

*Metanarrativas
da paisagem
e mise-en-scène
do lugar
(site mainstream)*

por

José Teixeira

► *L: locus homónimo (toponímia adjetivada)*

A propósito das noções de espaço e da recente clivagem entre os conceitos de *site-specific* ou, *site specificity* e do alargamento do conceito de sítio e sua transformação de lugar espacial em local cultural na hodierna arte Pública¹, ocorre-me, a título ilustrativo, citar uma notícia.

Há dias, ao passar os olhos por uma publicação semanal (*Sábado*, 19, JAN. 2012, p., 76) detive-me a olhar para o título impresso a *bold* – “O Banksy² do azulejo”. Ignorando a parte do que presumi ter sido um erro tipográfico alusivo a azulejo, reparei, imediatamente, no destaque escrito acima, em letras de caixa alta.

Passo a citar: “Quem é o criador da ‘Rua Isaltino de Moraes /Corrupto, Criminoso, Político.’”

Abaixo do título podia ver-se a fotografia de alguém de rosto coberto, à sombra de um chapéu de feltro castanho (à semelhança de Indiana Jones ou à Joseph Beuys), com um azulejo na mão, emoldurado em contracurvas de azul e branco com a respectiva legenda ao centro – “Tu não és os teus pertences”.

Muito embora o enquadramento fotográfico (*plongée*) inibisse o espectador da descoberta do autor, que ocultando o fâcies, avisava não se afirmar pelas poses mas pelo pensamento, deixa ao jornalista a parte de nos desvelar o seu mistério ao colocar sobre o canto superior esquerdo da imagem a seguinte legenda: “O professor fotografado no Sábado, no dia 14, na Estação da CP de Rio Tinto”.

Afinal quem é e porque merece referência tal personagem?

Além da autobiografia singela, constante do simples azulejo e da placa toponímica alusiva a Isaltino, colocada em Oeiras, na “Rua 7 de Junho de 1759”³, constam ainda do seu currículo, o painel de azulejos toponímico, colocado na madrugada do dia 24 para 25 de Dezembro, no Largo Montpellier, na baixa portuense, com uma mensagem alusiva ao ex-Primeiro-ministro Sócrates. Passo a citar: – “Largo Eng. (rasurado) José Sócrates / Mentiroso, Corrupto, Incompetente / Primeiro-Ministro de Portugal, 2005-2011” e, uma placa que colocou no Tribunal da Relação em Lisboa onde, além da simbólica balança, figura a seguinte legenda: “Tribunal / Pena Suspensa”.

A bem da verdade comenta que, a respeito das personalidades invocadas, não tem nada de pessoal contra elas, apenas “quer espicaçar as pessoas”.

Pelo que consta, na caixa adjacente ao título da notícia, a emulação de Banksy afinal, não é português, veio do Norte da Europa, “gosta de pintura, física e filosofia”, interessou-se pelo azulejo e anda a “mudar o nome das ruas e a provocar a fúria dos políticos.”

Não obstante o azulejo estar conotado com uma certa tradição decorativa, popular, o autor assume-o como *médium* de intervenção no espaço público.

Estas acções, embora efémeras e marginais, tendem, por ser 'novidade', tal como sucedeu às manifestações de vanguarda, a ganhar visibilidade, ser consumidas, e até consagradas *pele mainstream* (veja-se a estratégia de colagem a Banksy)⁴.

▸ *Notícia e lugar*

"The Destruction of the Statues in Bamiyan" and
the construction of "Budha Eden Garden Loridos"

Como eventualmente se recordam, em Março de 2001, o mundo ocidental reagiu, com estupefacção, à notícia de uma premeditada catástrofe cultural e/ou, patrimonial da humanidade.

Os meios de comunicação social difundiam, nessa altura, a triste notícia da destruição de duas antiqüíssimas estátuas de Buda esculpidas nas falésias de arenito em Bamiyan. As figuras colossais que haviam sobrevivido a séculos de invasões (inclusivamente, à fúria avassaladora de Genghis Khan), não obstante os apelos da UNESCO, secundados pelos rogos da comunidade internacional (que até sugeriram, para minorar o mal, que se entaipassem as imagens com betão) as estátuas acabaram mesmo, por ser dinamitadas e demolidas a tiros de morteiro e bateria anti-aérea pelos Taliban.

As milícias islamitas, instaladas no governo do Afeganistão entre 1996 e 2001, acérrimas defensoras do fundamentalismo islâmico, reivindicavam, em nome do princípio iconoclasta do Corão (que repudia a representação idólatra da figura humana ou de animais) num acto de feroz afirmação internacional do fundamentalismo islâmico, a destruição daquelas imagens.

Repare-se que as consequências deste incidente, se tornam tanto mais significativas, se consideramos que o evento acabaria por ser premonitório da escalada do terrorismo no século XXI.

A explosão dos Budas em Março, no Afeganistão, antecipava, em seis meses, a mediática decapitação das torres gémeas do WTC (World Trade Center) em Nova York.

