhor responda aos objectivos do trabalho e, neste caso, é claramente demonstrado que a conjugação de fórmulas de actuação plásticas tradicionais são perfeitamente conjugáveis com processos conceptuais contemporâneos, potenciando-os.

Deste modo, todo o espaço que define o “Caminho da Fonte Velha” foi o suporte de intervenção dos cerca de trinta elementos escultóricos que, na sua diversidade e por si só, não chegavam a ascender ao estatuto de objecto. Como outrora, a escultura inserida na arquitectura só vivia quando inserida no suporte arquitectónico, estes elementos escultóricos, só vivem quando inseridos num suporte que, neste caso, é o espaço. Mas o que aqui se ambicionou foi chegar mais além. Ao partir do conceito de espacialidade, não estamos perante a escultura



Fig. 6 – Escultura adoçada de Susana Piteira, muro no início da segunda plataforma.



Fig. 7 – Esculturas adoçadas de Susana Piteira, muro no início da segunda plataforma.



Fig. 8 – Zona de abertura do Caminho para a segunda plataforma, vista no sentido de retorno da Fonte Velha para a Vila.

inserida na arquitectura, afastamo-nos do conceito de colaboração e da dependência de umas artes em relação às outras e superamos as categorias pré-estabelecidas das disciplinas (Maderuelo, 1990:30).

Entramos então na discussão sobre o peso que tem cada termo do binómio forma-função na arquitectura, que põe em evidência a importância que tem vindo a adquirir cada um destes termos e o seu carácter específico (Maderuelo, 1990: 31).

Avaliando, a interferência entre escultura e arquitectura e tentando diferenciar as suas essências e naturezas para averiguar até que ponto esta obra pode ser considerada escultórica ou arquitectónica, deparamo-nos com o facto da funcionalidade como valor se encontrar associada com a arquitectura, enquanto que a qualidade formal se identifica com a plasticidade da escultura (Maderuelo, 1990: 31).

Lembramos por isso o trabalho espacial de Constantin Brancusi Tîrgu-Jiu como referência e que pode ser considerado como ponto de partida de algum tipo de interferências, diríamos mesmo de apropriações da escultura no terreno da arquitectura (Maderuelo, 1990: 39). Tendo naturalmente em conta os mais de sessenta anos que separam Tîrgu-Jiu (1938) do Caminho da Fonte Velha (2001-2004) bem como os distintos modos de desenvolvimento dos dois casos, podemos, mesmo assim, estabelecer algumas relações entre ambos.

Essas relações, são sobretudo de uma certa abordagem do espaço bem como da semelhança dos seus percursos que se desenvolvem em relação a rios e a núcleos urbanos. São pontuados por elementos escultóricos, ultrapassam os limites tradicionais da escultura e do monumento, alongando-se pelo território, estabelecem laços com os respectivos tecidos urbanos alcançando uma dimensão que se estende até à distância de cerca de um quilómetro² (Beardsley, 1990: 78-80 e Maderuelo, 1990:39).



Fig. 6 – Vista para montante do rio Tejo a partir da zona de merendas

² As relações que se estabelecem fundamentam-se nas descrições que Javier Maderuelo e John Beardsley fazem sobre Tîrgu-Jiu, respectivamente nos livros

O Caminho da Fonte Velha e Tirgu-Jiu, são dois processos de obras de arte pública muito distintos entre si³. Ambos partiram de uma encomenda, negam a tradicional fórmula do monumento de escultura que através da instauração de uma ordem vertical domina o seu lugar de implantação. Assentam numa escala grandiosa desenvolvendo-se sobre a horizontalidade de sítios complexos. Distinguem-se, contudo, através dos objectivos que os motivaram e pelos processos através dos quais foram desenvolvidos. Em Tirgu-Jiu, o projecto (e consequentemente o espaço) foi totalmente definido pelo escultor, bem como toda a sua produção. Foi encomendado a Brancusi um *memorial* com o intuito de lembrar a resistência local contra os alemães, durante a Primeira Guerra Mundial, portanto algo dentro da lógica do monumento modernista. A inusitada proposta do escultor surpreendeu pela complexidade do resultado. Em vez de um elemento desenvolvido na vertical como era hábito na resposta a estas encomendas, foram desenvolvidos três grandes elementos, um deles com mais de trinta metros de altura – *Endless Column*, outro designado de *Gate of the Kiss* formando como que um arco e o terceiro constituído por diversos elementos denominado *Table of Silence*. O artista estudou a implantação para colocar estes elementos, estabelecendo uma relação entre eles. Esta relação dos elementos escultóricos entre si definiu um espaço de tal forma que o resultado desta obra adquiriu um carácter *quase-funcional e ambiental* (Beardsley, 1998: 79).

