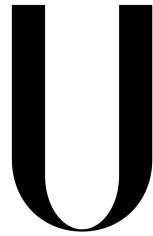


UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**DO MONUMENTO À ESCULTURA NO CAMPO  
EXPANDIDO: TRÊS CASOS EXEMPLARES**

Andreia Filipa Paulino Mateus

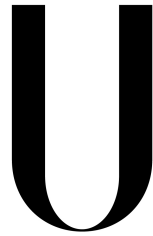
Dissertação

Mestrado em Escultura

Especialização em Escultura Pública

2015

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LISBOA

---

UNIVERSIDADE  
DE LISBOA

**DO MONUMENTO À ESCULTURA NO CAMPO  
EXPANDIDO: TRÊS CASOS EXEMPLARES**

Andreia Filipa Paulino Mateus

Dissertação orientada pelo Prof. Doutor José Carlos Pereira

Mestrado em Escultura  
Especialização em Escultura Pública

2015

## Resumo

Nesta dissertação propõe-se estudar o conceito de campo expandido, desenvolvido por Rosalind Krauss, presente na obra de três escultores contemporâneos portugueses: Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro e Rui Chafes. Estudar-se-ão as esculturas: “Sem título”, “Jardim das Ondas” e “Horas de Chumbo”, que se encontram no Parque das Nações encomendadas aquando da Grande Exposição Universal Expo’98, as quais pressupõem um espectador emancipado. Essa característica une a obra dos três artistas, embora de modo diferenciado, seja através do toque, da memória, e da ideia, respetivamente.

PALAVRAS-CHAVE: campo expandido, espaço público, espectador, corpo, ideia.

## ***Abstract***

This dissertation proposes to study the concept of expanded field, developed by Rosalind Krauss, present in the work of three portuguese contemporary sculptors: Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro and Rui Chafes. The study will be on the carvings, “Sem título”, “Jardim das “Ondas” and “Horas de Chumbo”, which are at the Parque das Nações ordered during the Grande Exposição Universal Expo’98, they presuppose an emancipated spectator. This feature combines the works of the three artists, though in different ways, either by touch , memory, and the idea, respectively.

KEY-WORDS: expanded field, public space, spectator, body, idea.

## **Agradecimentos**

Agradecimento especial ao meu orientador, Professor José Carlos Pereira, pela paciência, sabedoria e dedicação ao longo deste último ano. Agradeço-lhe ainda ter-me ensinado a pensar sobre Escultura.

Agradeço aos professores com quem me cruzei na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e que me ajudaram a encontrar o meu caminho na escultura.

Agradeço aos meus pais, aos meus irmãos e aos meus amigos. Convosco as metas foram alcançadas.

Obrigada.

# Índice

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUÇÃO</b>  | <b>8</b>  |
| <b>1. ESPAÇO PÚBLICO</b>   | <b>11</b> |
| 1.1 O CONCEITO DE ESPAÇO PÚBLICO: DO NOMADISMO À ATUALIDADE      | 12        |
| 1.2 O ESPAÇO PÚBLICO EM PORTUGAL                                 | 13        |
| 1.3 RUA, PRAÇA, TERREIRO, LARGO, PÁTIO, PARQUE, ALAMEDA E JARDIM | 15        |
| 1.4 ESFERA PÚBLICA   | 16        |
| 1.5 COMUNICAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO                                | 19        |
| <b>2. MONUMENTO</b>  | <b>20</b> |
| 2.1 O CONCEITO DE MONUMENTO NOS SÉCULOS XVIII, XIX E XX          | 21        |
| 2.2. CARACTERÍSTICAS DO MONUMENTO                                | 23        |
| 2.3 BREVE HISTÓRIA DO MONUMENTO EM PORTUGAL                      | 24        |
| <b>3. ARTE PÚBLICA</b>   | <b>27</b> |
| 3.1 O CONCEITO DE ARTE PÚBLICA                                   | 28        |
| 3.2 ARTE PÚBLICA: MONUMENTO, ESCULTURA PÚBLICA E ARTE URBANA     | 32        |
| 3.3 O QUE PRETENDE A ARTE PÚBLICA                                | 35        |
| <b>4. A ESCULTURA NO CAMPO EXPANDIDO</b>                         | <b>38</b> |
| 4.1 INTRODUÇÃO À CRÍTICA DE ROSALIND KRAUSS                      | 39        |
| 4.2 A LÓGICA DA ESCULTURA E A LÓGICA DO MONUMENTO                | 39        |
| 4.3 ARQUITETURA, PAISAGEM E A SUA EXTERNALIDADE                  | 41        |
| 4.4 O CAMPO EXPANDIDO E O PÓS-MODERNISMO                         | 45        |
| <b>5. TRÊS CASOS EXEMPLARES</b>                                  | <b>48</b> |
| 5.1 PEDRO CABRITA REIS E A SUA OBRA SEM TÍTULO                   | 49        |
| 5.1.1 AS REFERÊNCIAS DO ARTISTA                                  | 49        |
| 5.1.2 MATERIALIZAÇÃO   | 53        |
| 5.1.3 COMPREENSÃO DA OBRA ESCULTÓRICA                            | 55        |
| 5.1.3.1 O Desenho e a Pintura                                    | 56        |
| 5.1.3.2 Os títulos   | 58        |

|   |            |
|---|------------|
| 5.1.3.3 A iconografia e a iconologia                      | 58         |
| 5.1.3.4 A escala  | 59         |
| 5.1.3.5 As dicotomias                                     | 59         |
| 5.1.3.6 Os modelos/ arquétipos                            | 60         |
| 5.1.3.7 Os elementos compositivos                         | 62         |
| 5.1.3.8 As memórias e a presença humana                   | 64         |
| 5.1.3.9 Arquitetura, paisagem e espaço quotidiano         | 65         |
| 5.1.3.10 As dimensões cósmica, onírica e poética          | 66         |
| 5.1.3.11 O 'quadrado de ouro'                             | 67         |
| 5.1.3.12 O Artista, a Obra e o Espectador                 | 68         |
| 5.1.4 A OBRA "SEM TÍTULO", 1998                           | 71         |
| 5.1.4.1 Análise formal da obra                            | 72         |
| 5.1.4.2 A cidade, a casa, a chaminé, o percurso e o tempo | 73         |
| 5.1.4.3 O Azulejo, o Cimento e a Oliveira                 | 74         |
| 5.1.4.4 Presenciar e "habitar" – experiência pessoal      | 75         |
| <b>5.2 FERNANDA FRAGATEIRO E A OBRA JARDIM DAS ONDAS</b>  | <b>77</b>  |
| 5.2.1 REFERÊNCIAS DA ARTISTA                              | 77         |
| 5.2.2 MATERIALIZAÇÃO                                      | 78         |
| 5.2.3 COMPREENSÃO DA OBRA ESCULTÓRICA                     | 79         |
| 5.2.3.1 A experiência do lugar                            | 80         |
| 5.2.3.2 O háptico   | 82         |
| 5.2.3.3 A experiência corporal como obra final            | 83         |
| 5.2.3.4 A Estrutura e o Desenho                           | 86         |
| 5.2.3.5 A criação de imagens                              | 89         |
| 5.2.3.6 O espaço negativo                                 | 90         |
| 5.2.3.7 O feminino  | 90         |
| 5.2.3.8 A letra "L"                                       | 92         |
| 5.2.4 JARDIM DAS ONDAS, 1998                              | 93         |
| 5.2.4.1 Escultura e Arquitetura                           | 93         |
| 5.2.4.2 A hipótese de um jardim                           | 94         |
| 5.2.4.3 Formalização                                      | 97         |
| 5.2.4.4 Escultura, Jardim e Espaço                        | 99         |
| 5.2.4.5 (Vi)Ver Um Jardim – experiência pessoal           | 101        |
| <b>5.3 RUI CHAFES E A OBRA HORAS DE CHUMBO</b>            | <b>104</b> |

|  |            |
|--|------------|
| 5.3.1 REFERÊNCIAS DO ARTISTA                         | 104        |
| 5.3.2 MATERIALIZAÇÃO                                 | 107        |
| 5.3.3 COMPREENSÃO DA OBRA ESCULTÓRICA                | 109        |
| 5.3.3.1 O Desenho e a Escrita                        | 110        |
| 5.3.3.2 O Romantismo Alemão                          | 112        |
| 5.3.3.3 Novalis e a Flor Azul                        | 113        |
| 5.3.3.4 O Corpo e o Espírito                         | 114        |
| 5.3.3.5 Verdade e Salvação                           | 115        |
| 5.3.3.6 O Demiurgo                                   | 116        |
| 5.3.3.7 A Solidão                                    | 117        |
| 5.3.3.8 O Cinema                                     | 118        |
| 5.3.3.9 A Dimensão Transcendental                    | 119        |
| 5.3.3.10 A Assinatura                                | 120        |
| 5.3.3.11 O Espaço                                    | 120        |
| 5.3.3.12 Os Títulos                                  | 121        |
| 5.3.3.13 O Artista, a Obra e o Espectador            | 123        |
| 5.3.3.14 Desmaterialização                           | 125        |
| 5.3.3.15 Não é Escultura, é Ideia                    | 126        |
| 5.3.4 HORAS DE CHUMBO, 1998                          | 127        |
| 5.3.4.1 Presença e Impacto                           | 127        |
| 5.3.4.2 O Espectador Inválido                        | 128        |
| 5.3.4.3 A Formalização                               | 130        |
| 5.3.4.4 O Sensível e as Ideias – experiência pessoal | 130        |
| <b>NOTAS CONCLUSIVAS</b>                             | <b>133</b> |
| <b>ENTREVISTA</b>                                    | <b>138</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA</b>                                  | <b>152</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA</b>                       | <b>152</b> |
| <b>WEBSITES CONSULTADOS</b>                          | <b>154</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIA CITADA</b>                           | <b>155</b> |
| <b>ANEXOS</b>  | <b>157</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>ANEXO 1 – UMA CONVERSA COM PEDRO CABRITA REIS, POR ADRIEN SEARLE,<br/>PRESENTE NO CATÁLOGO PEDRO CABRITA REIS</b>   | <b>158</b> |
| <b>ANEXO 2 - ENTREVISTA REALIZADA PELA CURADORA SARA ANTÓNIA MATOS AOS<br/>ARTISTAS PARTICIPANTES NA EXPOSIÇÃO <i>MORADAS</i>: FERNANDA FRAGATEIRO, ANA<br/>VIEIRA, FERNANDO BRÍZIO E CATARINA PEREIRA</b> | <b>168</b> |
| <b>ANEXO 3 - ENTREVISTA REALIZADA POR MARIA AZEVEDO MENDES DE SOUSA EIRÓ<br/>A FERNANDA FRAGATEIRO</b>   | <b>175</b> |
| <b>ANEXO 4 - ENTREVISTA REALIZADA POR MARIA AZEVEDO MENDES DE SOUSA EIRÓ<br/>A JOÃO GOMES DA SILVA</b>   | <b>188</b> |
| <b>ANEXO 5 – ENTREVISTA REALIZADA POR JOÃO LINO A RUI CHAFES</b>   | <b>196</b> |
| <b>ANEXO 6 – IMAGENS</b>   | <b>206</b> |

## INTRODUÇÃO

Quando se ouve falar em Escultura pressupõe-se, de imediato, um conjunto de premissas teóricas, conceitos e posicionamentos estéticos, situados entre a pré-história e a contemporaneidade. A palavra *Escultura* remete, num primeiro momento, para uma qualquer estátua, obra escultórica genericamente considerada, qualquer movimento ou estilo referente a essa prática artística.

A presente dissertação aborda, numa primeira parte, o termo “*espaço público*”, que nos guiará até outros conceitos, como *esfera pública*, ou *comunicação* no espaço público, implicando não só o artista responsável pela obra, como o público que a observa, e que com ela interage de algum modo.

Esclarecidos estes termos, estudar-se-á o conceito de *monumento*: definição, função, localização e carga simbólica, centrando-se na sua análise e evolução em Portugal. Procuraremos demonstrar que um monumento não obedece, nos dias de hoje, aos canónicos referentes plásticos e conceptuais, implicando uma outra noção de espaço público. Nos séculos XVIII e XIX, todas as esculturas instaladas no espaço público tendiam a ser consideradas monumentos. Nessa época, a noção de monumento, como obra comemorativa, agregava as exigências formais, simbólicas e políticas da designada escultura pública.

No final século XX, dá-se uma importante viragem na arte, nas suas noções, conceitos e formalizações; assistimos à “passagem” para a *arte pública*. Dentro desta nova concepção encontramos o *monumento*, a *escultura pública* e a *arte urbana*. Substituem-se os materiais nobres, a verticalidade, a comemoração de feitos ou personalidades, entre outros. Nos meados do século XX, particularmente a partir da década de 1960, são assumidos os primeiros passos dados por Rodin, ainda nos finais do século XIX, Picasso e Brancusi, contributos decisivos para a alteração da linguagem da escultura monumental.

Em Portugal, no último quartel do século XX, começam a encontrar-se alguns exemplos de instalações de escultura pública contemporânea. Nesse momento, tudo passa a ser questionado. A escultura que é instalada num

determinado lugar, dele pode apropriar-se segundo duas perspectivas: a sua ocupação com o objetivo de o requalificar, realçando as suas características, ou procurando re-funcionalizar o uso desse espaço, ativando um conjunto de reações no público.

Ultrapassadas as especificidades do monumento – os materiais, as formas, o espaço, os conceitos, as formalizações –, surgiu uma nova necessidade, traduzida no alargamento conceptual e formal da própria escultura. É aqui que podemos encontrar a teoria da crítica de arte Rosalind Krauss, conhecida como *A Escultura no Campo Expandido*, proposta pela primeira vez em 1979. Neste momento, o termo *escultura* começa a ser visto como uma prática que havia ultrapassado todos os limites do que era considerado aceitável na arte escultórica. Para que a escultura não perdesse a sua essência, foi necessário fazer associações que procurassem a sua geneologia, carregando-a de *historicismo*. Essa dimensão implicou a separação da *lógica da escultura* da *lógica do monumento*.

É na *externalidade* que Rosalind Krauss encontra o novo elemento da escultura, para além das transformações do papel do sujeito que deixa de estar “situado” fora dela, ou seja, como elemento que “presencia” a obra, passando a “integrá-la”, isto é, o público surge aqui como elemento receptivo que, ao mesmo tempo, experiencia o espaço com o próprio corpo num tempo real; esta nova configuração implica uma outra concepção de arte e de espectador. Escultores como Robert Morris, ou Richard Serra, Mary Miss, ou Michael Heizer, exploraram esta ideia de sujeito “integrante” em trabalhos que se encontravam entre a *arquitetura* e a *paisagem*.

É no conceito de campo expandido que se realizam todas as ligações possíveis entre *paisagem*, *não-paisagem*, *arquitetura* e *não-arquitetura*. Estes novos conceitos, operacionais na leitura da escultura pós-modernista, alargam o campo das relações das experiências formais e estéticas do sujeito, concedendo-lhe um novo estatuto. Esta “oportunidade” resultou resultou num equívoco, que surge entre o sujeito e a obra de arte: neste momento nem sempre o espectador reconhece a obra de arte, principalmente se esta integrar o próprio espaço, que dela passa a fazer parte, e nele está integrada.

Nesta dissertação, procura estudar-se três esculturas de três artistas portugueses, implantadas no espaço da Expo'98, atual Parque das Nações. Estudam-se, sequencialmente, Pedro Cabrita Reis, e a sua obra *Sem título*, Fernanda Fragateiro, e o *Jardim das Ondas*, e, finalmente Rui Chafes, e a sua escultura intitulada *Horas de Chumbo*.

Numa primeira fase, é caracterizada a obra destes artistas, as suas tendências, influências, e características estéticas. Após esse estudo, analisa-se, individualmente, as obras encomendadas, aquando da Grande Exposição Universal de 1998, para ilustrar o conceito de *Escultura no Campo Expandido*, e serão ainda apresentadas soluções diferentes para a relação do sujeito com cada obra de arte, respetivamente.

Na procura da “clareza” possível, pretendida nesta dissertação, é necessário, antes de se passar à exposição e explicitação da teoria da *Escultura no Campo Expandido*, expor a ideia de arte pública, onde serão estudados os termos: *monumento*, *arte urbana*, e *escultura pública*. Após a exposição desses assuntos, será então abordada a teoria e prática da escultura pós-modernista, assim como os novos conceitos que aí surgiram.

Para um melhor entendimento desta nova abordagem, serão estudados os três referidos artistas portugueses. Para a análise do seu trabalho, recorreu-se a entrevistas, a catálogos, a documentos e investigações várias. Numa primeira fase foram abordados os conceitos, as influências e a teorização que acompanha e defende o trabalho artístico de Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro e Rui Chafes.

Para a análise das obras em estudo, e para além do conhecimento adquirido previamente através das fontes teóricas, cada obra foi analisada a partir da nossa própria experiência estética.

A deslocação aos espaços, onde se encontram instaladas as esculturas, fora ainda aproveitadas para a observação e o levantamento fotográfico das obras e das possíveis interações que poderão suscitar no público, fotografias essas que devem ser vistas como auxílio para a compreensão de alguns dos seus detalhes, descritos nesta dissertação.

## **1. ESPAÇO PÚBLICO**

## 1.1 O conceito de espaço público: do nomadismo à atualidade

A ideia de espaço público tornou-se nos dias de hoje um tema abrangente, consequência da evolução no desenvolvimento social humano ao longo de séculos.<sup>1</sup>

Após o nomadismo, o Homem agrupou-se em comunidade num determinado espaço, reforçando-se, assim, a importância no desenvolvimento de um código moral para uma melhor vivência. Ao mesmo tempo que o Homem evolui, também o espaço sofre alterações até chegar ao que hoje entendemos acerca dele.

A primeira noção de espaço privado surge numa primeira fase da vivência em comunidade, onde o território se tornou delimitado e pertencente a alguém. Mais tarde, baseado no feudalismo<sup>2</sup>, o rei tornou-se no único proprietário de todo o terreno, onde apenas sob o pagamento ou a prestação de um serviço, um outro alguém, poderia usufruir do mesmo. Posteriormente, o poder é assumido pelo Estado, no sentido moderno, que responde a deveres públicos. É neste momento que se dá o maior desenvolvimento no conceito de espaço público.<sup>3</sup> Este enuncia um lugar onde se articula o coletivo, ou seja, pode-se dizer que pertence a um povo, a uma sociedade.<sup>4</sup>

Torna-se num espaço onde tem de ser assegurado o acesso a todos os cidadãos, alimentando os debates, sem preconceitos políticos, sociais ou económicos.<sup>5</sup>

Apoiada na ideologia, na história, na simbologia, na linguagem e noutras poéticas socialmente partilhadas, surge a mais recente ideia de espaço público. Agora, este já possui uma identidade própria, e encontra-se sob a

---

<sup>1</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 7.

<sup>2</sup> Feudalismo: Sistema social de vários povos europeus, iniciado na época das invasões dos bárbaros, e só completamente desaparecido em 1789.

<sup>3</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 8.

<sup>4</sup> SACADURA, Sílvia – *Dicionário Sinónimos e Antónimos da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, Lda, 2003, pp. 455, 800.

<sup>5</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 9.

influência de variadas intersubjetividades. É com esta nova definição que surge a escultura pública, que procura envolver o público.<sup>6</sup>

Hertzberger defende a diferenciação entre o público e o privado, centrado em questões como a acessibilidade, forma de uso e o envolvimento da população usuária. Milton Matos salienta outro estudo, onde se identificam elementos de permanência (*fixos*) e de passagem (*fluxos*) ao longo do tempo no espaço público.<sup>7</sup>

A Filosofia, produto da cidade e da civilização ocidentais, reflete sobre os problemas que dizem respeito aos indivíduos enquanto cidadãos. O espaço público é a referência central da sociedade democrática, por ser na vitalidade dessa mesma esfera que se mede a vitalidade do espírito democrático. Assim sendo, o espaço público está no coração do funcionamento democrático. Habermas define-o como sendo a esfera intermédia entre a sociedade civil e o Estado. É o lugar, acessível a todos os cidadãos, onde se reúnem e formulam opiniões.

O espaço público pressupõe a existência de protagonistas mais ou menos autónomos, pensadores-livres, capazes de formar a sua própria opinião, sem influências no discurso dos “superiores”, ou das opiniões dominantes. Implica acreditar nas próprias ideias, o “bem falar, melhor dizer” e o uso de argumentos válidos.

O espaço público torna-se o espelho da sociedade que o habita, onde são encontradas a sua linguagem, a sua história, os seus feitos e valores. Entre o espaço privado e o espaço do Estado, o espaço público é um meio público onde se assiste a interações físicas, psicológicas, políticas, arquitetónicas e sociais.

## 1.2 O espaço público em Portugal

No Estado Novo o espaço público era marcado pela ideologia vigente. Foi reduzido e mutilado, perdeu o carácter democrático, foi arrasado pela

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>7</sup> MENDONÇA, Eneida Maria Souza - *Apropriações do espaço público: alguns conceitos*, [Em Linha], [Consult. 3.Fevereiro.2015], disponível em WWW:<URL:http://reverbe.net/cidad es/wp-content/uploads/2011/08/Apropriacoes-do-espaço-público.pdf.

censura, pelo poder desmedido e pela propaganda política nacionalista. Na ditadura, o espaço “público” perdeu os meios de expressão pública democrática. Toda a sociedade foi forçada a cooperar com os valores impostos por um Estado que dominava, política e legislativamente, todas as ações consideradas aceitáveis pelos “homens do poder”.<sup>8</sup>

Com o 25 de Abril, de 1974, a ausência de vivências no espaço público democrático foi consequência da sua impossibilidade constitutiva no Estado Novo, isto é, da ausência de liberdade, valor que sustenta o espaço democrático. Isto é, o povo português não sabia o que era habitar um espaço verdadeiramente público, não o via como social e como lugar do diálogo aberto.<sup>9</sup>

Os espaços públicos que procuravam impôr na percepção do espectador uma noção de identidade, e dos valores reconhecidos como um código coletivo, foram vistos como elementos da modernidade, onde diversas linguagens estéticas poderiam ser aceites.<sup>10</sup> Nos dias de hoje, assiste-se a uma consciencialização superior sobre o conceito de espaço público, ao observarmos a sua expansão, sempre na busca de uma definição coletiva, comunitária, social, de aspectos reveladores do povo e do espaço político português.

A cultura portuguesa passou de uma dominante linguagem estética figurativa para uma estética modernista e abstrata, e encontra-se hoje assente numa estética maioritariamente conceptual. Devido à não assimilação dos novos valores artísticos e estéticos, o público não aceita, menospreza e parece não “habitar” na plenitude os espaços públicos.

A falta de liberdade sentida pelo povo português até à revolução de Abril de 1974 corresponde:

“a uma fragmentação do indivíduo num mundo interior, motivo esse originário de uma crescente multiplicidade de problemas sociais e políticos, a que temos que procurar solucionar para uma total construção do espaço público, e do próprio indivíduo enquanto um ato de cidadania. Tal fator, comum à

---

<sup>8</sup> GIL, José – *Portugal hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio D'Água, 2007, p. 24.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>10</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 14.

sociedade ocidental, não se restringindo somente a Portugal, demonstra que além desta perspectiva fragmentária nacional teremos que solucionar alguns aspectos que provêm da globalização, característica da segunda metade do século XX. O espaço público português encontra-se, deste modo, numa constante mutação provocada ora por tendências exteriores, ora por declamações de carácter nacionalista/regionalista.”<sup>11</sup>

### **1.3 Rua, praça, terreiro, largo, pátio, parque, alameda e jardim**

É importante dar atenção aos conceitos atribuídos aos espaços públicos formalmente constituídos. É de salientar a flexibilidade do uso dos espaços públicos, que são objeto de variadas apropriações, ainda que tenham sido formalmente constituídos para alguma finalidade específica.<sup>12</sup>

A rua é considerada um elemento estrutural do traçado da cidade que liga os vários espaços e partes da mesma. A rua é assim um “lugar de circulação”; já a praça é vista como um lugar intencional de encontro, permanência, práticas sociais, manifestações de vida urbana e comunitária, de prestígio e funções estruturantes e arquiteturas significativas. Apesar da sua intencionalidade, a praça deve ser distinguida do largo e do terreiro. Os dois últimos são considerados espaços acidentais, vazios ou alargamentos da estrutura urbana que, com o tempo, foram apropriados e utilizados. As praças são inseridas na estrutura urbana das cidades a partir do Renascimento. Sublinhe-se ainda a ideia de que as praças são espaços livres, públicos, com função de convívio social, relacional e histórico, inseridos na malha urbana como elemento organizador da circulação pública. Os pátios são espaços livres públicos definidos a partir de uma igreja ou de outro elemento arquitectónico expressivo, eventualmente destinados a atividades lúdicas temporárias. Os largos são geralmente definidos pelo elemento comercial, com o fim de valorizar ou complementar alguma edificação como, por exemplo, o mercado público. Defende-se a ideia de que tanto os pátios como os largos surgiram das necessidades do processo

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 16.

<sup>12</sup> MENDONÇA, Eneida Maria Souza - *Apropriações do espaço público: alguns conceitos*, [Em Linha], [Consult. 3.Fevereiro.2015], disponível em WWW:<URL:http://http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Apropriacoes-do-espaço-público.pdf.

inicial de ocupação da cidade. O parque é visto como uma característica da imagem da cidade. Tem individualidade própria, desempenha funções precisas: são elementos da composição e do desenho urbano e servem para organizar, definir e conter espaços. O parque, assim como a alameda e o jardim, é considerado um espaço verde. Os três são caracterizados como elementos de composição da cidade. É de referir ainda a introdução da árvore na cidade como evolução e qualidade no modo de viver, criando novos ambientes, o que traz a estes espaços novas práticas sociais. É ainda visto como um espaço público com a função predominante de recreação, apresentando geralmente elementos da paisagem natural como são o caso da vegetação, topografia e elementos aquáticos. Podem também conter edificações destinadas a atividades recreativas, culturais e administrativas.<sup>13</sup>

É importante salientar que nem só estes espaços falados anteriormente são públicos. Também se localizam em espaços interiores que ganham uma dimensão pública como é o caso das igrejas, cafés e outros.<sup>14</sup>

#### **1.4 Esfera pública**

A expressão “público” é utilizada com diversos significados, e relaciona-se diretamente com o sentido que se dá à arte pública. No termo “público”, estão contidos eventos ou locais acessíveis a toda a gente, de frequência pública. Mas o termo também pode definir edifícios e locais “públicos”, no sentido de serem do Estado, em oposição aos lugares privados. Ainda pode ser usado em relação à recepção pública, reconhecimento público, figura pública, e estar ligado aos meios que permitem a comunicação do público ou com este.<sup>15</sup> É ainda a esfera comum aos indivíduos, que se constitui na conversação, na vida comunitária, social ou pública. A esfera pública refere-se a um domínio da nossa vida social, na qual a opinião pública pode ser

---

<sup>13</sup> *Ibidem*.

<sup>14</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 12.

<sup>15</sup> HABERMAS, Jürgen – *A transformação estrutural da esfera pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

formada. Este elemento é essencial na constituição do espaço público, tendo em conta a vivência em comunidade, onde o aspecto democrático sobressai como uma das bases estruturais e políticas da sociedade atual.<sup>16</sup>

A ideia de que as sociedades possuem uma esfera pública é antiga. Começa, segundo a sua definição social, filosófica e urbanística, na Antiguidade Clássica. Para Aristóteles, a esfera pública consistia no domínio da vida política, que se exercia através da ação (*praxis*) e do discurso (*lexis*). Os cidadãos exerciam a sua vida política participando nos assuntos da *polis*<sup>17</sup>. Após o declínio do Mundo Grego, coube a Roma continuar esse legado. Assim, o Império manteve sempre um enorme grau de participação ativa dos cidadãos. Contudo, essa esfera pública, assim como quase tudo, foi desaparecendo após a queda do Império. No final da Idade Média, e com o desenvolvimento do capitalismo mercantil do século XVI, surgiram as condições para a emergência de uma nova forma de esfera pública na Europa. Entre a esfera da autoridade pública e a esfera privada da sociedade civil, adveio uma nova esfera do “público”: a esfera pública burguesa. Nesta, os indivíduos reuniam-se para discutirem, entre si, assuntos relacionados com a regulação da sociedade civil e a ação do Estado. O público que formava esta nova esfera era constituído por pessoas cultas e proprietárias, formando assim a opinião pública entre os séculos XVI e XVIII, centrada na luta contra o Absolutismo e a Regulamentação Régia, imposta aos seus negócios privados. A base da opinião pública burguesa acaba por se restringir aos interesses dessa mesma classe social.

A noção absolutamente essencial da esfera pública surgiu na Época Moderna quando os termos “público”, “virtude pública” e “opinião pública” se tornaram um ponto forte a favor da liberdade de imprensa e de outras liberdades públicas. Com a sociedade mercantil surgiu a troca de informações permanente, originando formas de comunicação como os correios e a imprensa. Estes tornaram a informação “pública” acessível ao público em geral, a todos os cidadãos. Este facto criou na sociedade uma

---

<sup>16</sup> MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011, p. 9.

<sup>17</sup> Polis: cidade independente cujo governo era exercido por cidadãos livres, na Antiguidade grega.

zona de mediação entre o poder público e a “esfera privada”, onde se exerce a “função crítica de um público pensante”, que permite o exercício livre de reflexão, da cultura, da opinião, do ensaio crítico por parte das pessoas privadas. Esta zona de interesse público é a “esfera pública”, e o seu surgimento permite a uma sociedade constituída por indivíduos conscientes expressar ideias próprias e fazer “juízos públicos”, mesmo em relação ao poder público.<sup>18</sup>

A esfera pública permite exercer a crítica ao poder público, e contribuir para a regulamentação da sociedade civil, através do debate público. O poder passa a estar dependente da racionalidade, inerente à autonomia do sujeito, que emana da “opinião pública”. Por um lado a esfera pública política permite a emancipação dos indivíduos em relação à autoridade política, e, por outro, na vida social aparecem os interesses privados e a liberdade individual. A individualidade e a autonomia do ser humano passam a estar asseguradas.<sup>19</sup> A esfera pública inclui toda a gente: não só o público que se reúne num espaço público, mas todo o público que lê, comunica e se relaciona, um “público que julga” e que forma uma opinião crítica: a “opinião pública”.

A esfera pública contemporânea tem um papel muito importante na sociedade, na medida em que é independente do poder e está para além dos Estados, ou seja, é extra política e internacional, e, por isso, livre. Aspira à impessoalidade e à imparcialidade, pretende que a discussão vá além de “toda a visão privada ou parcial”, por isso, procura o bem comum, implicando toda a gente na discussão. Define-se também pela sua “secularidade radical”, já não se fundamenta no divino, no espiritual ou no transcendente, mas no civil, no temporal e no profano. A sociedade passou a estar radicada na ação comum contemporânea. Os acontecimentos profanos da época e a ação conjunta dos indivíduos no presente são aquilo que constitui a esfera pública.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> HABERMAS, Jürgen – *A transformação estrutural da esfera pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012, p. 15.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>20</sup> GUEDES, Joana Lino Neto Motta – *Em Torno da Conceção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 15.

O espaço público pode também ser a esfera que se partilha em comum. É o lugar de encontro e intercomunicação dos indivíduos de uma sociedade. Caracteriza-se pela sua diversidade própria, variedade de interação social e do quotidiano. A arte pública é a arte integrada nesse espaço comum, acessível ao público, relacionada com a multiplicidade das relações humanas no espaço público. É a arte de carácter público, no sentido de permitir uma diversidade de fruições e de opiniões, de ser aberta à discussão pública, à inter-relação com o público pensante, à expressão de ideias próprias e de juízos num espaço comum, imparcial e livre.<sup>21</sup>

### **1.5 Comunicação no espaço público**

Tal como se viu anteriormente, o espaço público é um lugar comum de interação, discussão e troca de relação do ser humano com o exterior, com os outros e com a vida comunitária. A cidade contemporânea, enquanto espaço público, é um lugar privilegiado para a sociabilidade e para a comunicação. Por isso, a experiência urbana é uma “experiência comunicacional”. Interliga cidade, sociedade e cultura, estabelecendo “redes comunicacionais” que tornam o espaço público vivo, rico e diversificado.

Os artistas podem, com o seu trabalho, abrir novos caminhos à comunicação no espaço urbano e ao debate público. Este é um dos desafios da arte pública contemporânea.

---

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 19.

## **2. MONUMENTO**

## 2.1 O conceito de monumento nos séculos XVIII, XIX e XX

É nos dicionários do século XVIII que aparecem as primeiras definições de monumento.

Em 1721, em Portugal, a definição de monumento antigo compreendia edifícios, estátuas, mármore, medalhas, moedas e outros artefatos, que remontassem a Fenícios, Gregos, Persas, Romanos, Godos, Árabes e os existentes até ao reinado de D. Sebastião.<sup>22</sup> Estes monumentos permitiam um reconhecimento das origens, para que se compreendesse a representação espiritual do Estado e o enquadramento da sociedade portuguesa.

No ano de 1761 é definido como todo o edifício que serve para conservar o tempo e a pessoa que o fez elevar-se. Nos cinquenta anos seguintes esta definição manteve-se quase inalterada.<sup>23</sup>

Em 1806, no *Dictionnaire des Beaux-Arts*, define-se monumento como sendo qualquer obra de arte erigida num espaço público para conservar e transmitir à posteridade a memória de personalidades ilustres ou de acontecimentos marcáveis. No mesmo ano, em Portugal, o *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* define identicamente monumento como um obra pública erigida como memória à posteridade, de uma pessoa ou de um sucesso notável.<sup>24</sup>

Em 1844, no *Novo Dicionário crítico e etymologico da Língua Portuguesa*, de Francisco Solano Constâncio, é definido como um edifício, estátua ou outra obra feita em memória de uma pessoa ou de um sucesso notável.<sup>25</sup>

Segundo o *Dicionário Popular da Língua Portuguesa*, de Albano de Sousa, o monumento é uma obra, edifício majestoso, túmulo ou qualquer trabalho intelectual ou material que pretende passar para a posteridade uma pessoa ou um feito notável. É uma recordação. E, assim, se manteve a definição em muitos outros dicionários de 1921 a 1977.<sup>26</sup>

---

<sup>22</sup> MOREIRA, Isabel Maria Martins – *Museus e Monumentos em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, p. 95.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 96.

Monumento, originário do latim *monumentum*, de *moneo*, define-se nos dias de hoje como edifício, estátua ou obra que pretende eternizar a memória de alguém ou de algum acontecimento.<sup>27</sup>

No *Dicionário de Escultura Portuguesa*, a definição prolonga-se. O monumento é representativo e carrega um significado ideológico, com o objetivo de transmitir estabilidade de certos valores, com origem na autoridade e na história do país.<sup>28</sup> Segundo o teórico e escultor Assis Rodrigues (1801-1877), o monumento comemora e/ou conserva homens ilustres ou acontecimentos em que participaram. Para a historiografia portuguesa, e sob o impulso romântico, os monumentos serão sempre associados a edifícios de fundação dinástica como a Batalha, os Jerónimos, o Convento de Cristo em Tomar, Alcobaça, Mafra, a Estrela, entre outros, onde não se refere qualquer monumento escultórico.<sup>29</sup>

Segundo o *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*, de Assis Rodrigues, o monumento é qualquer obra, geralmente arquitetura e escultura, que comemore e conserve os homens ilustres e/ou acontecimentos memoráveis.<sup>30</sup>

A escultura pública, enquanto monumento, mostrava o poder político de quem as mandava construir, garantindo a presença constante de poder. É por isso que a maioria dos monumentos portugueses evocam reis, líderes e acontecimentos que marcaram o povo.

O monumento é, para além de um memorial de um indivíduo singular, um símbolo da nação. Busca eternizar um sentimento geralmente dirigido a soldados que morreram pela pátria, políticos, ou àqueles que sobressaíram pelos seus feitos gloriosos.<sup>31</sup>

Na sua essência, é uma ilustração de uma ideia e de um sentimento, um símbolo baseado em acontecimentos singulares, no tempo, na política e

---

<sup>27</sup> FARIA, Eduardo de – *Novo Dicionário de Lingua Portuguesa, o mais exacto e completo de todos os dictionarios até hoje publicados*. Lisboa: Typ. Lisbonense, 1850-1855, 2ª ed., p. 1444.

<sup>28</sup> DUARTE, Eduardo – *Monumento*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 400.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 400.

<sup>30</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis - *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 264.

<sup>31</sup> MOREIRA, Isabel Maria Martins – *Museus e Monumentos em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, p. 96.

nos atos de grandes personagens históricas. Assim, cada monumento é um memorial, implicando o seu reconhecimento público.<sup>32</sup>

## 2.2. Características do monumento

Nos dias de hoje, quando se pensa em Monumento, surge a imagem tradicional que foi concebida em Portugal nos séculos XVIII e XIX. Fala-se de figuração, verticalidade e pedestal.

A figuração é fundamental para que se identifique quem ou o que está representado. Sem esta condição, o monumento perderia o seu sentido, uma vez que não estaria a eternizar a pessoa ou o seu feito, e colocaria dificuldades à apreensão do seu significado.

A verticalidade é, primariamente, uma forma de leitura. A escultura, neste caso o monumento, é lido, da base para o topo. O plinto é geralmente trabalhado em pedra, e sob ele encontrar-se-á a figura ilustre, em bronze ou em pedra. Estes projetos são desenhados por escultores e arquitetos. Os arquitetos são responsáveis pela projeção dos acontecimentos notáveis da figura ilustre, representações releváveis no plinto. O escultor fica responsável pelo trabalho de representação da personagem que se pretende eternizar.<sup>33</sup>

O pedestal/plinto tem a função de elevar a figura a um nível superior ao do público, ao mesmo tempo que aproxima o herói do céu e distingue o monumento da informação visual que o rodeia.

Para Assis Rodrigues, os monumentos tanto podem ser arquitetónicos como escultóricos, uma vez que comemoram homens ilustres e os seus feitos, o que demonstra ainda a influência da concepção romântica.<sup>34</sup>

Uma questão importante no monumento é a sua obrigatória instalação num espaço público. Esta condição permite que a sua função psicológica seja mais eficaz. Assim, uma característica essencial de monumento, que parte do seu carácter comemorativo, reside na sua função pública. Ou seja, a

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>33</sup> SANTIAGO, Catarina Freire Luís – *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 11.

<sup>34</sup> DUARTE, Eduardo – *Monumento*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 400, 401.

escultura estará na rua ou na praça, para que seja o mais eficaz possível, implicando, deste modo, que a sua leitura e mensagem chegarão a mais pessoas.<sup>35</sup>

### 2.3 Breve história do monumento em Portugal

Os primeiros monumentos consistiam em pedras sobrepostas ou colocadas sobre um campo quando se pretendia conservar a memória de algum acontecimento, ou no caso de se pretender honrar alguém, sobre o seu túmulo.<sup>36</sup>

O conceito de monumento conduz-nos a temas monumentais. Para além de reis, homens memoráveis foram eternizados com estátuas em praças públicas, jardins, monumentos, ou mesmo através de formas abstratas.<sup>37</sup>

Tal como na Europa, em Portugal, durante cerca de dois séculos, a escultura pública seguiu a beleza idealizada e mimética em relação à Natureza, reunindo vários ciclos do Classicismo, que vão desde a Renascença, ao Maneirismo e ao Barroco, influenciados pelos modelos gregos e romanos da Antiguidade.<sup>38</sup>

No centro de Lisboa, concentrava-se a maioria da escultura pública que, com o terramoto de 1755, quase toda foi perdida.

Pelo seu carácter comemorativo, e sendo escultura pública, pode-se afirmar que o primeiro grande monumento escultórico português foi a Estátua Equestre de D. José I, que se encontra na Praça do Comércio, enquadrada com um grande arco de triunfo, mais tarde alterado.<sup>39</sup> Também a estátua de

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 401

<sup>36</sup> RODRIGUES, Francisco de Assis - *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875, p. 264.

<sup>37</sup> MOREIRA, Isabel Maria Martins - *Museus e Monumentos em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989, p. 96.

<sup>38</sup> SILVA, Raquel Henriques da - *Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica*, in *Estatuária e escultura em Lisboa*, dir. Anabela Carvalho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 28.

<sup>39</sup> DUARTE, Eduardo - *Monumento*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 401

*D. Maria I*, que se encontra em frente ao Palácio de Queluz, é uma referência importante dos monumentos nos arredores de Lisboa.<sup>40</sup>

O monumento do Rossio destaca-se pela qualidade adquirida pelo academismo de meados do século XIX, ensinados em Paris. Primeiramente é de salientar a aliança entre arte e oficina, seguido do recurso excessivo à iconografia clássica.<sup>41</sup> Esta escultura recorreu a referentes literários, históricos e artísticos sancionados pelo passado, aplicando-os a uma história nacional revolucionária, onde os cidadãos passam a ser todos iguais perante a lei. Com o recurso ao nacionalismo, a escultura monumental oitocentista foi essencialmente romântica.<sup>42</sup>

Aquando do Romantismo e do Liberalismo, o conceito de monumento muda radicalmente. Passam a ser representadas figuras paradigmáticas da história de Portugal. No século XIX, os monumentos ganham um carácter pedagógico, uma vez que passam a representar heróis, os seus feitos e virtudes.<sup>43</sup>

Ao celebrar heroicidades coletivas ou figuras individuais, os modelos técnicos, estilísticos e estéticos mantiveram-se na prática académica da escultura até ao final do século XIX, inícios do século XX.<sup>44</sup>

As esculturas deste período, pela sua monumentalidade física e simbólica, criam na cidade pontos referenciais que condicionam os percursos do público. Nem sempre se olha com a intenção de ver. Isso pode levar o público a entender que são as esculturas que os olham e enquadram. Essa passa a ser, ao invés, a função principal dos monumentos. Há como que uma revivificação, por vezes inconsciente, dos arquétipos identitários, relacionais e históricos de uma sociedade.

Mas nem toda a escultura pública oitocentista foi monumental. É possível encontrá-la também numa escala real dentro de duas tipologias: a

---

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 401

<sup>41</sup> SILVA, Raquel Henriques da – *Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica*, in *Estatuária e escultura em Lisboa*, dir. Anabela Carvalho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 30.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>43</sup> DUARTE, Eduardo – *Monumento*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 401

<sup>44</sup> SILVA, Raquel Henriques da – *Estatuária académica: entre a norma, a história e a sensibilidade romântica*, in *Estatuária e escultura em Lisboa*, dir. Anabela Carvalho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 30.

representação de bustos, maioritariamente sobre plintos, envolvidos ou não em figuras alegóricas; esses bustos representam virtudes cívicas, e foram instalados em jardins, alamedas e avenidas; a outra tipologia mais inovadora situa-se no alargamento dos próprios limites da estética naturalista, que ampliou as possibilidades de representação metafórica e conceptual das práticas culturais do quotidiano.

Numa tentativa de se aproximar das técnicas e estéticas da pintura, a escultura moldou funções populares, procurando assim transmitir o movimento ou o gesto do corpo, num esforço de ativar o espaço através do objeto escultórico.