As marcas do *11 de Setembro* são profundas e com consequências diversas. Uma delas tem a ver com aproveitamento mediático e com a retórica de vitimização, favorável à estratégia ideológica dos Estados Unidos, com inevitáveis mudanças no xadrez geopolítico⁵. A par da

destruição e da instrumentalização ideológica, notaram-se, por outro lado, efeitos colaterais construtivos, de que assinalo apenas dois exemplos: o filme “*Buda caiu de vergonha*” que inicia precisamente, com os registos das explosões dos budas no Afeganistão⁶ e outro caso mais próximo de nós que, acabou por originar a edificação de “Budha Eden Garden Loridos”, numa quinta próxima do Bombarral e que, neste contexto, aproveitaremos para referir de modo exaustivo.

▸ *Sublinhar o dépliant*⁷

O que é o “Budha Eden Garden Loridos”?

Para quem ainda não teve oportunidade de se deslocar a este parque temático, situado numa quinta do Bombarral, pode aceder na internet, ao *site* oficial da colecção de arte contemporânea do CCB (Centro Cultural e Belém) e abrir o vídeo da sua apresentação⁸.

Após assistir aos cinco minutos e quarenta e nove segundos do filme, vale à pena recuperar da hipnótica letargia, para invocarmos a história do parque segundo o prospecto turístico que recolhemos de uma visita realizada ao parque.

De acordo com o que o desdobrável faz questão de sublimar, o “jardim Buddha Éden foi concebido pelo Comendador Berardo⁹ em resposta à destruição que ocorreu em 2001 dos Buddhas de Bamiyan, no Afeganistão, pelo governo Taliban. Ele abraçou o projecto da criação do jardim como homenagem à perda descabida dos budhas considerados como herança da humanidade.”¹⁰

Conhecido particularmente, pela colecção de arte contemporânea, instalada no CCB, o Comendador José Berardo (1944) surge agora, aqui, como autor de um programa de arte pública (de índole “Kitsh” e populista), integrada na natureza.

O que começo por estranhar é que este projecto surja “colado” na mesma plataforma cultural (© 2008, The Berardo Collection) que exhibe e publicita, outros produtos artísticos ligados ao *mainstream*.

Para além da vertente altruísta do projecto (que permite ao público uma visita gratuita)¹¹ haverá também (a pretexto da salvaguarda do património) alguns aspectos, de natureza mais subliminar e pessoal que, na nossa perspectiva, aproximam esta obra de outras edificações perenes e monumentais. Este empreendimento tal como outras edificações do género, precedentes, visam, sobretudo, desafiar o tempo e obedecer ao intuito de

eternizar a memória dos seus construtores. A estratégia é a de sempre: edificar obra que encha o olho e provoque admiração, para vencer o tempo e o esquecimento à semelhança de um faraó egípcio ou de um imperador Romano ou Chinês.

A construção a cargo do Comendador que aqui, implicitamente, se assume como comissário, patrocinador e criador depende da sua vontade, capricho e livre arbítrio.

Pelo que apuramos trata-se de um projecto “work-in-progress”, que não obedece a um programa prévio de arquitectura paisagística ou, a um plano iconográfico pré definido.

Remetendo-nos ao prospecto, passemos a analisar alguns sublinhados: Os números e os motivos de interesse são impressionantes “milhares de toneladas de mármore e granito”; buddhas (dourados e por dourar), lanternas; “700 soldados de terracota”, área ajardinada, lago, dragões, peixes *koi*. Toda esta matéria e o artifício são mais que suficientes para suscitar a incredulidade e estupefacção ao incauto visitante.

A par da variedade, também a quantidade surpreende, agigantada pelo efeito retórico das repetições: “várias esculturas foram colocadas cuidadosamente entre a vegetação”.

A repetição alternada de espécimes, colocadas de modo caleidoscópico, a perder de vista, produzem, no espectador, um efeito de desorientação espacial, próprio da incomensurabilidade.

Face à ilusão de grandiosidade, o visitante confronta-se, com o equivalente a uma experiência *sublime*.

O que melhor caracteriza este arranjo cenográfico do lugar (de onde se abstrai o efeito monumentalização espacial), é a entropia da miscelânea multicultural.

No mesmo espaço coabitam, fisicamente, vários géneros culturais historicamente diversos, dir-se-ia que, a par da colecção de arte instalada no CCB, também aqui na quinta impera a hibridação eclética como sintoma da cultura hodierna.

“Os peixes Koi, e os dragões esculpidos a erguem-se da água” surgem, completamente, descontextualizados do seu habitat cultural e evocam, como referia Umberto Eco, o efeito de “presepificação do universo burguês”¹².