Como muito bem nota Rosalind Krauss (no final do seu texto *Échelle/monumentalité. Modernisme/postmodernisme. La ruse de Brancusi*) a respeito desta questão, a experiência do escultor em Tirgu-Jiu ultrapassou a ampliação de escala dos pequenos

Le monument sculptural traditionnel instaure un ordre vertical au sein duquel une représentation surplombe et domine son lieu d'implantation. La forme se dresse au-dessus de la matière et l'organise de manière discursive, l'ordre jetant une sorte de lumière esthétique sur ce qui aurait pu être inintelligible auparavant. Toutefois, dans tout le mouvement du «non-site» ou earthwork, ce rapport vertical se convertit en une horizontalité affirmée où sont acceptées et approfondies les conditions du labyrinthe. Les tendances à l'entropie et à la déliquescence sont admises à intervenir...et reconnues comme irréprésentables. La force anarchique de cette intervention fait sauter les anciennes limites de l'ordre esthétique moderniste. A partir de ce moment, un moment impossible de récupérer dans les limites de la pratique moderniste et annonçant selon certaines critiques l'avènement du postmodernisme, de nouvelles conditions font simultanément leur apparition. Ainsi la sculpture peut accéder à de vastes proportions, non pour englober un site mais bien plutôt de manière à prendre en compte le défi qu'il pose à la forme. Il peut aussi e faire que les limites du moyen d'expression plastique lui-même s'effondrent en même temps que le non-site inaugure une pratique que l'on ne saurait définir adéquatement par le terme de «sculpture». J'ai utilisé ailleurs la notion de domaine élargi pour décrire cet éclatement des moyens d'expression de la sculpture.

“El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura”, de 1990, pág.39 e no livro “EARTHWORKS AND BEYOND” de 1998, págs. 78-80.

³ Realivamente ao conceito de *obra de arte pública* referimo-nos aqui à ideia que Javier Maderuelo desenvolve no seu livro citado na nota anterior (págs.72-74). Enquadrada num contexto urbano e, por isso defendida a partir da cidade a *obra de arte pública* pode hoje encontrar-se em lugares que não se assemelham à ideia que transportamos de cidade tradicional. Se nos reportar-mos ao texto “El Reino de lo Urbano Y la Muerte de la Ciudad de Françoise Choay” (já citado anteriormente) naturalmente somos obrigados a entender a actual diversidade de lugares da obra de arte pública, que justamente pela sua presença nesses lugares lhes confere ou lhes acentua o carácter de urbanidade.

objectos-maquetas, típico da prática modernista, afastando-se da lógica tradicional do monumento experimentou a monumentalidade através de uma visão do infinito ensaiando um modelo pós-moderno com três décadas de antecedência.

Em Belver, embora o processo também tenha partido de uma encomenda, o espaço já estava definido sofrendo apenas leves alterações, conceptualizadas pelos arquitetos, o papel da escultura, como já se referiu, caracterizou-se fundamentalmente por deixar uma marca da época da intervenção, não teve qualquer influência na definição estrutural do espaço sendo o percurso do Caminho a definir a localização e colocação de cada elemento escultórico⁴.

Com a redefinição do conceito de espaço, este exerce a sua ingerência noutros campos como o da arquitectura e o das artes plásticas. Como consequência, os limites das disciplinas da arquitectura e das artes plásticas explodem dentro do espaço público. Aquilo que começou por ser um alerta ecológico, por parte dos artistas tornou-se hoje, uma colaboração muito próxima entre cientistas e operadores plásticos e permitiu que a planificação urbana e territorial começasse a considerar a intervenção dos artistas no seu desenvolvimento.

Os símbolos implantados subtilmente ao longo do caminho foram apresentados na Memória Descritiva *como representações dos aspectos mais emblemáticos da natureza do local* (Mestre e Aleixo: 2000), enunciando a sua função como mera representação. No entanto, ao desenvolver a intervenção a partir do espaço, é superado o carácter individual de cada um destes elementos, que como já se abordou anteriormente, neste conjunto são interdependentes entre si, ao integrarem o próprio espaço.