Esta busca de uma escultura, para além de si própria, levava a outros processos técnicos que, tal como em Rodin, valorizam igualmente as potencialidades expressivas do material.

Apesar de haver frequentemente referências académicas nos monumentos históricos (celebrativos), a escultura foi sempre excessivamente narrativa, desmultiplicando as cenas e as iconografias. Nas esculturas instaladas em jardins, procurou-se agarrar um momento lírico e intimista; já noutros espaços encontra-se a identificação romântica entre a Pátria e o Povo.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 33.

### **3. ARTE PÚBLICA**

### 3.1 O conceito de arte pública

Nem toda a arte é “arte pública”, e ainda que instalada no espaço público nem sempre foi rigorosamente pública. A arte estava no espaço público como símbolo do poder político e, em princípio, não seria questionada. Contudo, toda a obra de arte concebida para ser instalada num lugar público, e que estabelece uma relação, ainda que involuntária, com o espaço coletivo e a comunidade, desencadeando valores simbólicos, estéticos e outros, é arte pública. O conceito de arte pública intersubjetiva e efémera, ligado às recentes intervenções no espaço público, é um fenómeno contemporâneo, que surgiu nas últimas décadas.

Como referido anteriormente, o herói foi o assunto central da escultura oitocentista até meados do século XX. Hoje, o público retirou-lhe essa importância, passando este a ocupar uma grande parte das propostas “monumentais” que se realizam na cidade.<sup>46</sup>

No princípio da arte pública procuravam-se obras com sentido simbólico, carácter narrativo e função propagandística. A sua produção quase que se limitava à estatuária comemorativa, que seguia códigos de representação historicista, recorrendo a uma iconografia ideológica de exaltação de valores culturais, políticos, e, por vezes, nacionalistas, facilitando a apreensão do público que se identificava com eles.

Foi no século XX que o termo “arte pública” surgiu como oposição à arte exposta nos museus, evidenciando a grande diferença na acessibilidade e conhecimento artísticos. Enquanto que a arte pública se encontra em todo o tipo de espaços urbanos tornando-se acessível a todos, nos museus as coleções são visitadas por um público determinado que se sujeita a um outro contexto da obra de arte. O facto da contextualização museológica diferir das integrações de obras públicas, provoca, por vezes, no público uma maior incompreensão.

Na segunda metade do século XX, com a renovação do conceito de “obra de arte” enquanto objeto, há um enfoque nos aspectos conceptuais, nas metodologias e nos processos artísticos, utilização de novas linguagens,

---

<sup>46</sup> REMESAR, Antoni – *Ornato público, entre a Estatuária e a Arte Pública*, in *Estatuária e escultura em Lisboa*, dir. Anabela Carvalho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 18.

novos materiais e novos meios técnicos. Da mesma forma, expande-se o âmbito de intervenção das artes plásticas. A arte, enquanto “operação estética”, intervém no domínio da arquitetura e da paisagem, e surge de forma cada vez mais preponderante no espaço urbano. O espaço público é usado como suporte, ou campo de ação, para as novas manifestações e exposições das obras. A arte conquista o espaço exterior real, para além dos espaços institucionais ou habituais para a sua exibição, como as galerias e os museus, o que lhe permite confrontar-se com o público em geral, não especializado e involuntário. Com o surgimento do conceito de “arte pública”, há uma reaproximação da arte ao homem e à vida, e mesmo a outros valores que a arte passa a sobrevalorizar.

A arte pública proporciona novas formas de interação formal e semântica no espaço público, através de novas intervenções *in situ*. Nestes projetos, a criação plástica tem como base a especificidade do sítio e das qualidades do espaço concreto onde intervém, com resultados plásticos e estéticos que veiculam uma experiência do lugar, e que criam espaços com significado e reinventam o espaço urbano.<sup>47</sup>

Em Portugal, só no final do século XX, começaram a surgir projetos de arte pública contemporânea, que partiam de novas filosofias de ocupação do espaço público.

Concebidos para um determinado espaço, com o objetivo de influenciar e condicionar a vivência desse lugar, estes projetos de arte pública, ao contrário dos trabalhos anteriores, tinham um sentido dinâmico, irreverente, provocador e desestabilizador, de forma a questionar a cidade e o espaço que ocupam. Estes trabalhos pretendem ser abertos à participação dos espectadores - cidadãos - convertendo-se em espaços de estar, de fruição, de interação e de reflexão. Foram concebidos para se integrarem no espaço urbano contemporâneo: heterogéneo, fragmentado e multicultural. Afirmam, em geral, a consciência cívica do artista e um entendimento de *site-specific*,

---

<sup>47</sup> GUEDES, Joana Lino Neto Motta – *Em Torno da Concepção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 24.

numa reflexão e valorização do espaço que o rodeia, dentro de uma concepção de arte pública de cariz político e social.<sup>48</sup>

A estatuária, e os materiais chamados de nobres, foram ultrapassados pelas propostas de grande escala e coloridas, derivadas da *Pop Art* e pelos materiais industriais como o ferro, o aço, entre outros. Assim como a *Pop Art* influenciou a escultura atual, também a *Land Art* o fez, no sentido em que os artistas atuais recorrem à terra e ao “terreno” como um novo espaço de intervenção escultórica.<sup>49</sup>

A água, a luz e a terra, elementos primordiais presentes na escultura atual, demonstram a transição da materialização volumétrica do monumento, para a desmaterialização do objeto escultórico, implicando um regresso a uma estética simbólica.

A arte pública é um campo cada vez mais vasto, que compreende projetos e abordagens muito diferentes: obras de arte permanentes, temporárias, por comissão, ao serviço de uma ideia de cariz ativista, anti-monumental, lúdico, obras estritamente politizadas, performativas, projetos comunitários, *earthworks*, intervenções *site-specific*, monumentos ou memoriais inseridos em projetos urbanos, paisagísticos ou arquitetónicos mais vastos, e outros.<sup>50</sup>

Nos dias de hoje, as instituições e as várias entidades públicas e privadas são mais permeáveis a estes trabalhos, e a encomenda pública e privada tem estimulado novas propostas interventivas e de expressão plástica, mais transgressoras ou não, mais ou menos inseridas e relacionadas com a arquitetura e o urbanismo, abertas a várias interpretações – têm-se espalhado diversas obras de arte pública, para além de intervenções efémeras de grande alcance plástico e urbano.

Nas últimas décadas, urbanistas, arquitetos e artistas uniram-se para dignificar, requalificar o espaço urbano e conferir-lhe uma nova identidade, mesmo se por vezes esse desiderato não foi alcançado da maneira mais

---

<sup>48</sup> NUNES, Paulo Simões – *Arte Pública*, in *Dicionário da Escultura Portuguesa* dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 61.

<sup>49</sup> REMESAR, Antoni – *Ornato público, entre a Estatuária e a Arte Pública*, in *Estatuária e escultura em Lisboa*, dir. Anabela Carvalho. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 19.

<sup>50</sup> GUEDES, Joana Lino Neto Motta – *Em Torno da Concepção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 21.

eficaz. As intervenções artísticas no espaço público, com criação de referências estéticas diversas, permitem restabelecer a ligação entre a arte, o espaço urbano e o homem.

Com o objetivo de interligar o público e o espaço que ele habita, as propostas de arte pública têm que ter em conta questões comunicacionais, fatores sociais, condicionalismos urbanos, e muitas vezes ligam-se à arquitetura, ao urbanismo e a exigências funcionais. Desta forma estabelecem uma relação com o espaço multifacetado da cidade, estimulam o interesse e dialogam com uma pluralidade de públicos, interligam arte e vida, experiência estética e experiência urbana. Por isso, a arte pública humaniza os espaços arquitetónicos e urbanos, e reaproxima as pessoas, a cidade e a vida, porque restabelece a comunicação segundo outros parâmetros, em que a tecnologia tem um papel preponderante.

Contudo, a colaboração da arte com a arquitetura continua a levantar questões e a ser posta em causa a sua legitimidade enquanto Arte. Críticos, teorizadores, artistas, colecionadores, e outros agentes deste meio, focam-se nesse aspecto, deixando a importância da obra para segundo plano, devido ao preconceito que subsiste e que os leva a ver as obras como uma prática de compromisso. No que toca à arte pública comprometida com a sociedade, continua a existir conflitos, uma vez que se defende que a arte, por ser pensada para o público, é sinónimo de dependência e de falta de originalidade. Contudo, toda a arte é pensada, mesmo que inconscientemente, para um público específico. Ainda assim, a arte pública continua a ser marginalizada e a não ter grande reconhecimento e nem mesmo análise crítica. No entanto, a arte pública é um tema atualmente muito pertinente, não só porque interpela o público, de forma sistemática e quotidiana, mas, também, dados os desenvolvimentos que tem vindo a assumir nos últimos anos, com a utilização de cada vez mais meios, e pela união de diversas disciplinas.

Atualmente, a presença da arte pública no planeamento da cidade tornou-se no trunfo da planificação estratégica e do urbanismo contemporâneos. As instalações acontecem maioritariamente em rotundas, evocando o monumento no sentido oitocentista, embora redundando,

frequentemente, em mero elemento decorativo do espaço e como singela homenagem à memória urbana.<sup>51</sup>

Um dos problemas da arte pública, ou melhor, da política coerente da arte pública, é que deve incorporar nos espaços públicos a maior diversidade possível das formas expressivas que incorporam a arte contemporânea, respondendo à própria pluralidade democrática.

A instalação de esculturas permanentes levanta o problema de saber até onde se podem implantar obras de arte na cidade, ou seja, qual é a capacidade de carga simbólica de uma cidade.

### **3.2 Arte pública: monumento, escultura pública e arte urbana**

A aproximação ao conceito permite distinguir três grandes áreas da arte pública: o monumento, a escultura pública e a arte urbana.

No século XIX, a arte aparece no espaço público com um carácter comemorativo e glorificador, ligada ao conceito de “monumento público”. Era a estatuária pública de função representativa com referências visuais e simbólicas no espaço urbano.

O monumento é a primeira intervenção artística a ser excluída do conceito de arte pública, não só por estar ligado a interesses políticos e não estritamente públicos, mas também pelos conceitos serem muitas vezes usados para assinalar a ruptura do moderno. Contudo o monumento não desaparece da praça pública. Ainda hoje existem exemplos de intervenções artísticas com o intuito de preservar uma memória, e não se excluem do conceito de arte pública. O monumento modernista e contemporâneo, apesar de apresentar novas soluções e, por vezes, um pensamento de oposição, tem o mesmo propósito do tradicional: preservar a memória, comemorar ou homenagear algo ou alguém.<sup>52</sup>

Outra questão levantada em oposição ao monumento é o seu carácter político, já que este era encomendado por governantes do país, sem ter em

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>52</sup> SANTIAGO, Catarina Freire Luís – *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 45.

consideração as diversas especificidades do público, criando um distanciamento físico, relacional e temporal.

É seguro assumir o monumento como arte pública, pelo facto deste se encontrar num espaço público, reiterando, por isso, a sua dimensão política.

Nos anos 60 do século XX o conceito de arte pública designava um novo tipo de intervenção artística no espaço público que se distinguia do tradicional monumento comemorativo. Desde o princípio do século XX que diversos artistas como Rodin, Brancusi e Picasso realizaram obras de grande modernidade, que rivalizaram com a linguagem da escultura monumental. Na realidade, muitos dos elementos que caracterizavam esta linguagem – o pedestal, a verticalidade, a figuração – foram substituídos à medida que surgiam os novos movimentos de vanguarda.<sup>53</sup>

Estima-se que o início da arte moderna tenha ocorrido por volta de 1860, visto que no final do século XIX ocorreu um recuo do domínio da Academia. Esta instituição era a responsável maioritária pela formação e carreira dos artistas. O desenvolvimento industrial e o enriquecimento da classe burguesa são os responsáveis por esse mesmo recuo.<sup>54</sup>

A escultura espacial é um conceito explorado por Rosalind Krauss, nas suas reflexões sobre novos campos de atuação da escultura moderna e pós-moderna. A escultura modernista, ao contrário da escultura monumental tradicional, recusa elementos formais como a verticalidade, a figuração, o pedestal, e acrescenta, à pedra e ao bronze, materiais industrializados, originando novas formas e alternativas às instalações no espaço. Da mesma forma, Antoni Remesar defende o conceito de arte pública como uma ruptura direta do monumento, focando-se especialmente na recusa da figuração como fator determinante na autonomia da escultura. É de resto um dos conceitos mais debatidos deste tema por refletir as mudanças visíveis da escultura pública.<sup>55</sup>

Um último aspecto a reconsiderar no conceito de arte pública assenta na sua visão enquanto arte comunitária, feita com e para o público. Neste

---

<sup>53</sup> REGATÃO, José Pedro – *Arte Pública, e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: BonD – Books on Demand, 2007, p. 11.

<sup>54</sup> CAUQUELIN, Anne – *Arte Contemporânea*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, Lda, 2010, p. 22.

<sup>55</sup> SANTIAGO, Catarina Freire Luís – *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 44.

caso, a questão não está no que é abrangido pelo termo arte pública, mas, sim, o próprio termo. Se anteriormente se defendeu como arte pública todo o tipo de intervenções artísticas que ocupam a esfera pública, então não se pode aceitar o termo apenas como a arte que se relaciona diretamente com o público. A esta variante da arte pública, chama-se arte urbana, já que o termo “urbano” se refere ao que é feito pela e, conseqüentemente, para a comunidade. Também o carácter efémero, muito presente neste tipo de intervenções artísticas, é característico desta forma de arte pública. Uma das soluções encontradas para resolver a falta de comunicação entre comunidade e artistas foi a criação de projetos artísticos que envolvessem, desde o início, a comunidade. O próprio artista acaba por perder a sua individualidade, como criador independente de arte, o que constitui uma das principais críticas a este tipo de arte. Muitas destas intervenções não dispensam o carácter efémero, permitindo, por isso, uma maior experimentação e liberdade artísticas com e pela comunidade, assumindo como objetivo provocar, questionar ou evidenciar problemas sociais, culturais e comunitários, o que lhes atribui um carácter igualmente político e social. Não é o resultado estético final que interessa particularmente, mas, sim, todo o processo de realização e envolvimento sociais.

Noutra dimensão, arte urbana passa também por intervenções e instalações artísticas na cidade, bidimensionais ou tridimensionais, de carácter temporário, que, caso contrário, entrariam no campo da escultura pública. Os *graffiti* são considerados arte urbana, associados imediatamente a uma arte “marginal”; estas intervenções no espaço público surgiram no final da década de 1960. Encarnavam um grito de liberdade artística e de expressão em oposição às regras vigentes. Contudo, a proliferação e a adesão a esta expressão artística elevaram o seu estatuto e valor estético, ao ponto de ser visto como uma forma de reabilitar o espaço urbano, para além de ser considerada, por vezes, um simples ato de vandalismo.<sup>56</sup>

Outra forma de arte urbana, muito ligada ao *graffiti*, é a *stencil art*. Através da concepção de imagens ou frases feitas pela técnica do *stencil*, está muito ligada a críticas sociais e políticas, e pode encontrar-se nas

---

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 65.

paredes de vários edifícios. Ambas as expressões artísticas são anónimas, visto surgirem principalmente de uma prática ilegal.

Assim, arte pública surge como uma esfera abrangente de todo o tipo de atividades artísticas do espaço público, sendo possível dividi-las em três grandes grupos: monumento (escultura comemorativa); escultura pública (escultura de carácter permanente mas não necessariamente comemorativa); arte urbana (intervenções artísticas na comunidade, maioritariamente de carácter efémero).<sup>57</sup>

### **3.3 O que pretende a arte pública**

O objetivo da arte pública não é simplesmente “produzir uma solução satisfatória” para o contexto urbano particular, mas, na realidade, é o de inserir um projeto artístico contemporâneo, válido, numa pesquisa estética cuja subordinação ao espaço dado não lhe retire coerência. É preciso vencer os preconceitos gerais que existem em relação à arte pública associada ao monumento comemorativo e “glorificador”, e às intervenções de carácter mais ou menos decorativo. Uma proposta de intervenção artística no espaço público pode ser pensada de forma a que possa influir nas práticas vivenciais daquele espaço urbano, dinamizando-o, ou que confira àquele lugar uma nova imagem, ou conferindo-lhe novos significados, ou chamando a atenção para as suas características ou problemas particulares, colocando novas questões e atribuindo-lhe novos sentidos, como é o caso da obra *Tilted Arc*, de Richard Serra. Nem sempre contribuindo para a “boa consciência” da identidade de um lugar, por vezes, a arte pública tem por objetivo levantar mais dúvidas, mais questões, focar-se nas problemáticas relacionadas com o sítio, para alertar ou fazer o público pensar, embora não seja assim em todos os casos. Uma obra de arte pública tanto pode inserir-se no espaço urbano, suscitando a sensação de harmonia, e de que sempre ali devia ter estado, como se pertencesse àquele espaço, interligando-se com ele, ou, pelo

---

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 45.

contrário, pode entrar em choque com ele, pondo em causa as suas características, propriedades, funções ou utilizações.<sup>58</sup>

Uma obra inserida no espaço público pode promover a criação de espaços de referência, mais humanizados e habitáveis, pensados para as pessoas, e tem a possibilidade de as confrontar, questionar e provocar, vencer preconceitos, e desafiar, desviando-as do quotidiano indiferente e repetitivo, chamando a sua atenção para novos assuntos e problemas, levando-as para novos espaços ideais e subjetivos, pedindo-lhes uma resposta, uma reação, com diferentes possibilidades de interpretação e de fruição.<sup>59</sup>

A eficácia comunicativa pode não ser uma questão fundamental, porque uma obra de arte pode não ter a pretensão de querer comunicar uma ideia definida e unívoca. Uma interpretação de arte pública pode estar inserida num discurso de conjunto sobre o próprio espaço e não pretender comunicar nada para além disso, ou pode pretender ser apenas um ponto de partida para reflexões livres e exteriores a ela, a partir do que a sua fruição possa suscitar, ou pode apenas confrontar o público com objetivos paradoxais, anti-comunicativos, que não digam respeito a nada e diferenciados da sua envolvente, de forma a reagir com uma indiferença generalizada.<sup>60</sup>

A arte pública incorpora inúmeros movimentos da arte contemporânea, atravessa várias áreas artísticas, utiliza processos híbridos, metodologias de diferentes disciplinas e uma multiplicidade de meios, com resultados plásticos muito díspares e, por vezes, desconcertantes.

A arte do presente, aquela que se manifesta no tempo e no momento em que o público a presencia, não traduz exclusivamente o que podemos chamar de arte contemporânea, mas, sim, de arte “moderna”, uma vez que este termo abrange a arte produzida no século XX em geral.<sup>61</sup>

É uma área sempre em expansão, flexível, complexa, multifacetada, que colabora com outras disciplinas, como a arquitetura, o urbanismo, o design, a ciência, a história, a sociologia, a psicologia e outras, e que se

---

<sup>58</sup> GUEDES, Joana Lino Neto Motta – *Em Torno da Conceção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 24.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 26.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>61</sup> CAUQUELIN, Anne – *Arte Contemporânea*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, Lda, 2010, p. 8.

compromete com o público, daí resultando a controvérsia que muitas vezes suscita.

## **4. A ESCULTURA NO CAMPO EXPANDIDO**

#### 4.1 Introdução à crítica de Rosalind Krauss

A primeira grande crítica e historiadora de arte do sexo feminino, Rosalind Krauss, descreve algumas gerações da escultura, apresentando as alterações formais mais importantes que ocorreram desde meados do século XX até ao fim dos anos 70 desse mesmo século.

O conceito de *campo expandido* na escultura surgiu em 1979, aquando da publicação do artigo da historiadora Rosalind Krauss: *A escultura no campo expandido*. Este assunto retoma a questão da autonomia dos meios artísticos, ao observar na prática escultórica da altura, uma relação essencial com a arquitetura e a paisagem.<sup>62</sup>

O Construtivismo Russo, o Expressionismo e a Bauhaus são momentos do Moderno onde a arte e a arquitetura podem ser vistas como práticas colaborativas que partilham visões do mundo e objetivos. Procuram uma relação entre arte e vida. Sob uma visão sociocultural, estes movimentos da arte manifestam-se como proposta de uma linguagem plástica comum entre disciplinas autónomas.<sup>63</sup>

A partir de 1960, a hipótese de um novo encontro entre os meios de expressão surge não de uma proposta estética singular que os una, sob uma perspectiva *romântica*, ou a positividade de uma “vontade de obra de arte total”, mas, sim, de uma *multiplicidade* que permitiria a união de linguagens diversas, um *experimentalismo* que demonstraria uma possível dissolução de fronteiras.<sup>64</sup>

#### 4.2 A lógica da escultura e a lógica do monumento

Entre as décadas de 60 e 70 do século XX, intervenções nada convencionais até então na área da escultura vieram mostrar que esta categoria tornar-se-ia infinitamente maleável. Estas inovações, como corredores com monitores e câmaras de filmar, grandes fotografias que

---

<sup>62</sup> *Introdução ao campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\_2.PDF.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> *Ibidem*.

documentam caminhadas pelo campo e linhas provisórias traçadas no deserto, vieram fazer da escultura um conceito que pode incluir quase tudo.<sup>65</sup>

Para Rosalind Krauss, a crítica de arte americana do pós-guerra colaborou no processo de elasticidade a que estavam a ser submetidas tanto a pintura como a escultura, uma vez que a ideologia do novo, da vanguarda, pressupõe uma visão historicista, que permite aceitar e entender o novo como continuidade, como evolução das formas do passado.<sup>66</sup> Assim, o historicismo, aplicado ao novo e ao diferente pretende apaziguar as inquietações causadas por esta nova escultura. Procura reduzir o que nos é estranho, tanto no tempo como no espaço, como àquilo que já conhecemos e somos.<sup>67</sup>

Com a década de 1970, o termo escultura tornou-se ainda mais difícil de ser pronunciado. Apareceram projetos como montes de lixo enfileirados no chão, toneladas de terra escavada no deserto ou cercas rodeadas de valas. A fim de que estas novas intervenções pudessem ser aceites como escultura, recorreu-se a milénios e não a décadas, para que fossem encontradas as suas conexões com a história. Assim, o termo *escultura* não seria uma categoria universal, mas uma categoria ligada à história.<sup>68</sup> Conclui-se que, classicamente, a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento, o que faz da escultura uma representação comemorativa, uma vez que se encontra num determinado local e fala, de uma forma simbólica, sobre o significado ou o uso desse mesmo local.<sup>69</sup> Funciona como um apontamento espaciotemporal e carrega uma simbologia sobre o lugar à qual se destina. Por isso é, por norma, figurativa, vertical e encontra-se sob um plinto.<sup>70</sup> Contudo, a categoria *escultura* tem a sua própria lógica interna, as suas

---

<sup>65</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 129.

<sup>66</sup> FREITAS, Rosana de – *Entre não-paisagem e não-arquitectura: ainda sobre Krauss e a escultura contemporânea*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/2-rosana\_de\_freitas-entre-nc3a3o-paisagem-e-nc3a3o-arquitectura.pdf.

<sup>67</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 129.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>70</sup> ALLAIN, Monique – *A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html.

regras que, ainda que aplicadas a uma variedade de situações, não se encontram abertas a uma modificação extensa.

É com a entrada no modernismo, nos finais do século XX, que se perde a ligação entre a lógica da escultura e a do monumento. Assiste-se à perda do local, produzindo-se o monumento como uma abstração, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial.<sup>71</sup> Com estas duas características da escultura, é-nos revelado o seu *status* e, conseqüentemente, significado e função. Assiste-se à queda do plinto, altera-se o seu lugar e, através da representação dos seus próprios materiais, ou do processo da sua construção, a escultura apresenta-nos a sua própria autonomia.

### 4.3 Arquitetura, paisagem e a sua externalidade

Aquando do modernismo, a escultura transforma-se num marco sem lugar fixo, de significado e função variáveis, algo abstrato e auto-referencial. Assim, a escultura modernista adquiriu a condição negativa de monumento. A partir daí, a escultura modernista encontrou o espaço ideal para explorar os seus limites, que se esgotou por volta de 1950, quando começou a ser sentido como puro negativismo. Ou seja, a escultura modernista surgiu como um buraco negro no espaço da consciência, o seu conteúdo positivo tornou-se cada vez mais difícil de definir e apenas parece apreensível em termos daquilo que não era.<sup>72</sup>

Na década de 1960, Rosalind Krauss afirma que os trabalhos produzidos estavam na categoria de terra-de-ninguém: “era tudo aquilo que estava sobre ou em frente a um prédio que não era prédio, ou na paisagem que não era paisagem.”<sup>73</sup> Assim, a escultura assumiu a sua condição de lógica inversa para se tornar pura negatividade. Isto significa que a escultura deixou de ser algo positivo para se transformar na categoria resultante da soma da *não-paisagem* com a *não-arquitetura*.<sup>74</sup> Ou seja, a “nova escultura”

---

<sup>71</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 132.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 133.

tornou-se parte de um campo de relações e só poderia ser definida através da combinação das duas exclusões: *não-paisagem* e *não arquitetura*, em última instância, como um *entre*.<sup>75</sup> Estes dois termos, *não-paisagem* e *não-arquitetura*, que construíram sobretudo a escultura pós-modernista, possuem um certo interesse, uma vez que expressam uma oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa.<sup>76</sup>

A produção de esculturas nos finais da década de 1960 começou a focar a sua atenção nos limites externos desses termos de exclusão. Portanto, se esses termos são a oposição lógica, apresentada como um par de negações, podem passar, através de uma inversão, aos mesmos polos antagónicos expressos agora de forma positiva. Isto é, o termo *não-arquitetura* refere-se à *paisagem*, assim como *não-paisagem* se refere à *arquitetura*.<sup>77</sup>

Rosalind Krauss parte do trabalho escultórico de Rodin, Picasso e Tatlin, segue pelo Minimalismo, instalações, *Happenings* até à *Land Art*, e identifica a *externalidade* como a característica das obras cujo conhecimento se dá na experiência, na percepção não somente visual, mas, sim, no tempo e espaço reais, em oposição a uma abordagem ilusionista e idealizada onde o sujeito e o objeto se encontram desconectados.<sup>78</sup>

Enquanto a escultura atuava no campo da representação, e conseqüentemente era imposta uma distância entre ela e o público, o sujeito e o objeto não partilhavam o mesmo espaço. O sujeito estava fora do obra. Foi também no final da década de 1960 que surgiu a necessidade de incorporar o sujeito na escultura, originando uma “vivência”. Aproxima-se o indivíduo do espaço e da escultura. Este facto deu origem a uma

---

<sup>75</sup> *Introdução ao campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\_2.PDF.

<sup>76</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 133.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>78</sup> ZONNO, Fabiola do Vale – *Campo ampliado – Desafios à reflexão contemporânea*, [Em Linha], [Consult. 7.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf.

multiplicação de instalações e vivências interativas com o público.<sup>79</sup> O corpo, como exteriorização do *eu*, passa a ser visto como lugar de experimentação, onde seria possível pensar e conhecer a partir de uma relação espaciotemporal. A *externalidade*, expressa formalmente como *abertura* ao espaço-tempo real, indicaria uma nova relação de conhecimento sujeito-objeto: aquela que se dá no processo estético.<sup>80</sup> Esta ação, de um eu-no-mundo, revela uma profunda relação com o pensamento da fenomenologia, que entende a intencionalidade como ação no mundo.<sup>81</sup> Segundo Rosalind Krauss, o *eu*, sob a perspectiva fenomenológica, é carregado de significados no contato com o mundo exterior. Um *eu* privado seria o refúgio de um espaço que precede a experiência, tornando-se passivamente ocupado.<sup>82</sup>

O significado não se encontra num centro *a priori*, mas passa e gere-se na *externalidade* e o seu conhecimento dá-se na experiência *entre* sujeito, *entre* objeto, e *entre* espaço real.<sup>83</sup>

A hipótese da *externalidade* pode ser considerada uma possibilidade de *contextualização*, que vê na *abertura* ao real, no diálogo com a paisagem, uma aproximação entre arte e vida, questão importante da escultura contemporânea, onde se observam experimentações conceptuais.<sup>84</sup> Formalmente, a *externalidade* teria como um dos seus aspectos a rejeição de códigos racionais de composição. Esta característica encontra-se na fronteira da construção e da aleatoriedade e nos limites da *forma* e da *anti forma*. Formulada por Robert Morris, a noção de *anti-forma* descreve projetos escultóricos em que:

Considerações sobre ordem são necessariamente casuais, imprecisas e não enfatizadas. [...] O acaso é aceite e a indeterminação é sugerida, como a substituição resultará noutra configuração. Descompromisso com as formas duráveis e pré-concebidas e com a ordenação das coisas é uma assertiva positiva. É parte de um trabalho que recusa

---

<sup>79</sup> ALLAIN, Monique – *A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html.

<sup>80</sup> *Introdução ao campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\_2.PDF.

<sup>81</sup> *Ibidem*.

<sup>82</sup> *Ibidem*.

<sup>83</sup> *Ibidem*.

<sup>84</sup> *Ibidem*.

continuar esteticizando a forma ao lidar com ela como um fim prescrito.<sup>85</sup>

À relação que a escultura estabelece com a *paisagem* e a *arquitetura*, são referenciais muitos trabalhos do Minimalismo, da *Land Art*, das instalações e dos *Happenings*, onde se estabelece um diálogo entre o sujeito, o objeto, o espaço real e o tempo, a partir da sua *externalidade*.<sup>86</sup> Os trabalhos de *Land Art* levaram estas questões à escala da paisagem, encontrando o lugar da arte fora do espaço do museu. A característica *site-specific* destes projetos assume como relevante a relação com o contexto no processo de criação e a experiência dos trabalhos.<sup>87</sup>

Os trabalhos teóricos e práticos de Robert Morris despertaram, na década de 1960, a discussão sobre a relação entre a obra, o espaço real e a experiência do sujeito, isto é, a dimensão *processual*, baseada na compreensão fenomenológica da percepção como integralidade do corpo. Também Richard Serra explora estes princípios na paisagem urbana, criando trabalho entre arquitetura e paisagem, constituídos por muros ou limites visuais, que sugerem uma relação com o contexto pela contradição ou contraste, estabelecendo relações complexas perceptíveis, somente, *in situ*.<sup>88</sup> Ainda nesta linha de pensamento, os trabalhos experimentais de *Land Art*, de Christo, questionam o carácter monumental da paisagem natural e construída. Enquanto *arquitetura*, as obras autenticam o dilema do lugar da arte na paisagem e, enquanto *não-paisagem*, sugerem explorações sensoriais diferenciadas para o objeto sobre o qual trabalha.<sup>89</sup>

A historiadora e crítica norte-americana defende os artistas dos anos 1970 e a postura *anti-ilusionismo* que adoptaram para refutar tanto um espaço que precede a experiência quanto um modelo psicológico no qual o

---

<sup>85</sup> MORRIS, Robert – *Anti form, in Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1993, pág. 46.

<sup>86</sup> PALMA, Francisco - *O campo alargado na arte*, [Em Linha], [Consult. 10.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://franciscpalma.wordpress.com/textos.

<sup>87</sup> *Introdução ao campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\_2.PDF.

<sup>88</sup> *Ibidem*.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

*eu* se encontra carregado de significações, mesmo antes de todo o contato com o mundo exterior.<sup>90</sup>

#### 4.4 O campo expandido e o pós-modernismo

Apesar de se ter encontrado um novo campo a explorar, os modernistas caem perante a insuficiência ideológica do diferente, que passou de novo a velho em menos de meio século.<sup>91</sup> Para combater esse facto iniciou-se um processo de expansão lógica, baseado nas relações matemáticas de permutações reunidas no grupo de Klein. A *paisagem*, a *arquitetura*, a *não-paisagem* e a *não-arquitetura* comunicam consoante os seus efeitos positivos, negativos e neutros, gerando, assim, o campo expandido, o segundo momento histórico da reavaliação do espaço.<sup>92</sup> Rosalind Krauss chama de campo expandido a noção de espacialidade utilizada na produção artística, culturalmente já praticada no passado, porém inovadora dentro do campo da arte.<sup>93</sup> A noção de *rizoma*, formulada pelo filósofo Gilles Deleuze, como um mapa de múltiplas entradas, talvez possa ser aproximada da noção de *campo expandido* de Krauss. Num *rizoma* realizam-se conexões múltiplas e heterogêneas entre os diversos termos, os quais podem ser relacionados com quaisquer outros.<sup>94</sup>

Ao construir uma união entre escultura, arquitetura e paisagem, a historiadora explorou as demais relações daí decorrentes, onde a *paisagem* e a *arquitetura* criariam o chamado *local-construção*, a *não-arquitetura* e a *arquitetura*, as estruturas axiomáticas e a *não-paisagem*, e a *paisagem* os *locais demarcados*. Essa exploração deu-se a partir de obras que

---

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> SCHETTERT, Michel – *Resenha- A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 5.Abril.2015], disponível em WWW:<URL: <http://www.passeidireto.com/arquivo/4294440/resenha---a-escultura-no-campo-ampliado>.

<sup>92</sup> *Ibidem*.

<sup>93</sup> ALLAIN, Monique – *A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:<http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html>.

<sup>94</sup> *Introdução ao campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\\_2.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183_2.PDF).

estabelecem um relação intrínseca com o *espaço-real*, colocando à escultura problemas da arquitetura.<sup>95</sup>

No final da década de 1960, a combinação de *paisagem* e *não-paisagem* é muito utilizada pelos artistas. O termo *Site-Specific* passa a ser empregue na classificação de projetos escultóricos de Smithson, Serra, Morris, Carl Andre e Christo. Os primeiros artistas a interessarem-se pela *arquitetura* e *não-arquitetura* foram Robert Irwin, Sol LeWitt, Nauman, Serra e Christo.<sup>96</sup> Entre os anos de 1968 e 1970, estes artistas assumiram uma posição cujas condições lógicas já não se enquadram no modernismo. Os escultores sentiram necessidade de expandir esse campo. Nesse momento, Rosalind Krauss vê o ponto de viragem no qual o modernismo, com a *práxis* definida pelo meio de expressão, é deixado para trás.<sup>97</sup> Chegou-se assim ao pós-modernismo, através dessa ruptura histórica e da transformação do campo cultural que esta nova escultura caracteriza.<sup>98</sup> Um pós-modernismo interessado nas operações lógicas que incorporam um conjunto de diversos meios.<sup>99</sup>

As críticas sobre arte, ainda sob influência do modernismo, consideram as práticas pós-modernistas ecléticas, isto é, demasiado diversificadas. Contudo, o que parece eclético sob um ponto de vista, é visto como rigorosamente lógico segundo um outro, uma vez que no pós-modernismo a prática não é definida em relação a um determinado meio de expressão, mas, sim, em relação a operações lógicas dentro de um conjunto de termos culturais para o qual vários meios podem ser usados. A fotografia, os livros, as linhas na parede, espelhos ou escultura propriamente dita, são alguns desses meios.<sup>100</sup> Isto significa que a lógica da prática pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de

---

<sup>95</sup> *Ibidem*.

<sup>96</sup> ALLAIN, Monique – *A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html.

<sup>97</sup> *Ibidem*.

<sup>98</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 135.

<sup>99</sup> ALLAIN, Monique – *A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 4.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html.

<sup>100</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 136.

expressão.<sup>101</sup> O campo expandido é um campo complexo de articulação, um sistema dinâmico sempre aberto a novas conexões. Livre de incorporar fotografias, vozes, estímulos, fluxos, contrastes. Livre de acolher a fragilidade, o fugaz, o precário<sup>102</sup>, e tudo mais que a finitude deste campo pudesse incorporar dentro do espaço lógico.<sup>103</sup> A necessidade de incorporar termos interpretativos diferentes exige um outro olhar, que se multiplica. A arte como *práxis*, no campo expandido, caracteriza-se por um amplo experimentalismo e abertura entre as disciplinas artísticas.<sup>104</sup> O campo expandido é limitado não pelo ecletismo dos meios de expressão, mas pela atmosfera em torno dos termos *arquitetura* e *paisagem*.<sup>105</sup>

A expansão do campo que caracteriza esta fase do pós-modernismo possui dois aspectos: a prática dos próprios artistas e o meio de expressão. Em relação à prática individual, entende-se que muitos dos artistas ocuparam diferentes lugares dentro do campo expandido.<sup>106</sup>

Com este novo caminho da escultura, onde há uma aproximação do sujeito à obra, Hans Belting defende que se a arte é um espaço livre no interior da sociedade, também o discurso sobre arte o deve ser. Trata-se de um deslocamento da posição do especialista de arte.<sup>107</sup> Os comentários sobre arte não possuem um sentido de verdade, mas, sim, um sentido atual de leitura e interpretação. O próprio discurso recria e amplia a obra.<sup>108</sup>

---

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>102</sup> ZONNO, Fabiola do Vale – *Campo ampliado – Desafios à reflexão contemporânea*, [Em Linha], [Consult. 7.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf.

<sup>103</sup> SCHETTERT, Michel – *Resenha- A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 5.Abril.2015], disponível em WWW:<URL: https://www.passeidireto.com/arquivo/4294440/resenha---a-escultura-no-campo-ampliado.

<sup>104</sup> ZONNO, Fabiola do Vale – *Campo ampliado – Desafios à reflexão contemporânea*, [Em Linha], [Consult. 7.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf.

<sup>105</sup> SCHETTERT, Michel – *Resenha- A escultura no campo ampliado*, [Em Linha], [Consult. 5.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.passeidireto.com/arquivo/4294440/resenha---a-escultura-no-campo-ampliado.

<sup>106</sup> KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 136.

<sup>107</sup> ZONNO, Fabiola do Vale – *Campo ampliado – Desafios à reflexão contemporânea*, [Em Linha], [Consult. 7.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf.

<sup>108</sup> *Ibidem*.

## **5. TRÊS CASOS EXEMPLARES**

## 5.1 Pedro Cabrita Reis e a obra *Sem Título*

Pedro Cabrita Reis nasceu em Lisboa, no ano de 1956, cidade onde vive e trabalha. Formou-se em Artes Plásticas – Pintura, pela antiga Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, atual Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, local onde tomou contato com diversos materiais e práticas artísticas, no domínio clássico da Pintura, Desenho, Escultura e Gravura. Expõe com regularidade, individual e coletivamente, desde 1998, tanto em Portugal como no estrangeiro. Contudo, destacam-se os anos de 1988 e 1989 como um marco significativo para o entendimento da sua obra. No geral, a partir da última data, os seus trabalhos são organizados segundo os elementos comuns que apresentam, onde se destacam as casas, os hospitais, e os ecos do mundo/mapas do céu.<sup>109</sup>

### 5.1.1 As referências do artista

Em 1966, no final do seu seminário sobre Heraclito, Heidegger, em diálogo com Eugen Fink, faz a seguinte observação acerca da ontologia que se pode projetar sobre o trabalho do filósofo grego: “E se nos Gregos houvesse algo de impensado, e se fosse precisamente esse impensado a determinar o seu pensamento e a forma de pensar através da história?” Perante o que Fink se interroga: “Mas como alcançar uma visão desse impensado? [...]” A resposta de Heidegger, tateante como sempre, sugere que “*aletheia*, como um desvendamento, desloca-se no sentido daquilo que uma clareira é: para mim foi uma questão de sentir a vivência do desvendamento como uma clareira. Este é o impensado em toda a história do pensamento. Em Hegel existia a necessidade de um apaziguamento através do que era pensado. Para mim pelo contrário, existia a pressão do impensado naquilo que era pensado”.<sup>110</sup>

Esta forma de ver a verdade como um desvendar, ou como um processo de revelar algo oculto, é significativa aquando da percepção do trabalho de

---

<sup>109</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 95.

<sup>110</sup> POWER, Kevin – *Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 11.

Pedro Cabrita Reis, “onde tudo nasce de, se modula em, e mergulha numa escuridão envolvente ou ambiental.”<sup>111</sup>

Numa entrevista realizada por Adrien Searle, o artista afirma que as suas influências são muitas e variadas. Após a revolução de 1974, conheceu Joaquim Bravo, um dos artistas mais instruídos do país, e foi em conversas com o mesmo que a maior parte do seu conhecimento sobre arte evoluiu. Falaram sobre Beuys, Bruce Nauman, Barnett Newman e outros. Pedro Cabrita Reis interessava-se também por El Greco, Ticiano e Caravaggio, mas as suas conversas com Joaquim Bravo acabavam sempre em Brancusi, Duchamp, Picabia, entre outros.<sup>112</sup>

O trabalho do artista é associado ao pós-minimalismo, pelo seu carácter de redução, e remetendo para autores como são o caso Malevich ou de Ad Reinhardt. Salienta-se agora a contenção cromática dos trabalhos de Pedro Cabrita Reis – preto sobre preto, preto e ouro, preto e branco, e preto ou branco sobre madeira em cru – que se inserem na redução formal, característica das obras dos artistas do final do modernismo. No caso do artista em estudo, resultaram num vocabulário de formas geométricas simples e primordiais – círculo, quadrado e retângulo.<sup>113</sup>

Pedro Cabrita Reis poderia ver-se no pensamento de Reinhardt onde “a arte não é colorida, nem composta, nem inflectida, nem significativa, em qualquer sentido diretamente interpretável, mas, ao mesmo tempo, permite às formas a exploração de todas as suas conotações simbólicas.”<sup>114</sup>. As escadas, a que recorre nas suas instalações, tanto podem implicar transcendência, ascensão, ou até a futilidade de todas as ambições, contudo, o realmente importante é o seu “todo”, a maneira como a sua musicalidade transforma as outras imagens, e também a sua importância na acumulação de silêncios.

---

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>112</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

<sup>113</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 99.

<sup>114</sup> POWER, Kevin – *Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas*, in *Cabrita Reis - Da luz como na noite*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 13.

A tipologia dos materiais e a sua apropriação fazem parte da definição do carácter antropológico da obra do artista, tendo em conta que Pedro Cabrita Reis referencia a natureza do homem como um ser recoletor, que se apropria de recursos naturais disponíveis para estruturar a sua existência quotidiana. Neste sentido a Arte Povera e o trabalho de J. Beuys são referências importantes para o seu trabalho.<sup>115</sup>

A reutilização e a pobreza dos materiais, que predominam nos trabalhos de Pedro Cabrita Reis, remetem para o contexto revolucionário de expansão de recursos e soluções formais usadas na produção artística, principalmente pelos artistas da Arte Povera, e referencia também a incisão direta na paisagem que os artistas passaram a efetuar.

Ao recorrer a esses materiais, o artista assume a mesma religiosidade dos elementos que Beuys preservara, contudo, confere-lhes um sentido inédito. A influência de Beuys está presente na obra de Pedro Cabrita Reis também a nível formal e simbólico, como se verifica na denominação original que o artista atribui aos materiais que usa, sugerindo uma forte simbologia e significação.

O trabalho de Pedro Cabrita Reis relaciona-se com o que Irwin chamou de 'método de inquérito' – ativa, demonstra e qualifica o espaço subtilmente. São trabalhos romanticamente austeros, provavelmente relacionados com um comentário de Maurice Merleau-Ponty, em *Fenomenologia da Percepção*, onde o autor afirma que o espectador deixa de o ser, a partir do momento em que se envolve com o sistema a experimentar a partir de um determinado ponto de vista, o que o permite findar a sua percepção e a sua abertura para o mundo.