“Koi significa carpa em japonês. Símbolo de coragem, perseverança, sucesso e felicidade. Diz a lenda que o peixe Koi tinha que atingir, na altura da desova, a nascente do Huang Ho (Rio Amarelo) que atravessa toda a china. Para lá

chegar tinha de nadar contra a corrente e saltar vales cheios de cascatas e obstáculos até à montanha Jishinhan. Segundo a lenda o peixe Koi que conseguisse subir pela cascata Longman Falls (Portão do Dragão) transformar-se-ia em dragão (símbolo da felicidade).”

Aqui a, coabitação dos peixes e do Dragão, constituem o indício ingénuo, de uma felicidade sem demanda. Os peixes nem sequer têm de subir o rio. Para quê se entre eles já se encontram entre os dragões que constituiriam, o prémio pela abnegada ascensão.

O lago artificial, os peixes destituídos de vontade e os dragões de enfeite, subtraídos à espessura simbólica, da cultura original, transformam-se aqui, em objectos de adorno; figuras exóticas e alienígenas de uma civilização a fingir.

Também os “700 Soldados de terracota” [...] enterrados da mesma forma, como foram colocados na china à 2200 anos atrás” não obedecem ao espírito de qualquer “reconstituição arqueológica”, são antes, elementos cenográficos de um prestígio imperial encenado por contrafacção.

Dir-se-ia que o realizador da obra hodierna almeja ser recordado tal como o prestigiado imperador Chinês *Qin Shi Huang Di*, falecido há mais de dois milénios¹³.

Além de inúmeros e, contrariamente, ao que afirma o prospecto, os setecentos Soldados de terracota não são pintados à mão nem podem ser considerados peças únicas.

Espante-se o visitante perante com o populismo “Kitsch” de artesanato travestido com aura da obra de arte. Nem as peças são de cerâmica com a respectiva cozedura a fogo, mas pintadas a esmalte; tão pouco são únicas, antes contrafeitas e replicadas por moldagem.

▸ *Hiper-realidade e “falso absoluto”*

Perante a grandiosa encenação, maioritariamente constituída por peças de granito, esculpidas por anónimos e laboriosos artesãos que as replicam, indefinidamente, o visitante interroga-se:

Para quê ir agora à China se ela já se encontra aqui, bem próxima?

Embora no século XV tivessem os portugueses de se fazer ao mar, em sua demanda, actualmente vem a China até nós; A China chega a todo mundo de inúmeras maneiras e com múltiplos produtos¹⁴.

A reforçar a miscelânea sincrética da globalização, além da China o comendador trouxe também, parte da Ásia e do exotismo do Oriente até ao Bombaral.

Esta “*collage*” de artefactos culturais alienígenas remete-me para o texto “*Viagem na irrealidade quotidiana*”, em que Umberto Eco reflecte sobre alguns traços da cultura americana¹⁵.

Não resisto em transcrever e comentar aqui, alguns parágrafos da obra, justamente, pela analogia se impõe fazer, não só relativamente a este caso em particular, mas porque ele pode servir de exemplo, senão paradigmático, pelo menos próximo, de uma tendência da cultura hodierna.

Uma das ideias mais interessantes veiculadas pelo autor, diz respeito a *invenção da história*, que tem a ver com a determinação de consolidar a identidade nacional e com a fabricação de uma *hiper-realidade*, empenhada na propagação de um *falso absoluto*.

Parafrazeando-o diz-nos o seguinte: os Estados Unidos são “Um país com muito futuro mas nenhuma reminiscência histórica.”¹⁶

Esta ânsia de história leva a que, por outro lado, cedam à tentação de cultivar a “realidade” até ao absurdo.

Continua ele: Só “o sentido da história permite evitar as tentações da hiper-realidade.”¹⁷

Um dos casos que melhor ilustra esta tendência é narrado no que designou por “As fortalezas da solidão”.¹⁸

Passo a citar:

“A mais estupefaciente Fortaleza da solidão foi erigida em Austin, no Texas, pelo presidente Johnson ainda vivo, como monumento, pirâmide e mausoléu pessoal.”

A construção alberga, entre outras coisas, quarenta mil contentores vermelhos que conservam todos os documentos da sua vida política; filmes, das suas viagens ao estrangeiro (que são continuamente projectados); meio milhão de fotos documentais; fotos da viagem de núpcias; recordações da sua vida escolar; estátuas de cera que apresentam os vestidos de noiva das suas filhas Lucy e Linda; e, o mais bizarro, uma reprodução em formato real da Sala Oval isto é, do gabinete presidencial da Casa Branca, pejado de recordações da gente célebre que por lá passou. Uma espécie de *narrative-art* em que “a irrealidade absoluta se oferece como presença real”, trata-se de uma imagem da coisa real

em que a “real thing” é submetida a uma mecânica da substituição para se tornar “não a imagem da coisa, mas o seu decalque, ou melhor o seu duplo”.

Um outro exemplo aparece retratado, mais adiante, no artigo a propósito de “Os castelos encantados”.¹⁹

Na costa do Pacífico entre S. Francisco, a planície da Tortilla e a costa nacional de Los Padres, ergue-se o castelo de William Randolph Hearst, onde Orson Welles fez reviver o personagem do seu filme *Citizen Kane*.