⁴ Para melhor esclarecimento dos conceitos e conteúdos daquilo que se entende como escultura moderna e pós-moderna, enquadrando mais claramente as nossas posições, transcreve-mos um longo fragmento do texto de Rosalind Krauss mencionado no texto e editado em “Qu’est-ce que la sculpture moderne?” (edições do Centre George Pompidou, 1986, Paris), no qual se desenvolvem as ideias fundamentais que permitem entender o caminho que leva a estes conceitos e a sua relação com a obra de arte pública contemporânea (texto ao lado na página anterior e nesta).

Dorénavant tout peut être utilisé en vue d’exprimer le caractère illimité du réel: l’architecture, le dessin, la photographie, l’action politique, le filme. Et confondre cette activité avec la logique du monument reviendrait à invoquer précisément les rapports que conteste cette expérience de la pure horizontalité (Krauss, 1986: 252-3)



Fig. 7 – Fonte Velha com um relevo adocado de Adão e Eva, de Victor Ribeiro. A pérgula, a rematar o Caminho, tem um paramento modelado com alto relevo de Susana Piteira.



Fig. 8 – Paramento relevado de Susana Piteira no soco da pérgula.

O significado destes símbolos estará sobretudo no facto de poderem contribuir para acentuar o estatuto deste espaço como *lugar*, dotando-o de carácter. *A obra de “arte pública” deve conferir ao contexto um significado estético e também social devendo ainda ser comunicativa e funcional* (Maderuelo, 2004: 73).

Neste sentido, o escultor norte-americano *Siah Armajani* é, talvez, o mais genuíno representante dos artistas que mantêm esta atitude⁵. *Para ele, a obra de “arte pública” deve dirigir-se às necessidades habituais das pessoas e não conformar-se em satisfazer os caprichos estéticos dos diletantes* (Maderuelo; 1994: 73).

Seguindo a linha de pensamento de Siah Armajani, pensamos que as estratégias programadas para o “Caminho da Fonte Velha” se podem inscrever nestes objectivos. Fundamentado na condição de que *O Caminho da Fonte Velha é hoje, como o terá sido no passado, um caminho de “silêncios”, melodias e brisas carregadas de aromas campestres* e, de que *venha a ser a luz* a orientar a visibilidade do lugar, este é um espaço para os sentidos (Mestre e Aleixo : 2000). Ao ser um espaço para os sentidos, é sobretudo nos seus valores afectivos e comunicacionais que reside a sua qualidade funcional.

O público, percorrendo este espaço, é convidado a fruir as sensações proporcionadas pelos seus sentidos. Para essas sensações contribuem os elementos da natureza como os cheiros, os sons, os elementos construídos - os muros, a fonte ou as intervenções dos trabalhos escultóricos e ainda a pérgula que remata o caminho (local privilegiado de descanso e contemplação). O apelo ao olfacto ou ao tacto, ao sentido auditivo ou ao visual, convidam a uma pausa nas nossas aceleradas vidas contemporâneas.

⁵ Poucas obras em Portugal reflectem esta atitude. Fundamentadas noutros pressupostos, por vezes, algumas obras de arte pública em Portugal, cumprem estes objectivos de serem comunicativas e funcionais, lembramos por exemplo, “Kanimambo”, da autoria de Ângela Ferreira, que fez parte do conjunto de encomendas para o Parque Expo, em Lisboa ou o trabalho de Fernanda Fragateiro “Eu Espero”, na Cidade de Santo Tirso (obra que integra o MIEC).



Fig. 9 – Ruína de casa sobre o muro do lado esquerdo do Caminho, no sentido de retorno à Vila. Plataforma de merendas ao fundo.



Fig. 10 – Rio Tejo visto da plataforma das merendas para iusante.

Atinge-se assim uma dimensão poética, fortemente ligada ao *belo* ou *pitoresco*.

Se quisermos entender a dimensão cénica que o lugar possui, o *pitoresco*, apresenta-se neste contexto quase na totalidade das suas possibilidades. Consumando-se, por exemplo, através da ruína da pequena casa (que se encontra perto da Fonte Velha – fig. 9), do ruído da água a cantar na bica da Fonte, ou de alguém a trabalhar no campo. Também na possibilidade de experimentar alguns momentos de *silêncios* e contemplar a paisagem que o lugar pode proporcionar. Ou ainda, nos efeitos de luz e sombra que quase se podem abordar da mesma forma como o faziam os pintores sensualistas italianos, que prestavam atenção aos fundos paisagísticos dos seus quadros às alterações luminosas e aos fenómenos ambientais. Mas desligando-nos do *pitoresco* que designa o pictórico no sentido gráfico (representativo) no século XVII, o *pitoresco* ganha autonomia e, no contexto deste projecto, assume-se também para além de qualitativo estético como qualitativo filosófico, comportamental e poético (Maderuelo, 2004 :28-30).