O artista aproxima-se ainda de Judd, quando este afirma, como metodologia de composição, “uma coisa depois da outra”, uma vez que explora as possibilidades de repetição, excedendo, muitas vezes, uma ordem racionalista.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 98.

<sup>116</sup> POWER, Kevin – *Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas, in Cabrita Reis - Da luz como na noite*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 14.

Foi assimilado por Pedro Cabrita Reis o discurso de vários artistas sobre a paisagem como espécie de construção pessoal, e tem operado sobre essa realidade através de jogos de antíteses, questionando os seus limites espaciais e temporais, reduzindo-a, por vezes, à ausência parcial ou à sua quase inexistência.

Os *Site-specific*, que constituem uma das opções do trabalho de Richard Serra, são considerados como uma solução conceptual e plasticamente eficaz por Pedro Cabrita Reis, na medida da relação de interdependência estabelecida com o espaço e os locais onde são edificadas.<sup>117</sup>

O seu trabalho tem evoluído no sentido volumétrico, situando-se entre a escultura/objeto e a instalação, levando críticos portugueses, como Alexandre Melo, a inseri-lo no contexto da nova escultura europeia, que assinala a viragem da representação pictórica expressiva para uma necessidade volumétrica de inovação e de dilatação dos limites plásticos, físicos e conceptuais da arte e da estética. A afinidade do trabalho de Pedro Cabrita Reis com o de outros artistas da Europa encontra-se associada a valores filosóficos, metafóricos e poéticos complexos, e, por vezes ambíguos, opondo-lhes dimensões como a da subjetividade da memória.<sup>118</sup>

Para si, a poesia é mais útil que a teoria da arte, considerando-a uma forma mais condensada de linguagem, a mais conceptual.<sup>119</sup>

As referências no trabalho do artista não são literais ou unívocas, existe sempre alguma ambiguidade que lhes garante o mistério. O seu trabalho desafia a percepção do espectador, levando-o a outros níveis de leitura, apenas alcançáveis num segundo olhar, onde podem encontrar o percurso artístico e pessoal do artista, assim como o dos que o influenciaram. Nesse momento fica explícita a necessidade e o desejo de inscrição reconhecível de uma marca autoral, reveladora do sujeito que é autor, construtor, que particulariza os seus trabalhos e os distingue dos que o influenciaram. O lugar primordial do autor que cria, recria e controla todo o espaço e

---

<sup>117</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 103.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>119</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

paisagem, remete o observador, no caso do artista em estudo, para o seu próprio corpo.<sup>120</sup>

### 5.1.2 Materialização

A obra escultórica de Pedro Cabrita Reis surgiu numa época de renovação da escultura contemporânea.<sup>121</sup> Verifica-se alguma versatilidade por parte do autor em relação às soluções plásticas e aos materiais, recorrendo ao desenho, à pintura, à escultura e à junção delas para criar as suas aparentes instalações. Recorre tanto a materiais nobres – tinta de óleo, tela de linho, papéis de desenho e aguarela – como a materiais utilizados na construção civil – pedaços de madeira, gesso, vidro, suportes e estruturas de alumínio<sup>122</sup>, tijolos, cabos eléctricos, tubos de cobre e borracha, lâmpadas fluorescentes. As suas esculturas caracterizam-se pelo recurso a materiais simples, reciclados a partir de materiais já existentes.<sup>123</sup>

A obra de Pedro Cabrita Reis caracteriza-se por um trabalho de experimentação e valorização táctil das superfícies, fundos e formas, recorrendo à exploração de materiais diversificados com técnicas que marcam um percurso experimental.<sup>124</sup>

O artista recorre a materiais não nobres próprios da construção civil, por vezes até desperdícios de construções, que denunciam vivências anteriores.<sup>125</sup> A estética da obra do artista implica a natureza simples e o preço acessível desses materiais não nobres, mas carregados de sentido, que recordam o modelo pelo qual se faz uma obra arquitetónica de

---

<sup>120</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 101.

<sup>121</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares, in Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 203.

<sup>122</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 94.

<sup>123</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares, in Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 207.

<sup>124</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 102.

<sup>125</sup> *Ibidem*, p. 97.

construção artesanal e rudimentar, e articula-os com materiais de aparência mais sofisticada, como é o caso das lâmpadas e da luz, com intensidade reforçada pelo uso da cor.

Em 1990, a invasão súbita e impetuosa da cor no trabalho do artista acompanha a reconsideração do papel da pintura no seu processo de trabalho. A pintura surge como “uma percepção construtiva do olhar no lugar”<sup>126</sup>. É numa associação particular da comunicação interior e exterior que se constroem as recordações de um lugar, aí se situando o espaço da pintura, onde se opõem contrastes de forma e cor. Recorre com frequência a esmaltes sobre vidro, ou madeira, e tintas industriais, às quais recorre para criar jogos de opacidade e transparência. A cor torna-se assim num “material construtivo, uma cobertura que oculta e revela”<sup>127</sup>, criando oposições dinâmicas que diferem consoante a sua especificidade, aplicação lisa ou texturada, o interior ou exterior da superfície pintada.

A tinta colocada, de qualquer dos lados do vidro que utiliza, separa dois espaços distintos, procurando alertar o espectador para a sua existência e importância, assim como da sua relação de oposição e complementaridade, que não os torna opostos, necessariamente.<sup>128</sup>

As superfícies de cores planas pintadas sobre vidro, ou a partir de elementos da construção civil, como é o caso da fita cola castanha e larga, realçam elementos como o brilho. O carácter de reflexão das obras e conceitos de espaço remetem para uma ideia de infinito, uma vez que a solução monocromática e espelhada desses planos capta para dentro do seu espaço todos os elementos, incluindo as pessoas que se situam no espaço da obra.<sup>129</sup>

Também é relevante no seu trabalho a austeridade de algumas cores utilizadas – negros, terras, óxidos, cinzas, castanhos – tal como a gestão da luz e do brilho. Neste contexto, o artista valoriza a depuração, o desgaste e a

---

<sup>126</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares*, in Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 222.

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 222.

<sup>128</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 120.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 100.

erosão. A sua atração pelo monocromatismo indica uma preferência pela pré-conceitualização unida a um lado teatral.<sup>130</sup>

A materialização da obra realiza-se pela sua própria presença plástica – imagens de puros sentidos e relações plásticas, e de puros sentidos e relações inteligíveis.<sup>131</sup>

### 5.1.3 Compreensão da obra escultórica

A proposta estética do artista manifesta um gosto pela diversidade de coisas e pessoas de diversas naturezas, abrangendo diversas áreas criativas como o Desenho, a Pintura, a Escultura e a Instalação. Em algumas das suas obras, a instalação implica o domínio da performance, para além das áreas anteriormente referidas, e a leitura desses trabalhos é complementada pelo espaço onde estão instalados.<sup>132</sup>

De ponto de vista geral, as obras do artista são compostas por diferentes elementos no que toca às soluções plásticas apresentadas, embora predomine o recurso à escultura e à instalação, a partir da década de 1980, maioritariamente, numa linguagem próxima da arquitetura, do urbanismo e de uma procura do entendimento acerca do lugar do Homem, e não tanto na delimitação da espacialidade da escultura.<sup>133</sup>

O carácter personalizado da obra do artista é definido pela morfologia, pelos materiais usados e pela capacidade de centrar a sua atenção em formas primordiais, sintetizando visualmente os resultados plásticos das suas percepções. Estas marcas sugerem o acesso a uma intimidade subjetiva, enunciada pelo artista, e resguardada pelos jogos de ambiguidades encontrados nas suas obras.<sup>134</sup>

---

<sup>130</sup> MELO, Alexandre – *O quadrado de ouro*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 18.

<sup>131</sup> PINHARANDA, João – *A criação da realidade*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 21.

<sup>132</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 102.

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>134</sup> *Ibidem* p. 106.

Todo o trabalho de Pedro Cabrita Reis pode ser visto como um grande sentido crítico, recorrendo à pintura, à escultura, à instalação e à apropriação de objetos do quotidiano para agir sobre eles. O gesto de recolocação de elementos, com o fim de lhes atribuir uma nova função num novo contexto, é como que uma oportunidade de lhes dar uma nova rentabilização, uma nova “vida”, assim como acontece aos espaços.<sup>135</sup>

A partir de 2009 o artista abandona o termo ‘instalação’, e passa a denominar o seu trabalho como ‘escultura’, uma vez que deixou de considerar produtivo o primeiro termo.

O incidente visual é uma preocupação estética fundamental para o artista. Isso conduziu-o à experimentação de peças de parede, esculturas de chão, módulos e outros.<sup>136</sup>

### 5.1.3.1 O Desenho e a Pintura

Nas suas obras bidimensionais, está presente uma tensão primordial estruturada segundo uma geometrização racional do espaço pictórico, e uma informalidade que abre grandes possibilidades hermenêuticas. Algumas pinturas exploram a cor em composições abstratas, enquanto veículos de comunicação estética, outras, a gestualidade que salienta a relação mais vitalista que mantém com o ato de desenhar. São um diálogo que o artista mantém com as grandes tradições da história da arte moderna, como se fossem um terreno fecundo para a criatividade, que não se quer ver cingido por preceitos de ordem meramente estilística.<sup>137</sup>

No ano de 1985, surge a série de desenhos *Da Luz como na Noite*, onde se pode acentuar não só o caminho que o artista havia percorrido anteriormente noutras séries – a arquitetura, a geografia – e introduz o grafismo, onde se vê ainda o recurso a uma linguagem natural, que expressa

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>136</sup> POWER, Kevin – *Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 12.

<sup>137</sup> ALMEIDA, Marta Moreira de – *Um lugar no mundo: Pedro Cabrita Reis*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.serralves.pt/pt/actividades/um-lugar-no-mundo-pedro-cabrita-reis/.

realidades plásticas e psicológicas, como se verifica ainda a introdução de novos elementos formais. Como artista, eliminou o que restava da ilusão naturalista e das convenções estéticas anteriores.<sup>138</sup>

A partir de 1985-86, o artista opta por soluções de *assemblage*, sobreposição ou adição de elementos, matérias e planos. Cria os espaços como lugares de oposição de cheios e vazios, linhas e volumes, transparências e perfurações, onde o recurso aos brancos e negros acentua essa situação de permanente tensão. Para a definição de ‘presença física’ nos desenhos é importante considerar a valorização tátil das superfícies através do trabalho desenvolvido com tintas raspadas, colagens e o jogo de valores cromáticos. Esta manipulação de materiais liga, particularmente, os trabalhos de Pedro Cabrita Reis ao universo de valores plásticos fundamentalmente da pintura. Em 1986-87, a sua pintura ultrapassa os valores de profundidade, volumetria, expressões matéricas e de *assemblage*, passando a soluções geométricas.

Ainda no domínio da pintura, o artista joga com o rigor geométrico de alguns dos seus trabalhos, a par de uma coloração aquática de telas colossais que se assemelham a misturas químicas, onde a tinta se espalha, como que por “vontade própria”, numa sugerida e permanente movimentação, que se opõe à estaticidade de outras pinturas suas.<sup>139</sup>

A dimensão utópica, instaurada no trabalho de Pedro Cabrita Reis, é o resultado do que fica entre a conceptualização prévia e o resultado final, que surge da evolução da pintura plana até à manipulação de objetos arrancados ao seu espaço.<sup>140</sup>

O artista ainda desenvolve trabalho na área dos autorretratos, contudo prefere vê-los como esculturas “*strictu senso*”.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> PINHARANDA, João – *A criação da realidade*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 22.

<sup>139</sup> MARQUILHAS, Maria Beatriz – *Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrita-reis-one-after-another-a-few-silent-steps.

<sup>140</sup> MELO, Alexandre – *O quadrado de ouro*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 19.

<sup>141</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

### 5.1.3.2 Os títulos

Segundo o próprio artista, a interpretação do tipo de análises plásticas e conceptuais do espaço do quotidiano, patente nas suas obras, é sempre possível de iniciar através do título que lhes dá. Contudo, não são o único fator indispensável para a leitura das obras; elas contextualizam-se em séries específicas, o que fornece pistas para a sua interpretação e entendimento das redes de relações que as envolvem.<sup>142</sup> Contudo, nem todas as suas obras são possuidoras de título. Nestes casos, o artista defende que um trabalho “Sem título” não impossibilita a compreensão do obra por parte de quem a observa.

É comum os títulos dos seus trabalhos surgirem tanto em português, como alemão, francês ou latim, aludindo a um carácter internacional pretendido pelo artista, já desde a década de 1980. Destaca o valor do seu lugar antropológico que é Portugal, fazendo maior referência a Lisboa, e à cultura e paisagem do sul.

### 5.1.3.3 A iconografia e a iconologia

A análise da obra de Pedro Cabrita Reis permite refletir sobre os limites da pretensão descodificadora que constitui a base da definição disciplinar da iconografia, aprofundada na iconologia panofskiana, e ainda introduzir uma perspectiva de desestabilização que a arte contemporânea trouxe ao conceptualismo. A iconografia ensina que as imagens podem ser reconhecidas e fixadas apenas através do seu conhecimento. Segundo a iconologia abordada por Erwin Panofsky, a significação das obras de arte é fortemente simbólica, e torna-se uma tarefa prioritária descodificar o significado que incorporam. A iconologia procura, assim, desvendar o significado simbólico depositado sob o motivo expresso daquilo que nos é dado a ver, isto é, a iconologia pretende enunciar e fixar aquilo que as obras

---

<sup>142</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 105.

de arte simbolizam, e ainda declarar um sentido que é confirmado pelo discurso da ciência, e fixado como verdade, como significado que é estável, ou seja, não transitório.<sup>143</sup>

#### 5.1.3.4 A escala

A vocação monumental é também uma característica do seu trabalho. A escala de cada peça é definida segundo o espaço específico ao qual ela se destina, ou a partir do qual surge. Contudo, a monumentalidade dos seus trabalhos contrasta com o facto de, formalmente, recorrerem a um tipo de linguagem baseado em construções “improvisadas”. Há um lado contraditório nas suas obras, visível na escala, onde as grandes dimensões transmitem ao espectador um contexto monumental de construção, e, por vezes, de requinte, ao mesmo tempo que as formas e os materiais aludem a um tipo de construção das periferias das grandes cidades.<sup>144</sup>

A escala e o tipo de paisagem apresentadas, que se apresentam fechadas e sugeridas através de planos e tons neutros, criam intensos jogos de luz, o que lhes confere o aparente carácter de instalações.<sup>145</sup>

#### 5.1.3.5 As dicotomias

O artista explora oposições formais e transforma-as em dicotomias conceptuais: a rigidez e a maleabilidade, o peso e a leveza, a transparência e a opacidade, a luz e a sombra.<sup>146</sup>

A utilização de uma diversidade de materiais bastante simples, e a combinação de gestos, e ações da vida do dia-a-dia acentuam o

---

<sup>143</sup> LEAL, Joana Cunha – *A Construção de Mundos em Pedro Cabrita Reis*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL: [http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06\\_construcaomundos.pdf](http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06_construcaomundos.pdf).

<sup>144</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 132.

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>146</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares*, in Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 212.

arrebatamento metafórico que as suas obras evidenciam. Os jogos de luz/sombra e opacidade/transparência levam consigo “o peso de meditações densas sobre a existência, isto é, sobre a vida e a morte”<sup>147</sup>. O artista diz ser um “produtor” de memórias, o que faz com que as suas obras possam ser vistas como momentos de recolhimento face à transitoriedade inevitável da vida.<sup>148</sup>

Entre 2000 e 2001, é aprofundada a dicotomia interior/exterior, e o uso da iluminação como elemento estruturante do lugar.<sup>149</sup>

Porém, a sua obra é “ruidosa”, no sentido em que estabelece, por vezes, uma contradição de ideias. Presencia-se um silêncio esmagador nos espaços, onde se pretende que cada um alcance a sua interioridade e que se oiça a si próprio.<sup>150</sup>

### 5.1.3.6 Os modelos/ arquétipos

As construções deste artista impõem a primordialidade das formas e dos modelos arquétipos: a casa, a árvore, a água e a luz.<sup>151</sup>

A casa é uma temática muito recorrente no seu trabalho, uma vez que é o espaço do homem por excelência. Ambíguo e interior, por natureza, o espaço da casa pode ser vista como um casulo, lugar de proteção, recato e isolamento. Aqui encontram-se, reúnem-se e protegem-se famílias, constituindo também o ponto de partida para outros espaços. É um espaço antropológico, onde se encontram pistas de identidade dos que o habitam. Pode resumir-se a um espaço especial do “lar”, que significa ‘centro’, a partir do qual se irradiam energias, forças e influências. Assim, o seu atelier torna-

---

<sup>147</sup> ALMEIDA, Marta Moreira de – *Um lugar no mundo: Pedro Cabrita Reis*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http:// http://www.serralves.pt/pt/actividades/um-lugar-no-mundo-pedro-cabrita-reis/.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares*, in Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 234.

<sup>150</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 139.

<sup>151</sup> MARQUILHAS, Maria Beatriz – *Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrita-reis-one-after-another-a-few-silent-steps.

se também a sua “casa”, pois é a partir dele que exercita soluções plásticas para a gestão dos espaços.<sup>152</sup>

A partir de 1997, pode-se encontrar na obra de Pedro Cabrita Reis a passagem da metáfora ‘casa’ para a da ‘cidade’. Originária da reflexão antropológica transformadora das emoções que se confrontam – recordações, silêncios e perguntas – a metáfora opõe-se à “exaltação lírica da alegoria e da comparação, assim como ao reducionismo do discurso sociológico”<sup>153</sup>. A Casa “abrange um período de trabalho onde a escultura se confronta com a sua natureza objetual, e a sintaxe dos seus materiais origina a definição de um paradigma semântico da intimidade da ausência e da recordação”<sup>154</sup>. A Cidade amplia as possibilidades formais e conceptuais do confronto com o espaço. Nesta fase, o registo íntimo é cada vez mais revelado como algo que não se pode separar de uma memória social.

A água pode ser analisada segundo o estudo do espaço mítico, na medida em que é um dos quatro elementos primordiais da fundação do universo. Das mais variadas formas, o artista procura atingir, com a sua obra, os valores primordiais e basilares, ao concentrar-se na análise estrutural dos espaços urbanos, que o conduzem à inevitável relação entre o espaço habitado pelo homem e o elemento concreto presente nesse espaço: a água.<sup>155</sup>

A sua obra revela a capacidade de criar distanciamento crítico, por parte do artista, em relação à questão espacial que estrutura toda a vivência do quotidiano, para que a paisagem não se torne claustrofóbica, fechada, sem pontos de fuga. É a partir daí que novas gerações estruturarão sonhos, ideais e novos horizontes que alimentam a ideia temporal de infinito. A luz e a água surgem nesse processo mental como expressão enraizada de todas as ideias espaciotemporais de infinito e de remissão. É esse desejo de ascense que se

---

<sup>152</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, pp. 126, 127.

<sup>153</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares*, in Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 220.

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 220.

<sup>155</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 136.

encontra no trabalho de Pedro Cabrita Reis, segundo um processo de distanciamento e elevação críticas.<sup>156</sup>

### 5.1.3.7 Os elementos compositivos

A união dos elementos clássicos – proporção e medida – com elementos românticos – paixão, arrebatamento, alia-se a um discurso plástico de matriz inequivocamente contemporânea. Os materiais usados, assim como as técnicas discursivas aplicadas e recontextualizadas, fogem ao domínio estritamente “clássico” da expressão artística.<sup>157</sup>

A casa, a lareira, a cadeira, o jarro de água, a panela de ferro, a manta, as escadas impraticáveis e os sistemas de iluminação, são elementos que surgem nas suas obras, conjugados com outros que se encontram no espaço exterior, como são o caso do poço, dos canais que guiam a água, círculos tubiformes, janelas e saídas. Estes objetos parecem ter sido usados e deixados para transmitir a ideia de existências particulares<sup>158</sup>, com ligações secretas e misteriosas, aí avultando a ideia de alteridade, muito presente no seu trabalho.

Também os rostos humanos são parte integrante do repertório de morfologias, sobretudo o desenho, que se destaca no trabalho do artista, assim como as formas geométricas simples são utilizadas para referenciar espaços do quotidiano, integrando-os e estruturando-os.

Formalmente, podem-se encontrar oposições nas suas obras; no universo das formas redondas – círculos, circunferências e cilindros – e no das retilíneas – quadrado e retângulo – e, também, entre as formas geométricas fechadas e as abertas, que remetem para o confronto prático e ideológico que se estabelece entre o espaço real – imperfeito e inconstante – e o idealizado, mais sedutor. Estas oposições entre espaço real e idealizado podem traduzir-se na oposição entre as formas redondas – perfeitas – e as retilíneas, presentes na maioria dos trabalhos de Pedro Cabrita Reis.

---

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 105.

Outro elemento muito importante para a análise das suas obras é o espelho. Este permite sintetizar em cada espaço as oposições frequentes nos presentes trabalhos. O espelho permite ao espectador, posicionado num plano espacial diferente do da obra, ter o afastamento necessário para analisar criticamente, e de um ponto de vista exterior, a realidade que nele se reflete. Assim, o espelho é visto como um elemento que permite a autocrítica e a remissão, a um nível de “gestão espacial”, confrontando o observador com as imagens que são refletidas, e pertencentes ao seu mundo quotidiano.

A água é um elemento de destaque da sua obra, como já referimos, estando presente a partir da década de 1990. Este elemento é, por tradição, dotado de uma simbologia de remissão e “espelho” natural do homem, facto que se relaciona com o seu carácter mítico, e com a capacidade de sublimação da vida, estabelecendo a fronteira entre o puro e o impuro, a vida e a morte.

Em alguns casos está presente e, noutros, apenas sugerida, contudo, funciona sempre como espelho do real, ou veículo de remissão, tendo em conta que ‘lava’ para devolver limpeza e pureza, e é também elemento permanente dos ciclos que interligam céu e Terra. Passa, circula, renova ciclos, e abre novas possibilidades de edificação. Dá ao homem a imagem de si mesmo inserido na natureza.<sup>159</sup>

Segundo Einstein, a matéria deforma o espaço, e aqui deve-se destacar a importância do espelho como elemento que permite avaliar a deformação que o corpo do próprio observador provoca no espaço, em tempo real.

O trabalho deste artista é orientado por uma dimensão material e conceptual, indispensáveis para que o seu potencial emotivo seja proveniente da força presencial dos objetos construídos, e para que as suas obras não criem diferença entre arte e natureza, mas, sim, que interajam entre si. Pode dizer-se que o seu trabalho é uma “análise social”, uma vez que é dado aos materiais um poder metafórico que evoca temas e valores antropológicos e metafísicos.<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 124.

### 5.1.3.8 As memórias e a presença humana

Nas suas esculturas de meados dos anos de 1980, surgiram formas que lembram corpos humanos embrulhados.<sup>161</sup> Hoje, no trabalho do artista, não se encontram representações humanas, no entanto, há lugares e sinais de vida em todos eles: desde as habitações, às janelas, às portas, aos poços... São marcas do dia-a-dia, da vida quotidiana, da arte de outras pessoas. Pedro Cabrita Reis vê-se sobretudo como um recoletor de memórias. Memórias suas, uma vez que através do seu trabalho delas se apropria, passando a integrar a sua própria experiência. Chegam até si através de memórias, sons, coisas perdidas, sombras. Assume-se, também, como um recoletor de mistérios, de sinais de passagem.<sup>162</sup>

Segundo o artista, o seu trabalho artístico pressupõe uma experimentação prática das possibilidades do espaço do quotidiano, onde se encontra, de forma subjacente, a presença humana, de quem vive, trabalha e ocupa os espaços. A ideia de presença humana é um elemento marcante do trabalho de Pedro Cabrita Reis, e surge materializado pelo autorretrato ou pela escala antropomórfica. Na obra deste artista facilmente se verifica a marca autoral, que pressupõe a presença humana em cada espaço trabalhado.<sup>163</sup>

Mais tarde, observa-se que todo o seu trabalho é sobre fronteiras e lugares humanos, lugares de ocupação. São franjas da memória. Quase uma terra-de-ninguém.<sup>164</sup>

O artista interessa-se e compromete-se com um gesto de reconstrução, com o ato de fazer. Pretende estabelecer um lugar da memória como capacidade de construir. Aqui, memória opõe-se à nostalgia. O seu trabalho deve ser visto como um espaço interior de silêncio e serenidade. É sobre a inevitável questão da beleza como forma absoluta de inteligência. A beleza é tratada como um momento em que a noção de si próprio se realiza na

---

<sup>161</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

<sup>162</sup> *Ibidem*. (Cf. Anexo 1)

<sup>163</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 107.

<sup>164</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

percepção mental de uma imagem do mundo, e é assim tomada como uma forma de pura inteligência; ou seja, a diferença entre desejo e conhecimento, entre o que se quer e o que se tem.<sup>165</sup>

As suas obras são “habitáveis”, a partir da ausência que nelas existe, como se alguém tivesse passado por ali.<sup>166</sup>

Numa dimensão melancólica do seu trabalho, cada construção é consequência de uma ausência pressentida, de um eco surdo das moradas desconhecidas, da atração do monumento como expressão de solidão e da melancolia. A escultura torna-se numa constante reciclagem de ruínas.<sup>167</sup>

### 5.1.3.9 Arquitetura, paisagem e espaço quotidiano

O seu trabalho assume-se como uma construção *in situ*, uma vez que faz o sítio onde se instala. A sua escultura não se integra no espaço, apropria-se dele.<sup>168</sup>

Na obra de Pedro Cabrita Reis a arquitetura é o “território propício para a intromissão da escultura que lhe altera as coordenadas e lhe redefine as possibilidades”<sup>169</sup>, o que faz com que a sua escultura não tema o monumento, mas, sim, explore o efeito monumental, “inscrevendo o lugar no território, redescobrimo centralidades onde elas seriam inesperadas e insuspeitas”<sup>170</sup>. No seu trabalho, “o monumento devora a catedral, a arquitetura cede às artes e aos ofícios a sua dominância”<sup>171</sup>. A arquitetura surge como uma sequência inevitável da escultura, contudo, não se afirma como um alvo ou objetivo

Um suporte permanente nos trabalhos de Pedro Cabrita Reis é o quotidiano urbano. Esse facto está patente na relação que a sua obra mantém com a arquitetura e com os objetos do quotidiano, criando um jogo

---

<sup>165</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 1)

<sup>166</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 1)

<sup>167</sup> FERNANDES, João – *Construtor de Lugares*, in Pedro Cabrita Reis. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003, p. 226.

<sup>168</sup> *Ibidem.*, p. 217.

<sup>169</sup> *Ibidem.*, p. 208.

<sup>170</sup> *Ibidem.*, p. 208.

<sup>171</sup> *Ibidem.*, p. 208.

de apropriação e confronto direto com esses elementos. O artista cria ‘arquiteturas’, elaboradas a partir de elementos simples do quotidiano, segundo a volumetria de formas geométricas simples e universais.

É recorrendo ao confronto entre lugares antropológicos e ‘não-lugares’, que equaciona visualmente a sua análise social do espaço. Nos lugares antropológicos, considera o facto de permitirem uma auto identificação de valores, e património cultural e visual; nos ‘não-lugares’, destaca a fuga parcial que proporcionam ao homem em relação aos constrangimentos que esse património de partilha lhe impõe.<sup>172</sup> Opera num plano metafórico, instaurando a utopia como o terreno onde se constrói a identidade. Recorre a antíteses, para sugerir metáforas que auxiliam o entendimento sobre o seu interior pessoal, e sobre o modo próprio como se relaciona com o mundo – espaço – que lhe é exterior, mas que “atravessa” o seu interior. Esta abordagem do espaço real introduziu inovações no contexto artístico português, principalmente através da extensão conceptual e material que o artista exerceu no contexto da escultura. A paisagem que o artista cria, ou reestrutura, é o seu palco de intervenção direta.<sup>173</sup>

O artista confronta o público com espaços que pertencem à sua memória histórica e pessoal, ou ao contexto em que está inserido. O espaço do quotidiano é, para si, um pano de fundo para a experimentação plástica, prolongada no seu próprio corpo.<sup>174</sup>

Na escultura de Pedro Cabrita Reis a luz, o som, o espaço e o espectador fundem-se em sensações, onde o próprio espaço resulta da sua fluidez, em oposição à rigidez firme da sua “arquitetura”.<sup>175</sup>

### **5.1.3.10 As dimensões cósmica, onírica e poética**

Inserido num contexto artístico português das décadas de 1980 e 1990, a obra de Pedro Cabrita Reis recupera alguns dos referentes da época, que podem ser considerados como citações de mitos, o que recupera a dimensão

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 125.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>174</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 250.

mitológica para a arte contemporânea portuguesa. O seu trabalho joga com imagens, cores e formas, dentro de uma simbólica que referencia a sua leitura do mundo. Na análise do vocabulário mítico presente na sua obra, pode considerar-se um sistema segundo três dimensões: a cósmica – existência física e visível capaz de materializar a infinidade do cosmos; a onírica – referente ao espaço da memória coletiva de uma cultura; e a poética.<sup>176</sup>

A dimensão cósmica é representada pela apropriação e recriação de elementos de paisagens urbanas. O espaço habitado e quotidiano aparece sob o simbolismo inerente aos seus elementos e à própria estrutura, evocando a memória de presenças que se tornam indispensáveis para a leitura das obras, que requerem um reconhecimento dos objetos e dos espaços mostrados, pressupondo a partilha de um património cultural coletivo, que remete para a dimensão onírica do mito.

Na dimensão onírica, os seus autorretratos, por exemplo, podem relacionar-se com o antigo mito de Narciso. A representação da sua presença física no espaço quotidiano é marcada pela preocupação antropomórfica e antropométrica, que se baseia nas dimensões concretas do seu corpo, mas numa escala ampliada.<sup>177</sup>

A dimensão poética do mito é encontrada no jogo de analogias presente na sua obra, através de paralelismos como o da água e o do homem<sup>178</sup>, sendo que é o conhecimento poético do mundo que permite encontrar e desvendar o próprio lugar do humano no cosmos.

#### **5.1.3.11 O ‘quadrado de ouro’**

A expressão ‘quadrado de ouro’, utilizada por Alexandre Melo, como título de um comentário à obra de Pedro Cabrita Reis, refere-se à dimensão emblemática e ritualizante dos seus trabalhos, às duas lógicas contraditórias –

---

<sup>176</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 133.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 137.

analítica e pulsional – que movem a sua obra e que originam a tensão interna do processo criativo.<sup>179</sup>

O quadrado remete para uma lógica analítica, derivado da sua evidência geométrica, que se manifesta de duas formas. Em primeiro lugar, numa conceptualização prévia de cada trabalho, ou exposição, onde recorre a estruturas e motivos formais, por outro lado, no poder e envolvimento que as suas instalações carregam, numa tendência de plena ocupação do espaço. Em segundo lugar, o facto de o quadrado ser uma figura geométrica elementar referencia a ideia do artista de cristalizar o apelo aos universos temáticos e formais, ao recorrer a linhas quebradas, escadas, redes, espirais, labirintos, cruces, manchas, transparências orgânicas, e outras formas geométricas e ortogonais, como já referimos.<sup>180</sup>

A lógica pulsional permitiu situações de maior complexidade e originalidade, pois foi aqui que surgiu o excesso de teatralidade, referenciado pelo ouro. O ouro é uma das cores mais utilizadas por Pedro Cabrita Reis, transmitindo exuberância do excesso e do espetáculo associados ao barroco. Metaforicamente, o ouro leva duas direcções: o metal mais precioso que o trabalho da mão humana arrancou da terra – evocação das origens; e uma direcção material, em que se consubstanciam as utopias ideológicas – uma evocação dos fins.

#### **5.1.3.12 O Artista, a Obra e o Espectador**

Uma das marcas da identidade do artista na suas obras é o autorretrato. Esta forte ligação remete para uma espécie de função de xamã, por parte do artista, que organiza o espaço da paisagem, ao criar e recriar lugares, onde propõe novos pontos de vista. O autorretrato constitui para Pedro Cabrita Reis, em última instância, uma convenção inocente, porque pressupõe a

---

<sup>179</sup> MELO, Alexandre – *O quadrado de ouro*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 17.

<sup>180</sup> *Ibidem*, pp. 17-18.

ideia de ‘algo idêntico’.<sup>181</sup> O apelo do artista direciona-se para um sentido interior, relacionável com o ideal de ascese de Platão. Uma visão efetuada de dentro para fora, e para além da matéria, pode criar um conhecimento e controlo mais eficaz sobre a paisagem real de cada um. Assim, as diversas obras do artista denunciam parcialmente os seus gostos, interesses e conhecimentos, constituindo sempre um pouco do seu autorretrato.

Na década de 1980, a obra de Pedro Cabrita Reis começa a fazer-se notar, mas é na década seguinte que, derivado a uma maior maturidade, o artista opera sobre a realidade, recorrendo ao manuseamento de elementos dessa realidade no sentido de estruturar novas percepções do plano onde o artista, o público e as obras se situam, e onde todo o processo decorre.<sup>182</sup>

O seu processo de trabalho está essencialmente ligado a um contexto de interioridade, que suscita leituras obscurecidas das suas obras. Essa interioridade implica uma reflexão antropológica que contrapõe ao tipo de discurso sociológico e reducionista.<sup>183</sup>

Na sua opinião, a arte não tem de ser agradável, mas, sim, única, a fim de aumentar a inteligibilidade. Não se interessa em passar sentimentos, ansiedades ou momentos de felicidade. Procura, antes, transportar o silêncio para as suas obras, dar às pessoas uma melhor maneira de ouvirem os seus “sons”.<sup>184</sup>

Para si, as obras de arte podem ser algo “mudo”, próximo do nada, como se o espectador se encontrasse num permanente olhar, procurando julgar e reconhecer o que vê, deixando-o com a sensação de “Acho que conheço isto...”.<sup>185</sup>

Um dos pontos mais interessantes da obra deste artista relaciona-se com o facto do seu trabalho permitir que o espectador se envolva na fluidez que propõe. O público é colocado numa aparente posição de “habitabilidade” da obra ao invés de a olhar de fora.<sup>186</sup>

---

<sup>181</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 114.

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>184</sup> Pedro Cabrita Reis em *Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis*, por Adrien Searle. (Cf. Anexo 1)

<sup>185</sup> *Ibidem*. (Cf. Anexo 1)

<sup>186</sup> *Ibidem*. (Cf. Anexo 1)

A nova estruturação dada pelo artista, espacial ou paisagística, é acionada pela teorização dos elementos expostos com a percepção que cada pessoa poderá deles formular. A sua eficácia é proporcionada pela proximidade e estranheza das obras em relação aos espaços e aos objetos do quotidiano, que acabam por funcionar como dispositivos.<sup>187</sup>

O artista pretende com os seus trabalhos despertar uma atenção diferente, ao convidar o espectador a efetuar um exercício mental de percepção e desmontagem das antíteses que neles se verificam, apropriando-se de valores fundamentais da existência humana – origens primordiais, energias vitais e fins últimos.<sup>188</sup> Explora a sensualidade do pensamento abstrato, desordenando ideias a um nível básico. Recorre à sucessiva anulação ou repetição de módulos, o que parece alterar a direção do trabalho. É como se nos desse a entender que há algo para ser contado acerca de nós mesmos. O seu trabalho faz-nos sentir “explicáveis”, mas não explicados, preenche o lugar das pequenas coisas, que não foram feitas ou ditas, e que um dia saberemos sobre o que não somos, deixando também aí um vazio, uma “ausência presente”.

O público é confrontado pelo artista através do seu estatuto de recoletor e da sua capacidade de agir sobre o real, reconstruindo-o, estabelecendo pontos de força, ‘centros’ ou ‘lugares’, interligados por ‘canais’ ou circuitos que figuram no seu mapa de referências específicas.<sup>189</sup>

A redução à essência nas suas obras consiste na lógica de concentração de efeitos, que faz convergir todos os elementos de cada uma delas, nesse todo que é a sua obra. Os seus trabalhos procuram constituir uma revelação em si próprios, nada é apenas mostrado. A sua obra é inquietante e inquieta; quer quebrar o ritmo constante do quotidiano, que parece estar num estado de adormecimento, ao fazer cada espectador parar, pensar, questionar e elaborar novas percepções. Cada obra sua é como um mecanismo que pretende estimular o pensamento.

---

<sup>187</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 117.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 138.

No trabalho do artista, há uma sensibilidade que faz transbordar os materiais, convocando a natureza enigmática das obras, ainda que com alguma obscuridade e ambiguidade. O objeto artístico provoca uma mudança, uma vez que resulta da junção de correntes do processo artístico com a experiência do espectador que “habita” a obra.<sup>190</sup> As suas instalações são depoimentos simples, carregados de contradições, assertivos, mas com sinais de quem não mostra falta de generosidade na revelação de si próprio. Não são complicadas, mas misteriosas, audazes e rasgadas pela sombra.<sup>191</sup>

A criação da realidade significa, ao mesmo tempo, a criação de uma irreabilidade. É a encenação de elementos através de um trabalho de artificialidade.<sup>192</sup> No geral, os trabalhos do artista podem considerar-se partes integrantes da estrutura, por si elaborada, com o intuito de devolver a paisagem aos que a gerem e exploram.<sup>193</sup>

#### 5.1.4 A obra “Sem título”, 1998

Título: Sem título

Artista: Pedro Cabrita Reis

Ano: 1998

Localização: Rotunda Expo 98 e Viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa, Lisboa

Coordenadas: 38°45'14.73" N

9°5'48.50" W

Material: Betão, azulejo branco e preto e *olea europaea*

(ver imagem 1)

---

<sup>190</sup> MARQUILHAS, Maria Beatriz – *Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps*, [Em Linha], [Consult. 20.Abril.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrita-reis-one-after-another-a-few-silent-steps.

<sup>191</sup> POWER, Kevin – *Cabrita Reis: geada tardia em feridas nocturnas*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 12.

<sup>192</sup> PINHARANDA, João – *A criação da realidade*, in Cabrita Reis - Da luz como na noite. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988, p. 21.

<sup>193</sup> VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002, p. 119.

#### 5.1.4.1 Análise formal da obra

Num primeiro olhar, esta escultura pode parecer apenas composta por dez elementos: um deles é natural – oliveira - e os restantes nove de betão e azulejo branco e preto (ver imagem 1). Nos elementos construídos, pode verificar-se que todos eles estão revestidos de azulejo preto e branco; em alguns casos podemos ainda verificar que algumas áreas superficiais foram deixadas por revestir, isto é, deixando o betão descoberto (ver imagem 2). Contudo, os elementos paralelepípedicos apresentam ainda parte da superfície pintada a branco (ver imagem 3). Esse detalhe não é original, isto é, aconteceu em datas e por motivos desconhecidos do artista, como refere.

A obra encontra-se em três espaços distintos, separados pela estrada: a rotunda Expo 98 e dois espaços do viaduto da Avenida Marechal Gomes da Costa.

Na rotunda presenciam-se a oliveira, uma forma cilíndrica, situada numa cota superior, assim como duas formas paralelepípedicas, de igual volume, a uma cota maior, e ainda uma parede onde se encontram duas aberturas retangulares (ver imagem 4). Num dos lados do aqueduto encontra-se uma forma cilíndrica de cota inferior, no outro, presenciam-se quatro elementos paralelepípedicos, de igual volume, também estes numa cota inferior (ver imagem 5 e 6).

Observam-se, num primeiro plano, os elementos de maior escala e, num segundo plano, os que se proporcionam à escala humana e à sua organicidade, ou seja, por um lado encontramos a claridade e a retórica à cidade, por outro, a poética da obscuridade que permite a poética da cidade.<sup>194</sup>

Pode ainda verificar-se que no topo de oito das nove formas construídas – exclui-se a parede – se encontra um plano horizontal, de reduzida cota, onde a área da base corresponde a um ligeiro aumento da área da base dos oito elementos de maior volume (ver imagem 7).

A implantação dos nove volumes sucedeu tendo também em conta as pré-existências tanto no viaduto como num horizonte próximo. É verificável

---

<sup>194</sup> JUSTO, José Miranda – *A Hipérbole do Imperfeito*, in *Arte Urbana*. . Lisboa: Parque Expo'98, SA, 1998.

esse detalhe, se se tiver em atenção a proximidade entre os elementos do viaduto e os elementos implantados na escultura (ver imagem 8).

Num olhar mais cuidadoso sobre o espaço, podemos e devemos abstrair-nos da rotunda e do viaduto, enquanto espaços de organização da cidade; o que sugere, e visto de cima, um círculo – rotunda – que é atravessado por uma linha que não é reta, e que não divide o círculo em duas metades iguais – viaduto.

#### **5.1.4.2 A cidade, a casa, a chaminé, o percurso e o tempo**

Num olhar mais atento sobre esta obra, podemos observar que as formas verticais, que mais se aproximam do céu, lembram-nos os prédios, os edifícios. Talvez possamos ver nesta sua intervenção, na rotunda, uma pequena cidade (ver imagem 4). Aí, deparamo-nos com edifícios de variadas alturas, os elementos naturais e verdes que ladeiam os passeios, os diversos percursos que nos conduzem a variados pontos, e os espectadores, que neste caso seremos nós, os corpos que “ocupam” esse espaço. Os planos verticais que encontramos na sua intervenção na rotunda, parecem-se com passagens, entradas, ou até com fachadas de casas. Tal como na sua obra, o espectador torna-se indispensável na cidade, sendo esse o “ponto” referencial de qualquer “mapa” urbano.

Tomemos como exemplo a sua obra *Berlin Piece*, de 1991, onde se observam elementos que encontramos nesta obra no Parque das Nações. Assemelham-se a chaminés e, em *Berlin Piece*, este módulo repete-se num espaço diminuto, onde nos apercebemos da proximidade desses elementos entre si e, conseqüentemente, do intervalo que fica entre eles – espaço vazio.

Estas três ideias – chaminé, módulo e espaço vazio – estão muito presentes nesta obra. Aliado ao conhecimento acerca do seu trabalho enquanto escultor, podemos acreditar que as esculturas deste artista, não só são jogos formais onde se recorre a módulos anteriormente produzidos, e presentes noutras obras, como todas as suas intervenções não são espaços “percorríveis”, mas, sim, imagens, em três-dimensões, de uma qualquer

memória que o artista retém em si. As suas obras devem ser vistas como fotografias, ainda que sejam volumes.

A sua obra escultórica acolhe conceitos que o artista assume serem importantes, para que seja efetuado o trânsito do sujeito entre o mundo, a vida, o tempo, a memória – existência –, e o modelo ficcional. Neste “momento” da sua arte, encontramos a ideia de “lutar contra o tempo”, da “recuperação de tempo”, da casa enquanto abrigo, da poética, da “arte vida” e da “vida arte”; é um jogo que acontece da vida para o tempo, do tempo para a memória, da memória para a arte e, chegando a este, percorre-se o mesmo “caminho” de volta à vida.