Esta fortaleza da solidão, como também lhe chama Umberto Eco, e que um biógrafo definiu como “uma combinação de palácio e museu como não se tinha voltado a ver desde o tempo dos Médicis” é algo que como exercício de contrafacção histórica, ultrapassa qualquer ficção.

Para a edificar e passo a citar, o milionário, comprou “aos pedaços, ou por inteiro, palácios, abadias, conventos europeus, mandando-os desmontar e numerar tijolo por tijolo empacotando-os através do oceano e reconstruindo-os na colina encantada, no meio de animais selvagens no estado livre. Como não queria um museu mas uma casa renascentista, tinha misturado as peças autênticas com ousadas imitações, sem se preocupar em distinguir o achado autentico de cópia moderna. Um incontinente colecionismo, onde mau gosto de novo-rico e a avidez de prestígio o levaram a nivelar o passado pelo hoje a viver”; o critério, se assim se pode dizer, foi o conceber o hoje digno de ser vivido, apenas na medida em que se iguala, em nobreza, ao passado.

“Entre sarcófagos romanos e plantas exóticas autenticas, escadarias barrocas reconstruídas, passa-se pela piscina e templo de Neptuno, um templo greco-romano de fantasia povoado de estátuas clássicas, entre as quais (como anota o guia com impávida candura) a célebre Vénus surgindo das águas esculpida em 1930 pelo escultor italiano Cassou, e chega-se à Casa Grande, que é uma catedral”.²⁰

A propósito da “Vénus surgindo das águas”, cabe aqui fazer um parêntese para salientar a semelhança de inusitada inspiração clássica, do grupo escultórico situado num pequeno lago, à entrada de “Buda Éden”.

Regressando ao texto, Eco conclui mais adiante:

“O que impressiona no conjunto não é a quantidade de peças e objectos de antiquário saqueadas por meia Europa, nem a despreocupação com o tecido artificial, que liga o falso ao

autêntico sem solução de continuidade, mas sim o sentido de plenitude, a vontade obsessiva de não deixar um único espaço que não recorde qualquer coisa, sendo, portanto, uma obra-prima da bricolage, obcecada pelo horror vacui o que aqui se realiza “

De assinalar que embora o comendador tenha adquirido para a sua coleção de arte contemporânea, inúmeras obras minimalistas, o que ressalta deste empreendimento, é um gosto pessoal mais inclinado para o barroquismo.

Outro exemplo a tender para a hiper-realidade “Kitsch” é o Palácio de Ca’ d’ Zan [que, como explica o guia, quer dizer: house of John in Venetian dialect] é um palácio veneziano, com sumptuosos jardins, construído na Costa do Pacífico, [entre a Califórnia e a Florida] constituído por uma miscelânea de antiguidades, réplicas e falsos de Cellinni, Giambologna etc²¹.

A propósito destes exemplos denominados por “Os santuários do falso” conclui que Umberto Eco: “uma vez eliminado o desejo feiticista do original, estas cópias são perfeitas”.²²

Estamos pois, perante a assunção do “Kitsch” em lugar da “coisa em si” / *the real thing*.

A presença concreta das estátuas e de outros elementos cenográficos, usados na representação idealizada do lugar, embora constituam uma mistificação do real, são apresentados ao ingénuo visitante como presentificação da “verdade” tangível. Afinal, para realizar o falso absoluto, que como diz Umberto Eco, “é filho da consciência infeliz do presente sem espessura”²³ foi apenas necessário que a imaginação diluísse as fronteiras entre o jogo e a ilusão e substituísse o real em si, pela hiper-realidade da coisa inventada²⁴.

Porém, no que concerne ao “falso absoluto” não há melhor paradigma do que a Disneylândia.

A mundo ficcionado de Disney, terra dos super-heróis da BD, substitui na versão ligh e descomprometida, a antiga tragédia grega, com a vantagem de oferecer, na catarsis inóqua, uma irreabilidade fácil e brejeira, contrária à inquietante densidade do real.

“A Disneylândia é verdadeiramente a quinta-essência da ideologia consumista”. Sendo a “alegoria da sociedade de consumo, lugar do iconismo absoluto, a Disneylândia é também o lugar da passividade total”; “A Disneylândia diz-nos que a técnica nos pode dar mais realidade do que a natureza.”²⁵

O Falso Absoluto, há décadas repartido entre a indústria da cultura e do entretenimento, constitui, cada vez mais, um sofisticado negócio milionário.