Estes são valores a que hoje não está indiferente a indústria do turismo⁶. O mito romântico da natureza foi substituído pelo mito modernista da máquina. Incapazes de viver a natureza incorporada no nosso dia a dia, devido ao actual sistema socioterritorial em que vivemos, buscamos a sua *ideia* e consumimos o seu *simulacro*.

Esperamos que o Caminho da Fonte Velha, não se torne por isso, em mais um produto meramente turístico e nessa sequência se transforme, também ele, no seu simulacro.

A necessidade de fazer algo que conserve o património, seja ele natural ou construído, alterará para sempre o seu estatuto, ainda que se reclamem as suas intervenções de reabilitação como acções neutras, como acções apenas de

⁶ Não deixa de ser curioso que o *pitoresco*, qualitativo que era sinónimo de uma particularidade cromática própria dos pintores venezianos, se difundiu através dos turistas que introduziram o termo nos seus respectivos idiomas. A palavra estava já associada ao turismo.



Fig. 11 – Comparação do aspecto do Caminho no sentido da Fonte Velha antes e depois de ser intervençionado. Ao lado esquerdo, escultura de vulto perfeito de Victor Ribeiro, que aparece como factor surpresa ao caminhante. A partir de agora, o caminho já só dá acesso a peões.



Fig. 12 – Plataforma de merendas concluída e em construção.

restauro. O Caminho da Fonte ao ter sido intervencionado, poderá continuar a ser simbólico em relação às memórias que contém, mas adquiriu a dimensão do *lazer* que lhe retira o carácter outrora exclusivamente rural. Ao desviar-se da sua primeira função, adquiriu assim a dimensão do *cultural* que como Ribeiro Telles⁷ define, é a simbiose do rural com urbano. Neste sentido, esta intervenção poderá ser considerada um fragmento no ordenamento de paisagem nacional e um prenúncio de alguma mudança, à escala micro, de atitude face ao ordenamento do território.

Num processo liderado pela disciplina da arquitectura, os arquitectos desempenharam o papel de mediadores, articulando as diferentes dimensões do projecto. Actuaram como se fosse necessário anular o *desenho*, pois o lugar já lá estava e só era essencial consolida-lo (Neves, 2004: 10). A partir da encomenda, lidaram com as questões jurídicas e lançaram a lógica projectual. Para ser desenvolvida, esta lógica processual necessitou de uma equipa diversificada ao nível das disciplinas e obrigou a que este trabalho fosse desenvolvido desde o primeiro momento com essa mesma equipa.

Sendo que a escultura, como já se aludiu, foi a marca da intervenção, o escultor participou naquilo que podemos considerar a estrutura do projecto, contribuindo para a sua definição. Esta postura terá sido definidora do carácter que vieram a assumir as intervenções escultóricas. Devido à escala da intervenção foi considerado benéfico convidar mais três escultores para além do coordenador, com o fim de diversificar as características dos chamados *sinais*.

À alteração do *modus operandi artístico* provocada primeiro pela intervenção em Tirgu-Jiu, de *Brancusi*, seguido pela prática da longa carreira de *Noguchi* e mais recentemente pela incontornável atitude e consequente obra de *Siah Armajani*

⁷ Entrevista realizada a Gonçalo Ribeiro Telles, a 23 de Julho de 2004, em Lisboa, no âmbito do trabalho de doutoramento, Arte Natureza e Cidade. Tentativa de programa de Arte Pública.



Fig. 13 – A Fonte Velha antes, durante e depois da intervenção de recuperação.

podemos cruzar o movimento dos *earthwork*. Este cruzamento de atitudes marcará profundamente toda a arte contemporânea e tem vindo a obrigar a redefinir temas tão importantes como a autoria, o estatuto de autonomia das artes e com este o objecto de arte estático e portátil, o mercado da arte e o papel das instituições que tradicionalmente se ocupam da sua divulgação, o papel da encomenda, do artista como mediador ou, ainda, as questões de interdisciplinariedade, sobretudo associada à arte pública no contexto urbano. Nesta abordagem, não poderemos negligenciar o público e a sua forma de relacionamento com as actuações artísticas.