#### **5.1.4.3 O Azulejo, o Cimento e a Oliveira**

Recorrendo a azulejo branco e preto, o artista trabalhou a superfície de determinadas faces do aqueduto, o que o tornou parte da sua obra (ver imagem 9). O tratamento superficial desse espaço é acompanhado de um padrão diferente dos restantes espaços (ver imagem 8). Isso não permite a boa leitura da obra, em relação ao todo que abarca.

Se há algo que podemos reter dos materiais, a que Pedro Cabrita Reis recorre nesta sua obra, é a reação de exposição às condições climáticas – o azulejo é um material que aquece e arrefece rapidamente e com maior intensidade, consoante a temperatura, o sol, a chuva, a noite, enquanto no cimento se verifica um processo mais lento, e praticamente inexistente na oliveira – além de podermos falar das capacidades reflexivas, da cor, da fragilidade e da dureza. Porém, as dimensões de cultura e paisagem mediterrânicas são, portanto, simbolizadas pela oliveira, elemento que assinala a vertente orgânica do seu trabalho. Este elemento orgânico não se encontra no centro do círculo, e desperta uma relação desproporcionada quanto à forma, ao peso, à linguagem, às dimensões, e ainda “entre o determinismo do conceito e a indeterminação do organismo”<sup>195</sup>.

---

<sup>195</sup> *Ibidem*.

Os diferentes padrões que encontramos presentes nas superfícies das formas funcionam como pequenos elementos – jogos de cor e de reflexo – que compõe a “imagem”. Os planos de azulejo remetem-nos para a reflexão da luz – claridade –, guiadas pelas perfeição e conceptualidade, enquanto que as superfícies de betão à vista – não reflexivo – se unem à oliveira, segundo um princípio de imperfeição e obscuridade.<sup>196</sup>

#### **5.1.4.4 Presenciar e “habitar” – experiência pessoal**

Antes de me dirigir à instalação para a experienciar, li e escrevi sobre o artista e o seu trabalho escultórico. Isso facilitou a minha forma de a vivenciar. Sabia de pormenores a que devia estar atenta.

Ao saber que o título da obra seria uma ajuda à sua compreensão, fui ler a legenda, onde me deparei com um “Sem título”. Como me ajudaria esse elemento a compreender a instalação?

É verdade que, em momento algum, olhei para os elementos compositivos da instalação, e pensei em água, luz, ou qualquer outro elemento referencial sobre o qual Pedro Cabrita Reis diz trabalhar e debruçar-se. Forcei-me, por breves momentos, a tentar encontrar essas referências nesta instalação, mas, rapidamente, senti a necessidade de me deixar fluir, sem nada forçar. O “Sem título” ajudou a desprender-me de parte do conhecimento que havia adquirido previamente sobre o artista e a obra.

Tal como referido anteriormente, a obra escultórica de Pedro Cabrita Reis exige mais que um simples olhar. É claro que uma melhor compreensão da sua obra exige um estudo prévio sobre o seu percurso e interesses enquanto artista, contudo, só isso não bastará. Ficou-me claro que a vontade de percorrer o espaço entre os elementos compositivos da instalação, não é só uma ideia do artista, o próprio espectador sentirá essa necessidade. Tornamo-nos assim no último elemento da obra, completamo-la, embora apenas simuladamente a possamos percorrer – é o nosso corpo que a instalação requer, mas apenas como presença-ausente.

---

<sup>196</sup> *Ibidem.*

São diversas as zonas de passagem ou de paragem. Isso dependerá de cada um, da sua vontade, da forma como vê e olha, pensa e sente. A rotunda é, claramente, a zona de mais difícil acesso da instalação, derivado ao trânsito, mas é também a que mais me fez sentir 'Tenho de ir!', embora não possa ir.

Eu vagueei e fixei-me, clandestinamente. Passei entre todos os elementos, vi o meu reflexo em todas as superfícies revestidas a azulejo, vi-me inserida na paisagem (ver imagem 11). É um reflexo onde eu e o trânsito local somos o único movimento presente nessas superfícies reflexivas. Fixei-me, num primeiro momento, debaixo da oliveira, depois, junto ao muro, na abertura mais espaçosa que este tem. O pavimento das diversas zonas da instalação não é o mais convidativo – gravilha – mas isso foi um pormenor que não me impediu. A própria gravilha, pelo desconforto que provoca, parece ser mais um impedimento da “habitabilidade” da escultura. Foi mais que uma vontade, foi uma necessidade, e uma ação “forçada” de colocar o corpo onde apenas a sua ausência é pressuposta.

E se a vontade de permanecer junto à oliveira – elemento natural – for superior à vontade de ficar perto das formas construídas, então podemos refletir acerca da ligação do Homem à natureza, em comparação com a construção da cidade – o elemento urbano. De facto, não serão indiferentes os sentimentos que ambas as ambiências despertam em cada um...

O trânsito típico de Lisboa está presente nesta zona, mas a envolvência que houve entre mim e a “instalação” fez com que eu mal desse pela pressa e impaciência dos condutores. Foi como se me encontrasse num espaço de puro silêncio, embora realizando a experiência contraditória de colocar o corpo onde apenas se exige a sua presença simulada, ou melhor, a sua imaginada presença.

“Desabitei” a instalação com a certeza de que ler sobre ela estava longe de ser o suficiente para a compreender, ou talvez, para me compreender a mim própria.

## 5.2 Fernanda Fragateiro e a obra Jardim das Ondas

Fernanda Fragateiro nasceu no Montijo em 1962, atualmente vive e trabalha em Lisboa. Frequentou, entre 1978 e 1987, a Escola de Artes Decorativas António Arroio, o Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação – e o curso de Escultura na Escola Superior de Belas-Artes. Mais tarde regressa ao Ar.Co para frequentar o curso de Ilustração, e entra no Centro Português de Design para um curso de Pós-Graduação em Design Urbano. Desde 1998 expõe tanto individual como coletivamente em diversas exposições tanto em Portugal como no estrangeiro.

### 5.2.1 Referências da artista

Os artistas nova-iorquinos das décadas de 1960-70, pós-modernistas, acreditavam que a arte poderia mudar uma parte do mundo. E, na obra de Fernanda Fragateiro, assim como nessa geração, o corpo do sujeito torna-se num elemento-chave para a obra de arte.

Nas suas obras, também se podem destacar a referência a dois arquitetos: Le Corbusier (1887-1965) e Adolfo Loos (1870-1933). Arquitetos que se opõem na forma de ocupação do espaço público e no modo de viver das pessoas. Ambos são citados por Fernanda Fragateiro, embora a visão de monumentalidade modernista dos arquitetos se oponha à política anti-monumentalista da artista. Tudo isso é expresso nas obras de Fernanda Fragateiro através das “formas rigorosamente formais [...]: a economia dos materiais, a sua densidade, as suas qualidades de força ou de reflexão, sejam eles em madeira, metal ou superfícies refletoras.”<sup>197</sup>.

Interessa-lhe tanto a desapego e a destruição à documentação que apreendemos de Loos, onde só a arquitetura interessa, e não os conceitos ou as justificações e, por outro lado, fascina-a a posição de Le Corbusier, onde tudo é arquitetura, desde o que escreve, aos comentários, tudo. E esse lado

---

<sup>197</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas in Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 10.

de guardar, de arquivo e história, também está muito presente no seu trabalho.<sup>198</sup>

Em diversas intervenções de Fernanda Fragateiro, pode ainda denotar-se a referência à escritora londrina Virginia Woolf (1882-1941). O livro *The Waves* encontra-se notavelmente presente tanto no Jardim da Água como no Jardim das Ondas, como veremos mais à frente. A escultora cita, por diversas vezes, Virginia Woolf nas suas intervenções da Expo'98, as quais surgiram quando apareceu a oportunidade das suas intervenções naquele espaço público. O livro, *The Waves*, é fragmentado e demonstra a variedade de relações entre o Homem e a paisagem, e foi isso que fez com que Fernanda Fragateiro visse na escritora uma referência para o tema dos mares.<sup>199</sup>

### 5.2.2 Materialização

A materialização das diversas intervenções de Fernanda Fragateiro, exceto quando esta recorre a espelhos ou vidros, é da maior importância para a leitura e o entendimento da sua obra. A artista trabalha, na maioria das suas obras, com tijolos, cimento, madeiras, aço, lonas de plástico e outros materiais e objetos industrializados.

As formas construídas com materiais industriais, fato que aproxima Richard Serra dos minimalistas, e igualmente de Fernanda Fragateiro, liberta a escultura de qualquer apontamento de intencionalidade subjetiva. As intervenções destes artistas não estão somente relacionadas com a forma ou o material, estes são apenas o meio para tornar visível o verdadeiro conteúdo dos seus trabalhos. Quando presenciamos espelhos nas instalações da artista, nós – espectadores – , o espaço da galeria e os próprios espelhos, formamos uma “obra” em constante mutação, onde sobressai a experiência do ver, o ato da percepção e a expressão do espaço em movimento.

Os materiais a que recorre são os que já carregam consigo uma história, que a artista, ao utilizá-los, transforma numa obra de arte. Essa “história” passa a ser parte da obra. Tal como os poetas dizem que não são eles que

---

<sup>198</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>199</sup> *Ibidem*.

escrevem, mas, sim, que as palavras lhes “caem” no papel, esse “deixar acontecer” é também algo que interessa a Fernanda Fragateiro.<sup>200</sup>

### 5.2.3 Compreensão da obra escultórica

Enquanto escultora, a artista Fernanda Fragateiro encontra-se no campo específico da escultura-instalação. Os seus projetos são pensados e projetados tendo em conta o espaço onde se integra e o público que o “habita”.

Arquitetura e não-arquitetura são exploradas por Fernanda Fragateiro enquanto soluções escultóricas, recorrendo a espelhos, e à construção de um novo espaço dentro de um espaço existente com recurso à escala arquitetónica – o público pode “entrar” e habitá-las.

Na maioria das suas obras, a artista nega o espaço, anula-o [e recorre ao espaço para anular o próprio espaço], onde são criadas imagens que fecham, num único plano, a tridimensionalidade.

Quando projeta para o espaço público, preocupa-se com o que pode trazer a esse espaço, e com as novas experiências que poderá proporcionar ao sujeito. Interessa-lhe, acima de tudo, a qualidade. Não opta por uma posição crítica ou destrutiva, adoptando o lugar de criadora de um novo espaço público, enriquecido, que origine sempre novas experiências, que envolvam a comunidade.<sup>201</sup>

Tem um gosto particular por trabalhos em equipa, das conversas, das ideias, de realizar projetos em conjunto. O seu trabalho atravessa disciplinas como a arquitetura e a paisagem, onde muitas vezes participa em projetos sem que esteja a fazer escultura.<sup>202</sup>

Com a sua obra, Fernanda Fragateiro quer contribuir para que as pessoas “olhem” as mesmas coisas, mas com uma nova forma de ver:

---

<sup>200</sup> *Ibidem.*

<sup>201</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>202</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

Olhem para debaixo da mesa. Olhem para o céu e comparem. Estejam sempre a ter novas experiências, que abram o seu campo de experiências.<sup>203</sup>

### 5.2.3.1 A experiência do lugar

Foi ainda nas Belas-Artes que surgiu o seu interesse pelo espaço, onde a artista e os seus colegas definiam uma área no chão, que seria a zona onde cada um trabalharia. Essa necessidade derivava dos trabalhos de maior escala, que já envolviam o próprio espaço, necessitando de uma parede e de um chão para instalar as suas criações.<sup>204</sup>

Desde sempre houve o seu interesse pela cidade, pelas dinâmicas que nelas presenciava, pelos processos, uma vez que em Lisboa sempre foi muito visível a destruição e a construção. Foi desse diálogo com a cidade e, conseqüentemente, com a população, que o seu trabalho começou a estar ao dispor da comunidade, ao invés de se limitar às galerias e museus.<sup>205</sup> As intervenções da artista carregam uma leveza poética que é articulada com a natureza.<sup>206</sup>

O seu trabalho, defensor da anti-monumentalidade, ganha em 1998 uma vocação monumental. Tanto os espaços, como as suas obras e os elementos, realçam a “poética do espaço”, que procura a “experiência do lugar” – ajudam o sujeito a “habitar”. O Jardim da Água, projeto da Expo’98, é um elemento marcante do seu percurso enquanto artista, onde diversos fragmentos do espaço se unem num lugar com identidade. Aliando o movimento e o reflexo da água, com a obra *The Waves*, de Virginia Woolf, a artista aglutina as diversas obras que constituem a sua intervenção no Parque das Nações: Cortina, Bancos, Espelhos, Penélope, Sombras e Jardim das Ondas, e o Jardim da Água.<sup>207</sup> Todas as suas intervenções no parque urbano da Expo’98, vistas como uma só, remetem para o ciclo da água, símbolo de um ciclo sem

---

<sup>203</sup> *Ibidem.*

<sup>204</sup> *Ibidem.*

<sup>205</sup> *Ibidem.*

<sup>206</sup> PINHARANDA, João – *Prémio Tabaqueira – 7 artistas, 7 paradigmas*. Lisboa: Livraria Civilização, 2007, p. 40.

<sup>207</sup> NUNES, Paulo Simões – *Fernanda Fragateiro*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 302.

fim, continuidade, fusão e eterno recomeço, onde se vai além da ideia poética, em que “a terra se prolonga no mar e o mar se funde no céu”<sup>208</sup>. Estas suas esculturas-instalações, procuram despertar, no público, a partilha, a festa e a meditação:

Os seus trabalhos prosseguem ao ritmo das multiplicidades [...] e das cumplicidades [...]. Multiplica materiais [...], desconstrói os espaços, fragmenta os objetos, escolhe a via do insólito, da surpresa, deixa pistas e rastos de identificação para uma orientação que é sempre fugaz e plural.<sup>209</sup>

O “vazio-entre”, matéria frequente nas esculturas, tanto temáticas como abstratas, é o espaço onde encontramos “o seu pensamento em torno das questões do espaço subjetivo, individual feminino, doméstico, e do espaço arquitectónico, social (do novo feminino) e urbano”<sup>210</sup>.

Nunca abandona a sua intenção primordial, fazendo do espaço o pano de fundo para o movimento do sujeito, e o meio natural torna-se o “fator de identificação e orientação dessa ação.”<sup>211</sup>

O seu trabalho está sempre muito ligado à comunidade e não a um grupo de pessoas em concreto. Desenvolve projetos que procuram envolver toda a gente, muito em especial as crianças, para que desde pequenas estimulem a sensibilidade. Daí o seu recurso a espaços públicos, onde se pode ensinar a toda a gente, formas de cidadania – liberdade, solidariedade, partilha – aí surgem os seus grandes bancos de jardim, e os espaços onde o público pode relacionar-se entre si e partilhar experiências.

---

<sup>208</sup> FREITAS, Maria Helena de – *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam*, in *Arte Urbana* – Fernanda Fragateiro. Lisboa: Parque Expo’98 SA., 1998.

<sup>209</sup> NUNES, Paulo Simões – *Fernanda Fragateiro*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 303.

<sup>210</sup> PINHARANDA, João – *Prémio Tabaqueira – 7 artistas, 7 paradigmas*. Lisboa: Livraria Civilização, 2007, p. 46.

<sup>211</sup> NUNES, Paulo Simões – *Fernanda Fragateiro*, in *Dicionário de Escultura Portuguesa*, dir. José Fernandes Pereira. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005, p. 303.

### 5.2.3.2 O háptico

Neste contexto, torna-se relevante referenciar a obra *Shift*, de Richard Serra (1939-), onde a apreensão corporal da obra não se limita à organização racional e subjetiva. Obriga a uma caminhada do sujeito pelo espaço, o que faz com que a apreensão da obra seja provocada pela experiência no local, sendo, a temporalidade da obra alcançada pela permanência de quem se sujeita à percepção tátil. Alcançando o entendimento da obra através da experiência corporal, nada há para ser organizado racionalmente. Tudo o que há para ser apreendido, realiza-se através da experimentação no espaço da realidade palpável.<sup>212</sup>

É na recusa de que a percepção é suficiente para uma integral apreensão da obra, que Fernanda Fragateiro faz, do háptico<sup>213</sup>, o essencial. O háptico, na artista, faz com que o toque ensine o olho a ver para lá de si.<sup>214</sup>

Nas suas obras, evidenciam-se, maioritariamente, noções de “interior e exterior, finito e infinito, eu e outro, e provocam-se as convicções relativas aos pontos de vista num espaço que se propõe háptico”.<sup>215</sup>

Cada nova posição ocupada pelo sujeito permite um novo ponto de vista, sendo a prova de que a percepção estática, que procura captar tudo num mesmo olhar, perde a eficácia neste novo espaço e nesta nova escala. Torna-se impossível ver a escultura de um só ponto de vista, forçando o sujeito a experimentar a sua própria mobilidade.<sup>216</sup>

É assim necessário dar a conhecer o pensamento de Merleau-Ponty sobre o *Quiasma*, onde este afirma que aquele que vê, só vê porque também

---

<sup>212</sup> OLIVEIRA, Ana Marcela França de – *Reflexões sobre a experiência corporal e a noção de externalidade na obra de arte*, [Em Linha], [Consult. 27.Julho.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20OLIVEIRA,%20Ana%20Marcela%20Franca%20-%20VEHA.pdf.

<sup>213</sup> Háptico, da etimologia grega, relaciona-se com um ser capaz de entrar em contacto com outro. É o toque, o contato entre o sujeito e o ambiente que o rodeia. Implica habitabilidade, e exige da visão, mais do que a sua função óptica: háptica.

<sup>214</sup> TOMÉ, Joana – *Do Óptico ao Háptico: Três casos exemplares*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 42.

<sup>215</sup> TOMÉ, Joana – *O Háptico em Fernanda Fragateiro*, in *Arte & Género*, p. 243.

<sup>216</sup> FERRANTE, Isabela Paiva Gomes, MÁXIMO, Pedro Henrique – *Paisagens em Processo*, [Em Linha], [Consult. 27.Julho.2015], disponível em WWW:<URL:http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo1/17\_paisagens\_em\_processo.pdf.

é visto, assim como aquele que toca só toca porque é tocado, mas que só se vê porque o ver “toca” o que é visto.

### 5.2.3.3 A experiência corporal como obra final

A paisagem é um elemento fundamental para o desenvolvimento do sujeito na compreensão do mundo.<sup>217</sup> Às intervenções de artistas nas paisagens urbanas, às quais está ligado o termo *process*, é associada uma incompletude das obras, que são pensadas e executadas segundo uma abertura à significação. São incompletas, e, conseqüentemente, abertas à experiência corporal, o que acaba por completar a obra. Isto é, esses espaço *in process*, de paisagens naturais ou urbanas, convertem-se num palco onde a experiência do público completa as próprias obras de arte.<sup>218</sup> Assim, as intervenções nas paisagens, produzidas pelos escultores contemporâneos, procuram provocar, através da experiência do sujeito com a obra, não só uma nova definição de escultura como de paisagem.

Foi nas décadas de 60 e 70 do século XX que Morris (1931-) foi não só pioneiro nas várias experiências na interação do público com as obras de arte, como lançou novas reflexões acerca da arte contemporânea. Nas esculturas de Robert Morris, é incentivada a interação das peças com os corpos e vice-versa.

Este escultor, na década de 1980, introduziu, nas suas esculturas, formas orgânicas, o que veio a influenciar uma nova geração de escultores, que propunham a percepção e a interatividade a partir de formas orgânicas e livres, como é caso de Richard Serra (1939-).<sup>219</sup>

A apreciação do objeto tornou-se, exclusivamente, responsabilidade do sujeito. Neste seguimento, Eisenman (1932-), arquiteto e teórico da arquitetura norte-americano, expande o objeto para que a fruição do público

---

<sup>217</sup> *Ibidem.*

<sup>218</sup> *Ibidem.*

<sup>219</sup> *Ibidem.*

aconteça, aproximando-se da atitude tomada por Richard Serra nos seus objetos-instalações.<sup>220</sup>

A passagem do significado para a experiência do observador ganha uma notável dimensão com Serra, uma vez que este abre a possibilidade de uma experiência estética interativa, fazendo com que o espectador meça o espaço em relação a si mesmo, tornando-se parte da intervenção escultórica. O trabalho de Serra vai além da experiência da peça e do lugar, aborda a relação entre o sujeito e esse espaço.<sup>221</sup> Nas suas instalações, Serra procurava representar um equilíbrio entre escultura e o espaço, a escultura e o observador, que se modificava continuamente, consoante o observador, se movimentasse no espaço.

De semelhante apreensão, é a obra *Untitled, Three L-Beans* de Morris, composta por 3 vigas iguais, em forma de L, expostas em diferentes posições numa sala de galeria. As vigas são ligeiramente superiores à altura média do homem e a obra apenas é apreendida pelo movimento do observador na sala onde estas se encontram, num tempo atual. A obra é revelada na presença do espectador, à semelhança de *Shift*, de Richard Serra: o percurso efetuado pelo espectador, desvenda-lhe as diversas aparências que a forma pode acolher.<sup>222</sup>

A obra, que se encontra junto ao espectador, desde a queda do plinto, permite uma melhor vista de todos os ângulos e a possibilidade de a “habitar” com o próprio corpo. Nesta transformação salienta-se a ideia do corpo enquanto lugar físico onde acontecem operações estéticas.<sup>223</sup> Podemos dizer que essa *performance*, o comportamento físico e ao mesmo tempo psicológico e mental do sujeito, é o objetivo final da artista. É aí que a obra de arte finda, ou melhor, acaba e recomeça, uma vez que cada nova experiência do sujeito é, na verdade, única e renovada. Pode-se dizer que a implicação

---

<sup>220</sup> *Ibidem*.

<sup>221</sup> *Ibidem*.

<sup>222</sup> OLIVEIRA, Ana Marcela França de – *Reflexões sobre a experiência corporal e a noção de externalidade na obra de arte*, [Em Linha], [Consult. 27.Julho.2015], disponível emWWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20OLIVEIRA,%20Ana%20Marcela%20Franca%20-%20VEHA.pdf.

<sup>223</sup> TOMÉ, Joana – *Do Óptico ao Háptico: Três casos exemplares*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 40.

necessária do público parece ser o único elemento comum a todas as obras da artista.

A presença física do espectador é necessária para que a obra se concretize, tendo em conta que a temporalidade da experiência desse espectador é, na maioria das vezes, a temporalidade da própria obra. Assim, a abertura da forma torna-se necessária para que a obra de arte aconteça. Assim sendo, o que anteriormente pertencia à profundidade e à interioridade, passa para a superfície dos acontecimentos, onde arte e vida constantemente se confundem. Deste modo, a obra de arte passa a ser um acontecimento no mundo.<sup>224</sup>

A sua obra plástica é fortemente espacial, tomando o corpo como uma medida da obra - a escala das obras vão ao encontro da escala humana. Procuram que o corpo se manifeste nelas – implicam uma *performance* do público.<sup>225</sup> Na verdade, não procuram uma *performance* em si, nem um controle ou manuseamento dos materiais; pedem, sim, para ser habitadas, “oferecem-se como uma segunda pele”<sup>226</sup>

Tomemos, como exemplo, dessa *performance*, que vai para além do habitar a obra, a Instalação na Sala Sul da Culturgest – instalação efémera – que insinuava uma interação mas, parcialmente desconstruída, impedia o seu usufruto. Os corpos poder-se-iam cruzar entre as subidas e descidas das diversas *performances*, o que originaria um movimento permanente, e isso seria o que daria vida à obra.<sup>227</sup>

Podemos concluir que para que a obra aconteça no espaço-tempo da vida, é necessário que esta exija o seu acontecimento no tempo atual e que esteja disposta no espaço real. A presença do corpo torna-se fundamental, para que essas intervenções sejam completas/finalizadas, caso contrário, não passarão de uma organização em essência abstrata e subjetiva. Assim sendo,

---

<sup>224</sup> OLIVEIRA, Ana Marcela França de – *Reflexões sobre a experiência corporal e a noção de externalidade na obra de arte*, [Em Linha], [Consult. 27.Julho.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20OLIVEIRA,%20Ana%20Marcela%20Franca%20-%20VEHA.pdf.

<sup>225</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas*, in Fernanda Fragateiro – *Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 8.

<sup>226</sup> CARLOS, Isabel – *Segunda Pele: Lugar-entre*, in Fernanda Fragateiro – *Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 28.

<sup>227</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas* in Fernanda Fragateiro – *Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 8.

o espectador não se limita a ver a obra de arte distanciado, passando a sua memória íntima para a fisicalidade do seu corpo.<sup>228</sup>

Não é fácil de entender quais das suas obras procuram a interação do corpo humano, até porque algumas são bastante apelativas. A participação física do sujeito não é procurada muitas vezes, até porque este às vezes destrói, não a escultura, mas a experiência. Daí a artista ver a utilização da peça como algo mental, utópico, uma possibilidade. É interativa, se entendermos que as sensações que as suas obras despertam no público, já, em si, são uma nova experiência no espaço. Pedem um ver que é um tocar sem tocar.<sup>229</sup>

Outras peças suas, como no caso dos bancos, dos jardins, essas sim, pertencem, na sua plenitude, às pessoas, são para sentar, deitar, brincar, caminhar, usar.<sup>230</sup>

Enquanto espectadores, podemos tomar essa consciência, quando notamos os materiais de construção de cada obra; ainda assim, há que entender que depende do espectador, da cultura e do acontecimento. No espaço público, as suas obras são para usar, sem dúvida!<sup>231</sup> Quando é pedida essa interação corporal, acabamos a obra de arte e voltamos a reiniciá-la, é um ciclo constante de ativação da própria experiência de vida. Não somos o início nem o fim, somos parte.<sup>232</sup>

#### 5.2.3.4 A Estrutura e o Desenho

Os seus projetos, que se encontram no ramo escultura-instalação, procuram aprimorar a atenção e os sentidos do público. O seu trabalho estabelece uma relação com a arquitetura e a sua “condição de possibilidade”, isto é, a redefinição ou o alargamento de escultura, enquanto

---

<sup>228</sup> OLIVEIRA, Ana Marcela França de – *Reflexões sobre a experiência corporal e a noção de externalidade na obra de arte*, [Em Linha], [Consult. 27.Julho.2015], disponível em WWW:<URL:http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20OLIVEIRA,%20Ana%20Marcela%20Franca%20-%20VEHA.pdf.

<sup>229</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>230</sup> *Ibidem*.

<sup>231</sup> *Ibidem*.

<sup>232</sup> *Ibidem*.

disciplina, é encontrado no que lhe é, à escultura, exterior.<sup>233</sup> A este pensamento, pode acrescentar-se que a obra de Fernanda Fragateiro se desenvolve no “postulado da redução”, isto é, a artista ao longo do tempo tem vindo a eliminar o que é excessivo, o decorativo, não querendo, com isso, eliminar a forma ou o conceito.<sup>234</sup> Este processo pretende chegar ao que, em Filosofia, se chamaria de *Estrutura*. Vemos, assim, que o seu processo artístico pretende deixar a estrutura à vista, ou ainda, fazer da estrutura, a própria escultura:

Elas [as esculturas] subjazem a qualquer organização, sistema ou edificação do mundo e da vida quotidiana e adaptam, acomodam ou reconfiguram o que a elas se sobrepõe, sem que jamais possamos abdicar delas pois que as mesmas são herança, cultura, suporte, estruturação. E sem adereços as estruturas potenciam-se, potenciando a sua experiência a partir da elementaridade. Desta forma, a *estrutura* pode ser pensada como um organismo vivo que modela, desdobra, expande.<sup>235</sup>

Quando falamos no processo de redução da matéria, torna-se indispensável falar de Alberto Giacometti (1901-1966), artista plástico suíço que respondeu à questão do preenchimento do vazio, através das suas figuras de bronze alongadas, que criou a partir da década de 1940. Estas figuras eram encontradas isoladas, ou em grupos, e dominavam o espaço que as rodeava, aumentando-o. O artista afirmou, em 1958, que a escultura se encontrava no vazio, e que é esse mesmo vazio que cria espaço.<sup>236</sup>

A primeira questão do trabalho de Alberto Giacometti está ligada à redução das questões imaginárias, numa incessante redução da materialidade dos objetos, até atingirem a condição de um traço.

Em Fernanda Fragateiro, a redução da matéria surge numa tentativa de “dizer” o máximo recorrendo ao mínimo. Tanto pode estar ligado ao lado ecológico, a partir da ideia de que o mundo está cheio de lixo, e o vazio é

---

<sup>233</sup> SARDO, Delfim - *Ecologia Emocional*, in Caixa para Guardar o Vazio – Fernanda Fragateiro, Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

<sup>234</sup> MATOS, Sara Antónia – *Fundações*, in Moradas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 51.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>236</sup> LUSTOSA, Heloísa Aleixo – *4 Mestres Contemporâneos*. São Paulo: Museu de Arte, 1973.

desvalorizado, decorrendo daí essa posição consciente e política que abomina o peso.<sup>237</sup>

No seu trabalho, interessa-lhe apresentar aquilo a que chama “vertente invisível ou oculta do desenho”, isto é, o corpo humano tem um contorno, uma linha, uma figura, e ele próprio desenha linhas quando se movimenta, o que nos leva a concluir que o natural também tem um desenho, uma vez que é possível representá-lo.<sup>238</sup>

A artista desenha para além da folha de papel. Interessa-lhe, como espaço para o desenho, a casa, a rua, a cidade. No seu entendimento, o desenho é mais uma “forma de ler”, e está associado ao pensamento, à criação e a um espaço de liberdade ou renovação, quando se fala de criação artística<sup>239</sup>:

No interior da minha obra o desenho começa por ser estrutura. É parte do processo que me conduz à descoberta do próprio projeto e não aparece necessariamente com um rosto. No desenrolar da obra ele é também a parte que não controlo totalmente, uma forma de pensamento, digamos, Ou, um espaço de pensamento onde entro e saio livremente.<sup>240</sup>

As suas esculturas devem ser vistas como desenhos, pois derivam de um processo muito próximo deste: surge de uma relação muito próxima com o texto, a textura e a arquitetura.<sup>241</sup> As suas esculturas, enquanto desenhos, devem ser ainda entendidas como pensamento, e esse pensamento insere-se, então, o campo expandido. O que acontece na nossa cabeça e que desconhecemos é o que interessa, se entendermos que a arte é o que mais se aproxima da complexidade do pensamento.<sup>242</sup>

Podemos concluir que o seu trabalho artístico é *estrutura* e desenho, que pertence à construção do mundo e do espaço, encontrando-se na elementaridade do desenho e da estrutura, uma força e presença brutas.<sup>243</sup>

---

<sup>237</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>238</sup> Fernanda Fragateiro e Sara Antónia Matos, na entrevista “Desenho falado” realizada pela Curadora Sara Antónia Matos. (Cf. Anexo 2)

<sup>239</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 2)

<sup>240</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 2)

<sup>241</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>242</sup> *Ibidem.*

<sup>243</sup> ROSENTHAL, Gisela – *Moradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008, p. 52.

### 5.2.3.5 A criação de imagens

Podemos encontrar no trabalho escultórico da artista obras que resultam da conjugação de planos rigorosos que tanto nos remetem para a arquitetura como para a pintura. São instalações que são lugares, ou seja, “dispositivos de acolhimento e, simultaneamente, planos de visão”<sup>244</sup>.

O espelho, dispositivo frequente nas suas instalações, contém uma carga simbólica, desde o mito de Narciso<sup>245</sup> ao efeito da duplicação e ampliação do espaço. É visto como objeto e dispositivo criador de um espaço-outro para quem trabalha as fronteiras entre escultura e arquitetura, entre espectador e artista.<sup>246</sup> Por outras palavras, o espelho em Fernanda Fragateiro é utilizado para que o tridimensional móvel – sujeito e artista – e imóvel – arquitetura – se fechem num único plano. Passa-se assim do tridimensional para o bidimensional, anulando o espaço.

Assim como o reflexo é uma imagem, também as sombras, elemento fundamental da obra da artista, o são. As sombras encontram-se entre o material e o imaterial, são uma impressão temporária, em movimento e alteração constantes. São a subtileza e a leveza das sombras, que se opõem à profundidade que pertence ao corpo que a provoca, que dão origem ao seu interesse por essas mesmas sombras. Fernanda Fragateiro compara-as à arte: “impressão muito forte, muito intensa, mas que não se fixa”<sup>247</sup>.

As sombras estão ligeiramente relacionadas com os espelhos e os vidros, é a ideia de algo refletido no espelho. É como se passássemos um desenho para as três dimensões quando produzimos uma escultura, e, neste

---

<sup>244</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas in* Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 9.

<sup>245</sup> Mito de Narciso, da mitologia grega: Narciso era um belo rapaz filho de Céfiso, deus do rio, e da ninfa Liríope. Quando nasceu, os seus pais consultaram o oráculo Tinésias, para saberem qual o destino do seu filho. Aí souberam que teria uma longa vida se nunca olhasse o próprio rosto. Quando chegou à idade adulta, muitas raparigas e ninfas se apaixonaram por ele; contudo, este não correspondera a nenhuma delas. A ninfa eco, das mais apaixonadas por Narciso, não se conformou com a postura de Narciso e retirou-se para um lugar deserto, onde apenas restaram os seus gemidos. As restantes jovens pediram que os deuses as vingassem. Então, a deusa Némesis incentivou Narciso a se debruçar numa fonte para beber água após uma caçada num dia quente. Narciso, descuidado, com a armadilha e permaneceu imóvel, contemplando a sua face refletida na água, acabando por morrer.

<sup>246</sup> CARLOS, Isabel – *Segunda Pele: Criador e espectador, um jogo de espelhos, in* Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 18.

<sup>247</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

caso, é passar as três dimensões para um único plano, ou seja, para a superfície do espelho e do vidro.<sup>248</sup>

### 5.2.3.6 O espaço negativo

Para explicar o espaço negativo na obra de Fernanda Fragateiro, analisaremos *A Massa Vegetal*, obra da artista, que consiste num conjunto de 600 fotografias A4 tiradas às plantas do Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, que resultaria num filme de 30 segundos, onde se mostrariam os espaços vazios ocupados por plantas. Não se avista uma única presença humana nos gabinetes, nos corredores ou nas secretárias. Apenas um chapéu no canto da sala deixa a ideia de que um ser humano por ali passou. Com toda essa ausência, para quê a presença das plantas? A reflexão conduz-nos à “negatividade total que o espaço concebe à Natureza.”<sup>249</sup>. Assim, vemos como um filme de 30 segundos nos diz tanto sobre a maioritária condição do homem contemporâneo.

Uma das mensagens mais importantes que a artista tem vindo a passar, refere-se à importância do espaço vazio, enquanto espaço de liberdade, que surge da necessidade de sabermos da existência desse mesmo vazio, desse “espaço-entre”, e da sua valorização. São como o silêncio. Esse espaço vazio também deve ser encontrado na nossa cabeça, onde descobriremos o nosso tempo e o nosso espaço, as nossas ideias.<sup>250</sup> É também relevante que se entenda que o espaço vazio é construído por nós.

### 5.2.3.7 O feminino

O feminino na obra de Fernanda Fragateiro é um compromisso que esta artista assume para com outras artistas, filósofas, mulheres que não ficaram

---

<sup>248</sup> *Ibidem*.

<sup>249</sup> RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas, in* Fernanda Fragateiro – *Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 11.

<sup>250</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

registadas na História. Então, Fernanda Fragateiro revive, traz e fala desses projetos dessas mulheres, que não conseguiram ter o seu lugar na ocupação do espaço.<sup>251</sup>

De um outro ponto de vista, podemos afirmar que o ser feminino é, regra geral, avaliado pela imagem – o modo como aparece – , enquanto o masculino o é pela sua ação e *performance* – os seus atos.<sup>252</sup>

Ainda que o feminismo tenha trazido às mulheres novas conquistas, tais como visibilidade e presença, as mulheres, ainda assim, não fizeram parte da construção do espaço público, não construíram a paisagem, não estiveram lá.

A presença do feminino na sua obra é como ler uma história e sublinhar uma frase que se encontra no meio dessa história, ainda que seja ténue, neste caso uma frase que mencione o trabalho de uma mulher.<sup>253</sup>

As obras de Fernanda Fragateiro são pensadas segundo uma reabilitação da percepção háptica, ligada ao feminino, unida ao novo pensar do objetivo da representação e da atividade artística, já proposta por Rosalind Krauss.<sup>254</sup>

O seu trabalho permite um ponto de vista feminino, onde a mulher deixa de ocupar o lugar da representação, e se encontra no da criação, através da provocação do que se julgava certo e da apresentação de alternativas a essas certezas. Assim, a escultora e as suas obras ocupam um espaço relevante no repensar da escultura, do espaço e do olhar.<sup>255</sup>

Pode-nos parecer que as obras da artista partem de rostos e corpos femininos. Aqui, a mulher torna-se vulto, sombra de contornos indefinidos, afastando-se da representação estereotipada, procurando reivindicar uma qualidade de desconstrução, de tensão e evasão. Em diversas exposições suas, a artista “problematiza a questão da imagem da mulher como uma construção antropológica e social [...]”. O modo como vemos uma mulher

---

<sup>251</sup> *Ibidem*.

<sup>252</sup> CARLOS, Isabel – *Segunda Pele: Lugar-entre*, in Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 28.

<sup>253</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>254</sup> TOMÉ, Joana – *Do Óptico ao Háptico: Três casos exemplares*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012, p. 37.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 43.

nunca é inocente, uma vez que nenhuma imagem é inocente, nenhuma visão se constrói sem dispositivos de visibilidade”<sup>256</sup>

A obra escultórica de Fernanda Fragateiro não será considerada dócil, se pensarmos nos materiais a que recorre: tijolos, cimento, folhas e barras de aço, madeira, espelhos, lonas de plástico... Estes materiais são vistos como sedutores, pois implicam o espectador, e, só aí, as suas formas serão sedutoras. Esta qualidade do seu trabalho está ligada ao confronto com uma consciência do ser feminino e do ser mulher, isto é, no modo de estar e ser distintos, que recusam o silêncio e a submissão. Sem esse simbolismo, não passarão de materiais de trabalho, rudes e ásperos.<sup>257</sup>

Para encontrar o feminino na sua obra, o espectador tem, ativamente, de o procurar. Maioritariamente, encontra-se no seu trabalho intimista, salvo raras exceções, como é o caso das suas intervenções na Expo'98, tanto na citação de Virgínia Woolf, no banco do Jardim da Água, como na história que é contada de uma mulher que faz renda, enquanto espera pelo regresso do seu marido, que nunca volta, por ser pescador e ter morrido no mar; é uma espécie de invocação da história de Penélope e Ulisses. Até mesmo numa zona calçetada, junto ao Jardim da Água, é avistado o nome Penélope, como se fosse o carimbo de uma mulher que ali ficará para sempre, e que contraria o assunto dos mares e dos conquistadores, que estava reservado às obras da Expo'98.<sup>258</sup>

#### **5.2.3.8 A letra “L”**

A letra “L” surge, por diversas vezes, sugerida nas instalações da artista, através do jogo de planos que esta realiza. O “L” foi considerada por Lacan “a

---

<sup>256</sup> CALHAU, Fernando - *Interior/Exterior, Arte portuguesa contemporânea, Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea, 1997, p. 12.

<sup>257</sup> CARLOS, Isabel – *Segunda Pele: Lugar-entre in Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 28.

<sup>258</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

expressão gráfica adequada para representar o efeito inconsciente sobre o sujeito humano”<sup>259</sup>.

Esta forma, que podemos encontrar em diversas instalações suas, deriva do fato de esse jogo de planos ser o suficiente para criar um espaço; assim como outras esculturas suas são formadas apenas pelo plano do chão – o mínimo espaço arquitectónico – outras, já não tão mínimas, são compostas por duas paredes que constituem um canto.<sup>260</sup>

#### **5.2.4 Jardim das Ondas, 1998**

Título da obra: Jardim das Ondas

Artista: Fernanda Fragateiro

Ano: 1998

Localização: Passeio de Neptuno, Lisboa

Coordenadas: 38°45'43.63"N

9°5'34.62"W

Material: Terra, Tapetes de Relva *Festuca ovina* v. *duryscula* e Choupos

(ver imagem 13)

##### **5.2.4.1 Escultura e Arquitetura**

A artista e o arquiteto João Gomes da Silva colaboraram com o Arquiteto Manuel Salgado no projeto Jardim da Água, que se encontra no espaço da Expo'98, e foi devido ao sucesso desse jardim, e ao bom trabalho em equipa que desenvolveram, que surgiu a oportunidade do Jardim das Ondas, que

---

<sup>259</sup> CARLOS, Isabel – *Segunda Pele: Criador e espectador, um jogo de espelhos*, in Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto. Lisboa: Culturgest, 2003, p. 20.

<sup>260</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

viria a ocupar um espaço que estava destinado ao arquiteto João Gomes da Silva, e para o qual já existiriam desenhos.<sup>261</sup>

Contudo, a artista afirma que a intervenção do Jardim das Ondas não foi realizada em parceria com o arquiteto João Gomes da Silva, mas assume a importância do arquiteto neste projeto, uma vez que apoiou e facilitou a sua concretização.<sup>262</sup> Esta colaboração está presente, se repararmos nas diversas escalas às quais este projeto, que é artístico e paisagístico, deve obedecer, num jardim onde as escalas encaixam umas nas outras, tornando o espaço funcional, simbólico e esteticamente completo.<sup>263</sup>

O Jardim das Ondas nasce da união de duas disciplinas: arquitetura-paisagista e artes plásticas. Aqui, arquiteto e artista juntam-se para criar uma aparente zona de lazer. Devido à sua proximidade ao plano do rio, e à sua posição em relação ao movimento do sol, este jardim permite o uso da sua superfície para a contemplação, fazendo da água – rio –, da luz – sol – e da vegetação – o próprio jardim –, materiais sensíveis perante o espaço aberto.<sup>264</sup>

#### 5.2.4.2 A hipótese de um jardim

O Jardim das Ondas teve origem numa crítica que a artista pretende fazer ao que normalmente assistimos nos espaços públicos: o controle do movimento das pessoas. Ali é proposto um espaço produzido em matéria vegetal, para que fosse fresco, para que tivesse cheiro, e onde pudessem passar o tempo “crianças” de todas as idades<sup>265</sup>:

---

<sup>261</sup> EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – *Arte e Arquitectura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012, p. 80.

<sup>262</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>263</sup> EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – *Arte e Arquitectura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012, p. 81.

<sup>264</sup> ROSADO, António de Campos – *Jardim das Ondas 1998*, in *Co-Laborações: Arquitectos | Artistas*. Lisboa: Parque Expo'98, 2000.