“A indústria do Falso Absoluto consegue dar uma aparência de verdade ao mito da imortalidade através do jogo das imitações e das cópias e realiza a presença do divino como presença do natural – mas o natural ‘cultivado’”.²⁶

Para concluir, confessa o atento viajante:

“Há um que de desarmante nesta procura de glória através do exercício de um amor não correspondido ao passado europeu. É-se tentado a ter pena do pobre milionário sem história que para imitar a Europa em savanas desoladas, as destrói como savanas autênticas, para fazer delas lagunas inexistentes”

A nostalgia do sítio idealizado e perfeito, ou a ânsia de marcar o *lugar*, constituem uma expectativa imemorial. Aos que têm o poder de intervir, mas pouco senso estético, inspira-os muitas vezes, o disparate. Deixa de se reconhecer a geográfica singularidade do *genius loci* para, em seu lugar, se instalar a arbitrariedade espaço-temporal do caprichoso devaneio do ego.

Em qualquer dos casos, tanto na América como aqui bem próximo, pudemos ter a certeza de que “Na construção da fama imortal é preciso, antes de mais, um descaramento cósmico”.²⁷

◇
224

► *Éden Garden? – Acerca do Jardim enquanto lugar arquétipo*²⁸

Regressando ao “Budha Eden Garden Loridos” algo que imediatamente, sobressai é a hibridização semântica do nominativo, formado pelo conjunto de quatro palavras, duas em português e duas em inglês.

Porquê terá o nome “Éden” (atributo essencial do imaginário judeo-cristão) sido integrado na nomenclatura de um projecto de feição orientalizante, associado a Buda e, por isso mesmo, iconograficamente, descontextualizado?

Apesar do carácter paradoxal entre o que é nomeado e o que é, realmente, apresentado, terá o nominativo, a pretensão de reinvocar o arquétipo do paraíso perdido?

Ressalvando o anglicismo, “*Éden Garden*” (que parece ter sido adoptado para conferir uma aura de dimensão internacional ao parque também, denominado “parque da paz”) a citação explícita do jardim, nomeado no livro do Génesis (Gn:5-15), coloca-nos perante a hipótese de um devaneio metalinguístico, ao qual não é alheio o sentido metanarrativo

de uma encenação cosmogónica do jardim, recriado a partir de uma idiossincrática mitologia pessoal.

Esta citação do jardim, como lugar primordial ou, *locus amoenus*, acaba por evidenciar a natureza do sentimento arquétipo, implícito em certas narrativas épicas, tal como sucede, por exemplo, em certos episódios amorosos e descrições paisagísticas apresentadas nos *Lusíadas* ou na *Odisseia*.

A este respeito é oportuno relembrar o grupo escultórico de uma Vénus surgindo das águas, rodeada de ninfas, situado no lago, à entrada de “Buda Éden” onde o naturalismo antropomórfico, característico do classicismo meridional, encontra paralelo na estrutura de um templo circular, rodeado de cariátides (a glosar o *tollos* de Delfos), colocado junto ao parque de estacionamento.

Embora se trate de produtos artesanais, contrafeitos, de escala incipiente e de integração algo arbitrária, a citação do clássico parece, no entanto, reforçar a subliminar estratégia de citação metanarrativa do lugar.

O grupo da Vénus, embora metido num lago de dimensões reduzidas, (repare-se que o maior ênfase do cenário aquático é dedicado a divindades orientais) acaba por constituir uma citação liliputiana dos jardins aquáticos de Versailles, ou de Caserta (que em solo italiano estabelece uma réplica com os jardins do palácio Francês) ou, com a Monumental Fonte Luminosa que no final dos anos quarenta surge adornada de mitologia lusa, com o grupo escultórico *Tejo* e as *Tágides* (Diogo de Macedo) a evocar Neptuno e as Nereides da *Odisseia*.

Qualquer destes arranjos cenográficos monumentais que combinam os elementos naturais da paisagem (a água e a vegetação disposta como se fora um *Locus amoenus*) com grupos escultóricos e estruturas arquitectónicas, acabam por remeter, para estereótipos há muitos séculos desenvolvidos.

O exemplo mais paradigmático, que evidencia de modo eloquente, este tipo de estratégia cenográfica da paisagem como lugar, é a gruta do Imperador Tibério em Sperlonga²⁹ onde, o mar e a terra se aliam à escultura (grupo de Polifemo e de Cila³⁰) e à arquitectura para integrarem um cenário metanarrativo singular, um misto de palácio de veraneio, de templo (com oráculo subordinado á ictiomância) e de ninfeu, onde se representavam os ‘mistérios’ da *Odisseia*.

► *Locus amoenus e a hipernarratividade ficcional*

Recorde-se que no regresso a *Ítaca*, após a guerra de Tróia, Ulisses foi atraído à ilha de Circe (Od. X, 135-470)³¹. Fascinada pela aura do herói, a bela deusa, filha do deus sol (*Hélios*), enamora-se dele e transforma os seus navegadores em suínos.³²

Para o seduzir, a divindade rodeia-o de uma inebriante atmosfera de sensualidade e abundância. Porém, ao fim de um ano, de manhãs radiosas, tardes soalheiras e de noites exóticas, com banquetes e outros comprazimentos, *Odisseu* descobre, em si, uma estranha ansiedade de voltar a navegar, abraçar os seus companheiros, rumar à pátria e rever a sua terra, os filhos e a sua companheira Penélope.³³

Ao vê-lo inquieto, Circe redobrou o esmero e rodeou-o de atenções, prometendo-lhe a eternidade para o dissuadir, vezes sem conta, de voltar ao mar. O Herói, por sua vez, tornou-se cada vez mais silencioso e taciturno. Então, a divindade sentindo-o triste e angustiado, compadeceu-se dele (quebra o esconjuro aos seus marinheiros) e ajuda-os a partir.