Por esta razão voltamos a Siah Armajani desejando aderir à sua posição relativamente à relação das pessoas com o trabalho artístico desenvolvido no espaço público. O escultor, em 1986, *definiu o conteúdo e o sentido do termo “arte pública” com estas palavras: “A nossa intenção é a de voltar a ser cidadãos. Não estamos interessados no mito criado em torno dos artistas e para os artistas. O que nos importa é a missão, o programa e a obra em si. Por meio de actuações concretas, em situações concretas, a arte pública adquiriu um certo carácter. Uma das crenças fundamentais que partilhamos é a de que a arte pública é não-monumental. É humilde, comum e próxima das pessoas. É uma anomalia numa democracia celebrar com monumentos. Uma democracia verdadeira não deve procurar ‘heróis’ já que exige que cada cidadão participe plenamente na vida quotidiana e que contribua para o bem público. (...) preconizamos a unidade da aproximação colectiva ao programa comum em lugar da aproximação individual porque sentimos que a ideia de individualidade é bárbara e que a obra de colaboração é a metodologia essencial para identificar e resolver os problemas públicos”* (Maderuelo Apud Siah Armajani, 2004: 74).

Desta forma, pensamos ter sido ensaiada com o “Caminho da Fonte Velha” uma conduta profissional e ética pouco comum em Portugal, esboçando o processo necessário ao desenvolvimento deste tipo de projectos espaciais que implicam,



Fig. 14 – Construção da segunda plataforma. Zona de implantação da bica depois da intervenção. intervencionada.



Fig. 15 – Vista da zona da segunda plataforma antes de esta ter sido construída. Em baixo, a mesma plataforma já concluída.

por vezes, uma vasta gama de profissões, convergindo para a sua formulação e execução. Numa lógica pós-moderna, estruturando-se sempre entre as fronteiras da arquitectura e da escultura, o trabalho, atinge uma escala grande, desenvolvendo-se através da horizontalidade do percurso, ultrapassa as formas da escultura para se constituir ele próprio numa representação coerente afirmando-se pela sua impossibilidade de *aterritorialidade*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (2004). Lo urbano en 20 autores contemporáneos. Barcelona. Edicions UPC.
- AA.VV. (1986). Qu'est-ce que la sculpture moderne?. París. Centre Georges Pompidou.
- AA.VV. (1995) Siah Armajani. Espacios de lectura/Reading Sapces. Barcelona. MACBA.
- Beardsley, J. (1998). Earthworks and beyond. New York. Abbeville Press.
- Casey, E.S. (2005). EARTH – MAPPING. Artists Reshaping Landscape. Minneapolis. University of Minnesota Press.
- Ferreira, A.F. (2005). Gestão Estratégica de Cidades e regiões. Lisboa. FCG.
- Flam. J. (1996). Robert Smithson: The Collected Writings. University of California Press.
- Maderuelo, J. Ed. (2004). William Gilpin. 3 ensayos sobre la belleza pintoresca. Madrid. Abada Editores.
- Maderuelo, J. (1994). La Pérdida del Pedestal. Madrid. Círculo de Bellas Artes.
- Maderuelo, J. (1990). El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura. Madrid. Mondadori.
- Neves, J.M. (2004). Victor Mestre / Sofia Aleixo. Reabilitação do Tempo. Casal de Cambra. Caleidoscópio.

Remesar, A. ED (2000). Urbanscapes of Glocalization.
Barcelona. CER POLIS.
Universitat de Barcelona.

FONTES DOCUMENTAIS

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

Telles, G.R.. (2004). Entrevista realizada por Susana Piteira, a
Gonçalo Ribeiro Telles, no
âmbito da sua tese de
doutoramento Arte Natureza e
Cidade, em Portugal. Tentativa
de programa de arte Pública.
MIMÉO.

Mestre, V. (2004). Entrevista realizada por Susana Piteira, a
Victor Mestre, no âmbito da
sua tese de doutoramento Arte
Natureza e Cidade, em
Portugal. Tentativa de
programa de arte Pública.
MIMÉO.

Pé-Curto, J. (2004). Entrevista realizada por Susana Piteira, a
Jorge Pé-Curto, no âmbito da
sua tese de doutoramento Arte
Natureza e Cidade, em
Portugal. Tentativa de
programa de arte Pública.
MIMÉO.

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Mário Reis

Susana Piteira

Victor Mestre / Sofia Aleixo, arquitectos, LDA..

AGRADECIMENTOS:

Gonçalo Ribeiro Telles; Jorge Pé-Curto; Leonardo Verde Charréu; Mário Reis; Victor Mestre / Sofia Aleixo, arquitectos, LDA..