<sup>265</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

Eu acho que muitas vezes os jardins mantêm a mesma lógica que o resto do espaço urbano. São espaços segmentados, cheios de atravessamentos, caminhos, zonas para sentar, etc. A experiência que eu tive, em pequenina, de viver junto a um jardim do velho Caldeira Cabral, no Montijo, que é um jardim muito inglês, com grandes planos de relva, ou seja, espaços muitíssimos flexíveis onde podia pisar a relva, onde não tinha de estar num caminho ou sentada num banco de jardim. (...) Portanto, isso era a experiência principal de espaço que eu queria reproduzir.<sup>266</sup>

A intervenção Jardim da Água, nasceu da vontade de criar espaços de lazer, de descanso, um recanto longe das grandes concentrações de pessoas, um novo espaço de visita, que difere dos pavilhões da Expo'98. O Jardim das Ondas seria um enorme espaço aberto e relvado, propício à estadia e à permanência na margem do rio. Podemos concluir que estes dois jardins, apesar de condições disparees – no Jardim da Água, trata-se de uma sequência de espaços, enquanto que o Jardim das Ondas é apenas uma unidade espacial –, têm uma função semelhante.<sup>267</sup>

Assumidamente inspirada pelo movimento das ondas do oceano, Fernanda Fragateiro criou o projeto Jardim das Ondas. Trata-se de uma escultura, jardim relvado, desenhado e criado através de rigorosas curvas de nível que simulam o fazer e desfazer das ondas.<sup>268</sup> As formas que encontramos no Jardim das Ondas são ainda próprias do contato do mar com a terra, formas compostas e articuladas entre si, formas que a água deixa na terra. Presenciamos formas provocadas pelo contato do vento com a água, marcas que o mar deixa na areia, e até a forma que se observa quando uma gota cai num plano de água – refere-se ao efeito da água sobre a matéria e não sobre a água propriamente dita<sup>269</sup> (ver imagem 11, 12 e 13).

O Jardim das Ondas foi o primeiro projeto da artista para um jardim. Nasceu do desejo de criar, naquele espaço, experiências novas. Desde cedo percebeu que procurava integrar ali a subtileza, a leveza e a força do

---

<sup>266</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>267</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

<sup>268</sup> FREITAS, Maria Helena de – *O Jardim dos Caminhos que se Bifurcam, in Arte Urbana* – Fernanda Fragateiro. Lisboa: Parque Expo'98 SA., 1998.

<sup>269</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

movimento do rio, e, ao mesmo tempo, fazer com que aquele novo espaço permitisse olhar para o rio e fazer “esquecer tudo”.

Os choupos que encontramos neste jardim existem para criar sombra, elemento muito importante num jardim, segundo o pensamento da escultora, uma vez que esta escultura surgiu não só para as pessoas descansarem, mas também para que as pessoas explorassem as formas com o próprio corpo, e, após essa experiência, descansassem à sombra (ver imagem 14). Essas sombras tornaram-se uma presença, e os choupos ganharam uma escala que viria a alterar por completo, e ao fim de quase vinte anos, a horizontalidade daquele jardim.<sup>270</sup>

O Jardim das Ondas é como uma fotografia da água em movimento, e é nesse mesmo jardim que presenciamos o movimento das sombras dos choupos, que estão nele fixados. Podemos assim refletir sobre os conceitos de movimento e de estaticidade, que neste jardim podemos encontrar.

Seguindo o tema dos mares, destinado às intervenções do espaço do Expo'98, Fernanda Fragateiro quis fugir da rigidez que encontrava em todo o trabalho desenvolvido pelos outros artistas.<sup>271</sup>

Na fase de criação do Jardim das Ondas, a artista assumiu, também, a influência do livro *The Waves*, de Virgínia Woolf, escritora que a artista utiliza como referência nos seus dois jardins no espaço da Expo'98.<sup>272</sup>

O Jardim das Ondas é estranho a tudo o que o rodeia, destacando-se do restante desenho urbano da zona de intervenção da Expo, assim como da parte paisagística.<sup>273</sup>

Este projeto começou por ser efémero – duraria apenas o mesmo período de tempo da Expo'98, mas as pessoas foram-no conquistando ao longo do tempo, usaram-no e habituaram-se a ele de forma a garantir o seu futuro, o que permitiu que ao fim de quase vinte anos, este continue a ser um jardim.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>271</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>272</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

<sup>273</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>274</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

O mais interessante para a artista neste jardim está relacionado com a forma como as pessoas o procuram. Afirma a artista, que foi o público que o construiu, que se apropriou dele, que se sentiu feliz com ele, e que esse mesmo público fez parte da construção desse espaço.<sup>275</sup>

#### 5.2.4.3 Formalização

Na primeira concretização do projeto, o jardim não ficou bem construído. Foi no refazer que se teve tempo para deixar o jardim exatamente como havia sido desejado.<sup>276</sup>

Para que o pretendido efeito das águas fosse passado para a escala real, recorreu-se à maqueta realizada em gesso, a partir da qual foram realizados variados cortes, muito aproximados na planta, e seriam esses cortes que iriam sendo reproduzidos à escala real, até se chegar à forma total, através da modelação, com máquinas, do solo arenoso. Este processo exigia a presença da artista e do arquiteto no espaço, e o controle era assegurado através de fotografias aéreas.<sup>277</sup>

Podemos assumir que a água não é uma matéria rígida, uma vez que se deforma. Isso leva-nos a afirmar que a sua representação no Jardim das Ondas é absolutamente transfigurada.<sup>278</sup>

Foi através de desenhos, esboços e maquetas realizados por Fernanda Fragateiro, juntamente com desenhos e cálculos por parte da equipa de arquitetos, que se definiu como iria colocar-se num mesmo espaço diversas formas e escalas que precisavam de ser articuladas: era necessária uma abstração no que toca à matéria, isto é, uma matéria única. Foi aí que surgiu a relva enquanto material que estabilizaria as formas feitas com terra. Não era solução produzir aquelas formas com betão, gesso ou qualquer outra matéria estável, seria terra estabilizada e unificada com os tapetes de relva. Chegado

---

<sup>275</sup> *Ibidem.*

<sup>276</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>277</sup> EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – *Arte e Arquitectura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012, p. 82.

<sup>278</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

a este ponto do projeto, foi necessário estudar e escolher os diversos tipos de relva que poderiam resistir aos verões mediterrânicos.<sup>279</sup>

Percebeu-se, assim, que o revestimento do Jardim das Ondas seria feito com tapetes de relva pré-fabricados, onde predomina a *Fescuta ovina v. duryuscula*, que se caracteriza pela cor esmeralda, pela resistência às pisadas<sup>280</sup> e ao calor:

Para mim, o material já é um texto. Usar um determinado tipo de material já é um texto tão forte que o que me interessa, se calhar, é dizer numa frase aquilo que se poderia dizer num livro. A minha procura em relação aos materiais é conseguir encontrar essa frase, ou seja, o material que contém a densidade e a quantidade de camadas de pensamento necessária para que a obra comunique ou diga, de uma forma muito sucinta, uma quantidade de coisas que penso e que sinto.<sup>281</sup>

Neste projeto, recorre-se ao solo como matéria de deformação, e os elementos naturais – sol, água e vegetação – são utilizados como materiais que induzem a sensorialidade. Este espaço é constituído por diversas formas, implantadas em diferentes cotas, criando as irregularidades do relvado, sendo que, nos seus pontos mais a sul e a poente, se encontram os choupos.

Um dos problemas do Jardim das Ondas deriva da grande utilização diária, o que obriga a um cuidado especial com o espaço e com a constante reparação do relvado.<sup>282</sup>

Foi evitado, tanto quanto possível, a colocação de iluminação artificial, acabando por ser instalada apenas junto às árvores, segundo proposta da equipa de arquitetos, aceite pela artista. Os choupos encontram-se, na sua maioria, nos limites, para que a luz projete as suas sombras para o interior do espaço, tornando-o não só habitável, mas potenciando uma suavidade própria ao conforto deste espaço.<sup>283</sup>

---

<sup>279</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 4)

<sup>280</sup> ROSADO, António de Campos – *Jardim das Ondas 1998*, in *Co-Laborações: Arquitectos | Artistas*. Lisboa: Parque Expo'98, 2000.

<sup>281</sup> Fernanda Fragateiro na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

<sup>282</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 3)

<sup>283</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

Este jardim ocupa cerca de um hectare, e nele são relevadas vibrações, elevações e deformações, onde, a um olhar desatento, o todo poderá parecer abstrato. Possivelmente apenas com o conhecimento teórico sobre esta obra, ou através do afastamento aéreo desta superfície, se poderá compreender o todo do jardim e a sua dimensão conceptual.<sup>284</sup>

#### 5.2.4.4 Escultura, Jardim e Espaço

No Jardim das Ondas, onde o material é a própria terra, o público habita, numa escala 1/1, a escultura.<sup>285</sup>

Para falar deste projeto, a artista recorda dois pensamentos do artista Vito Acconci, onde este afirma que se um espaço for flexível, a sua “habitabilidade” também o será, dada a sua abertura, e a ausência de condicionamento excessivo. A partir desses pensamentos, o que interessa à artista é acabar com os condicionalismos que existem nas cidades, onde existem lugares específicos para fazer coisas específicas, o que enfatiza a sua ideia de criar esculturas flexíveis, que ultrapassem as expectativas do espectador e que aceitem muitos acontecimentos.<sup>286</sup>

O romance, *The Waves*, de Virginia Woolf, fala-nos da vida de seis amigos ao longo dos tempos. É um romance de leitura difícil, onde se “enrolam” mensagens e conceitos que vamos conhecendo ao longo da vida. Fala-nos da relação entre as pessoas, da perda, da conquista, do novo, do desconhecido. O passar da vida que nos vai trazendo recordações, e que nos provoca uma grande nostalgia. Mostra-nos a importância da partilha e da solidão, do barulho e do silêncio – do eterno recomeço.

Estes conceitos, ideias e experiências, são, quase na sua plenitude, alcançáveis nesse lugar. É um refúgio onde podemos estar sós, ou acompanhados, onde refletimos ou brincamos, onde lembramos e

---

<sup>284</sup> ROSADO, António de Campos – *Jardim das Ondas 1998*, in *Co-Laborações: Arquitectos | Artistas*. Lisboa: Parque Expo'98, 2000.

<sup>285</sup> PINHARANDA, João – *Prémio Tabaqueira – 7 artistas, 7 paradigmas*. Lisboa: Livraria Civilização, 2007, p. 45.

<sup>286</sup> Fernanda Fragateiro na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

esquecemos. Cada nova visita, cada nova ocupação, é o fecho de um ciclo e o início de outro. É a fonte de energia onde quase tudo acontece e quase tudo melhora. É um jardim e uma obra de arte! É isso que faz do Jardim das Ondas algo diferente, até porque é fundamental a forma como as pessoas se relacionam com ele, como refazem permanentemente essa experiência.<sup>287</sup>

Desde a arte modernista à contemporânea, que a interação ativa do público é um fator-chave e faz parte desta intervenção, sendo, quem sabe, tão ou mais importante que a concepção e a produção do próprio espaço.<sup>288</sup>

A esta artista interessa-lhe desenvolver um trabalho crítico, que não se constitua uma barreira no espaço para o público, mas, sim, trazer ao espaço público uma liberdade que faça feliz quem usufrua dele, e aí, sim, é construída a sua crítica, nesse “melhoramento” do espaço, que mostra como a liberdade ou o não condicionamento do comportamento da sociedade podem tornar o espaço e a própria sociedade melhores.<sup>289</sup>

Neste sentido, o Jardim das Ondas surge como mais um espaço público de lazer; o que o diferencia dos restantes é a determinação de que a arte pública não serve apenas como referência comemorativa para o cidadão, nem para dinamizar ou criar uma nova identidade do lugar; neste caso em concreto, é tudo isso e é ainda o lugar, em si, que integra o conceito *art-as-public-place*, numa permissão para o espectador a “habitar” e viver.<sup>290</sup>

Este espaço pode ainda ser visto como um lugar da ordem, não da arquitetura, mas da poesia, isto é, serve para pensar e para sentir, e isso, em si, é já uma forma de habitar.<sup>291</sup>

Esta intervenção é registada por diversos meios: fotografia na sua maioria – ou seja, em modo estático – mas, a pedido da artista, um cineasta fez um registo dinâmico de imagens captadas num ponto fixo, ao longo de 24 horas, as quais, unidas sequencialmente, revelam a dinâmica do espaço e a forma como as pessoas de diversos interesses e modos de estar o utilizam a

---

<sup>287</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

<sup>288</sup> *Ibidem*. (Cf. Anexo 4)

<sup>289</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

<sup>290</sup> EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – *Arte e Arquitectura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012, p. 81.

<sup>291</sup> Fernanda Fragateiro na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró, 28 de Fevereiro de 2012. (Cf. Anexo 3)

várias horas, a várias luzes e em toda a sua dinâmica. Num determinado momento desse registo, a rega começa a funcionar, e as sombras movem-se tão rapidamente como se fossem pessoas<sup>292</sup>: “Todo o tipo de interações entre as pessoas, entre as pessoas e o espaço, tudo inimaginável sucede ali.”<sup>293</sup>

Em O Jardim das Ondas, podemos verificar uma área circular afundada no jardim (ver imagem 15), vista como uma zona multiusos, como que um anfiteatro, onde as pessoas que reuniram, se sentassem à sua volta a observar o que no interior da circunferência aconteceria.<sup>294</sup>

#### **5.2.4.5 (Vi)Ver Um Jardim – experiência pessoal**

Formalmente este jardim, tão fora do comum, cria a dúvida, no espectador, quanto à sua função. Será para ser visto de fora, para ser usado?

Após observar variados comportamentos do público neste jardim, é importante entender os prós e os contras das instalações no espaço público e as consequências que daí advêm. Sabendo que estes espaços se destinam a qualquer sujeito, e não a uma qualquer elite, que se desloca a um museu ou galeria – possivelmente com conhecimento adquirido previamente sobre os artistas e/ou as obras – há que entender que as leituras de cada um acerca da escultura, neste caso, o Jardim das Ondas, e da sua interação com ela, depende não só da faixa etária do espectador, como da sua cultura e vivência, e ainda do conhecimento que tem, ou não, acerca do que vê. Isso não só deteriorou o relvado deste jardim – pelo seu uso desapropriado – como deixa que a sua mensagem se perca no tempo, ou que termine com as pessoas que já investigaram sobre este lugar. Contudo, são essas pessoas que permitem que este jardim continue a existir e que não passe despercebido.

O Jardim das Ondas de Fernanda Fragateiro, como jardim que é, necessita ser usado pelo público, precisa que o pisem, que o “habitem”. Um jardim, num espaço público, tem de ser usado. Vê-se como uma fotografia do

---

<sup>292</sup> João Gomes da Silva, na entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a 30 de Janeiro de 2012. (Cf. Anexo 4)

<sup>293</sup> *Ibidem.* (Cf. Anexo 4)

<sup>294</sup> Fernanda Fragateiro, na entrevista realizada por Andreia Mateus a 6 de Agosto de 2015.

movimento das águas, que nos permite alcançar, ainda que teatralmente, o “andar sobre as águas”.

Ainda dentro da dimensão teatral, é de referir a circunferência afundada que se encontra neste lugar, que foi produzida para funcionar como uma zona de aprendizagem, de observação. É possível que seja a maior falha, à parte da má manutenção, por vezes, deste jardim. Não só foge ao assunto do movimento das águas, como quebra a naturalidade das formas ali aglutinadas. Ora, se todos os movimentos das águas ali representados, e em escalas diversas, foram estudados e ajustados, para que a composição sugerisse naturalidade, o que faz essa circunferência tão forçada ali?

Se é suposto o espectador procurar a tal ausência feminina na história, é aí mesmo que ela se encontra. Para mim, esse espaço “negativo” é símbolo da desvalorização das mulheres na história, é aí que cabem todas elas, todas as mulheres que a história não salvaguardou. Se é isso que encontro nesse espaço, e sendo eu mulher, então aquele espaço é um poço de força, de combate para que as mulheres entrem na História, com a presença que merecem, é uma marca para que nunca esqueçamos as mulheres que nunca viram o seu nome ou o seu trabalho valorizados.

Os movimentos das águas ali reproduzidos são mais que isso, simbolizam a força das mulheres – para conquistar o lugar que nunca lhes foi cedido, é o movimento, fruto do feminismo, que as tirou do esquecimento, é a sua suave, mas possante presença, os gritos sussurrantes que deram na cultura, é a sua conquista.

As árvores plantadas neste espaço não só quebram a horizontalidade do jardim, como parecem estar descontextualizadas do “assunto” ali representado – as águas –, e ainda que sejam mais um elemento natural, que se diga ser apenas para criar sombra, o que otimizará a zona de descanso do sujeito, simbolizam mais do que isso, são uma nova vida, uma imposição naquele lugar, tão vertical, que acabou com a horizontalidade tão forte que ali se encontrava. São as mulheres que vão conquistando o lugar que sempre pertenceu ao homem, são as mulheres que quebram os pré-conceitos, os obstáculos, a cultura que lhes havia sido imposta pela sociedade e os seus preconceitos.

Associo os movimentos das águas, ali representados, como transmissores de paz e calma – a gota que cai na água, o vento que sopra ao de leve na superfície do mar, e o mar que chega calmamente às margens; isso faz com que eu julgue este jardim como um espaço de relaxamento, de reflexão, de introspeção, de admiração. E ainda que a artista procure, muitas vezes, criar espaços que as crianças disfrutem com liberdade, a meu ver, este está longe de ser um espaço de brincadeira, de diversão. É um jardim para se caminhar calmamente, para nos encostarmos, para nos deitarmos, ou sentarmos, recolhidamente. É um lugar para habitar de olhos fechados, de reinício, de reaprendizagem, de reformulação do ser e da vida. É um espaço para se nascer de novo, uma fonte de energia. Ainda que sempre tenho vivido este lugar com o corpo, a minha experiência ultrapassa essa vivência sensorial e, talvez um dia, eu já não precise de habitar este jardim, talvez me baste olhá-lo, ou apenas a sua lembrança me traga à memória as mensagens que este lugar carrega, e, então, outras mulheres poderão ocupar o lugar que anteriormente era meu, e antes de mim, de outro alguém, e que, tal como eu, essas mulheres se transformem.

### 5.3 Rui Chafes e a obra Horas de Chumbo

Rui Chafes nasceu em Lisboa, no ano de 1966, cidade onde ainda hoje vive. Formou-se em Escultura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e frequentou a Kunstakademie Dusseldorf. Foi na Alemanha que desenvolveu os estudos sobre a língua e a cultura germânicas, principalmente a partir do Romantismo Alemão.

#### 5.3.1 Referências do artista

A Idade Média foi um período onde se verificou um grande desenvolvimento nos estudos relacionados com a filosofia, principalmente direcionados para a questão de Deus, do Homem e do Mundo, sendo assim considerado um marco na história do pensamento humano. Tilman Riemenschneider (1460-1531) foi um escultor alemão do gótico tardio que ficou conhecido pelos seus trabalhos realizados em madeira e pedra, considerado, por Rui Chafes, o seu mestre e exemplo da Idade Média, uma vez que considera que a arte seja um *continuum*.

A obra do artista alemão encontra-se com a de Rui Chafes através dos “contornos precisos com linhas claras e cortantes”<sup>295</sup> a que ambos recorrem. O escultor português absorve deste seu mestre a precisão e exatidão tanto na formulação espacial como no fazer da escultura, subtraindo os excessos, o ruído. Tanto a obra de Tilman Riemenschneider, como a estética medieval, revelam-se importantes na obra de Rui Chafes, no modo como, tanto o escultor, como o público, medievais, encaravam a escultura. Rui Chafes afirma ter aprendido com o escultor alemão “a espiritualidade na Escultura: a perfeição, a leveza, a desmaterialização, a ascensão, a perda do peso. Aprendeu a lidar com os seus limites, com os limites da matéria, e a transformar esses limites numa marca da passagem do *sopro* que transforma o peso da matéria na leveza do espírito.”<sup>296</sup>.

---

<sup>295</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 15.

<sup>296</sup> *Ibidem*, p. 26.

O desenho romântico de Philipp Otto Runge (1777-1810) é também uma importante referência para Rui Chafes, com quem aprendeu a “desenhar o Mundo com a geometria cristalina de uma imensa catedral”<sup>297</sup>.

No seu percurso artístico, Rui Chafes cruzou-se com Jorge Vieira, a quem deve parte da sua evolução enquanto artista, escultor e homem. Arrecadou consigo o prazer de construir uma forma com as mãos e a apenas acreditar na maior qualidade possível.<sup>298</sup> De Jorge Vieira, Rui Chafes reteve “a exigência da maior qualidade possível, a ética de vida e a ética do olhar, e o direito do artista à liberdade”<sup>299</sup>.

Marcel Duchamp (1887-1968), pintor, escultor, escritor e pensador, modificou a arte ocidental do século XX, tornando-se pai da arte conceptual e, possivelmente, de grande parte da arte contemporânea, assim como da Arte Pop e do Pós-Modernismo. Duchamp eliminou o ponto de vista clássico, onde “o significado da maior parte dos objetos artísticos está alojado numa complexidade de ideias e sentimentos nutridos pelo criador do trabalho, exteriorizando-se pela criação da obra de arte, através de um ato de autoria, que a partir daí é transmitido ao espectador”<sup>300</sup>, ao desenvolver um processo impessoal da origem da obra de arte. É assim detectado o legado que Duchamp deixou em Rui Chafes, uma vez que as suas obras também se revelam impessoais, nas quais nada se oferece da intimidade do artista. A *Fontaine* de Duchamp, que fez do urinol um objeto incomum, derivado à sua transposição, colocada num plinto, representou uma transformação que deve ser lida metafisicamente. Esse nível metafísico<sup>301</sup>, alcançado por via da contemplação, é indispensável por parte do espectador, na obra de Rui Chafes, uma vez que é “obrigado” a entender que ali aconteceu um transporte, uma elevação, de um mundo comum para o mundo da Arte; transporte esse que, em Rui Chafes, é indispensável, tendo em conta que as suas esculturas pretendem alcançar uma outra realidade.<sup>302</sup> Denotamos uma

---

<sup>297</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 34.

<sup>298</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 44.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>300</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 62.

<sup>301</sup> Trancendente, subtil, abstracto.

<sup>302</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 64.

ligação, de Rui Chafes a Duchamp, também na questão em que as suas esculturas no atelier não são nada, uma vez que são necessários diversos processos de ativação para que os objetos se convertam em arte. Apercebemo-nos disso em Duchamp, quando o urinol é visto como arte quando se encontra exposto numa galeria ou num museu, despertando os dispositivos mentais do espectador.

O desenho no espaço, próprio de David Smith, dão às suas esculturas uma componente imagética, o que na procura de um significado para as formas fica a sensação de se tratar de um símbolo abstrato que a representa. Isto enquadra o trabalho de David Smith entre a figura humana e uma dimensão abstrata. Esta faceta do trabalho de David Smith faz-nos pensar na escultura de Rui Chafes, uma vez que estes, embora representem aparentemente “nada”, assemelham-se sempre a algo que está para além da representação. Assim como Tilman Riemenschneider, também David Smith deve ser considerado um mestre de Rui Chafes, tendo em conta que é um artista do ferro.<sup>303</sup>

A leveza-peso, de Richard Serra, está também presente em Rui Chafes, uma vez que ambos trabalham o ferro (no caso de Serra, também o aço) – material de peso – no qual ambos simulam a leveza, anulando visualmente o peso. Também é comum aos dois artistas a anulação da *self expression*, uma vez que as suas obras nada transmitem da sua intimidade psicológica. Mas algo separa drasticamente estes dois artistas: a escultura de Serra é para ser experienciada com o corpo, enquanto que a de Chafes busca a experiência espiritual, assim como para Serra a paisagem surge no seguimento do campo expandido, em Rui Chafes, é apenas o espaço onde as suas esculturas se escondem ou confundem.<sup>304</sup>

Joseph Beuys (1921-1986), artista alemão, partilha a ideia de que o estado da humanidade está em constante evolução, e, aliada ao facto de sermos seres espirituais, a nossa preocupação deveria basear-se no pensamento, assim como na emoção. Considerava que as emoções das pessoas eram anuladas por uma racionalidade excessiva, o que o conduziu

---

<sup>303</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 69.

ao papel de xamã<sup>305</sup>. É essa presença xamânica que parece estar na obra de Rui Chafes, como que numa procura de “curar” o mundo dessa extrema racionalidade. O xamã é visto como o elo de ligação entre este mundo e o outro, uma vez que o xamanismo se relaciona fortemente com a morte. É nesse sentido de “transporte” entre estes dois mundos, que podemos ver na escultura de Rui Chafes o papel xamânico. Estes dois artistas afirmam-se principalmente através de palavras, interessando a Rui Chafes o silêncio a que as palavras podem conduzir.<sup>306</sup>

Já as esculturas de Alberto Giacometti representam a desgraça humana e não dão ao espectador qualquer sensação de conforto. Também no trabalho escultórico de Rui Chafes se verifica essa franqueza, uma vez que não promete ao público a salvação do mesmo, até porque “a arte é sempre uma decepção, não pode prometer nada”<sup>307</sup>. Em ambos, a arte é muito dura, considerando Rui Chafes que a arte é para os mortos<sup>308</sup>, isto é, é para aqueles que estão além de uma vida “livre” de matéria, além da vaidade impiedosa do mundo.

### 5.3.2 Materialização

As primeiras esculturas de Rui Chafes, ainda antes de frequentar a ESBAL, eram feitas em pedra e “carregavam” sentimentos, inscritos nas bases que eram pintadas a vermelho vivo. O artista acaba por abandonar a tecnologia da pedra, uma vez que esta trazia consigo o carácter funerário e monumental, mas também por se tratar de um processo “lento de produção, de transporte, de exposição e até de absorção da imagem”<sup>309</sup>.

Quando abandona esta tecnologia, o escultor já tinha começado a experimentação com outros materiais, pobres – canas, madeiras, troncos de

---

<sup>305</sup> Indivíduo que considera ter poderes especiais, em geral mágicos, curativos ou divinatórios.

<sup>306</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, pp. 71.

<sup>307</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...* . Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 23.

<sup>308</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 74.

<sup>309</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...* . Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 100.

árvores, ervas, plantas e plásticos – que lhe permitiam unir leveza e grandeza, derivado à sua extensão e maleabilidade.<sup>310</sup> Estes materiais vinham de uma aldeia junto ao Guincho, Cascais, onde o escultor viveu parte da sua infância. Pode-se verificar assim que a escolha destes materiais não está simplesmente ligada às suas características formais, como carregam um simbolismo que não é indiferente ao escultor. Essa razão fez com que, mais tarde, aliado ao facto de procurar a universalidade da escultura e o desprendimento da vida pessoal na sua obra, abandonasse esses materiais, materiais esses que, sendo pobres e efémeros, revelavam uma “profunda consciência da sociedade e do mundo contemporâneo”<sup>311</sup>.

Essa experimentação de materiais enquadra-se num processo inicial, humilde e fiel, que o escultor vive com a história da escultura – começou por trabalhar materiais nobres e, mais tarde, outro tipo de materiais devido à sua pobreza, efemeridade e potencialidade espacial.<sup>312</sup>

Foi ainda na ESBAL que opta por trabalhar apenas o ferro, tendo sido aprendiz de António Trindade (1936-), professor de escultura e metais, nas décadas de 1970 e 1980, com quem aprendeu o essencial para iniciar o seu caminho na tecnologia do ferro.<sup>313</sup>

Com a intenção de tornar presente o que está ausente, a escultura moderna em ferro constitui uma técnica de “representação do vazio”, primeiro por diversos escultores, incluindo Rui Chafes, onde os espaços vazios são definidos por grades, placas, tiras e redes de ferro. Rui Chafes dedica-se exclusivamente à tecnologia do ferro e, aliado à sua admiração pela tradição, quando está no seu atelier a trabalhar, estabelece uma ligação com os que trabalharam e os que ainda trabalham o ferro. Considera o trabalho em ferro, para quem o trabalha, um processo e uma experiência viciantes, onde por vezes é necessário agir depressa, fruto do diálogo imediato entre o escultor e a matéria, através do fogo.<sup>314</sup>

O ferro carrega consigo a duplicidade funcional, uma vez que era utilizado no fabrico de armas de ataque e de defesa, e isso revela-se um fator

---

<sup>310</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>311</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013,, p. 79.

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 83.

importante nas obras de Rui Chafes, quando este pretende, através da formas que produz, provocar as duas sensações no sujeito que presencia as suas esculturas. As suas obras parecem ser objetos que atacam ou que protegem, sem sabermos verdadeiramente o que atacam ou o que protegem.<sup>315</sup>

O escultor não mostra interesse por outros materiais nem noutras tecnologias, preocupando-se com o aperfeiçoamento do trabalho em ferro, mostrando que, para si, o fundamental é o conhecimento técnico e o “saber fazer”.

Quanto à cor, podemos afirmar ter tido importância na obra de Rui Chafes, apenas numa fase muito inicial, verificando que recorria a cores muito vivas, quando trabalhava a pedra como os plásticos que utilizou nas suas primeiras instalações, como na luz que usava nas galerias.<sup>316</sup> Apenas após essas experiências, o negro se tornou uma constante nas suas obras, não devendo ser vista como uma cor, muito menos como uma tinta, mas sim como uma máscara.

### **5.3.3 Compreensão da obra escultórica**

Na obra pública de Rui Chafes, podemos perceber que as suas esculturas procuram esconder-se para que apenas o sujeito mais atento se depare com elas. Recusa-se aqui o pedestal, e o carácter de monumento que pretende enaltecer alguma personalidade, e mesmo o próprio espaço. O único elemento que será enaltificado, será o próprio espectador.

Na sua obra é constante a ideia de criação e a sua conseqüente queda, uma vez que a tragédia humana é incontornável para que se a compreenda. Constata-se tal facto, olhando para as formas e a cor negra que nos remetem para uma agressividade, violência ou obscuridade, que fazem parte do conceito de tragédia.

---

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 15.

É fundamental para a compreensão da obra deste artista a noção de arte como intermediário, que surge quando tanto sacerdotes como os artistas eram vistos como intermediários de Deus.<sup>317</sup>

Na Idade Média, Rui Chafes encontra não só a espiritualidade, como “os valores da ética do trabalho absolutamente rigoroso ao serviço da *perfeição* e da *leveza*”<sup>318</sup>.

A sua escultura pode ser vista como pública e privada: pública, porque mesmo que seja “acessível” apenas a alguns, ela é feita para o outro, e privada no ponto de vista espiritual, pois apenas alguns – os tocados pelo espírito, os mais atentos, vigilantes e que se diferenciam – podem ser considerados aptos a encontrá-la e a recebê-la.<sup>319</sup>

### 5.3.3.1 O Desenho e a Escrita

Rui Chafes dedicou muito do seu tempo, antes da escultura, ao desenho, onde a ironia e o sarcasmo, assim como o humor negro e destrutivo, já se encontravam no que desenhava.<sup>320</sup>

O desenho é tanto um caminho de reflexão como de disciplina e, no caso de Rui Chafes, é ainda onde acontecem as transições do inorgânico para o orgânico. Os seus desenhos, ou melhor, a linguagem dos seus desenhos, são um caminho vago entre o orgânico, o vegetal e o musical.<sup>321</sup>

O desenho aparece na sua obra como uma busca primeira do Mundo. O escultor usa o desenho para encontrar a forma que, mais tarde produz, sem alterações, na sua oficina. Isso faz do desenho a ligação mais próxima à mente do artista – a ideia – tornando-se num elemento indispensável ao seu trabalho escultórico e, talvez derivado a isso, os desenhos “mereçam” ser assinados. Poderá também ser essa a razão pela qual o escultor raramente expõe os seus desenhos.

---

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 101.

Se na escultura de Rui Chafes, o mais importante é a ideia, e se o que se mais aproxima da ideia é o desenho, talvez este seja o mais importante em toda a sua obra.

É de salientar que existem dois tipos de desenho no trabalho de Rui Chafes: o que regista a ideia, e o desenho técnico, que ajuda na produção do objeto. Assim como a parte técnica da sua obra não deve interessar ao público, também os desenhos devem ter o mesmo “desinteresse”.

Otto Runge (1770-1810) é considerado, por Rui Chafes como o seu mestre no que toca ao desenho, uma vez que com ele aprendeu a “desenhar o Mundo com a geometria cristalina de uma imensa catedral”<sup>322</sup>

Os seus desenhos tanto carregam a precisão do traço, como a sua leveza parece fazer fluuá-los, ao ponto de o desenho quase não existir. Não têm nem princípio nem fim, estão entre o sonho e o desejo de não ter peso, o que resulta na delicadeza da sua forma. Torna-se impossível sentir medo ou arrependimento, quando notamos a precisão, o rigor, a leveza e a firmeza com que desenha, tornando o desenho num “rigor absoluto [...] ao serviço de uma ambiguidade”<sup>323</sup>.

As linhas que desenha, carregadas de exatidão, definem limites que tanto unem como separam. Os elementos compositivos dos seus desenhos passam a imagem de que há algo mais para lá do que foi desenhado, na verdade, representam o que está para lá do corpo, são o sopro que dá vida ao corpo, o que nos leva a afirmar que os seus desenhos querem representar o que é irrepresentável, tornar visível o invisível – o espírito.

A sua escultura, mais do que ferro, é desenho e palavra – não a palavra escrita, mas a palavra pensada. E nos seus desenhos, podemos, por vezes, encontrar nomes, frases ou aforismos. A seu ver, um livro composto por desenhos e palavras poderá ser uma escultura.<sup>324</sup>

O que realmente capta o seu pensamento, são os desenhos e a escrita, sendo estes a materialização que mais se aproxima da ideia. Ora, se a escultura é um meio para o pensamento, o pensamento é um meio para o espírito, e, assim, o desenho é que nos aproximam do espírito do escultor,

---

<sup>322</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Doumenta, 2012, p. 34.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 103.

enquanto a sua escultura procura que o público se aproxime, espiritualmente, mais de si próprio.<sup>325</sup>

### 5.3.3.2 O Romantismo Alemão

No fim do século XVIII, e no início do século XIX deu-se, no mundo ocidental, o Romantismo alemão – tendência filosófica, artística e cultural onde se voltou a refletir a natureza da arte e o papel do artista na sociedade. Este período é caracterizado pela “colocação da emoção, do sentimento e da intuição antes da razão; a crença na existência de áreas cruciais da experiência, que estão negligenciadas na mente humana; e a crença na importância geral do indivíduo e da sua subjetividade”<sup>326</sup>, sendo assim considerada uma fase da história da humanidade onde se critica a confiança dada ao progresso e à racionalização associados ao Renascimento e ao Iluminismo. O Romantismo é o resultado da oposição dos valores dominantes da época, dos seus contemporâneos e das suas estruturas sociais, tanto que os românticos criticavam valores que consideram exagerados no capitalismo.<sup>327</sup> Enquanto que o racionalismo se centra no progresso técnico e na matéria, no Romantismo assiste-se, ainda, a uma valorização da natureza, da paisagem e da vida rural e primitiva.<sup>328</sup>

Poder-se-á chamar de *revolução romântica* a este período onde filósofos, pensadores, poetas e artistas apresentavam ao mundo um Homem em comunhão com o Universo, como se um milagre colocasse o Homem no lugar de *sonhador do Mundo*.<sup>329</sup> É nesta comunhão da razão com o sonho, que Rui Chafes encontra o seu maior fascínio pelo romantismo alemão. Aí, “tudo se relacionava com tudo, tudo fazia parte de tudo, tudo revelava o

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>327</sup> ECO, Humberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Ed. Presença, 1989, p. 142.

<sup>328</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 27.

<sup>329</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 31.

significado de tudo, a mais ínfima parcela era um reflexo da mais incomensurável totalidade”<sup>330</sup>

No Romantismo, ao invés do pensamento clássico, “a Beleza configura-se como sinónimo de Verdade”<sup>331</sup>: a Beleza produz a Verdade. Neste seguimento, poderemos afirmar que, para Rui Chafes, a arte não imita a vida, a vida é que imita a arte.<sup>332</sup> A ironia encontrada no Romantismo, que nos diz que a leveza é praticada, ainda que de conteúdos graves e exigentes se trate<sup>333</sup>, também é encontrada nas esculturas de Rui Chafes, quando este afirma que as suas obras são “angélicas”<sup>334</sup>, ainda que saibamos que o “interior”, das obras tem o seu *peso*.

Novalis (1772-1801), poeta, filósofo, místico e um dos principais pioneiros do Romantismo alemão, tornou-se uma referência fundamental para Rui Chafes. Novalis defendeu a ideia de que há um elo de ligação entre o Homem e Deus: no Cristianismo seria Jesus Cristo, no seu caso haveria sido Sophie, sua amada, e, para Rui Chafes, é a Arte.<sup>335</sup> É na subjetividade do sujeito e nas suas vivências pessoais e íntimas que a obra de Rui Chafes mais invoca o Romantismo.

### 5.3.3.3 Novalis e a Flor Azul

A “Flor Azul” surge num romance inacabado de Novalis, Heinrich von Ofterdingen, onde é descrita, com recurso à poesia, a harmonia do mundo. A Flor Azul acabou por se tornar num dos símbolos mais importantes do Romantismo alemão. O “Estrangeiro” surge como metáfora da ideia de origem e poderá ser entendida como uma voz interior; a Flor Azul poderá ser uma metáfora do Amor. O Estrangeiro sugere ser algo de outro mundo e a Flor Azul carrega um carácter místico e divino – fonte de inspiração, algo que não pode ser expresso por palavras na vida humana – ilusão, sonho –

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>331</sup> ECO, Humberto (dir.)– *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2009, p. 315.

<sup>332</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...* . Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 128.

<sup>333</sup> ECO, Humberto (dir.)– *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2009, p. 318.

<sup>334</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...* . Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 113.

<sup>335</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, pp. 31, 32.

características dos românticos. Assim sendo, a Flor Azul representa a busca pelo infinito, o inalcançável, a gratidão, o respeito, a admiração, a apreciação, o desejo e o amor platónico.<sup>336</sup> Para Rui Chafes a Flor Azul é, e sê-lo-á sempre, Poesia, Arte, Forma, Ideia (espírito), Vazio. Para Novalis tudo é poesia, e a poesia é a ciência que estuda o mundo. Assim, as esculturas de Rui Chafes inserem-se numa visão do mundo onde tudo é semente, uma vez que tudo pode florescer no tempo e no espaço, salientando a ideia de que “não existe nada no Mundo que seja mau”<sup>337</sup>. Podemos afirmar que também Rui Chafes ouve um Estrangeiro, e que as suas esculturas são “Flores Azuis”.

#### 5.3.3.4 O Corpo e o Espírito

A representação de emoções interiores na obra de Tilman Riemenschneider não é sensista, isto é, a obra não procura os sentidos, assemelha-se ao que é procurado por Rui Chafes, ou seja, o espírito. Ora, para que a arte alcance o espírito, primeiro passará pela emoção, pormenor a que Rui Chafes dá muita atenção, uma vez que “só a emoção pode tocar as pessoas”<sup>338</sup>. Na arte medieval, a arte não estava no objeto, mas, sim, no significado que a sua imagem tinha para o sujeito. É invocada a filosofia medieval quando, numa obra de Rui Chafes, tem de estar presente a dicotomia corpo/espírito – conceitos *Céu* e *Terra* –, ainda que esta seja maioritariamente espírito. Assim como a arte medieval, também a arte de Rui Chafes é “religiosa”, uma vez que procura a elevação espiritual do sujeito em direção à Beleza.<sup>339</sup>

---

<sup>336</sup> *Ibidem*, pp. 34, 35.

<sup>337</sup> FITZGERALD, Penelope – *A Flor Azul*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010, p. 42.

<sup>338</sup> CHAFES, Rui – *O silêncio de...*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, p. 94.

<sup>339</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 19.

### 5.3.3.5 A Verdade e a Salvação

Conceptualmente, podemos afirmar que a obra de Rui Chafes contém uma dimensão religiosa, contudo, quando se fala no formalismo das suas esculturas, parece verificar-se o oposto. São objetos estranhos que pretendem “ferir” o sujeito, tendo em conta que o obriga a um desafiante processo, ao provocar, no apreciador de arte, uma “crise”, Rui Chafes aproxima-se também da filosofia de Nietzsche (1844-1900).

Nietzsche foi um filólogo, filósofo, crítico cultural, poeta e compositor alemão, que procurou despertar as pessoas no sentido de pensarem por si mesmas, defendendo que a filosofia não é um guia para que as pessoas pensem como ele, mas, sim, para que as pessoas pensem por si mesmas. Procurou que o sujeito fosse fonte de experiência.<sup>340</sup> Também Rui Chafes, com as suas esculturas, pretende que o espectador se liberte do que é pré-estabelecido no mundo, ao despertar a “individualidade” de cada um

As suas esculturas pretendem que o sujeito fuja à “tragédia” de que a vida consiste; um dos pontos que mais pretende alcançar essa fuga do sujeito é o consumismo que domina o mundo atual. Para isso, as suas esculturas são vistas como fendas, onde o público deve olhar, sem nada temer, para que deixe de viver neste mundo sujo<sup>341</sup>.

Toda a gente acredita em Deus, só que Deus tem vários nomes [...] Há deuses que se chamam Deus, outros que se chamam racionalismo, outros que se chamam matemática, outros que se chamam neurologia, outros que se chamam filosofia. Eu acredito num Deus chamado Arte.<sup>342</sup>

Nietzsche afirma que quando é perdido o acesso à Verdade, a vida torna-se mais trágica e apenas à arte cabe o papel de aliviar essa dor e o consequente sofrimento, que dela deriva, através do sentimento, e aí pode surgir a salvação, mesmo que o resultado seja sempre o fracasso, se

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>341</sup> Leia-se cheio de matéria, anestesiado, rendido ao consumismo onde se esconde a dor, a tragédia e a morte.

<sup>342</sup> CHAFES, Rui – *Nocturno (Projecto Respiração)*. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 2008, p. 144.

tivermos em conta que ao Homem está destinado ao sofrimento.<sup>343</sup> Neste sentido, as esculturas de Rui Chafes são vistas como um caminho para a verdade, dando ao sujeito a oportunidade de procurar a Verdade, guiando-o pelas intuições ao invés dos conceitos pré-estabelecidos na sociedade.

Podemos ainda refletir acerca da visão da Arte como deus, o que nos permite concluir que seria fazer do artista um demiurgo – como veremos mais adiante –, tendo em conta que acima da arte só encontramos o artista, e acima de si, nada mais existirá.

As obras de Rui Chafes procuram a experiência intelecto-sentimental, recorrendo à estética, o que nos permite afirmar que as suas esculturas são algo “Nietzschanas”, ainda que, para Nietzsche, a arte seja principalmente sensível, isto é, uma experiência corporal e, em Rui Chafes, é procurado o espírito que nos guiará a um sentimento-lembrança.

O escultor, ao afirmar que não há qualquer recompensa ou prémio<sup>344</sup>, aproxima-se do filósofo alemão, no sentido em que não existe qualquer recompensa divina, uma vez que Nietzsche defende uma espiritualidade que não conduz a qualquer deus, mas ao Homem, voltando este a estar no centro do mundo.<sup>345</sup> A dúvida na ligação de Rui Chafes a Nietzsche surge quando nos questionamos acerca de toda a espiritualidade, e se esta começa e acaba no Homem, questão que o próprio filósofo alemão parece resolver através do eterno retorno do mesmo.

### 5.3.3.6 O Demiurgo

É na tentativa de fugir à impureza à qual o objeto não escapa que a elevação se opera através da ideia. Apesar de nunca se referir a Platão (427-348 a.C.), é relevante refletir sobre a sua teoria acerca da criação do mundo, onde o filósofo fala acerca das Ideias e do inevitável mundo dos sentidos, que podemos facilmente encontrar nas obras de Rui Chafes: a transformação

---

<sup>343</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 49.