Esta passagem da Odisseia, em que o herói retempera as forças da penosa viagem, encontra paralelo na “Ilha dos Amores” (Canto IX, LIV-LXXXIII) onde Camões faz desembarcar os navegadores portugueses para lhes propiciar o merecido descanso e os brindar com uma deleitosa recompensa, depois de superarem tantas aflições e revezes ao navegar por mundos desconhecidos.

Desembarcar na “Ilha dos Amores”, rodeada de belas ninfas e exóticos frutos, é uma experiência de luminoso comprazimento, análoga à chegada, a um *Locus amoenus*³⁴ ou a um íntimo *giardino segreto*, que no Renascimento (por via neoplatônica) equivalia à ideia judaico-cristã do regresso ao *Éden*, ao bíblico Jardim do *Paraíso terrestre*.

Se o “Jardim das Delícias” descrito no *Pentateuco* é, em termos históricos, o lugar da abundância e do bem-estar primordial, onde o amor inocente acaba por cair na tentação do desejo e se corrompe, comprometendo o estado de graça original, a narrativa bíblica acaba, contudo, por acrescentar no “Cântico dos Cânticos” um elo de esperança didáctica que restabelece a continuidade perdida. Enquanto que o “Jardim do Éden” se apresenta como lugar da “perdição”, o “Cântico dos Cânticos” acaba por se apresentar como festa da celebração em que o casto erotismo da descrição poética se refere ao éxtase da alma amorosa que caminha em direção ao divino.³⁵

▸ *A insolvência sincrética do lugar*

Na despreocupada coabitação dos núcleos escultóricos e dos géneros imagéticos (cronológica e culturalmente heterogéneos e desintegrados), alheios a uma estrutura programática inteligível (apesar da subsistirem reflexos de metanarrativas arquetípicas) o que se verifica é uma atrofia da Paisagem e uma entropia do Lugar.

Face ao carácter medíocre das obras contrafeitas depreende-se que o projecto não obedeceu a critérios de especial salvaguarda da qualidade intrínseca das obras antes à possibilidade de se conjugarem como entidades ficcionais de uma composição metanarrativa do lugar.

O que se revela como sinal de contemporaneidade corresponde a uma vacuidade de citações e *collages* mais ou menos arbitrárias e acidentais.

O que subsiste é a imagem de um ambiente idealizado, convertido em paisagem estereotipada e não a qualidade intrínseca das obras singulares e seu real contributo para um todo. Embora recentemente, o comendador comece a integrar na área adjacente ao parque, algumas esculturas contemporâneas não se trata, ainda assim, de um parque para a escultura³⁶ mas, antes, de bricolage ajardinada.

O que se verifica é que aí nunca se teve em conta o tempo e o seu excesso de impregnações (tecido subtil de formas, significados e expectativas que confluem na dimensão caleidoscópica da real)³⁷ mas, antes, se sobrepôs o gosto pessoal, pelo arranjo de imagens, sem espessura, rumo a entropia e negação da especificidade do lugar; a encenação conseguida com o apelo à meta linguagem dos grupos escultóricos em vez de fixar o espírito ao lugar, anulo-o sob a efigie de uma caótica dramatização, pueril, fantasiada à semelhança da *disneyworld*. □

Notas

A este respeito *vide*:

¹ KWON, Miwon, “Sittings of public art: integration versus intervention”, *in*, *One Place After Another – Site-specific Art and Locational Identity*, Massachusetts / London, Cambridge MIT Press, 2002, pp., 56-99.

² Banksy (1974/75) artista de rua cujas intervenções, em stencil, (Bristol, Londres, etc.) se revestem de um carácter socialmente subversivo e politicamente provocatório levando-o a alcançar (na vanguarda da contra-cultura) a aura de “artista guerrilheiro”.

³ Alusão à Carta Régia de D. José I que atribui ao seu Primeiro-ministro Marquês de Pombal, primeiro Conde de Oeiras, a jurisdição das terras da Vila de Oeiras.

⁴ Repare-se, por exemplo, no pedaço de cimento pintado com caneta de feltro, sub-repticiamente, colocado numa parede do British Museum e que vencida a rejeição inicial, acabaria, sob a designação “Wall art”, por integrar a colecção do museu. Vid., *Banksy – Wall and Piece* – London, Century, 2006, pp., 184-185.

⁵ Acerca das consequências culturais e políticas do 11 de Setembro ver, por exemplo: ŽIŽEK, Slavoj, *Bem-vindo ao Deserto do Real*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006.