<sup>344</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 59.

<sup>345</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 50.

da obras necessita inicialmente dos sentidos para que, no espírito, os seus objetos possam “devir ideia”.

A figura do demiurgo é desenvolvido por Platão, conceito ao qual recorre para explicar a importância da Teoria das Formas e da Anamnese, no *Timeu*. Este demiurgo é apresentado como uma personagem que faz a ligação entre o Mundo das Ideias e o Mundo Sensível: o primeiro consiste no mundo dos conceitos, enquanto o segundo refere-se à duplicação material e, como sabemos, este Mundo Sensível é visto também como um mundo poluído, sujo e carregado de matéria por Rui Chafes. Assim sendo, podemos afirmar que, neste mundo, o artista parece viver o papel de demiurgo, uma vez que procura fazer a ligação entre o mundo da matéria e o mundo do espírito, na esperança de estar a proporcionar, através dos objetos, essa elevação. O demiurgo deve também ser visto como uma personagem que se destinava a manter a harmonia entre os dois mundos referidos anteriormente, numa busca pela harmonia entre eternidade/mortalidade.

A Beleza em Rui Chafes reside no sujeito, a partir do momento em que este ultrapassa o objeto e retorna ao Mundo das Ideias, o que o aproxima, de algum modo, da Beleza platónica; reside no sentimento que o objeto desperta no sujeito como se fosse a lembrança duma memória, que nele reside, intacta.

O Mundo Sensível pode ser visto como um Mundo de Sombras, e aqui podemos falar nas esculturas de Rui Chafes, que pretendem ser sombras, até que o público as elimine, isto é, as transforme em ideia, perdendo o objeto o seu estatuto enquanto tal.<sup>346</sup>

### **5.3.3.7 A Solidão**

Rainer Maria Rilke (1875-1926), foi um poeta da língua alemã, e desde muito cedo que encontramos a sua poesia presente nos escritos de Rui Chafes. Ao identificar-se Rilke como “o poeta da morte, o poeta da angústia, o poeta da solidão e da vida interior, o poeta das coisas, dos anjos e da vida

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 45.

da alma”<sup>347</sup>, pode-se afirmar que Rui Chafes é um escultor que carrega algumas dessas características, partilhando ambos a frustração perante uma sociedade consumista, apesar de viverem em épocas diferentes.

Rilke afirmara que “só uma coisa é necessária: a solidão, a grande solidão interior”<sup>348</sup>, e este conceito de solidão é aplicado, nas obras de Rui Chafes, ao artista, mas também ao espectador. Ao artista, porque este se considera um solitário, e ao espectador visto que este precisa de o ser para alcançar a profundidade<sup>349</sup>, e a possibilidade de, aí, encontrar o silêncio. É neste sentido que o artista afirma que pretende parar o tempo, com os seus objetos.

Assim, o espectador que presencie a obra de Rui Chafes deve afastar-se da agitação, da dor, da melancolia, uma vez que as suas esculturas procuram ferir a sensibilidade espiritual .

Rui Chafes e Rilke encontram-se na mesma posição em relação ao mundo; Rilke era poeta e, Rui Chafes, ao afirmar que a escultura é poesia, nesta vendo o condicionalismo iniciático do mudo, acaba também por ser poeta. Ambos negam a matéria, o tempo e o espaço. A palavra, ainda assim, é o que fica, ou pode tocar o mistério, no pensamento de Rui Chafes.

Rui Chafes, enquanto escultor, compromete-se a trabalhar para os outros, sempre para os outros: ajudando-os a alcançar esse silêncio. Porém só na oficina, o artista alcança a sua liberdade plena.

### 5.3.3.8 O Cinema

Rui Chafes mantém uma relação com um tipo de cinema de autores que possuem uma estética relacionada com alguns dos conceitos que caracterizam a sua obra. Apercebemo-nos disso através das palavras dos cineastas que cita, dos fotogramas e da influência e importância do cinema no filme documental *Durante o Fim*, de 2003, realizado por João Trabuço,

---

<sup>347</sup> RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um Jovem poeta*. Lisboa: Contexto Editora, 2000, p.9.

<sup>348</sup> *Ibidem*, p.10.

<sup>349</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 52.

sobre a sua obra. O cinema proporciona, para si, momentos de inspiração, de onde as esculturas podem nascer.<sup>350</sup>

Podemos afirmar que o cinema se divide em duas estratégias – a da lentidão e a da velocidade – reconhecendo o escultor que se integra na primeira. O tempo e o vazio presentes no cinema lento – considerado difícil – exigem paciência por parte de quem a ele assiste, tal como acontece nas suas esculturas, que exigem um saber parar.

A resistência das personagens de alguns dos filmes por si escolhidos assemelham-se à “resistência” dos “mortos” – aqueles que negam, que se despojam, que se entregam a uma verdade situada muito além da sedução dos sentidos. Como exemplo, surge a figura de Andrei Rubliov, pela sua espiritualidade, a sua missão, a sua insistência numa pintura onde a Presença do divino é o seu valor maior. Também no caso do cinema de Pedro Costa, não é apenas a subtilidade na filmagem de alguns pormenores, em que a leveza é uma das suas características estéticas, é também a presença dos resistentes, dos desprotegidos do sistema político, os que estão na margem, o que estão “mortos” para o status quo dominante. Ventura é o grande símbolo dessa resistência, dessa verdade que escapa ao hedonismo, e, enquanto personagem aparentemente dominada, escapa à própria dominação.

### 5.3.3.9 A Dimensão Transcendental

Rui Chafes defende ainda a ideia de que, mesmo que uma obra se encontre instalada num espaço público, esta nunca será pública, em sentido político restrito, mas, sim, privada, uma vez que apenas alguns serão capazes de “a ver”, o que faz com que a sua arte não seja para nenhuma multidão, mas para uma *elite espiritual*<sup>351</sup>.

Ainda que a sua obra não procure o perfeccionismo formal, a sua beleza está para além de si mesma, pois que reside no sentimento que apenas o espectador válido alcança, fugindo à matéria, ao inexorável peso, mesmo que

---

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 121.

mínimo, ao qual o objeto não escapa enquanto tal. Ora, se as esculturas de Rui Chafes procuram despertar no sujeito uma experiência espiritual, poder-se-á dizer que são um meio para a transcendência, estão entre o visível e o invisível, o natural e o sobrenatural, remetendo-nos para a visão espiritual da Idade Média, onde o invisível e o sobrenatural são a estrutura do visível e do natural<sup>352</sup>. É neste sentido que funcionam como condição *a priori* para essa “fuga”, essa elevação em direção à beleza que, necessariamente, está antes e depois do objeto, e só através da Arte pode ser alcançada. Os objetos são, então, condição da própria experiência, sem os quais dificilmente se realizará.

#### **5.3.3.10 A Assinatura**

É completamente indiferente para Rui Chafes que se dê importância a um artista pelo seu estatuto social. Para si, assinar uma obra é um ato social, não interessa o nome, mas a Forma. Considera haver excesso de negócio e comércio, que é originado pelos nomes, assim como considera haver demasiados nomes. O facto das suas esculturas não serem assinadas, justifica-se quando o escultor afirma que a arte deveria ser anónima, à semelhança da Idade Média, contudo sabemos que a formalização da obras – ferro pintado a preto – identifica-las como sendo suas. Podemos constatar que, para si, a assinatura não é importante, ao contrário dos desenhos, onde utiliza mercúrio, enquanto cor, realçando a sua deliberada dimensão curativa, não do corpo, mas do espírito.

#### **5.3.3.11 O Espaço**

Por vezes o escultor instala as suas obras na Costa Atlântica, onde se encontra a sua oficina, e onde passou parte da sua infância. Esse aparente abandono representa o desprendimento face à dimensão material, contudo,

---

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 116.

não será totalmente um abandono, mas uma recompensa dada à natureza e ao espectador, como se fosse uma arte anónima, espontânea, que ali tivesse nascido.<sup>353</sup>

Os seus objetos recusam o plinto ou o pedestal, elevam-se, escondendo-se, para que só os mais atentos os encontrem.

Rui Chafes refletiu não só na importância que a emoção tem na escultura, como no despertar a atenção do espectador, no lugar que a escultura deve ocupar no mundo, por conseguinte, refletiu profundamente na sua função e nos “motivos” para a sua produção. É assim que o escultor encontra na Idade Média, particularmente no gótico tardio, uma tradição em que às obras de arte era concedido um lugar adequado, muito diferente dos espaços “encenados” da arte contemporânea. Contudo, apesar da escultura de Rui Chafes ser muitas vezes exposta em museus, carrega consigo o “propósito” da forma gótica – uma forma de fé.<sup>354</sup>

A sua escultura não pretende perturbar o espaço nem fazer parte dele, apresenta-se como uma sombra ou aparição, que chega àqueles que as alcançam e não se destinam àqueles que “dormem”. A sua obra procura a passagem para “outro mundo”, centrados na ideia de espectador válido; e é nesse sentido que o escultor é muito cuidadoso com os espaços públicos onde as expõe, recusando totalmente as rotundas.<sup>355</sup> É neste contexto que encontramos a rejeição de uma dimensão comemorativa e monumental da escultura.

### 5.3.3.12 Os Títulos

As diversas línguas que encontramos nos títulos das obras de Rui Chafes – português, alemão, francês, inglês e italiano – fazem com que a sua

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 109.

obra não exista sem o *logos*<sup>356</sup>, ainda que não seja possível a relação direta entre a obra e o seu título.<sup>357</sup>

A “exatidão poética”<sup>358</sup> de Novalis pode ser encontrada principalmente nos títulos que Rui Chafes dá às suas esculturas, as quais, mesmo quando aparentam não ter sentido, são indispensáveis para a orientação do sujeito, provocando-lhe uma aparente desorientação, isto é, na sua maioria, o sujeito perder-se-á se procurar no título um esclarecimento cabal da obra. Os títulos tentam provocar o sujeito, conduzindo-o a uma reflexão sobre o objeto, uma vez que aquele procura uma ligação entre a obra e título que lhe é dado. O caminho efetuado pelo sujeito, nessa busca pelo entendimento da obra, é o que se revela mais importante na escultura de Rui Chafes. Isso leva-nos a afirmar que o seu trabalho escultórico é difícil, uma vez que exige um esforço por parte do público<sup>359</sup>, avultando a lição apreendida de Duchamp, na ligação complexa entre o objeto e o título que lhe era aposto.

Pode ser considerado um erro o facto de o espectador procurar nas obras de arte algum conteúdo que esta materializa, como se estas fossem a ilustração de algo. O público procura muitas vezes algum significado na obra de arte, o que leva Rui Chafes a identificá-las com títulos poéticos – abstratos – onde o público fracassará se procurar uma ligação entre a escultura e o seu título.<sup>360</sup> Ainda assim, a importância poética da palavra, transforma cada objeto num verso, transformando um conjunto de várias obras, numa espécie de poema contínuo.<sup>361</sup>

A “impossibilidade do título” nas suas esculturas faz com que o sujeito não chegue a nenhuma conclusão final nem sequer encontre uma resposta concreta e imediata.

---

<sup>356</sup> Na filosofia e teologia grega, *logos* significa a razão divina implícita no cosmos, ordenando-o e dando-lhe forma e significado.

<sup>357</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 105.

<sup>358</sup> CHAFES, Rui – *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992, p. 108.

<sup>359</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 36.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 105.

### 5.3.3.13 O Artista, a Obra e o Espectador

O artista deve ter sempre em mente que a arte é feita para o outro, e o que mais fixa o espectador – a forma mais pura de o fazer – é estimular a emoção. Essa emoção, que é despertada pela Forma, já não faz parte do artista, nem da obra em si, mas somente do sujeito. A importância das suas obras encontra-se no que é conseguido no e pelo espectador, visto que os objetos procuram a salvação deste.

As formas que produz não expressam nada do seu “eu interior”, assumindo que o seu papel se limita à construção das mesmas, o que exige muito de si, pois acredita que o rigor absoluto – que transmite a ideia da arte como uma construção mental e contenção de objetividade<sup>362</sup> – e o espaço envolvente da obra são os elementos essenciais para despertar a atenção do sujeito.

É imprescindível à escultura de Rui Chafes um espectador participante, uma vez que só este ativará a obra através do seu sentimento. Tal processo exige uma certa intimidade entre o sujeito e a obra de arte, alcançada pelo parar do tempo que esta almeja. Este parar no tempo é uma viagem introspectiva, para que o sujeito persiga o seu devir<sup>363</sup>, e mesmo que, inalcançável, mostrar-se-á libertador.

As suas esculturas procuram despertar o sentimento, ou o sonho, o que exige uma sensibilidade romântica para se interiorizar a emoção que as suas esculturas transmitem. Sem este objetivo concretizado, as suas obras são impossíveis, falhadas, inúteis.

O processo técnico a que Rui Chafes recorre deve ser indiferente para o espectador; trata-se apenas de uma tecnologia para construir formas. O material não deverá ser, de igual modo, relevante para o sujeito; mesmo que este queira refletir acerca da formalização do objeto, isso será um erro pois será o resultado de um olhar simplesmente superficial, e não verá para lá do objeto. Nada, em si, pretende prender o espectador à forma, daí os objetos serem pintados a preto, numa tentativa de esconder o ferro enquanto matéria, e a sua instalação é quase sempre realizada de modo a que estas

---

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>363</sup> Movimento permanente pelo qual as coisas passam de um estado a outro, transformando-se.

pareçam levitar, perdendo o peso – na procura de uma ascensão, isto é, a separação da matéria do espírito – no desejo que aconteça uma transformação metafísica do objeto, objeto esse que pretende ser mágico – fazer o espectador viajar, um espectador válido pela sua capacidade de ativação do próprio objeto.

Os espectadores válidos são os espectadores que têm olhos... olhos na cara, olhos na cabeça, olhos no coração. São pessoas que também estão a construir a escultura, ou a pintura, ou o filme... uma escultura não existe só por si, ela é feita pelo espectador, por isso é que eu digo que se não houver espectador a obra não existe. Ela só existe quando é vista, nas melhores condições. E o espectador válido é o espectador que consegue com os seus olhos ver, e não olhar apenas, e construir a sua escultura ou o seu filme, no fundo, é disso que se trata, não é?<sup>364</sup>

A sua escultura existe para sempre, se tivermos em consideração que pretende parar o tempo. E o espectador, para ser válido, tem de suspender o espaço, e o tempo perder o seu próprio peso, o seu próprio corpo.

As esculturas de Rui Chafes são instrumentos para que o espectador, através do sentimento, possa *despertar e regressar à Origem*, ou seja, que através da arte se possa recordar de um *mundo longínquo*, quando *Nada* existia: nem o tempo, nem o espaço nem o corpo. O mundo, como o conhecemos, é apenas o lugar dos corpos caídos, o *palco da morte*, apenas a lembrança, a partir da ausência que habita as suas esculturas, nos permitirá tal *fuga*. Como sabemos, todos os objetos existem no espaço e no tempo; a escultura também [...] Para entender verdadeiramente a obra de Rui Chafes, é preciso *saber morrer* ou, no mínimo, sentir que a morte não existe, aceitando-a como um ritual iniciático.<sup>365</sup>

É o espectador que “completa” a obra de Rui Chafes, tornando a sua participação absoluta através de uma ação recíproca, onde o sujeito transforma a obra e é por ela transformado.

---

<sup>364</sup> Rui Chafes, na entrevista realizada por João Lino a 7 de Dezembro de 2014. (Cf. Anexo 5)

<sup>365</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 119.

### 5.3.3.14 Desmaterialização

Rui Chafes “nega” o peso a matéria, e isso é algo que acompanha todo o seu trabalho enquanto artista. A tridimensionalidade dos objetos que produz, procuram estabelecer uma relação com o espectador, uma vez que este disfrutará deles. Como o objeto é matéria, o seu destino será degradar-se e o desaparecimento será resultado do tempo, tal como acontece ao ser humano. O artista elimina quaisquer marcas de trabalho humano que se encontrem no objeto – as marcas da soldadura – posteriormente pinta todo o ferro, que compõe a forma, de preto – numa tentativa de esconder o material, ou melhor, de eliminar a matéria.

Quando ainda está na oficina, o objeto não tem qualquer papel transformador, é apenas lata, matéria, ferro; para Rui Chafes só será escultura quando se instalar num determinado espaço fora da oficina, aí ganhando a sua força, o seu estatuto de escultura.

O preto é visto como uma cor fria e negativa, o que o associa às trevas primordiais. Podemos pensar no preto como uma cor que ajuda a esconder as suas esculturas, que pretendem misturar-se com o que as rodeia, para que apenas o sujeito mais atento a descubra. É também uma cor que se adapta aos objetos, uma vez que estes não procuram a sedução permanente dos sentidos, é uma cor que absorve a luz, ao invés de a refletir, lembra-nos o céu da noite, o mal, a tristeza e a Morte. Podemos afirmar que o preto surge numa tentativa de exprimir “a passividade absoluta e a evocação da *morte do objeto*, ou melhor, uma *máscara da morte*”<sup>366</sup>

A própria instalação do objeto no espaço faz parte do caminho da sua eliminação. Nesse espaço, as esculturas são fixadas de modo a que pareçam perder peso, como se levitassem, e essa ideia ilustra a vontade de eliminar a matéria e, conseqüentemente, o seu peso. São raros os casos em que as suas esculturas tocam o chão; normalmente, encontram-se nas paredes, em árvores, no teto, para que mais uma vez a ideia de leveza seja passada. Unindo os pormenores: a leveza unida à eliminação da matéria, força a morte do objeto; o preto esconde a matéria; e a elevação anula o peso. Após todo este processo, a escultura é finalizada quando Rui Chafes lhe dá um título.

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 89.

### 5.3.3.15 Não é Escultura, é Ideia

Rui Chafes vê a escultura como uma forma de “mostrar um pensamento no espaço”<sup>367</sup>, como uma consciência de um espaço, o que impossibilita que esta seja fotografada. O importante na sua obra, não é a escultura em si, mas a ideia que dela surge, ou seja, é apenas um meio para se alcançar algo bem mais importante. Na sua presença – da escultura – a imagem que a sua forma apresenta é o mais importante, nunca será o material, nem a tecnologia, nem a sua instalação o mais relevante do seu trabalho.

Dentro da validação de toda a sua obra, poderemos falar de três termos: escultura válida, espectador válido e contemplação válida. A escultura válida só será alcançada pelo espectador válido, uma vez que essa validade só é alcançada pela experiência correta entre o sujeito e a obra, onde este deverá perder o próprio corpo, para alcançar a contemplação válida.<sup>368</sup> O público apenas deverá tocar a escultura com os olhos, uma vez que somente esta contemplação será válida entre ambos.

A experiência estética das suas obras resulta na conversão de escultura em ideia, que surge de uma recordação sentimental. Longe de ser figurativa, a sua escultura ainda assim, num primeiro olhar, parece-se com algo que nos é familiar, no momento seguinte, surgir-nos-á uma recordação, o que já envolve a disponibilidade sentimental do sujeito que a presencia.

A sua escultura é pensamento apenas alcançável por via do sentimento, que trará ao espectador a recordação “de um mundo perdido, de um tempo e de um espaço anteriores a nós”<sup>369</sup>. Ora, se as ideias são o mais importante na sua obra, poder-se-á afirmar que se trata de pensamentos. E se as ideias pertencem ao pensamento, e este reside na mente, podemos concluir que se aproximam do espírito e não do corpo, e a sua escultura dirige-se ao espírito, alcançando-o através do pensamento.<sup>370</sup> Aí talvez possa congregar-se a dimensão romântica e a dimensão conceptual da sua obra, no limite, a união

---

<sup>367</sup> CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012, p. 19.

<sup>368</sup> LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013, p. 97.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 99.

do antigo com o contemporâneo, apresentando uma concepção de Arte de que está ausente qualquer ideia de ruptura.

#### **5.3.4 Horas de Chumbo, 1998**

Título: Horas de Chumbo

Artista: Rui Chafes

Ano: 1998

Localização: Largo Bartolomeu Dias, Cais Portugêses, Lisboa

Coordenadas: 38°45'54.21"N

9°5'42.36"W

Material: Ferro e Tinta Preta

(ver imagem 17)

##### **5.3.4.1 Presença e Impacto**

Esta obra de Rui Chafes encontra-se num espaço amplo e descoberto, o que a torna num ponto de maior peso desse espaço – devido à sua horizontalidade e à cor preta da sua superfície (ver imagem 16). Talvez a sua descentração, aliada à baixa cota em que está situada, sejam os pormenores que a fazem “esconder-se” no espaço, afundada ainda pela sua forma cónica. Podemos pensar que é a própria forma que disfarça a escultura e o seu peso: por se assemelhar a objetos que encontramos instalados nos miradouros – que não é escultura – e através do qual o sujeito olha para o que o rodeia. Trata-se de uma forma bifurcada, que aponta para a água e para o vento, para Oriente e para Sul, para horizontes distantes (ver imagem 17).

É das suas poucas obras que se encontram em contato com o solo, talvez, por isso, a referência ao rio e ao vento, que trazem de novo a ideia de leveza, que lhe é retirada pelas formas volumosas, ainda que ocas, pela cor preta, e pelos suportes que a fixam.

Ainda que a sua forma nos pareça familiar, e que pensemos que lhe foi dada uma escala muito superior à escala humana, esta obra de Rui Chafes nada tem de monumental – foi, tanto física como mentalmente, produzida à escala humana.

Quando vista a uma maior distância, os suportes que a sustentam, e que fazem dela parte, quase passam despercebidos, uma vez que o impositivo volume negro horizontal domina todo o espaço e toda a nossa atenção. São esses os fatores que a tornam uma obra de grande presença e simultaneamente de impacto (ver imagem 16).

#### **5.3.4.2 O Espectador Inválido**

Poderá surgir um problema no trabalho de Rui Chafes, que é fruto das suas “influências”; se o sujeito não é “tocado”, um outro caminho poderá ser a sua validação pelo conhecimento do aparato conceptual que a obra suporta. A complexidade que acompanha o sua obra escultórica obriga a que o espectador válido tenha conhecimento das suas referências, para que a valide – a si próprio e à experiência pretendida – com essas formas negras que o escultor produz. Sem esse conhecimento, o sujeito não alcançará o pretendido, uma vez que não é de fácil ou rápida compreensão, o que o artista procura com a instalação dos seus objetos.

Horas de Chumbo provoca o espectador mais do que este imagina: esse facto é verificável, quando olhamos durante umas horas para esta escultura instalada no espaço, e vemos a quantidade de pessoas que vive a obra de Rui Chafes com o corpo (ver imagem 18, 19 e 20). Então, encontramos quatro hipóteses: o espectador não sabe, não conhece, não quer ou não consegue. Estas são as maiores dificuldades de toda a sua obra escultórica, o que nos poderá tornar no espectador inválido. Porque razão será esta escultura tão corporalmente acessível ao espectador? É mostrado nos desenhos técnicos, a presença de uma figura humana em contato físico com a obra. Isso faz desse toque um objetivo da obra, ou será apenas uma escala, um obstáculo para a sua compreensão?

Ainda existe uma leveza que Rui Chafes pretende transmitir com as suas obras que, a meu ver, em Horas de Chumbo, falha, por ser um objeto demasiado volumétrico e escuro, instalado num lugar demasiado limpo, claro e espaçoso.

A escultura no espaço público é possuidora de uma fantástica característica – ser instalada num espaço público – e ainda que Rui Chafes afirme que, mesmo sendo pública, não é para todos, a meu ver é para todos. Para o espectador válido, inválido, e para quem nem sequer espectador se considere. E ainda que o artista, seja ele quem for, deseje passar uma mensagem, ou provocar uma sensação ou sentimento, em qualquer pessoa, é sabido que as díspares reações são fruto de diferentes personalidades, histórias de vida e ideais.

Enquanto espectador, ainda que a sua obra esteja e seja constantemente justificada e protegida por teorias e ideias, está longe de ser eficaz. E não é justificação dizer-se que a obra é só para alguns, só para os capazes, tendo em conta que é suposto “salvar-se” o maior número pessoas, elevar-se o maior número de espíritos, como pretende Rui Chafes.

Com várias horas de observação do comportamento humano perante esta escultura, e ainda que seja impossível detectar o espectador válido, há que referir as pessoas que a observam de longe, sem se aproximarem, sem a tocarem. Poderão estar à procura dessa tal “salvação”, pode ser que o consigam e que alguém conheça a obra deste artista, e tente ser o tão procurado “espectador válido”. Sem termos a certeza de estarem a validar a obra, poderão apenas não se interessar por escultura, e não querer saber. Porém, não é esse espectador passivo que os seus objetos procuram “tocar”.

A dimensão pública da sua obra relaciona-se diretamente com essa possibilidade de “tocar”, de transportar as pessoas, enfim, de as salvar do mundo da matéria e da sua sedução; esconde a verdadeira beleza para a qual a Arte constitui, em sua opinião, o único caminho.

### **5.3.4.3 A Formalização**

Esta obra foi produzida em ferro por diversas pessoas, recorrendo ao desenho técnico que refere as suas orientações, dimensões e formas.

### **5.3.4.4 O Sensível e as Ideias – experiência pessoal**

É difícil responder “adequadamente” a uma obra de Rui Chafes – ser o espectador válido – principalmente no caso em estudo.

O título pode, num primeiro momento, criar no espectador, uma confusão: Horas de Chumbo, não são horas pesadas nem dolorosas, não é relativo ao tempo que demora a passar, mas, para excluir essas hipóteses, é necessário pensar no chumbo enquanto matéria líquida, e não no seu peso sólido. Então, Horas de Chumbo, passam a ser horas que fluem, que correm, são horas leves, impossíveis de aprisionar. Podemos ainda pensar no chumbo enquanto matéria de tonalidade relativamente escura, o que nos trará à memória os dias em que o rio Tejo não nos apresenta águas claras, mas, sim, escuridão.

A meu ver, a sua obra pede demais, é demasiado exigente, e isso poderá tornar um espectador não válido: não só exige algo difícil de dar, como pede algo que o sujeito pode não querer dar, no qual não acredita. Contudo, é de louvar toda a sua coerência, todos os passos justificados. Tudo isso defende o seu trabalho escultórico, desde a fase do desenho ao projeto, passando pela sua construção, à instalação no espaço e, finalmente, até ao espectador válido.

Este trabalho, em particular, exige um esforço muito maior desse espectador tão desejado: são duas formas cónicas segmentadas, que nos recordam os monóculos, que apontam para o rio Tejo, ou será para o que foi construído pelo Homem? Este é para mim um ponto interessante deste objeto instalado no espaço da Expo'98: se por um lado me detenho a observar o Tejo através das formas pretas construídas, por outro, sei que se ali reconhecer a imagem de dois monóculos, o meu ponto de vista deveria ser precisamente o oposto – da circunferência menor para a maior – o que

foca o que o Homem construiu, deixando o Tejo nas minhas costas (ver imagem 21 e 22). Assim sendo, e ainda que o Tejo seja, para mim, mais tentador que os edifícios, será isto uma crítica? Possivelmente sim, eu pelo menos vejo-o como tal: uma crítica, aqui sim, à matéria, ao corpo, ao peso, ao Homem e ao que este constrói, destruindo a natureza.

Podemos ainda reconhecer nestas formas cónicas, que o escultor nos apresenta, canhões, o que nos conduz até à ideia de muralha que, tanto nos recorda proteção como ataque. Aqui, talvez possamos pensar num jogo de ataque/defesa entre o interior e o exterior de cada um, o espírito e o corpo, o natural e o artificial, entre a paz e a guerra. É a batalha que Rui Chafes trava todos os dias, nas suas tentativas de “salvar” o Homem do seu corpo, do que é matéria, do conflito da “guerra”. Podemos ainda ver nessa imagem dos canhões, a ideia de revolução que mais uma vez nos conduz a essa tal guerra interior.

Esta escultura deve fazer-nos andar à sua volta, devemos desejar contorná-la, senti-la, vê-la, ver através dela e, melhor ainda, sentir através dela. A sua forma é demasiado apelativa, provocadora, tentadora... E ainda que eu não procure nela, ou em mim, o que Rui Chafes pretende que aconteça, é certo, para mim e para ele, que há sentimentos que apenas a Escultura consegue fazer-nos sentir. O que nos diferencia é o meio como esse sentimento é alcançado: em Chafes, pelo toque sentimental, pelos conceitos e ideias, em mim, pela percepção corporal.

Ainda que assumo que, sem qualquer dúvida, a Escultura mexa com o meu interior, a verdade é que quando me deparo com qualquer uma, o meu corpo precisa tocar-lhe, senti-la – e para mim, a escultura tem de ser tocada porque os materiais, as superfícies e os acabamentos, não são ao acaso – e para que eu viva cada Escultura com a intensidade que me é particular, fui até agora, e talvez serei para sempre, uma espectadora inválida para Rui Chafes. Resume-se ao facto de a Escultura não me ser indiferente, e desta despertar em mim sentimentos que apenas são transmitidos pelo toque.

Sinto-me, em parte, o seu início e fim, e sinto ainda que ela, a escultura, é o meu princípio, a origem de novos conceitos, a redefinição do que eu já conhecia, enfim, mais uma lição.

A obra de Rui Chafes, ainda que desperte em mim, a memória – algo que o artista procure que o sujeito alcance – e neste ponto posso considerar-me bem sucedida perante a sua obra, tudo isso se perde quando essa memória – mesmo que desperte algum sentimento no meu interior – me transporta para um outro lugar – ainda neste mundo carregado de matéria e sujo aos olhos do escultor. Não acontece a ligação entre este mundo – Sensível – e o outro – Ideias –, apenas um recuar no tempo dentre deste mundo materializado.

## NOTAS CONCLUSIVAS

Esta dissertação de mestrado debruça-se sobre o conceito de *escultura no campo expandido*, estudando três esculturas públicas de artistas contemporâneos portugueses, Pedro Cabrita Reis, Fernanda Fragateiro e Rui Chafes, situadas no Parque das Nações, e encomendadas no âmbito da realização da Expo'98, com vista à requalificação do espaço urbano. O estudo e a compreensão dos três referidos escultores implicaram a sua contextualização no conjunto e na evolução estéticas do trabalho dos referidos artistas.

Este conceito de campo expandido, aplicado à escultura pública, vem alargar a concepção comemorativa de monumento. Mais tarde, a escultura pressupõe, física e conceptualmente, uma maior proximidade ao sujeito, implicando, a partir do modernismo um caminho mais ou menos abstrato e auto-referencial.

O *campo expandido* compreende um alcance para lá de todas as ligações que fazemos entre *arquitetura, não-arquitetura, paisagem e não-paisagem*; parte da relação que a escultura começara a ter com a arquitetura e a paisagem, implicando a reformulação do termo *lugar*. Surgiu no fim da década de 1970, fruto da necessidade de defender a arte, que havia 'ultrapassado os limites', e que não mostrava qualquer intenção de abrandar esse novo rumo que tomara. Os materiais nobres haviam sido substituídos, assim como a "narrativa" vertical e o plinto. Surgiu o interesse por materiais industriais, descendo a escultura ao plano térreo do espectador. Assistiu-se a uma *multiplicidade* disciplinar e experimental no campo da arte. Mudaram-se as condições, as concepções e as próprias noções de espacialidade e de espaço onde a obra interveio.

Foi na segunda metade do século XX que surgiu a necessidade de propiciar ao espectador um lugar diferente, em relação à obra de arte, o que o conduziu a uma outra experiência, de cariz fenomenológico, aproximando-o da obra e do seu espaço.

Nesta dissertação, constatou-se o modo como a escultura originou uma multiplicação de instalações e "vivências" interativas do e com o público.

A arte contemporânea ficou marcada por uma aproximação a valores filosóficos e conceptuais, na medida em que já não é apenas a dimensão cromática, ou a perfeição do traço, no desenho preparatório, entre outros, o motivo do seu julgamento estético. A arte contemporânea, na sua generalidade, tem desenvolvido uma forte componente de autorreflexão antropológica, sendo o percurso artístico de Pedro Cabrita Reis um exemplo inegável dessa transformação.

A obra deste artista é caracterizada por um idiossincrático discurso filosófico e poético, englobando uma grande variedade de meios, da pintura à instalação, passando também pela fotografia, pelo desenho, e pela escultura. O artista recicla reminiscências, quase anónimas, de gestos e ações primordiais, repetidos no quotidiano. Centradas em questões relativas ao espaço, à arquitetura e à memória, as suas obras adquirem um sugestivo poder de associação que, transpondo o visual, alcançam uma dimensão metafórica.

Toda a sua obra se caracteriza pela formalização, e repetição de módulos utilizados em diversas obras, usando materiais pobres, numa concepção de “totalidade” que consiste na passagem da existência do Homem no mundo, na vida e no tempo, isto é, da passagem da memória para o modelo ficcional – a obra – e no retorno dessa mesma obra à existência e à vida.

O artista trabalha na permanente expansão para o território inerente ao próprio conceito de obra de arte. Interrogar, confrontar, re-apropriar, despojar, reposicionar, e perseguir o desejo de encontro do seu lugar no *cosmos*, convidando o espectador a fazer esse mesmo percurso. Um olhar sobre a sua obra leva o espectador a reformular conceitos a respeito da função que a arte exerce, enquanto representação antropológica, e poética, questionando-se acerca do seu próprio lugar no mundo, inscrito num espaço e num tempo irrevogáveis.

Território, pensamento, e materialidade, são o ponto de partida do seu trabalho, cuja característica basilar reside na interdisciplinaridade das várias áreas artísticas, exorbitando a terminologia clássica que distingue pintura, escultura e desenho.

A relação que o espectador estabelece com as suas obras torna-se um fator primordial ao longo de todo o processo de criação artística, sendo aquele que realiza o processo mental que “consoma” a obra. Deste modo, o processo artístico reposiciona-se no próprio pensamento sobre a arte, não apenas enquanto objeto que se apresenta à contemplação, mas como processo de criação e ato de pensamento. O objeto é resultado da confluência do processo artístico com a experiência do espectador. A ausência invocada, e tornada “presente” na obra, é que desperta no espectador, enquanto “receptáculo”, um pensamento visual que se pretende igualmente totalizador.

Cada obra afirma a necessidade de regressar a um momento primordial, no sentido de concretizar a experiência humana de “re-apropriação” da natureza e dos seus arquétipos, a partir da sua pré-compreensão. Esse princípio não está presente sob a forma de um “retorno”, mas sob a forma de uma intemporalidade, da qual nunca se parte e à qual nunca se chega. O artista coloca esta poética diante dos olhos do sujeito, para que não possa escapar à contemplação, e, através dela, reconhecer que a beleza do “poema” está em todo e qualquer lugar.

Viver é conhecer, ou seja, viver é conhecer-se, através da relação com o outro. Há uma perda na passagem da vida para a arte, uma vez que a vida é mais dinâmica, sendo o objeto ativado pela experiência.

Para Pedro Cabrita Reis, a Arte é o que há de mais importante, e o artista, o homem mais completo, constituindo ambos o caminho para o encontro com a própria definição do humano.

Já na obra escultórica de Fernanda Fragateiro, podemos observar as transformações que a arte contemporânea operou, principalmente a nível conceptual.

Fernanda Fragateiro recorre a variadas matérias e disciplinas, alcançando, nas suas intervenções no espaço público, uma escala bem aceite pelo espectador que as experiencia. As obras desta artista procuram ser experienciadas com o corpo, para que sejam entendidas as noções de espaço e de ocupação de espaço, que a escultora pretende fazer chegar ao público.

As suas obras albergam ainda uma dimensão feminina, que se apresenta não só nas formas que a artista trabalha, mas, mais importante, numa necessidade de tornar inesquecíveis as mulheres que marcaram a História, e não receberam o reconhecimento que lhes é devido.

É uma artista que desenvolve o seu trabalho tanto em contato com a natureza como com a arquitetura, o que permite ao espectador encontrar obras suas “integradas” nesses dois suportes.

Assim como em Pedro Cabrita Reis, nas obras desta artista, o público deixa de ser um espectador passivo e converte-se num elemento dinâmico – tanto físico como “emocional” –, o que faz de si o elemento que “completa” e dá sentido à obra de arte, reformulando-a em cada nova experiência. Neste sentido, podemos ainda diferenciar a obra destes dois artistas: no primeiro, procura-se que o sujeito alcance uma memória, um sentimento, uma recordação; no segundo, esse sujeito “vive” a obra com o próprio corpo, conecta-se com ela, através de uma dimensão háptica; ou seja, em Pedro Cabrita Reis, o espaço não é para ser “habitado”, mas, sim, apreendido, simuladamente, através de percepções visuais que invocam uma memória – muitas vezes, uma memória da presença humana – já em Fernanda Fragateiro o espaço pertence ao corpo presente e não ao corpo subentendido ou pressuposto.

A obra escultórica de Rui Chafes é a que melhor ilustra – de entre os três artistas estudados – a aliança realizada entre a filosofia e o pensamento conceptual, que se acentua na arte contemporânea. Neste artista encontramos uma característica que, ainda que presente nos dois escultores anteriores, apresenta-se agora de forma diferente: o corpo tem de se “anular” a si próprio. Com isto, o artista pretende “dizer” ao espectador que toda a matéria impede o acesso ao sentimento da Beleza. Segundo este pensamento, devemos concluir que o próprio objeto acusa o peso da matéria, devendo converter-se em ideia. Ora, se a escultura é “suja e errada”, nas palavras do próprio artista, dado o seu inevitável peso, apenas a referida conversão a pode libertar, confirmando, no limite, o carácter de máscara ou cinza dos próprios objetos.

Por essa razão, as esculturas do artista escondem-se, para que apenas o público mais atento – os mortos –, as encontre e, com elas, alcance a tão

desejada “salvação”. Dada a “queda” inerente à condição dos objetos, a arquitetura e a paisagem apenas lhes podem servir de “casa” provisória, que dela permanentemente se procuram evadir, já pela “vergonha” a que a sua, mesmo que exígua, materialidade ainda os obriga, já pela sua predestinação aos referidos “mortos”; pelo contrário, em Pedro Cabrita Reis e em Fernanda Fragateiro, as obras complementam-se ora com a arquitetura ora com a paisagem.

Comparativamente aos escultores anteriormente abordados, podemos observar que Rui Chafes é bastante ambicioso, uma vez que pretende trazer à memória uma recordação, a Beleza. Com a sua obra, deveria acontecer um transporte entre o Mundo da Matéria e o Mundo da Beleza, transporte esse apenas alcançado, se o espectador tiver a capacidade de “perder” o próprio corpo, ativando o espírito.

Podemos constatar que nenhum dos artistas se expressa simplesmente através da escultura, recorrendo à escrita, à pintura ou ao desenho, estando estes elementos muito presentes no processo artístico dos três casos estudados.

Esta dissertação pretende, com os referidos exemplos, ilustrar não apenas alguns aspectos da teoria da escultura no campo expandido, desenvolvida por Rosalind Krauss, mas, também, mostrar algumas das soluções propostas, na escultura contemporânea portuguesa. Verificamos que a participação do sujeito nem sempre se refere ao “contato” do corpo com a escultura, ou à medição do espaço da instalação através do movimento do espectador em torno da mesma, e do espaço envolvente, já que, por vezes, o que se pretende é a sua participação ativa, seja a um nível físico, seja a um nível metafísico. Nestes artistas, o sujeito marca o seu lugar através da presença física, do “toque” ou da recordação, respectivamente.

## ENTREVISTA

Realizada a Fernanda Fragateiro no dia 6 de Agosto de 2015

**Quando frequentava a ESBAL delimitava uma área no chão, e permanecia no seu interior. O que pretendia?**

Do que eu me lembro, havia duas situações: uma era na própria aula de Escultura, onde eu e outros colegas meus definimos uma área para podermos trabalhar, porque o nosso trabalho ocupava muito espaço, ou seja, o nosso trabalho “trabalhava” o próprio espaço. Tinha muito a ver com a arquitetura, e ,portanto, precisávamos de ter uma zona onde tivéssemos uma parede e um chão, para podermos instalar as nossas experiências; outra coisa que fiz na escola de Belas-Artes, eu e outra escultora que já faleceu, Catarina Baleiras, ocupámos um saguão, um espaço a céu aberto entre duas salas, construímos um telhado, e transformámos esse espaço em estúdio. Havia uma porta, e de certo modo privatizámos aquele espaço, encontrámos um espaço para trabalhar. Nós tínhamos dificuldade em falar com os nossos professores, eles não se tinham atualizado e, portanto, desconheciam uma série de novas práticas e artistas que nos interessavam imenso. Havendo essa falta de diálogo, construímos aquele espaço, onde a construção do próprio telhado, já pode ser visto como um ato escultórico.

**Como explicaria a ligação do seu trabalho com a arquitetura e a paisagem?**

Enquanto aluna da António Arroio, eu e outros alunos já fazíamos muitas intervenções no espaço da escola, nomeadamente grafittis. Utilizávamos as paredes da escola para escrever uma série de mensagens, e também fazíamos instalações. Uma das coisas que fazíamos para nos divertirmos era passear na cidade de Lisboa, descobrir sítios na cidade, descobrir halls de entrada de edifícios, descobrir escadas. Lisboa é muito rica a esse nível, e nós éramos miúdos de 15 e 16 anos, e esses eram os nossos entreténs: o

olhar para a cidade, o descobrir sítios abandonados, casas abandonadas, ou descobrir determinados pormenores muito bonitos nos prédios. Sempre houve um grande amor, um grande interesse pelo espaço da cidade, e também pelas dinâmicas, pelos processos, porque em Lisboa sempre foram muito visíveis quer os processos de decadência e destruição, quer os processos de construção. É uma cidade muito dinâmica, porque é muito velha, portanto tem muitos edifícios e muitas zonas que estão em mudança permanente. Portanto, sempre me interessou esse diálogo com o espaço, com o espaço da cidade. Simultaneamente também é um diálogo com a comunidade, uma vontade de falar com as pessoas, de pôr o meu trabalho à disposição de todos e de não o encerrar nos muros de uma galeria ou num espaço mais privatizado, ou em algum espaço que está destinado a pessoas mais cultas ou com mais meios económicos. Portanto, o facto de trabalhar o tema da cidade, também era essa vontade de comunicar com toda a gente.

### **Prefere o espaço público ou a galeria?**

São trabalhos que funcionam a níveis diferentes, mas que se completam. Não podemos dizer que um livro não é de acesso público, e o trabalho na galeria pode ser equivalente ao trabalho de um escritor: escreve silenciosamente, uma coisa que depois é lançada para o exterior. Portanto, são trabalhos diferentes e ambos me interessam. É outra coisa que caracteriza a minha obra, trabalho em escalas muito diferentes, tanto trabalho à escala da maquete, do livro, da produção do pensamento, e depois a uma escala muitíssimo maior, que tem mais a ver com a cidade e a paisagem.

### **Como chega aos títulos das suas obras?**

Nessa observação da cidade, interessou-me sempre muito aquilo a que podemos chamar arquiteturas que estão nas margens: são aqueles espaços que não podemos qualificar porque não sabemos bem o que são, e que também me interessavam muito enquanto construções efémeras, que ocupam um espaço por um tempo muito delimitado, e também me interessava muito um tipo de construção muito automático, “autoconstrução”:

alguém que chega a um sítio, tal como nós construímos o nosso telhado nas Belas-Artes para fazer o nosso estúdio, alguém chega ao lugar da cidade e constrói, seja uma casa, seja um estrado, para ocupar durante um festival. Portanto, toda essa dinâmica dos espaços efémeros interessava-me muito, e também na altura em que eu ainda estava nas Belas-Artes, nos anos 80, havia muitas situações em Portugal de autoconstrução, era uma quantidade imensa, e isso transformava-se em paisagem. Nós íamos na autoestrada e víamos quilómetros e quilómetros de cercas, de casas construídas com materiais diferentes, com coisas aproveitadas, e eu via isso quase como pinturas, porque eram coisas que tinham cor, tinham texturas diferentes, tinham materiais que resultavam não de uma escolha estética, mas de uma contingência, de se usar aquilo que houvesse à mão, e essa ideia de encontrar a arte e de a produzir de uma forma não totalmente controlada também me interessava muito. Portanto, usar materiais que já tivessem uma história, que quando me apropriava deles e os transformava em obra de arte, é como se eu já tivesse encontrado uma pintura feita. Muitas vezes os poetas costumam dizer que não são eles que escrevem, são as palavras que vêm e caem no papel, e essa ideia de deixar que as coisas aconteçam, também me interessava muito.

### **Qual a sua relação com o “desenho expandido”?**

Eu não me fixo muito em teorias e formas de catalogar as coisas. E eu acho que, de facto, em termos históricos, há um momento em que a arte, a escultura e o desenho, passam para um campo expandido, ou seja, que incorporam uma série de coisas que não faziam parte do vocabulário da arte. Eu acho que cada vez mais faz sentido que a arte seja um território da maior liberdade possível, que possa convocar todas as outras áreas, áreas do conhecimento. Eu acho que é mesmo isso que um artista é, alguém que consegue atravessar todas essas áreas do conhecimento e fazer qualquer coisa nova e única com isso. Também por falar no “desenho expandido”, eu sempre chamei às minhas esculturas, desenhos. Achei sempre que era um processo que tinha muito a ver com o desenho, até porque, via sempre uma

relação muito forte com o texto, a textura, a arquitetura, e isso tem tudo muito a ver com o desenho também.

**Quando desenha fora da folha de papel está a tentar encontrar-se a si mesma ou chegar ao público de uma outra maneira?**

Quer dizer, não necessariamente, não estou a tentar... Não sei se tenho esse tipo de objetivos, o que me interessa é pensar e sentir, são duas coisas inseparáveis, da forma mais livremente possível. Embora seja uma artista com um trabalho em estúdio muito forte, trabalho cerca de 8 horas, 10 horas por dia no atelier, e portanto isso quer dizer que eu estou praticamente todo o tempo ocupada a pensar, a desenhar, a fabricar, a fazer modelos, a fazer maquetes. Há um trabalho de grande isolamento quando estou sozinha, quer dizer, há pessoas que me estão a ajudar, mas não estou no meio da cidade a fazer *performances*, mas depois todas essas horas são muito pensadas para ter um efeito nos outros, na sociedade, nas pessoas. Podem até usar muitas das minhas obras que são para usar. Há coisas que são para usar.

**O que são as sombras nas suas esculturas?**

Interessa-me muito o tema da sombra, porque a sombra é uma coisa que está entre o material e o imaterial. É algo que está lá, é uma impressão mas é uma coisa temporária, é uma impressão que está sempre em movimento, que está sempre a mudar e depende da luz, de haver sol ou não. Portanto, na sombra interessa-me essa ideia de subtileza e de leveza mas ao mesmo tempo, de profundidade, pois não existe uma sombra se não existir um corpo que a provoca, portanto interessa-me muito esse mundo das sombras. Acho que a arte tem muito a ver com isso, com uma impressão muito forte, muito intensa, mas que não se fixa.

**É por essa razão que podemos encontrar choupos no Jardim das Ondas? Porque foi fixado um movimento e os choupos vêm transmitir movimento com as suas sombras projetadas no que foi fixado (o movimento da água).**

Exatamente, está muito bem visto, é bonita essa visão. Sim, há duas razões, primeiro estamos a falar de um jardim, e a sombra num jardim é muitíssimo importante, porque o Jardim das Ondas, embora fosse um sítio muito pensado para que as pessoas não só descansassem, mas que usassem aquelas formas para que o corpo o usasse, explorasse o movimento, e é bom de depois de toda essa atividade haver um sítio para descansar, e é muito difícil descansar ao sol, portanto a sombra dava-nos várias coisas, dava-nos uma presença e uma escala, uma verticalidade em oposição à horizontalidade do jardim e, portanto, criava ali uma espacialidade mais interessante e protegia mais o espaço, e depois o lado da sombra que também era muito importante, e do movimento das formas. É muito bonito perceber o movimento das sombras naquele espaço. Os choupos já estão absolutamente gigantes e alteraram completamente a espacialidade daquele plano horizontal. Os choupos são árvores de crescimento brutal.

**Acho muito curioso, há uma zona no Jardim das Ondas onde o eco acontece. É na zona escavada que não está a representar o movimento da água.**

Nessa zona o jardim era para ser visto como um “espaço multiusos”, para usar uma palavra muito na moda. O jardim permite a dispersão, as pessoas andam ali à volta, e de repente era criada ali uma zona escavada, uma espécie de anfiteatro, onde as pessoas se pudessem fixar, sentar à volta daquele espaço mais estável, e que pudessem observar qualquer coisa que acontecesse no interior daquele círculo. Era uma espécie de jardim/equipamento, onde há várias possibilidades, e aquela seria a zona mais controlada, onde as pessoas se podem sentar e ver o que acontece ali.

**O porquê de reduzir a matéria nas esculturas, eliminando o que pode ser considerado excessivo?**

Pois, isso é um problema que eu tenho, é uma espécie de doença (risos), eu tenho muita fobia, preciso de muita limpeza, muita serenidade, muita claridade. Os momentos mais felizes para mim no estúdio surgem quando o

estúdio está vazio, as paredes estão pintadas e não há nada. São os momentos mais maravilhosos, há uma necessidade imensa de cuidar e de limpar... E de com o mínimo dizer o máximo. São quase inexplicáveis, por um lado podemos pensar numa razão ecológica: o mundo está cheio de tralha [...] O vazio é um património, por isso essa minha atitude, por um lado, consciente e política contra o peso, quanto à quantidade de coisas que existem muitas vezes e que são grandes negócios, mas também vejo isso, esses meus sentimentos podem situar-se numa ordem um bocadinho patológica: há pessoas que só conseguem viver rodeadas de coisas, são acumuladoras, e eu tenho a mesma doença mas ao contrário, quero desfazer-me de tudo, não quero ter nada, só assim me sinto bem. Portanto temos o lado político e ecológico, e depois temos isto a que podemos chamar patologia.

### **Que referências a Le Corbusier e a Adolfo Loos podemos encontrar nas suas intervenções?**

Tenho um fascínio pelos dois, e isso mostra a minha esquizofrenia de certo modo, que é por um lado interessa-me muito a destruição por exemplo, em Loos, a destruição da documentação sobre os seus projetos, portanto o que interessa é a arquitetura em si e não a imagem da arquitetura, o que fala é o que está construído e é vivido por quem habita os espaços e não a imagem, não os media; por outro lado também me atrai imenso o Le Corbusier que é o oposto, tudo o que ele faz é arquitetura, ele diz que o que escreve, os comentários que faz, é a arquitetura transformada em imagem e se calhar no meu trabalho, esses dois... A mim interessa-me também o lado do arquivo, eu vou buscar muito à história, faço muita pesquisa, portanto se toda a gente tivesse destruído como Loos destruiu, eu não teria acesso, portanto interessam-me esses dois arquitetos, digamos, que são tão diferentes.

### **Como foi que a Virginia Woolf se tornou numa referência?**

A Virginia Woolf apareceu... Eu não sei como me veio parar às mãos o livro As Ondas, mas eu escolhi porque estava a trabalhar temas que tinham a ver

com o mar, com a água e o movimento das águas. Não me recordo se já tinha o livro quando fui convidada para o projeto do jardim, ou se o fui procurar porque estava a ler coisas sobre o assunto,

**Mas foi a primeira vez que a Virginia Woolf apareceu como referência?**

Sim, a Virginia Woolf aparece especificamente para o projeto da Expo'98, pelo tema do livro. É um livro muito fragmento também pela diversidade de relações e de uma grande relação com a paisagem, daí eu achar que seria uma inspiração.

**Podemos verificar que em várias intervenções e instalações, presenciamos a letra “L” que é formada pelo jogo de planos. Há alguma intencionalidade?**

É porque se cria um espaço com dois planos. Da mesma forma que há muitas esculturas que são um único plano, o chão: o mínimo espaço arquitectónico, depois temos outro a seguir que já não é tão mínimo, composto por duas paredes que se tocam e formam um canto, e isso já é um espaço.

**O que pretende quando recorre a espelhos e a vidros?**

O assunto das sombras acaba por algum modo a ter a ver com isso, no fundo é esse lugar [está] refletido num espelho, não está lá e portanto essa ausência enquanto presença interessa-me imenso.

**É como passar um desenho para as três dimensões quando construímos uma escultura, e neste caso, principalmente nos espelhos é como se passássemos para o bidimensional o que é tridimensional. Fechamos num plano o espaço que o rodeia.**

É isso mesmo. E tem muito a ver com desenho. Não é, não está lá, é o que o rodeia.

### **Como explica o feminino nas suas obras?**

Isso é uma espécie de compromisso que eu tenho, e que senti responsabilidade de falar sobre o trabalho de algumas artistas e arquitetas, que foram apagadas ao longo da história. Portanto, interessa-me muito revisitar, e trazer e falar, e rever projetos de mulheres. É um facto, que se olharmos para a história, as mulheres estão muito ausentes na ocupação de espaço. No século XX, já nem vou mais atrás... Se olharmos para os anos 60, 70, ou mesmo 80, ou mesmo 90, ou mesmo agora, quer dizer, as coisas foram melhorando, existiram conquistas muito grandes que o feminismo trouxe, onde as mulheres puderam ter uma visibilidade e uma presença, mas essa presença é mínima. E basta fazer algum bocadinho de pesquisa, aquela que faço tem muito a ver com arquitetura e é absolutamente chocante percebermos que a ausência é de noventa e nove por cento. As mulheres não participaram na construção do espaço urbano, não participaram na construção da paisagem, não participaram, não estão.

**Então o que é pretendido é começar a impor uma presença feminina e não o corpo feminino em si.**

Sim, não tem nada a ver com o corpo. Quer dizer, a presença do corpo é muito importante no meu trabalho, mas não... O que me interessa é falar sobre o que... No fundo é ler o que está num texto, a história, e encontrar a meio do texto, uma frase, e sublinhá-la. Essa frase muitas vezes é uma ténue frase que menciona o trabalho de uma artista, uma arquiteta, uma historiadora, uma filósofa, uma mulher, e são realmente linhas soltas em grandes livros. O que interessa é sublinhar. As mulheres foram afastadas da produção e, muitas vezes, quando produziram, esse trabalho não foi devidamente considerado.

**A que deve o sujeito estar atento quando procura o feminino nas suas obras?**

O público tem de a procurar. Se calhar estamos a falar do meu trabalho menos público. No caso do Jardim da Água, da Expo'98, existem duas presenças interessantes que são: as frases da Virginia Woolf e existem nos painéis de azulejo, a frase que conta a história de uma mulher, uma espécie de Penélope, que fica a fazer uma renda, a copiar uma alga através de uma renda, enquanto espera que o marido regressasse. Nunca regressa porque é um pescador que morre e que nunca regressa. É uma espécie de um Ulisses e Penélope... O próprio chão da Expo'98 onde está escrito o nome Penélope, e aí era mesmo como deixar a marca, a presença das mulheres, quase em oposição a toda a temática da Expo, que eram os navegadores, os conquistadores...

**O que diria sobre o espaço que anula recorrendo ao próprio espaço? Podemos referir a Caixa para Guardar o Vazio, que é um espaço habitável, é permitido entrar, mas que deixa a dúvida, uma vez que se trata de uma Caixa para Guardar o Vazio.**

Foi uma escultura que foi feita a pensar em ensinar, de uma forma muito especial, que só a arte pode ensinar às crianças coisas sobre espaço. Coisas muito variadas, mas a principal mensagem a passar era a importância do “vazio”, não só como espaço de liberdade, a necessidade de sabermos da existência do espaço vazio, dos “espaços-entre”, e de os respeitarmos, e de percebermos que são muito importantes. É como o silêncio é importante. Se não existisse silêncio, não existia a música. E tal como a Expo passou a ideia dos navegadores e de património, passar para as crianças a importância do vazio. Carregamos de tal modo a ânsia de “carregar”, de encher o espaço, de estar sempre a construir, que acaba por ser demolidora, por ser suicida. Portanto, poder falar com os miúdos sobre a necessidade de ter um espaço vazio... E esse espaço vazio também na nossa própria cabeça, termos espaço para nós, para pensarmos nas nossas próprias ideias, e portanto, a ideia da escultura era de uma forma muito, muito sensorial, muito pouco controlada, permitir todo o tipo de conversa como estamos agora aqui a ter. Depois, a escultura também queria explicar que o espaço é uma coisa que é construída por nós e, portanto, eram os miúdos que ao manipularem a

escultura, que era bastante articulada, criavam novos espaços. Nesse sentido é interessante falar de um espaço que é o próprio espaço, mas aquele era um espaço de liberdade. Mas um espaço de liberdade, não tem paredes, não tem teto, não tem chão e essa era a ideia da escultura: uma experiência onde o corpo e aquela escultura ou aquela casa, fossem um só; se completassem, fossem a extensão do braço. Do braço que fecha a porta, e dar aos miúdos a consciência dos movimentos, daquilo que fazem. Eles estão a construir o espaço, portanto... terem essa consciência, quando arrastam uma mesa, e a colocam num determinado ponto da sala, isso é importante. O corpo dele é parte da sala de aula, é parte do quarto deles...

**Como dito há pouco, as suas esculturas são desenhos. Então os volumes ou os desenhos que produz são feitos para despertar no público algo diferente do que a tridimensionalidade pretende?**

Interessa-me muito que a escultura e o desenho sejam muito entendidas como pensamento e o pensamento é que é um campo expandido. O pensamento não é só elaborado pelo nosso cérebro, o pensamento é muitíssimo mais complexo, e reúne muitíssimas coisas das nossas sensações, das nossas emoções... Muita coisa acontece na nossa cabeça e que nós nem temos consciência delas, e é isso que me interessa, porque a arte aproxima-se o máximo possível dessa coisa muito complexa e completamente impossível de definir que é o pensamento. O pensamento é o “campo expandido”.

**É complicado nos seus trabalhos perceber onde é suposto haver interação corporal. Como pode o público entender essa necessidade?**

Não é fácil. Até porque alguns trabalhos são tão apelativos, como por exemplo, o chão em espelho que fiz para Alcobaça, não é suposto andar em cima dos espelhos. Não é suposto, porque muitas vezes essa interação física destrói, não a peça, mas a experiência, porque as pessoas começam a brincar e a ter um comportamento mais próximo do parque infantil, em que o que estamos a fazer é a “esquecer”: estamos a brincar para esquecer. É uma

coisa lúdica, e esse trabalho pede que se pense, que se sinta. Portanto muitas vezes, a ideia de utilização da peça, do corpo poder usar a peça é uma coisa muito mental para mim, é uma coisa utópica. É uma possibilidade. No momento em que se transforma em coisa, em ação, perde o sentido. Portanto em Alcobaça, o que é importante é que as pessoas percebam, vejam e sintam aquela arquitetura refletida no espelho. É interativo no sentido em que a peça provoca uma enorme sensação e uma nova experiência no espaço, mas não é preciso tocar. Ver é “tocar”. Outras peças, como as peças de jardim, os bancos, isso sim, é para as pessoas caminharem, sentarem, usarem. Há diferentes formas de estar, de experienciar... Nas esculturas, muitas vezes, não é explícito se se pode ou não.

**Estará relacionado com o espaço da instalação e com os materiais? Não está relacionado com a possibilidade de entrar em contato com a obra ou não, está ligado à fragilidade do material.**

Acontece muitas vezes, e a verdade é que depende do visitante, da cultura ou do acontecimento. Obviamente se é uma peça que está num museu, existem vigilâncias e técnicas de curadoria, para fazer o visitante perceber se as peças são para usar ou não. No espaço público são para usar, não há hipótese.

***Land Art* ou intervenções na arquitetura?**

Eu não tenho referências. Quer dizer, *Land Art* não sei se se pode falar. Refere-se a projetos muito específicos com uma escala que eu nunca fiz. Eu nunca fiz *Land Art*. Lidar com a paisagem, tenho feito pequenas intervenções na paisagem, como espaço de experiência, mas... o Jardim das Ondas é um espaço de 100 metros por 50. *Land Art*, envolve quilómetros. Mas eu não tenho preferências nenhuma, eu gosto muito de pensar sobre as coisas, dos desafios que me surgem e das condições para realizar os projetos. Gosto de trabalhar com equipas, do diálogo, de realizar projetos em colaboração. Isso interessa-me imenso. O meu trabalho integra o trabalho da arquitetura, o

elemento em diálogo, muitas vezes faço parte das equipas e nem sequer faço escultura.

### **O que tem o Jardim das Ondas de intervenção política?**

O Jardim das Ondas surge um pouco em reação àquilo que normalmente acontece no espaço público, que é um enorme controlo do movimento das pessoas e da forma de estar no espaço público. E sobretudo na Expo'98 é que era realmente necessário uma série de regras: as pessoas tinham de esperar em filas, entrar... Esperava-se das pessoas um determinado comportamento, até porque era de esperar muita gente: eu queria contrariar isso com o Jardim das Ondas, queria que as pessoas tivessem acesso a um espaço onde caminhassem livremente. Num jardim, muitas vezes até pela fragilidade das matérias vegetais, existe sempre a construção de caminhos com matérias duras, para as pessoas não danificarem o relvado, e eu ali proponho um espaço que tinha de ser em matéria vegetal, tinha de ser fresco, ter cheiro, mas que ao mesmo tempo fosse um enorme *playground* onde pudessem brincar as crianças de todas as idades, do 1 ano até aos 100 anos. Portanto essa mistura de gerações, de pessoas de diferentes... É um espaço onde não é preciso pagar para entrar como nos pavilhões, é um espaço livre, aberto a todos, e não flexível. E a esperança era que, sendo um espaço inflexível, as pessoas se tornassem flexíveis nas relações que têm com os outros, consigo próprias, na relação que têm com a cidade.

### **São os jardins que precisam de pessoas, ou as pessoas que precisam de jardins?**

Os jardins não existem se não existirem pessoas. No caso daquele espaço específico eu acho que precisava muito de um jardim. [...] Aquele jardim na Expo'98 funciona como mais um pavilhão, mas este é temático. Eu não sabia se aquele espaço ia sobreviver à Expo, é um terreno muito valioso e nunca me foi dito que aquele espaço seria permanente. À partida seria um espaço efémero, duraria o tempo da Expo'98. Eu acho que foram as pessoas que o conquistaram, foi a forma como as pessoas usaram o jardim, como o

“amaram”, que fez com que aquele jardim tivesse um futuro. E ao fim de vinte anos é um jardim. O jardim não tem uma placa a dizer o meu nome, não fiz questão que se dissesse que era da minha autoria, e o que gosto mais neste projeto, não é tanto o desenho do jardim em si, é a forma como as pessoas sempre procuraram o jardim, foram elas que construíram aquele espaço, que se apropriaram, que se sentiram felizes, e com quem faço o trabalho. E isso é uma conquista, é bonito quando... É tão raro isso acontecer, normalmente há sempre uma dificuldade em comunicar com a comunidade, as pessoas não entendem, ou porque não querem. Isso diz muito da minha postura enquanto artista: ocupar o espaço público. A mim interessa-me que o trabalho seja crítico, mas de uma forma muito positiva, ou seja, em vez de ser: criticar, ser agressiva e colocar uma barreira no espaço, o que pode ter muito interesse, não é essa a minha decisão, não foi esse o caminho que eu escolhi. Escolhi um caminho que é: trazer para o espaço público uma liberdade e uma qualidade que traga felicidade a quem o usa, e nesse sentido ser crítica. Muitas das coisas que encontramos no espaço público são barreiras, são coisas que impedem as pessoas de circular, coisas que as controlam, que não as deixam sentir nem pensar. Nesse sentido é um trabalho político mas amável.

**As suas obras são um meio para atingir um fim? A *performance* realizada pelo público é esse o fim?**

O comportamento do público, ou a forma como o público se acerca das obras e a vive, é parte, mas não é nem princípio nem fim, é parte.

**É sempre um começo. Cada vez que nos dirigimos ao Jardim das Ondas é sempre uma nova experiência e vai ser sempre diferente da experiência anterior. É como se começasse e acabasse no público.**

É verdade.

**Se dissesse alguma coisa às pessoas que presenciam as suas obras, o que seria?**

Eu acho que essa ideia de liberdade está sempre muito presente no meu desejo de fazer, de participar e de fazer projetos que contribuam para que as pessoas vejam as coisas de outras maneiras, que olhem para as coisas. Olhem para debaixo da mesa. Olhem para o céu e comparem. Que estejam sempre a ter novas experiências, que abram o seu campo de experiências. E acho que quando faço uma escultura pública, penso sempre muito nisso: como é que esta escultura pode trazer para este espaço uma coisa que ele não tinha, e que o torne melhor? Portanto, eu acho que a minha luta desde sempre, desde miúda, mesmo quando aos 11 anos me inscrevi no Partido Comunista Português, do qual saí aos 15, mas é sempre muito... Está sempre muito, muito ligado à comunidade, e à comunidade que não seja uma elite, embora muitas vezes os meus trabalhos sejam um bocado herméticos, sobretudo as peças de escala mais pequena, e, às vezes, é preciso explicar para que as pessoas percebam o que eles são. No espaço público interessam mesmo peças que incluam toda a gente, e que incluam muito as crianças, que eu acho que é logo desde pequenino que se pode aprender a sentir, e o espaço público é um espaço onde podemos ter mecanismos para dar e para ensinar a toda a gente, formas de cidadania: de sermos livres, de sermos solidários uns com os outros, de partilhar. Daí a ideia de fazer grandes bancos de jardim, grandes espaços onde as pessoas possam estar juntas e partilhar experiências.

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia Consultada

CALHAU, Fernando - *Interior/Exterior, Arte portuguesa contemporânea, Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea, 1997.

CARVALHO, Anabela – *Estatuária e Escultura em Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005

CAUQUELIN, Anne – *Arte Contemporânea*. Mem-Martins: Publicações Europa-América, Lda, 2010.

CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012.

CHAFES, Rui – *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

CHAFES, Rui – *Nocturno (Projecto Respiração)*. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 2008.

CHAFES, Rui – *O silêncio de...* . Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

ECO, Umberto – *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.

ECO, Umberto (dir.) – *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2009.

EIRÓ, Maria Azevedo Mendes de Sousa – *Arte e Arquitectura: Fronteiras e Situações de Contacto na Obra de Fernanda Fragateiro*. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa, 2012.

FARIA, Eduardo de – *Novo Dicionário de Língua Portuguesa, o mais exacto e completo de todos os dicionários até hoje publicados*. Lisboa: Typ. Lisbonense, 1850-1855.

FITZGERALD, Penelope – *A Flor Azul*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

FRAGATEIRO, Fernanda (dir.) – *Caixa para guardar o vazio*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

GUEDES, Joana Lino Neto Motta – *Em Torno da Concepção e da Recepção da Arte Pública: A Representação no Lugar*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

HABERMAS, Jürgen – *A transformação estrutural da esfera pública*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

KRAUSS, Rosalind E. – *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

LUSTOSA, Heloísa Aleixo – *4 Mestres Contemporâneos*. São Paulo: Museu de Arte, 1973.

VIEIRA, Ana – *Moradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

MELO, Alexandre – *Arte Urbana*. Lisboa: Parque Expo'98, SA, 1998.

MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional lacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

MOREIRA, Isabel Maria Martins – *Museus e Monumentos em Portugal*. Lisboa: Universidade Aberta, 1989.

MORRIS, Robert – *Anti form, in Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1993.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005.

PINHARANDA, João – *Prémio Tabaqueira – 7 artistas, 7 paradigmas*. Lisboa: Livraria Civilização, 2007.

REGATÃO, José Pedro – *Arte Pública, e os Novos Desafios das Intervenções no Espaço Urbano*. Lisboa: BonD – Books on Demand, 2007.

REIS, Pedro Cabrita – *Da luz como na noite*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

REIS, Pedro Cabrita – *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003.

RIBEIRO, António Pinto (dir.) – *Fernanda Fragateiro – Quarto a céu aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003.

RIBEIRO, António Pinto – *Projectos, Construções e Obras Públicas in Fernanda Fragateiro – Quarto a Céu Aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003.

RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um Jovem poeta*. Lisboa: Contexto Editora, 2000.

RODRIGUES, Francisco de Assis - *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Escultura, Architectura e Gravura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1875.

ROSADO, António de Campos – *Co-Laborações: Arquitectos|Artistas*. Lisboa: Parque Expo'98, 2000.

SACADURA, Sílvia – *Dicionário Sinónimos e Antónimos da Língua Portuguesa*. Lisboa: Texto Editora, Lda, 2003.

SANTIAGO, Catarina Freire Luís – *Do Monumento à Arte Pública em Portugal no séc. XX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

TOMÉ, Joana – *Do Óptico ao Háptico: Três casos exemplares*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

VIEIRA, Ana Rita Sousa Gaspar – *Espaço, poder e vigilância: O quotidiano nas Artes Plásticas, anos 80/90 (de Richard Serra a Pedro Cabrita Reis)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2002.

### **Websites Consultados**

*A Construção de Mundos em Pedro Cabrita Reis*

[http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06\\_construcaomundos.pdf](http://www.pedrocabritareis.com/site/media/06_construcaomundos.pdf)

*A escultura no campo ampliado*

<http://moniqueallain-palavras.blogspot.pt/2012/07/a-escultura-no-campo-ampliado.html>

*Apropriações do espaço público: alguns conceitos*

<http://reverbe.net/cidades/wp-content/uploads/2011/08/Apropriacoes-do-espaço-público.pdf>

*Campo ampliado – Desafios à reflexão contemporânea*

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2008/ZONNO,%20Fabiola%20do%20Valle%20-%20IVEHA.pdf>

*Entre não-paisagem e não-arquitetura: ainda sobre Krauss e a escultura contemporânea*

[http://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/2-rosana\\_de\\_freitas-entre-nc3a3o-paisagem-e-nc3a3o-arquitetura.pdf](http://vmutante.files.wordpress.com/2014/08/2-rosana_de_freitas-entre-nc3a3o-paisagem-e-nc3a3o-arquitetura.pdf)

*Introdução ao campo ampliado*

[http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183\\_2.PDF](http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9183/9183_2.PDF)

*O campo alargado na arte*

<http://franciscpalma.wordpress.com/textos>

*Paisagens em Processo*

[http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo1/17\\_paisagens\\_em\\_processo.pdf](http://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/Arquivos/2014/eixo1/17_paisagens_em_processo.pdf)

*Pedro Cabrita Reis – One after another, a few silent steps*

<http://www.artecapital.net/exposicao-319-pedro-cabrita-reis-one-after-another-a-few-silent-steps>

*Reflexões sobre a experiência corporal e a noção de externalidade na obra de arte*

<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DE%20OLIVEIRA,%20Ana%20M%20arcela%20Franca%20-%20VEHA.pdf>

*Resenha- A escultura no campo ampliado*

<http://www.passeidireto.com/arquivo/4294440/resenha---a-escultura-no-campo-ampliado>

*Um lugar no mundo: Pedro Cabrita Reis*

<http://www.serralves.pt/pt/actividades/um-lugar-no-mundo-pedro-cabrita-reis/>

## **Bibliografia Citada**

CALHAU, Fernando - *Interior/Exterior, Arte portuguesa contemporânea, Galeria Municipal do Convento do Espírito Santo*. Lisboa: Ministério da Cultura / Instituto de Arte Contemporânea, 1997.

CHAFES, Rui – *Entre o Céu e a Terra*. Lisboa: Documenta, 2012.

CHAFES, Rui – *Nocturno (Projecto Respiração)*. Rio de Janeiro: Fundação Eva Klabin, 2008.

CHAFES, Rui – *O silêncio de...*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CHAFES, Rui – *Fragmentos de Novalis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1992.

ECO, Umberto (dir.) – *História da Beleza*. Lisboa: Difel, 2009.

FITZGERALD, Penelope – *A Flor Azul*. Lisboa: Relógio D'Água, 2010.

LINO, João – *Rui Chafes: a escultura como sopro*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2013.

VIEIRA, Ana – *Moradas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

MELO, Alexandre – *Arte Urbana*. Lisboa: Parque Expo'98, SA, 1998.

MIQUELINO, Roberto Carlos Soares – *Do Monumento à Escultura Pública em Portugal no século XX. (Breves considerações e estudo do caso regional iacobrigense)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2011.

MORRIS, Robert – *Anti form, in Continuous Project Altered Daily: the writings of Robert Morris*. Cambridge: MIT Press, 1993.

PEREIRA, José Fernandes (dir.) - *Dicionário de Escultura portuguesa*. Lisboa: Editorial Caminho, SA, 2005.

PINHARANDA, João – *Prémio Tabaqueira – 7 artistas, 7 paradigmas*. Lisboa: Livraria Civilização, 2007.

REIS, Pedro Cabrita – *Da luz como na noite*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

REIS, Pedro Cabrita – *Pedro Cabrita Reis*. Lisboa: Ministério da Cultura, 2003.

RIBEIRO, António Pinto (dir.) – *Fernanda Fragateiro – Quarto a céu aberto*. Lisboa: Culturgest, 2003.

RILKE, Rainer Maria – *Cartas a um Jovem poeta*. Lisboa: Contexto Editora, 2000.

TOMÉ, Joana – *Do Óptico ao Háptico: Três casos exemplares*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2012.

*Um lugar no mundo: Pedro Cabrita Reis*

<http://www.serralves.pt/pt/actividades/um-lugar-no-mundo-pedro-cabrita-reis/>

## **ANEXOS**

## **Anexo 1 – Uma Conversa com Pedro Cabrita Reis, por Adrien Searle, presente no Catálogo Pedro Cabrita Reis**

Bem, o que se passa é que eu nunca tive dúvidas nenhuma sobre o que queria ser. A escolha nunca se pôs – veterinário, médico, engenheiro, arquiteto, mentirosa; nunca escolhi. Acontece que soube. Queria ser artista.

### **E as tuas influências?**

Muitas e diferentes. Em Portugal, nos anos setenta, não existiam revistas de arte. Talvez alguns livros velhos com reproduções e total falta de dinheiro para viajar. Depois da Revolução de 74 conheci o Bravo que era um dos artistas mais instruídos do país. A maior parte da compreensão de arte que recebi na altura veio das conversas que tivemos. Ele morreu, mas eu ainda me lembro o quanto naquela altura era divertido falar sobre o Beuys, o Bruce Nauman e, o Barnett Newman, e por aí fora. Eu também andava interessado em El Greco, Ticiano, ou Caravaggio, mas os meus copos com o Bravo acabavam quase sempre em Brancusi, Duchamp, Picabia e por aí adiante.

### **Mas continuas a fazer autorretratos.**

Sim, faço, ainda que continue a preferir pensar neles como esculturas “strictu senso”. Podem ser divididos em imagens de mim próprio cego e os outros. Os olhos fechados geralmente não fazem grandes autorretratos, pois não? Talvez devêssemos chamá-los apenas “sombras”.

### **Parecem máscaras mortuárias; como se estivesses a representar-te como um cadáver.**

Todos sabemos que vamos morrer um dia. A cada momento, hora após hora, aproximamo-nos mais desse dia. Mas quando olho para uma máscara mortuária há sempre um momento de suspensão quase perfeito. De revelação total. Lembro-me do Beethoven na sua pequena casa em Bona. É um momento em que já não conseguimos dar conta de nós próprios e, ao mesmo tempo, é como ser detentor da verdade, qualquer verdade. Depois tudo se torna absolutamente sereno. A serenidade daquelas máscaras vem desse momento de suspensão. A pessoa e a máscara tornam-se num só.

### **A maior parte dos teus trabalhos não tem figuras. Contudo, há lugares e sinais de vida por todo o lado; habitações, janelas, portas de entrada, poços. Imitações da vida quotidiana e rituais do dia a dia, incluindo, claro, a arte de outras pessoas.**

Bem... eu sou essencialmente um coletor de memórias.

### **Tuas, ou de outras pessoas?**

Boa pergunta. Acabam por ser minhas, porque tudo com que trabalho passa a ser uma experiência minha. Chegam até mim através de todos os meus

sentidos: memórias, sons, coisas perdidas, sombras. Eu sou um coletor de mistérios, de sinais de passagem... É como quando estás num furacão que suga tudo: as casas, os telhados, os carros, os cães e os gatos. E quando o vento para, deposita isso tudo e vai para outro sítio, deixando para trás o que parece um caótico campo arqueológico... Que depois vamos reconstruir e reconfigurar vezes sem conta. O que é que interessa quem terá feito isto, de quem será aquilo? A minha obra tem nada a ver com autenticidade, ou com alguém a ser ele próprio, coisas que pertencem apenas a uma pessoa. É apenas sobre um permanecer, o que é vai acontecer. A sobrevivência? A ordem depois do caos? Tentar fazer sentido? Talvez um intenso e profundo desejo de nos mantermos vivos.

**Olhando retrospectivamente para a tua obra inicial – os primeiros desenhos, instantâneos de pinturas, tudo reunido por ti como uma espécie de memória electrónica num CD Rom – em todo o percurso, desde o princípio, existem casas, planos, mapas. Casas de infância, idílicas. Descreves escadarias, pátios, pequenos cantos escuros onde poderia brincar uma criança. Supostamente só te apercebeste desta preocupação em retrospectiva; não tinhas um projeto consciente quando começaste?**

É muito estranho e quase escuro quando se volta atrás no tempo para reunir o seu próprio trabalho: reanimar arquivos, abrir aqueles dossiers todos e andar para trás e para a frente, ano após ano, exposição atrás de exposição, apercebendo-se de que, no fim de contas, e apesar de todos aqueles espelhos fragmentados e partidos lá existirem, ale está ela, sempre subjacente, uma só única simples e consolidada, como se todo o corpo da obra não fosse mais do que uma certa maneira e obsessiva de olhar.

**O que quer que tenhas feito, independentemente das tuas influências, tudo o que fizeste é sobre fronteiras e lugares humanos, lugares de ocupação.**

Isso é uma coisa de que só nos damos conta mais tarde. Franjas de memória. Podíamos chamar-lhe quase uma terra de ninguém. Olhando para algumas das minhas primeiras pinturas, estas podem ser consideradas como “vistas aéreas” de algumas das esculturas em gesso que fiz anos depois. Considera os poços redondos e quadrados ligados por um sistema de canais, por exemplo. Suponho que se pode dizer que tudo o que fiz é sobre o território. Que tudo são casas e a forma como estas definem a geografia do território. Que é tudo sobre construção e a maneira como cada um pode entender um lugar só seu, através do ato de medição. A palma de uma mão ou um olhar pousado no horizonte – ambos definem o mesmo lugar de ocupação ou marcam o mesmo limite.

**Em que tipo de casa é que crescestes?**

Numa área residencial particularmente velha e triste. O apartamento era um corredor com quartos dum lado e doutro, como um sistema de células agrupadas em redor de uma veia principal.

**Porque é que pensas que este tipo de tema se tornou tão dominante? Notamos este interesse pela arquitetura na obra de tantos artistas dos últimos cinquenta anos.**

Porque a natureza havia desaparecido como referência. De tal forma a perdemos dentro de nós que chegámos ao ponto em que o exercício da arquitetura é o único modo de tornar o mundo compreensível. Afinal de contas, a arquitetura prende-se mais com a definição do território do que com a própria construção das casas. Sendo artista, o que eu faço desenvolve-se em torno da arquitetura enquanto disciplina mental ou exercício da realidade, uma vez que mesmo olhar para uma árvore é impossível sem a ver como parte de uma elevação que inclui a minha sombra, a linha do horizonte, o espaço entre ambos e o desenho dos passos ou do caminho entre esses pontos. E lá estamos nós outra vez a falar de espaço, que é mais uma vez arquitetura, o que nos conduz tanto à perda da Natureza e porque não, à queda de Deus. Foi sempre, por assim dizer, contra as árvores. O mundo não tem qualquer sentido apenas que o definamos através de um desenho. Temos de moldar a forma do mundo.

**É difícil pensar nisso sem sentimentos de perda e de tristeza, acerca a natureza e do nosso lugar nela.**

Diria que 'melancolia' é a palavra que aqui nos falta. Melancolia, considerada como condição de se ser privado de uma imagem externa do Eu. Tendo perdido a confortável certeza de fazermos parte da Natureza, resta-nos apenas a percepção do Eu. E tal consciência implica a marcação de um território, um exercício de arquitetura, digamos, uma aceitação de um Eu construtor do sentido de um lugar. Moldar a forma de uma parede, abrir nela portas e janelas, é uma maneira de podermos lidar com a paisagem o que é difícil de perceber a não ser através da intersecção de uma linha por outra. Ambas criando um espaço onde a projeção da nossa sombra é o instrumento de medição. Ou, se quiseres, a referência de uma unidade por fim retomada.

**Entendo que a tua obra não é sobre gestos revolucionários e cismas, mas sobre continuidades.**

A perda da natureza é uma ferida, ainda ou para sempre, a ser fechada. A ser sarada. Só os artistas podem fazê-lo; de uma forma, suponho, muito desesperada. Não estou interessado no brilho efêmero desses momentos de ruptura. Em vez disso, estou muito mais interessado ou comprometido num gesto de reconstrução. Interessa-me mais o ato de fazer. Montar coisas, estabelecer um lugar da memória como capacidade de construir. Memória como oposto de nostalgia. Eu gostaria de olhar para o meu trabalho como um espaço interior de silêncio e serenidade. Acima de tudo é sobre a inevitável questão da beleza como forma absoluta de inteligência.

**Da beleza?**

A beleza é talvez um conceito fora de moda, mas eu continuo a tomá-la como um momento em que uma noção de si próprio se realizaria na percepção mental de uma imagem do mundo. Entendida desta forma, a beleza pode ser tomada como uma forma de pura inteligência. Utilizando uma linguagem mais elíptica, isto poderia ser a diferença entre desejo e conhecimento. Entre o que queres e o que tens. Conseguir isto, conseguir a justaposição destes dois níveis, poderá eventualmente significar a ausência da arte, quem sabe...

### **Uma arte que se abole a si mesma? Devolvendo a beleza ao quotidiano?**

Porque não? O dia a dia é uma das formas mais complexas de eternidade; e Adrian, estou completamente convencido acerca da eternidade. Concordo que não seja um tema muito em voga hoje em dia. Mas esse é outro assunto. Como acordar de manhã e dar-mos conta que temos um dia a menos na nossa vida.

### **Como é que isso se relaciona com o uso que fazes de objetos e materiais comuns enquanto artista?**

Talvez porque essa seja a forma de celebrar essa imponderabilidade extrema dos dias que lentamente se desvanecem. Às vezes eu sinto uma interdição, como se me fosse proibido usar mais do que o estritamente necessário. É nesse instante que sei novamente que Arte é também saber que só se pode construir com um gesto mínimo.

### **Proibido? Pareces um modernista puritano.**

Sabes que não dispomos de muito tempo. Deveríamos ser capazes de concentrar a energia e a inteligência, viver em tensão absoluta, como quando se faz um desenho sem levantar o lápis do papel. É preciso ser-se absolutamente intenso. Para regressar à beleza, juntamos as peças da maneira acertada. A inteligência corporizada no próprio ato, começando pelo gesto mais pequeno, mais simples, começando pelas coisas mais à mão. Isso sim, teria a força de uma iluminação.

### **Disseste-me uma vez – passo a citar – “A minha obra não diz respeito aos materiais, o gesso em folha de papel, os tijolos, etc.”**

Não. Um monge...

### **Tu, Pedro, um monge?**

Uma imagem apenas. Imagina um monge que constrói um jardim no deserto. Sabe exatamente onde colocar as árvores. Ou talvez não. Não, se calhar, afinal não é um monge. É mais um visionário, alguém que descobre donde provém a água só de olhar através da sombra de uma pedra na areia. Um artista é isso. Alguém que sabe, ao olhar através de.

### **Já te vi sem saberes como acabar uma exposição e, mesmo à última da hora, inventar uma peça momentos antes da inauguração – em**

**Serralves em 1999 saíste e encontraste um pau de bandeira abandonado que arrastaste até à galeria.**

Os imprevistos, o que acontece para além de mim nunca foi problema. Acabo sempre por vir a usá-los. É como com as pessoas, vivo delas e com elas. Nunca me incomodo de ter gente à minha volta quando estou a trabalhar. Oiço-me a dizer: “Não sei como hei-de acabar esta... esta mesa. O que é que falta?”... Alguém dirá: “Uma toalha, um guardanapo”. E eu pergunto: “Tens aí um?” “Não”, dizem, “mas tenho uma camisa.” “Então vamos usar a camisa. Dá-me a tua camisa.”

**A camisa que trazes no corpo! Há uma grande diferença entre a tua abordagem dos objetos e das coisas, e a tua abordagem da pintura. Um pintor tem muitas escolhas, um manancial sem fim de ores e de marcas, mas que já têm associações artísticas. São materiais artísticos. Como é que a tua abordagem transita de um meio para o outro?**

Continuo também eu, a querer apenas cor pura, espaço puro. Quero que as minhas pinturas sejam completamente despojadas.

**É impossível. Todos nós já vimos demasiados quadros.**

Sim, mas quando pinto não consigo lembrar-me de outros quadros, de tanto outros que já vi. Quero um lugar de vazio. Pura cor, um gesto simples, as duas coisas juntas num só ato. Um território de total e radical ausência de memória. Um Eu puro. Talvez que isso seja inatingível. Essa ausência radical de que te falo é como quando pinto e sei que aquele quadro é o único que alguma vez existiu ou há-de existir. Então tudo se esquece, tudo.

**Essa é, certamente, a tragédia do pintor. Não poder esquecer.**

Quando trabalho digo ‘pedra’ e quero dizer ‘casa’, digo ‘copo com água’ e chamo-lhe ‘carvalho’, digo ‘raio de luz’, dou-lhe o nome de ‘corpo’. É uma metáfora. Mas enquanto continuo a pintar, dizendo ao mesmo tempo: isto não é uma casa, nem um carvalho, nem um corpo. A pintura é. Apenas é.

**Mas será que é possível pegar num tubo vermelho cádmio e não pensar em Barnett Newman?**

Na verdade, devíamos era perguntar como se pode fazer um quadro sem ele. No Verão passado ocorreu-me fazer alguns quadros e dar-lhes os nomes de alguns quadros do Newman. Sabes, como ‘Quem tem medo de Vermelho, Amarelo e Azul’... entre outros. Uma coisa muito parva, devo confessar. Mas parece sempre tão difícil explicar essa noção tão simples de que a pintura jamais será imagem. Um pintor deveria conseguir pintar de olhos fechados, não achas?