⁶ O filme *Buda caiu de vergonha*, de Hana MAKHMALBAF, ± 76’, 2007, constitui uma narrativa contemporânea sobre o impacto da guerra numa população secularmente oprimida e cujo modo de vida se vê, diariamente, confrontado com os preconceitos atávicos (mantidos por sucessivas gerações de obscurantismo) que interditam o acesso à educação, baseado na exclusão de género sexual; só os homens tem acesso, nas escolas religiosas islâmicas (*madrças*) à alfabetização sob a forma de catequese corânica. No seio dessa população muçulmana, que reside entre as ruínas das esculturas ancestrais (derrubadas pelo fanatismo talibã), do Afeganistão vive Bakhtai, uma rapariga de 6 anos que sonha em ir à escola para aprender a ler e a escrever.

⁷ Sublinhar o “déppliant” corresponde a um exercício de análise e desconstrução do texto (à semelhança de “Sabões e detergentes” *in*, BARTHES, Roland, *Mitologias*, Lisboa, Edições 70, 1997 [1ª ed.1957]) a fim de assinalar alguns mitos, subliminares, nas entrelinhas do desdobrável.

⁸ <http://mirror.berardocollection.com/?toplevelid=50002&article=23&lang=pt>

⁹ Recordamos que o título de Comendador se deve à distinção com a Grã-cruz da Ordem do Infante D. Henrique, atribuída em 2004, pelo Presidente da República Ramalho Eanes.

¹⁰ O texto integral do desdobrável continua assim: “O Jardim da Paz encontra-se situado nos terrenos luxuriosos da Quinta dos Loridos, situada no Bombarral, apenas a alguns quilómetros a Sul de Óbidos. O Jardim ocupa cerca de 35 hectares da propriedade. Com cerca de 6000 toneladas de mármore e granito, buddhas, lanternas, estátuas de terracota, e várias esculturas que foram colocadas

cuidadosamente entre a vegetação. Este espaço verde com o seu lago central é um local de paz e tranquilidade onde convidamos a descobrir os vários caminhos, ou apenas relaxar na relva circundante ao lago. A escadaria central é o ponto focal do jardim, onde os nossos buddhas dourados, lhe dão calmamente as boas vindas. Com 700 soldados de terracotta espalhados pelo jardim, alguns estão enterrados da mesma forma, como foram colocados na china à 2200 anos atrás. São pintados à mão e cada um deles é único. No lago podemos observar os peixes Koi, e os dragões esculpidos a erguem-se da água.”

¹¹ Como se financia e mantém um projecto desta natureza? Bastará o “Merchandizing” e loja com provas de vinhos para o tornar sustentável?

¹² ECO, Umberto, *Viagem na irrealidade quotidiana*, Lisboa, Difel, 1993.

¹³ Numa entrevista recente a propósito da continuidade da sua colecção no CCB (“Joe Berardo – Vender a colecção? ‘Mais valia dar-me um tiro’”), o comendador faz-se fotografar no meio de duas páginas, em pose idêntica à dos “seus guerreiros”. Cf., *Público*, 27 de Março 2012, pp., 2-3.

¹⁴ A este propósito, recordo a referência ao “Souvenir Kitsch”, *Made in China*, uma das réplicas miniaturizadas em plástico, do Monumento aos Descobrimentos em Belém. Vid., TEIXEIRA, José, ‘O Souvenir Kitsch’ in “A imagem do Infante”, *Arte Teoria*, Revista do Mestrado em Teorias da Arte, FBAUL, nº 11, 2008, pp., 179-197.

¹⁵ ECO, Umberto, *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lisboa, Difel, 1993.

¹⁶ Op., cit., p., 33.

¹⁷ Idem, p., 31. A este respeito, seria interessante aprofundar as inflexões de sentido associadas aos conceitos de *Realismo*, *Neo-realismo*, (*Nouveaux réalisme*) *Hiper-realismo* ou *Hipo-realismo*, aspectos que aliás o autor esboça no ensaio “A ilusão realista” in, ECO, Umberto, *Sobre os Espelhos e Outros Ensaíos*, Lisboa, Difel, 1989, pp., 64- 69. A propósito da obsessão da contemporaneidade pelo real vid., ŽIŽEK, Slavoj, *Bem-vindo ao Deserto do Real*, Lisboa, Relógio d’Água, 2006.

¹⁸ ECO, Umberto, *Viagem na Irrealidade Quotidiana*, Lisboa, Difel, 1993, pp., 7-14.

¹⁹ Idem, *ibidem*, pp., 23-31.

²⁰ Idem, p., 23.

²¹ *Ibidem*, p., 27.

²² *Ibidem*, p., 39. Noutro contexto, valeria a pena aprofundar esta questão da reprodutibilidade face ao original ou, da importância da cópia, da identidade e da autoria na arte moderna e contemporânea.

²³ *Ibidem*, p., 31.

²⁴ *Ibidem*, p., 11.

²⁵ *Ibidem*, pp., 43,44.

²⁶ *Ibidem*, p., 54.

²⁷ *Ibidem*, p., 36.

²⁸ O que Freud designou 'resíduos arcaicos' (formas mentais cuja presença não encontrava explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem manifestar-se como formas primitivas e inatas, que representam uma herança do espírito humano) chamou Jung 'arquétipos' ou 'imagens primordiais' algo semelhante ao que Aby Warburg apelidaria de 'Imagens migrantes'. Vid., JUNG Carl, G., 'O arquétipo no simbolismo do sonho'; "Chegando ao inconsciente" in, *O homem e os seus símbolos*, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1964, p., 67. O arquétipo refere-se a um modelo abstracto de representação de conteúdos do *inconsciente colectivo*, que variam de acordo com a percepção da consciência individual, na qual se manifesta a alma que contem todas as imagens de onde emergiram os mitos. Cf., JUNG, Carl, G., *Os arquétipos e o inconsciente colectivo*, Rio de Janeiro, Ed., Vozes, 2003, pp., 16-17e nota 8; p., 18. A este respeito ver, também, DURAND, Gilbert, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário – Introdução à Arquetipologia Geral*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

²⁹ STIERLIN, Henri, "A arte de encenação na gruta de Tibério, in, *O império Romano – Dos Etruscos ao declínio do Império Romano*, Taschen, 2002, pp., 69-71.

³⁰ Cópias de bronzes gregos assinados por Agessandros Polidoros e Athenadores de Rodes, escultores do célebre Laooconte. Op., cit., p., 69.

³¹ HOMERO, *Odisseia*, (Tradução de Frederico Lourenço) Lisboa, Livros Cotovia, 2003.

³² Vid., referência no Novo Testamento, ao episódio de possessão, em que Cristo expulsa os demónios levando-os a abandonarem o corpo, sob a forma de porcos e a precipitarem-se no abismo; ou, a dúvida de Pedro face à interdição judaica dos cristãos poderem consumir, ou não, carne de porco.

³³ (que como sabem, tecia de dia e desfazia à noite, adiando a conclusão do manto, e a rendição aos usurpadores, enquanto alimentava a secreta esperança no regresso do marido que, quando finalmente chegou, maltratado pelo tempo e vicissitudes, apenas foi reconhecido pelo cão).

³⁴ O '*locus amoenus*' romano ('lugar ameno'), corresponde ao cenário idílico da poesia bucólica relacionado ao sítio ideal de contemplação e descanso, propício ao romance amoroso. Embora o termo seja tendencialmente de índole pagã o conceito integra porém, no Renascimento a ideia judaico cristã do "Paraíso terrestre", equivalente ao Jardim do *Éden*, (que em Sumério significa 'campo fértil') e que no Génesis aparece como lugar ameno e delicioso que *Yahvé* concedeu ao par primordial, *Adão e Eva* para habitarem sem temores nem preocupações. Cf., JAVIER MADERUELO, *El Paisaje, génesis de um concepto*, Madrid, Abada Editores, 2005, p. 175.

³⁵ Em termos psicanalíticos a expectativa da viagem da alma pode ser equiparada ao conceito junguiano de "*anima e animus*" que é similar ao princípio universal da atracção complementar dos opostos.

³⁶ À semelhança, por exemplo, de “Kröller-Müller Museum”, Pays Bas. A propósito de escultura na paisagem ver: BEARDSLEY, John (text), FINN, David (Photographs), *A Landscape for Modern Sculpture*, Storm King Art Center, USA, NY, Abbeville books, 1985; BEARDSLEY, John, *Earthworks, and Beyond, Contemporary art in the landscape*, New York /London, Abbeville Press, 2006.

³⁷ A propósito do ‘novo’ e do confronto com o já existente, não posso deixar de evocar Susan SONTAG que diz: “A arte moderna transmite com plenitude a alienação produzida pela consciéncia histórica seja o que for que o artista faz está alinhado, (de forma em geral consciente) com algo já feito antes, produzindo uma compulsão de estar sempre conferindo sua situação sua própria postura, frente àquelas de seu predecessores e contemporâneos. Para compensar essa ignominiosa escravidão o artista exalta a si próprio com o sonho de uma arte a-histórica e, portanto, não alienada”. Esse anátema produzido pela consciéncia do confronto não invalida, por outro lado, a necessidade de renovação. “Esta na natureza de todos os projectos espirituais a tendência de se consumirem a si mesmos - esgotando seu próprio sentido, os próprios significados dos termos em que estão calcados. (É por isso que a “espiritualidade” deve ser sempre reinventada.) Todos os projectos genuinamente finais da consciéncia acabam por se tornar projectos para o desemaranhamento do próprio pensamento.” SONTAG, Susan, “ A Estética do Siléncio”, in, *A Vontade Radical*, S. Paulo, Editora Schwarcz Ltda., 1987 [1967] pp., 22, 39.