**Queres que cada quadro seja visto pela singularidade, mas é sempre um entre os seus pares. Raramente os expões isoladamente. Com as esculturas, muitas vezes há um sentido de abertura e de mudança, de**

**formas que não se fixam. Um dos aspectos mais atraentes da tua obra é o facto de ela permitir que o espectador se envolva, que está tudo a fluir – sem que as relações sejam arbitrárias. O espectador sente-se dentro da obra, em vez de estar a olhar para ela.**

Mas, mesmo assim gostaria que não houvesse possibilidade de alterar absolutamente nada. Quando trabalho não estou a pensar no público e o meu trabalho também não é pensado para o público.

**Isso também te inclui a ti como membro do teu próprio público?**

Serei com certeza parte do meu público mas o que conta por fim será apenas o trabalho. Confesso que não tenho qualquer sentimento de posse em relação a ele. Há mesmo uma certa distância que me agrada manter mesmo nos momentos do mais profundo envolvimento, quando tudo começa a tomar forma. Mas apesar dessa distância desejada, também é verdade que quando retomo o trabalho, depois de grandes ausências, isso sabe-me bem – é como quando se está preso e não se fode. Fica-se nervoso e perigoso.

**Talvez sejas patologicamente incapaz de fazer outra coisa que não ser artista?**

Talvez. Talvez, não. Poderia fazer outras coisas. Toda a minha vida cultivei o crime do bom gosto, ser simpático para com os outros. Mas recordo que nunca senti pena de ninguém. Não consigo sentir pena. É um problema.

**Nas tuas esculturas de meados dos anos oitenta, por vezes surgiam formas semelhantes a figuras embrulhadas. Há uma sensação de estares a livrar-te das pessoas nestas esculturas, ao mesmo tempo que permanece uma sensação das presenças e ausências humanas. Nas tuas instalações escultóricas recentes surge um trabalhador ausente, que já construiu, destruiu e prosseguiu caminho. Numa instalação em Maastricht deixaste um prego na parede, à altura certa, um sítio para esta figura pendurar o casaco. Achei este pormenor muito comovente.**

Ainda há a possibilidade de as minhas obras, afinal, serem habitadas. Basta pensar na “ausência” que existe nelas. Como se alguém tivesse passado por ali, como se alguém tivesse deixado as luzes acesas e saísse. Como se alguém se esquecesse de fechar a porta. Ou deixasse um copo de água meio cheio sobre a mesa. E por falar em mesas, deixa-me dizer-te que à volta da minha, para comer e beber, prefiro a companhia de poetas. A poesia interessa-me.

**Quem é que tem medo da poesia?**

A maioria dos artistas que eu conheço. Quanto a mim, é um assunto encerrado, um debate para os outros. A poesia é muito mais útil para mim do que a teoria da arte. Considero-a uma forma suprema de linguagem, a mais condensada, a mais conceptual. Se quiseres, a que mais tende para a perfeição. Sabes, a linguagem é irrelevante num Velásquez. Sobre a tela,

vejo pinceladas, vejo cor, tenho consciência do espaço. Acima de tudo vejo a visão de um artista por oposição a todas as grandes explicações, contentores cheios de palavras incapazes de alcançar a rigorosa clareza da poesia que vem antes da literatura, da filosofia, da crítica. Nada disto tem a ver com alguma hierarquia mental. É simplesmente o que é. Claro que gosto de ler filosofia de vez em quando, mas encaro-a sempre como algo que também um bom texto religioso consegue ser. Poderá ser muito marcante mas a poesia está para além disso tudo.

### **Coisas básica, profundas.**

Um artista é um intelectual que pensa com os olhos. Uma árvore pode ser uma figura mas também uma casa, dir-te-ia.

**Uma das mais irresistíveis impressões que transmites, enquanto homem, é a de alguém que tem prazer na vida. Na poesia das coisas simples.**

Prefiro viver de um modo terra a terra. Gozar as coisas simples, não olhar para as pessoas com desprezo. Gosto do aspecto breugheliano da sociedade, esta aparência brutal por detrás da fachada resplandecente à McDonalds. Por todo o lado existe um sentimento crescente de solidão e não há maneira de lhe fugir, mesmo sendo um artista. De alguma maneira e usando uma linguagem comum sou capaz de falar de arte com o empregado que me traz o vinho, ainda que muitas vezes aconteça não conseguir discutir arte com algum outro artista que esteja a jantar comigo.

### **Disseste que o verdadeiro inimigo é o medo e a estupidez.**

Quando vejo todas essas obras de arte que moldam a nossa existência há séculos, sinto nelas momentos de lucidez desesperada e que nos moldam a existência. Que nos devolvem um testemunho de nós mesmos, sempre um passo mais à frente. Pergunto: como é que se ensina alguém um jogo? Dás-lhe confiança ao jogares mal, ou devias ser impiedoso e jogar para ganhar, por forma ao teu adversário aprender o melhor de ti? Há um pouco de crueldade nisso mas faz parte do jogo. Também a arte nunca procurou ser agradável; tem apenas de ser única. Para aumentar a inteligência, e não ser condescendente. Não estou interessado em exprimir os sentimentos, ansiedades ou pequenos momentos de felicidade. Eu transporto o silêncio que está dentro de mim para a minha obra. Dou às pessoas uma melhor maneira de ouvirem os seus "sons", retirando-as do seu próprio "silêncio". Talvez pudesse fazer melhor, ou ser mais "socialmente comprometido" enquanto artista, como muitos outros acham que o são ou que têm que ser atualmente. Mas se olhares bem, a diferença entre Cimabue e Reinhardt não é assim tão grande, pois não? Estamos todos mais ou menos como estávamos antes, talvez apenas um pouco mais à frente. E nenhum destes dois empunhou bandeiras, não é? A pequenez do espírito acaba sempre em militância.

## **Ainda é possível ser-se idealista? É o que pareces quando falas do teu trabalho.**

Não podemos ser mais nada senão idealistas. O simples facto de elaborar planos para amanhã é ainda uma forma última, mais desesperada se possível de utopia. Então, à noite, quando tentas adormecer, volta aquela escuridão e o medo de não haver amanhã. E, para lhe fugir, ou bebes mais um copo, ou ligas a televisão num canal porno – também pode ser o National Geographic – ou ficas à mesa da cozinha e pensas sobre o que tens de fazer no dia seguinte. O que quer que faças, o medo está sempre lá.

## **Esta ansiedade alimenta o teu trabalho?**

Não alimenta, mas está sempre lá, sempre. Já lá estava antes de tudo. Há uma coisa estranho que tenho de te contar, uma coisa que me está sempre a acontecer. É um devaneio, uma imagem recorrente: vejo-me em toda a espécie de sítios por onde passo todos os dias; continuam cheios de sol, ainda se sente uma brisa, mas estão completamente vazios, como que suspensos no tempo, como se toda a gente tivesse morrido há muito, muito tempo atrás, e ali estou eu, completamente só, e sinto-me surdo num mundo sem som, parado no meio da rua, Sempre achei que uma obra de arte podia ser assim. Algo totalmente mudo, próximo do nada, que colocasse o espectador num olhar permanente. Uma percepção fragmentada, onde o espectador julga reconhecer o que vê mas não consegue determinar, com precisão, os contornos daquilo que reconhece. Deixando-o com a sensação de “Acho que conheço isto...”.

## **Existe uma atitude, mesmo entre artistas, que encara o artista como uma carreira, igual a qualquer outra. E que torna a arte num acessório à carreira. Como se fazer coisas e ganhar dinheiro fosse a mesma coisa.**

Não é um problema meu. Tem a ver com a complacência, com o estar sintonizado ou orientado pelos formadores de opinião no mercado. Na história da arte, essas merdas estiveram sempre lá, a par com a moda. O que se passa é que agora, mais do que nunca, isso vem logo embrulhado no programa do capitalismo neoliberal e no seu triste sonho de uma sociedade demente, atolada numa felicidade que nunca acabaria. É o mundo da moda mais a gordura dos pingos de ketchup que escorrem dos hambúrgueres que todos eles comem.

Há sempre uma fronteira ténue a ter em conta, que faz a diferença e que é preciso conhecer. Eu quero restituir energia e mistério às coisas normais de todos os dias e devolvê-las às pessoas. Goste-se ou não, a palavra certa para isso é ‘aura’. Uma palavra muito inconveniente nos dias de hoje, dizem-me. Mas, olha outra vez para “O Baloço” do Fragonard. Tudo se resume naquele momento magnífico e vasto em que o chinelo voa pelo ar e ao tempo correspondente que levamos para imaginar todos os pormenores acerca da figura no baloço. É uma experiência de deslocação entre uma imagem e uma visão. É um quadro muito tortuoso. E também é sobre a ‘aura’.

**Bem, o rococó é assim. Podias imaginar o Jeff Koons como um artista rococó moderno.**

O rococó foi uma tentativa de ensinar religião a crianças. É claro que tudo se desviou, porque tal como na pornografia, não havia nada para descobrir. Pessoalmente, prefiro encontrar as coisas em vez de as encomendar. Nada de encomendas postais nem entregas de comida ao domicílio. Na vida como na arte, prefiro ir a restaurantes e falar com o chefe acerca do que desejo comer.

**Qual é a relação entre ir a restaurantes e o prazer, e, já agora, a pornografia e a arte?**

É assim: acordo bem disposto e digo para mim próprio ‘hoje parece um ótimo dia para trabalhar’. Quero mesmo ir para o atelier mas tenho que me alimentar antes de ir. Então ando pelas ruas e torno-me transparente – ninguém me vê. Sou invisível. Tudo vem ao meu encontro. Guardo tudo. Guardo os sons como quando as palavras. Guardo as nuvens. Cheiro as coisas e recebo as gradações da luz. Guardo as distrações do passeio, Encho-me disso tudo, depois vou ao atelier. Quase nunca como quando estou com fome. Comer não tem a ver com a alimentação. Comer tem a ver com prazer. Para fazer uma obra tenho de ser alimentado, mas enquanto a faço é como quando como.

**Lembro-me que uma vez fomos ao teu atelier e atrasámo-nos no caminho. Na verdade, já levávamos dois dias de atraso. Foi então que passámos à porta de um pequeno café, e o dono estava, nesse momento, a colocar um prato de pezinhos de porco na montra. Então surgiu uma pergunta silenciosa – vi-a nos teus olhos –: vamos para o atelier ou vamos investigar este prato de pezinhos de porco?**

Era óbvio que ainda não estávamos prontos para o atelier. Essa era a questão. Uso o prazer físico como referência tanto na minha vida como no meu trabalho. Passeio pela cidade e consigo trazer um fragmento de uma frase que oiço entre duas raparigas na rua para uma obra minha. Agarro um instante da conversa, mas ele atinge a grandiosidade de uma declaração – o som das palavras, à medida que passam por mim o cheiro que deixam no ar, eu já a olhar para a coisa seguinte – guardo isso tudo como um livro de rascunhos e uso-o para trabalhar, tal como uso todos aqueles objetos diversos espalhados pelo chão do meu atelier. Sempre a recolher aquelas imagens, aquelas memórias, aqueles sons, aquelas coisas outra vez, e outra vez e outra vez...

**Tendo de representar vezes sem conta? Para ti e para os outros – o teu público, a crítica, para pessoas como eu?**

Absolutamente. É a vida, afinal. É a sombra dos outros, e estamos permanentemente a olhar através dela, a falar com ela.

**Talvez os artistas sejam melhores testemunhas. O político não testemunha uma época – sente-se como participante nela.**

Os artistas dão forma ao mundo. Não enquanto indivíduos, mas naquilo que fazem. Um político, alguém ligado ao exercício do poder, apenas têm agenda. Os artistas têm tempo. Todo o tempo desde sempre.

## **Anexo 2 - Entrevista realizada pela Curadora Sara Antónia Matos aos artistas participantes na exposição *Moradas*: Fernanda Fragateiro, Ana Vieira, Fernando Brízio e Catarina Pereira**

### **Desenho falado**

O texto aqui editado procura dar conta de uma troca informal de ideias que se desenvolveu a propósito da exposição que reuniu os quatro artistas num projeto comum. Nesse sentido, a conversa não procura replicar a exposição *Moradas*, visível a público no espaço de arte contemporânea da *fcc*. A conversa refere-se ao projeto e às ideias a ele subjacentes, revelando que por de trás de um processo, do qual geralmente só se conhece o fim, há todo um trabalho de exploração, falha e reelaboração que determinam e concorrem para o seu desenho final.

Foi à volta de um chá que a conversa aconteceu. Não havia lápis para desenhar e, em vez de papel, o suporte de registo foi um gravador. Uma mesa, lugares para sentar, chávenas para verter o chá e bolo para pausar a linguagem. As palavras foram o único instrumento disponível para desenhar.

[Sara Antónia Matos, Curadora] – **Gostava que começássemos por discutir a ideia de desenho. Penso que esta discussão pode ser profícua uma vez que as obras que apresentam na exposição não são enquadráveis na categoria desenho, se entendida no seu sentido convencional. O que significa o desenho no interior da vossa obra?**

[Fernanda Fragateiro] – No interior da minha obra o desenho começa por ser estrutura. É parte do processo que me conduz à descoberta do próprio projeto e não aparece necessariamente com um rosto. No desenrolar da obra ele é também a parte que não controlo totalmente, uma forma de pensamento, digamos. Ou, um espaço de pensamento onde entro e saio livremente.

[Ana Vieira] – Eu não sei o que é desenho. Tenho desenhos auxiliares. Chamo desenhos aos objetos que vou moldar em papel.

[S.A.M.] – **Eu achei extraordinária a precisão com que Ana me falou dos trabalhos que está a preparar para esta exposição. Quando os fui ver, deparei-me com uma série de objetos tridimensionais (bancos, cadeiras, etc.) construídos em papel branco e perguntei à Ana como é que pensava instalá-los no espaço de exposição. A Ana respondeu-me de uma forma tão espontânea como se tal dúvida nunca se lhe tivesse colocado: “Na parede. Como se colocam os desenhos.”.**

[A.V.] – Sim, pendurados.

[Fernando Brízio] – A mim interessa-me o desenho no projeto e o modo como este conforma o mundo e a realidade. No fundo, penso que tudo o que

resulta de um processo de concepção teve como base, em determinado momento, o desenho.

Por mais que as pessoas se socorram de modelos, protótipos materiais e digitais ou outras formas de simulação, ensaio ou representação, o desenho irrompe sempre no projeto. Ele é incontornável.

Nesse processo, o desenho pode assumir vários papéis e diversas tipologias. No início usa-se um desenho rápido e por vezes encriptado, que tem que acompanhar a velocidade do pensamento, tentando fixar possibilidades. Este tipo de desenho não regista detalhes. Não há tempo para isso, nem é esse o momento apropriado. Depois, a determinada altura, o desenho serve para começar a elaborar sínteses, testar e escolher soluções. Finalmente escreve, representa e comunica as soluções encontradas. Por vezes, há ainda uma quarta dimensão referente aos desenhos de construção, que não são obrigatoriamente os desenhos técnicos.

[A.V.] – Sim, eu penso que essas fases estão relacionadas com o processo e com a própria descoberta desse processo. Não é assim?

[F.B.] - Sim, mas esta última dimensão de que estava a falar, os desenhos de construção, referem-se já à execução do objeto. Estou a lembrar-me dos desenhos em giz ou dos fios embebidos em pó de giz que se usam na obras para marcar determinadas medidas, linhas, direções ou níveis... também se podem considerar como forma de descoberta do fazer, sim. Mas têm uma dimensão mais prática ou próxima da realidade concreta.

O que quero dizer é que toda a realidade artificial foi desenhada (a vários níveis) e que nós vivemos dentro de um desenho. Tudo isto são linhas de desenho. E podem inclusive voltar a ser linhas, “sentamos” em linhas, “estamos” dentro de linhas.

[S.A.M.] – **Somos linhas, na medida em que temos um contorno, uma forma ou figura. Desenhamos linhas quando fazemos um movimento... nesse sentido até o natural tem um desenho ou, pelos menos, uma representação possível.**

[F.F.] – Sim, estamos a entrar na vertente invisível ou oculta do desenho. É essa que sobretudo me interessa colocar a descoberto. De certa forma, trata-se de dar ao “desenho que não se vê” uma dimensão tangível. Se pensarmos que o desenho é construção, então como diz o Fernando Brízio, vivemos dentro de um desenho, e o “natural” que a Sara refere não existe enquanto construção.

[Catarina Pereira] – No meu processo de trabalho o desenho reside nessa dimensão invisível, paradoxalmente presente em todo o espaço de deambulação do fazer. É um desenho, num espaço *entre*, que pode desaparecer no momento seguinte, sem permanência física ou temporal.

[A.V.] – Pessoalmente acho muito difícil estabelecer uma relação com um desenho no sentido convencional do termo, justamente porque o desenho é a expressão mais abstrata. Mas pode dar-se o caso de acontecer uma empatia

muito forte e instantânea e, então, a identificação com a obra é imediata. Mas esta não precisa de elaboração ou explicação.

Ver, observar ou analisar um desenho é realmente muito difícil.

**[S.A.M.] – Por isso eu penso que tentar defini-lo é redundante. O desenho é também a forma como cada um o trabalha, se apodera dele ou lhe dá corpo. (E nessa instância há, se me permitem, que louvar o trabalho da fcc, que o encara também nesta perspectiva aberta.)**

[C.P.] – Eu percebo muito bem o que a Ana estava a dizer. No que me diz respeito, devido ao carácter especulativo que o desenho assume, enveredo muitas vezes por não fazer, ou pelos menos mostrar, desenhos propriamente ditos. Interessa-me muito mais a compreensão mais lata do desenho e a sua revelação no espaço.

[F.F.] – É sobre essa revelação ou desocultação que estava a falar há pouco. Uma das obras que estou a pensar para esta exposição resultou de um acaso, isto é, da revelação de um desenho. Comecei por cortar um livro e nessa operação encontrei um desenho. Não foi a minha mão que o fez, mas foi o meu ato que desencadeou o encontro. O desenho contido no livro, tornou-se visível.

Estou muito interessada nesse processo: não de desenhar exatamente, mas de revelar o que já lá estava, usando processos que não controlo totalmente. Penso que cortar livros não é uma pratica comum. Os livros são para ler mas, há “mais qualquer coisa” neles. Depende da nossa capacidade de ver ou não ver.

**[S.A.M.] – Quanto a isso posso contar-te “mais qualquer coisa”...**

**Os livros não são realmente só para ler. Os livros de artistas, por exemplo, concebidos como obras autónomas, requerem um relacionamento visual sobretudo. O conteúdo é relevante, sem dúvida, mas é o relacionamento visual e corporal com a obra que está em causa.**

**Estava no metro, numa viagem de deslocação vulgar. Ia em pé e olhei para uma pessoa sentada, ali quase ao meu lado, a ler um livro. O que me desarmou completamente, foi presenciar a estranhíssima relação que aquela pessoa anónima tinha com o livro de aparência banal. Mas era um livro, o que para mim quis dizer qualquer coisa. E, cada página que lia, arrancava-a de rasgão e deitava-a fora, amachucando-a com uma só mão, num movimento algo brusco. E o livro, só depois reparei através do vazio que ficou na lombada, já tinha mais de metade “comida”. Aquilo foi perturbador para mim... pensar que aquela pessoa experimentava o livro de outra forma: despedaçava-o, desmembrava-o. Mas talvez isso também significasse que a pessoa tinha um relacionamento muito forte com aquele objeto.**

**A história, tendo outros contornos e, claro, desenquadrada do contexto artístico, está muito próxima do método que tu desenvolveste para te encontrar com o desenho do livro.**

[A.V.] – Achas que não era uma performance?

[S.A.M.] – **Não era mas, podia ser.**

[F.F.] – A pessoa ia-se libertando do peso do livro...

[C.P.] – Fernanda, tenho aqui à porta duas caixas de livros dos quais tenho de me desfazer por causa do peso... o peso dos livros é realmente impressionante. Quere-los para a tua obra?

[F.F.] – Sim, ando à procura de livros para cortar. Uma das peças que estou a fazer para a exposição, é construída a partir do que resulta de corte de livros. Cortei, por exemplo, uma edição muito bonita do *Ulisses* do James Joyce, que me foi oferecido por um amigo. E, não há dúvida que a imagem que resulta desse corte é de uma grande intensidade. Cada livro revela as suas marcas. Livros revolucionários, impressos nos anos 70, apresentam imagens diferentes de outros mais recentes.

Existe um movimento e um ritmo nesses desenhos. Uma intensidade e expressividade maior ou menor conforme a densidade das letras neles impressas.

Estou a falar de uma peça portátil, modular, onde os livros são cortados, numa operação similar a uma TAC (Tomografia Axial Computorizada), feita a um corpo.

Quero chamar desenho a esta operação e às obras que dela resultaram dei os títulos: “Não ler”.

[S.A.M.] – **A propósito dessa impossibilidade de leitura, gostava que a Catarina expressasse a sua opinião.**

**Tenho ideia que para ti o desenho é qualquer coisa etérea, ou seja, que não se deixa gravar.**

**Eu entendo o desenho como uma inscrição, seja ela num livro, numa folha ou mesmo em nós. Gosto de pensar, tal como uma vez me sugeriu um amigo, que o desenho é “uma tinta que nos haveria de escrever”, quero dizer, qualquer coisa que nos vai riscar e registar o caminho. Uma tinta que descreveria a nossa história – a qual não conhecemos por ser futura, Mas, a Catarina terá, certamente, coisas mais interessantes para dizer...**

[C.P.] – Para mim é própria problematização da ideia de desenho que está inerente ao trabalho que desenvolvo. Procuo o seu lugar, procuro o lugar do desenho. E para mim ele está sempre numa zona intermédia, muito próxima de uma forma de consciência. Há pouco referimos essa dimensão em que ele decorre, impalpável e próxima do pensar. Mas essa dimensão não significa que o mesmo, ou tudo o que o seu processo implica, sejam possíveis de consciencializar ou dito de outro modo: possível de traduzir. Bem pelo contrário, é nesse lugar que se faz a descoberta e que se toma plena consciência do que ele indica – a existência de imponderáveis. Com o desenho produzem-se consciências cognitivas, formais, perceptivas, emocionais. E eu assumo-o claramente dessa maneira. Uma sonda flutuadora e que por isso não tenho ou posso materializar de forma concreta.

É também por isso que, muitas vezes, resolvo não apresentar desenhos. Isso seria contrariar a natureza de catalisador que lhe atribuo.

[F.B.] – O desenho é um xamã, ele pode transportar-nos para um estado de consciência particular, onde descobrimos coisas que de outro modo não veríamos. Por outro lado, também fixa e comunica o que foi descoberto através dele.

É um lugar onde se cruzam duas qualidades do desenho: a do registo concreto e a do pensamento fluido. Interessa-me o desenho como uma espécie de ferramenta programática comum a todas as disciplinas de projeto, que ensaiam e condicionam o movimento, comportamento a até o pensamento e morfologia humana. O design, através do desenho, conforma o nosso corpo e a vivência do mundo.

[F.F.] – Nesse sentido estou de acordo, pensamos com recurso à imagem. Mesmo que não seja registada, a imagem está lá. A folha de papel é uma espécie de espaço possível para o desenho, uma miniatura do mundo. Mas existem todos os outros espaços: a casa, a rua, a cidade... que a mim me interessam particularmente como espaço para o desenho.

[A.V.] – Quando falamos de imagem, lembro-me sempre do livro de Gaston Bachelard “A Poética do Espaço” onde este defende exatamente isso – que a imagem é anterior ao pensamento.

**[S.A.M.] – E eu lembro-me da reflexão de Deleuze, que em certa medida pode parecer contraditória, mas na verdade não é – que pensar e imaginar pressupõe sempre a destruição da imagem, quer dizer a libertação da imagem prévia e já feita. Ou, então, seria mais do mesmo.**

[F.F.] – Tocaste num ponto que é sintomático para mim, pois pensar, desenhar, criar estão sempre associados a um espaço de liberdade ou renovação, senão não se trataria de criação artística. O desenho potencia outras formas de ler o mundo.

[C.P.] – Vocês têm estado a falar do processo criativo e por mais que o queiramos nunca é traduzível por palavras. O desenho e o processo criativo são anteriores À palavra. É neste sentido que referi à pouco que o mesmo se aproxima do entendimento e de uma forma de consciencialização ou de reconhecimento. Mas, claro, tudo isto se passa a nível individual.

[A.V.] – Sim, o modo de entender o desenho não se pode generalizar. Há outros desenhos, outras imagens de diferentes consistências. Eu, por exemplo, nunca soube o que fazer com a imagem, penso que foi isso que me fez saltar para o espaço. Claro que o espaço também contém uma forma de imagem, mas nessa pode-se sentir o corpo.

Lembro-me que nos Açores, quando chegava à escola, pegava num molho de chaves e dirigia-me a uma parte da propriedade, mais perto do mar. Nessa zona existiam grandes muros de pedra que abrigavam a vinha da maresia. Esses muros dividiam o terreno em compartimentos, cuja passagem

se fazia através de portas e fechaduras, todas elas diferentes. Todos os dias tinha de fazer esse percurso.

Há, portanto vivências marcantes e esta foi com certeza uma das mais interiorizadas. Absorvi aquele espaço, a ambiguidade de ser aberto e simultaneamente fechado, de ter passagens, de implicar um tempo e uma cadência e, finalmente, as pulsações de um percurso.

**[S.A.M.] – Neste ponto da conversa era interessante que se falasse na questão da memória. Como é que ela perpassa a obra e o desenho?**

[C.P.] – Eu diria de outra forma, diria que o desenho fornece o meio de aceder a questões recônditas na memória. Ele é meio para ir buscar memórias e conhecimentos a que de outra forma nunca teríamos acesso.

**[S.A.M.] – Catarina, talvez seja de pegares na deixa da Ana, para falares da casa, da casa como outro corpo – uma pele ou camuflagem para o nosso corpo.**

[C.P.] – Isso faz-me lembrar o paradoxo: “A pele é o mais profundo”. A pele é a superfície de contato, sem dúvida. Porque de que facto é nessa superfície que se projeta e permuta o que está aquém e além – o mais profundo. A pele tem essa dimensão de transparência, permitindo ver e ler o que está por baixo.

[F.F.] – Temos de concordar que o campo do desenho é muito aberto. No desenho não há *Um* código, digamos. Talvez seja por isso que ele contém essa vertente de transparência. Outras linguagens relevam de códigos de leitura – a escrita, por exemplo, exige o conhecimento de alfabetos precisos. O desenho não, não é um campo fechado. É perante essa situação, de uma espécie de pré-linguagem comum, que podemos estar aqui a falar de desenho da forma como o estamos a fazer.

[C.P.] – Sim, penso que se trata sobretudo de um “reconhecimento”, ou seja, o estabelecer uma forma de relação *a-linguística* entre a pessoa e o desenho.

[F.B.] – Concordo inteiramente com a Fernanda. No que diz respeito ao desenho em projeto temos, muitas vezes, de usar desenhos rigorosos que devem poder ser entendidos sem a mínima dúvida por pessoas preparadas para o fazer. Nesse sentido devíamos pensar também no fator comunicação rigorosa que o desenho deverá ter em determinados contextos. Ele contém uma dimensão de comunicação poderosa. Como designer, essa vertente interessa-me muito. Em projeto ela é fulcral. Consegue-se ou não comunicar? O tipo de desenho que estou a usar em determinado momento é ou não eficaz para aquilo que pretendo alcançar.

[C.P.] – A propósito da vertente comunicativa do desenho, não tenho a certeza, mas julgo que ela passa também por traduzir uma zona incomunicável... eu penso, mais uma vez, que ela passa pela intimidade e, muitas vezes, até pelo pudor – uma vez que este está ligado à dimensão de intimidade.

[S.A.M.] – Encerraria com esta nota que nos deixou a Catarina. A expressão do desenho conjuga esta vertente paradoxal: a de comunicação – que pressupõe a exposição de uma intensidade para outrem – e a da intimidade – que é da ordem do individual.

É talvez por se jogar neste encruzilhado de vertentes que o desenho seja, como disseram a Ana e a Catarina, a mais “anterior” das formas. Quer dizer, que ela se coloca *antes* do pensar, mas também no desenrolar (*durante*) do processo, e que deixa *a posteriori* os seus traços. Assim, qualquer que seja o modo de entender ele é essencial – a forma prima do “construcio”, tão cara à Fernanda e ao Brízio.

Assim sendo, não estamos sequer a localizar ou abordar o desenho como disciplina autónoma, ele é antes uma prática e forma de expressão que atravessa todas as disciplinas artísticas.

É essa “dimensão de dilatação” que está presente na exposição *Moradas*.

### **Anexo 3 - Entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a Fernanda Fragateiro**

No dia 28 de Fevereiro de 2012, no seu atelier.

**A primeira pergunta tem a ver com a característica do seu trabalho que deu aso ao tema da dissertação, ou seja, a sua relação muito específica com o espaço e com a arquitetura. Como surge esta relação na sua obra?**

A exploração do espaço existe na minha obra e no meu trabalho desde sempre. Partindo da minha estadia na Escola Superior de Belas Artes (ESBAL) em que, mais importante do que as esculturas que fiz e do que a própria relação com os professores, foi uma determinada atitude relativamente à ocupação e compreensão do próprio espaço na Escola. A minha primeira paixão pela ESBAL, tem mais a ver com o espaço, um antigo convento, do que com o próprio ensino. Uma atitude, que acabou por limitar a minha atividade na escola e por ser considerada como uma pessoa que trabalhava à margem do próprio sistema. Fui muitas vezes prejudicada por isso e acabei por abandonar a ESBAL no terceiro ano. Lembro-me que uma das coisas que fiz na escola, foi criar o meu próprio atelier dentro do espaço da ESBAL. Descobri um saguão, uma espécie de pequeno vazio sem telhado. Rebentei uma porta para ter acesso ao espaço e criei uma peça, um dispositivo que construí com a artista Catarina Baleiras e que funcionava como atelier, essencialmente um espaço para pensar.

**Porquê criar um espaço seu dentro de um espaço público, uma escola, que supostamente, já lhe oferecia condições para pensar?**

Acho que sempre tive muito a necessidade de ter um espaço q de trabalho meu. Não tem nada a ver com propriedade nem com um sentimento de posse mas sim, com um espaço de pensamento e de liberdade e que eu precisava de ter, seja uma mesa, seja um simples lugar no chão. Por exemplo, quando me retiraram o atelier que tinha construído, fiz outra coisa, agora mais comedida e dentro do espaço de trabalho comum dos alunos de Escultura, que foi limitar no chão uma área que era a minha área de trabalho.

**Neste percurso inicial, a arquitetura e até a própria construção são as temáticas muito próximas da exploração espacial que também acaba por integrar no seu trabalho?**

As minhas primeiras exposições em 87 e 89/90, nascem, por exemplo, de uma observação da dinâmica do espaço da cidade, em que simultaneamente estão coisas a crescer, a nascer e a serem construídas, ao mesmo tempo que há coisas que se estão a destruir, a desfazer, a envelhecer. Foram estas exposições que mais aproximaram o meu trabalho à arquitetura.

**Em que sentido?**

A minha primeira exposição, chamada 'Instalação' foi em 1987, na Galeria Monumental do artista Miguel Sampaio. Quando me convidam a expor na

Galeria Monumental, o que me interessa não é o espaço da galeria, mas o espaço que está atrás da galeria, entre a primeira sala onde eu era suposto expor e o pátio. Esta sala interessa-me porque servia de atelier para os artistas mas estava em muito más condições. Não fiquei na sala destinada porque não tinha nada para dizer ali! O que eu queria, era falar com aquele espaço e convocar o próprio espaço, as paredes em ruínas, os fragmentos de tijolos. Interessava-me criar peças que refizessem aquele espaço, interessava-me trabalhar num espaço onde nunca ninguém tinha feito nada e que nem tinha condições para ser uma galeria de arte. Uma das peças, por exemplo, era uma parede inteira que fazia a ligação entre dois espaços de atelier, as restantes são também, peças de reconstrução do espaço. Este primeiro gesto, que surge de uma forma muito inconsciente, acaba por ter consequências permanentes para a galeria (...), quando a minha exposição sai de lá, o espaço ganha melhores condições, aliás, ainda hoje essa sala, em conjunto com a sala principal e o pátio é utilizado como uma grande galeria. Mais do que as peças que fiz e que estão documentadas foi o gesto de, de repente, abrir aquilo tudo que mais me marcou. A segunda exposição tem também a ver com esse gesto e acontece em 1990, na Faculdade de Ciências, na Sala Sul. Na altura, andava a fotografar imenso a cidade, sobretudo esta zona do Chiado que tinha sido alvo de incêndio. Havia imensos prédios em ruínas e esse processo interessava-me imenso, sobretudo, a forma como as pessoas conviviam com estas ruínas, como se fosse uma coisa normal. Era como numa situação de guerra, as pessoas habituam-se, adaptam-se e seguem a sua vida normal enquanto, que ao lado está um prédio que levou com uma bomba em cima. Essa vida extremamente violenta, mas muitíssimo poética da construção e da ruína, sempre me interessou muito. (...) Consegui que me cedessem uma sala (na Faculdade de Ciências) durante três meses e fiz uma exposição com uma série de peças efémeras, umas casas em madeira e gesso em posições instáveis. No entanto, mais uma vez, o que interessa neste projeto é que, depois de eu ter lá feito a exposição, aquele espaço ficou aberto até hoje. Portanto esses dois projetos, que são os projetos que iniciam o meu trabalho, são também fundadores daquilo que depois, será o meu caminho como artista. Continuo a partir muito desse gesto de abrir um espaço novo.

**Este trabalho de materiais que se associa na sua obra ao minimalismo, como a utilização de um só material, o cuidado que tem no tratamento deste e da sua linguagem no espaço...**

Para mim, o material já é um texto. Usar um determinado tipo de material já é um texto tão forte que o que me interessa, se calhar, é dizer numa frase aquilo que se poderia dizer num livro. A minha procura em relação aos materiais é conseguir encontrar essa frase, ou seja, o material que contém a densidade e a quantidade de camadas de pensamento necessária para que a obra comunique ou diga, de uma forma muito sucinta uma quantidade de coisas que penso e que sinto.

**Na Exposição Invisibilidades, na Galeria Leme, são apresentadas cinco peças. A que gostaria de referir, para já é a peça: Expectativas de uma Paisagem de Acontecimentos #4. Como se enquadra esta peça no**

### **panorama geral da sua obra?**

É de facto uma peça quase matriz. Primeiro, porque é uma peça de chão e um plano de chão para mim, representa o mínimo de num lugar para habitar (...). Eu acho, que uma casa pode ser um chão, pode não ter mais nada, muitas vezes, quando há um edifício que é demolido ou que vai desaparecendo, o plano do chão é sempre a última marca a desaparecer, não é? É também uma peça, que dependendo do material se torna articulável, pode-se estender ou retrair e permite que nela se multipliquem paisagens. É uma peça que certamente vai continuar a aparecer no futuro, que eu vou continuar a trabalhar.

### **As peças Caixas #4 e #5 que também figuram na exposição vão de encontro a outra temática, também muito presente na sua obra que é o vazio. São contentores ou representam mais do que isso?**

O que me interessa nas Caixas é a ideia do contentor ser simultaneamente o conteúdo. Essas peças nascem de um pensamento acerca das caixas de cartão que se encontram por todo o lado no espaço da cidade, da fragilidade que ganham ao serem abandonadas e expostas às condições atmosféricas ou às pessoas que quase as destroem antes de as deitarem fora. Da importância e força que ganham ao serem reutilizadas, habitadas e ao servirem de abrigo. Em todas estas situações, de repente surgem modelos, podiam ser modelos de casas ou de espaços habitáveis. Durante muitos anos olhei e registei esses objetos e chegou uma altura em que os apanhei e comecei a trazê-los para o atelier, para os medir e estudar e de repente há modelos desses objetos que encontramos e que nos fazem lembrar maquetes de casas ou de espaços habitáveis. Os desdobramentos das caixas representam estes modelos no tempo a partir de uma matriz, uma caixa de dimensão fixa, que quando aberta vai colapsando de uma forma organizada. Existe um movimento contínuo implícito em todas essas peças.

### **O aço ou alumínio polido é o material dominante nesta exposição e é também o material de eleição para muitas peças realizadas pelas grandes figuras do minimalismo. Porque opta por este tipo de material?**

Acho que são materiais, que pelo facto de serem refletores, acabam por desaparecer no espaço. É esse desaparecimento e essa ausência que me interessa quando exponho em espaços arquitetónicos fortíssimos como é o caso da Galeria Leme ou do Mosteiro de Alcobaça. O facto de eu levar para dentro desses espaços peças em aço polido, fazia com que as peças desaparecessem, mantendo assim a integridade do espaço arquitetónico e simultaneamente, como as peças refletem, quer as pessoas, quer o espaço, também se tornavam receptores. Por um lado são extremamente invisíveis e quase desaparecem e por outro lado, têm uma multiplicidade de possibilidades de ser vistos e convocar várias coisas. O facto de ser denso e ser intenso, de ter muitas camadas e simultaneamente ser quase invisível, é uma coisa que me interessa muito.

### **A relação entre o espaço, o espectador e a obra é então propositado e conseguido através da utilização deste tipo de materiais?**

Sim, eu acho que o meu trabalho, (...) pensa muito sobre o espaço onde está a ser incluído, mas também pensa sobre ou implica muito o espectador. Todas as minhas obras têm um lado performativo. Essa separação entre o pensar o espaço e quem o habita ou utiliza, existe por vezes na arquitetura. Quando só se pensa na arquitetura, por vezes esquecesse o conforto, o desconforto ou o que isso provoca nas pessoas. Eu trabalho sempre nesses dois campos. Na Casa da Musica, por exemplo, fiz uma instalação com redes vermelhas de modo a criar um diálogo que surge de um confronto muito forte com o espaço. Aí houve um pensar sobre, dar às pessoas um lugar ou criar um lugar extremamente acolhedor, em oposição àquilo que a arquitetura oferecia.

### **O conceito site-specific aplica-se de que forma à sua obra?**

O meu trabalho responde muito ao lugar. Eu considero-me uma artista extremamente flexível, no sentido em que, não tenho exatamente uma agenda na cabeça, ou seja, não tenho um caderno de ideias que vou aplicando à medida que as oportunidades vão surgindo. Aquilo que me interessa e me entusiasma é a disponibilidade para pensar de novo cada vez que me surge um problema ou um desafio ou uma ideia.

### **A Caixa para Guardar o Vazio, surge como uma epítome desse lado performativo e da exploração do espaço. Como surge e como foi pensada esta obra?**

A Caixa para Guardar o Vazio nasce de um pedido que me é feito pelo Serviço Educativo do Teatro Viriato, em Viseu, para a realização de um projeto que, através das crianças, chegasse e comunicasse com a comunidade. Aqui as crianças são um veículo para chegar a uma comunidade do interior, do Norte de Portugal, extremamente fechada, conservadora e que não aderiu muito aos projetos e iniciativas mais contemporâneas. O Teatro sentia, acima de tudo, uma grande necessidade de comunicar e de expandir um público que se tinha tornado extremamente restrito e portanto, eu sabia que tinha de ser uma coisa muitíssimo experimental e muitíssimo sensorial, mas ainda não sabia bem o que era. Decidi trabalhar sobre o espaço porque achava que havia um desconhecimento geral sobre esse tema, é um tema que não é discutido e é também um tema, sobre o qual as crianças não pensam. (...) O que eu queria era que se começa-se a pensar o espaço e ainda, trazer ao de cima o tema do vazio. Estamos sempre a falar do património material e esquecemo-nos que há uma parte muito importante desse património, que é o vazio, que é o não ter nada, que é o silêncio e discutir isso com miúdos, discutir sem palavras, parecia-me muito interessante.

### **Considera que esta sua obra ultrapassa a barreira da arte para a arquitetura pelo facto de ser um habitáculo, uma construção?**

Por um lado sim, mas por outro não serve para aquilo que a arquitetura serve. A sua função não é tanto da ordem da arquitetura mas talvez mais da poesia, ou seja, serve para pensar mas não serve para mais nada. No entanto, é importante dizer que sentir é também uma forma de habitar o

espaço, mas eu acho, que é um projeto que só podia ser feito por um artista, se calhar aquela caixa e o desenho podia ser feito por um arquiteto...

### **Houve intervenção de arquitetos no desenho da obra?**

(...) Nós fizemos, aqui no atelier, uma maquete que não partiu de um desenho, não houve um projeto com acontece na arquitetura. Quer dizer, houve uma série de desenhos em articulação com a parte da dança, mas nunca foram feitos projetos técnicos desta peça. A peça foi construída pelos carpinteiros a partir da maquete e foram os próprios carpinteiros que pediram para que eu falar com arquitetos (...). A construção era feita simplesmente através de medições na maquete, eu ia vendo, os bailarinos iam testando e portanto, é uma obra que parece que foi muito desenhado e pensada, mas há ali muita coisa que foi sendo criada por todos os intervenientes. Só pedi ajuda a dois amigos arquitetos, para fazer uma segunda maquete, a partir da minha, porque era preciso uma para testar se estava tudo a funcionar, mas não existem desenhos técnicos da peça. Mesmo em projetos públicos, que obviamente têm esse lado da arquitetura e da engenharia, tento que o projeto técnico seja o mais leve e menos elaborado possível.

### **“O Paraíso é um Lugar Onde Nada Nunca Acontece” (título de uma canção dos Talking Heads), foi um trabalho que envolveu toda uma comunidade, como se estabeleceu esse diálogo?**

Esse projeto foi muito especial e durou um largo período de tempo a ir acontecendo porque teve muitos percalços pelo meio. Nasce, do evento Lisboa Capital do Nada, no qual a própria organização desafiava as associações locais a proporem projetos, ideais ou colocarem uma espécie de mapa de necessidades sobre o qual os artistas poderiam trabalhar. A “Tempo de Mudar”, do Bairro dos Lóios, era uma associação extremamente ativa e séria, que disse que tinham uma série de jardins no Bairro da Pantera Cor-de-Rosa, projeto do Gonçalo Byrne, que nunca tinham sido plantados e que eles gostariam de plantar ou de fazer qualquer coisa. Fiquei logo muito interessada nesse assunto, mas não havia verbas nenhuma para o projeto e portanto, era preciso entrar em contato com a Câmara para ver se poderiam ajudar. Quando fiz o primeiro contato com a Câmara, percebi que já havia um projeto para aquele espaço, um projeto de reabilitação da praça Raul Lino, uma praça fabulosa, que serve aquele conjunto de edifícios. A primeira fase, depois de perceber que a Câmara tinha um projeto de requalificação, foi tentar perceber, como é que o meu projeto, que tinha a ver com o plantar daqueles canteiros de uma forma muito simples, se podia articular com o projeto da Câmara. (...) O que me chamou a atenção naquele espaço, foi um jardim densamente plantado mas todo vedado com paus e redes, que ‘pertencia’ há mais de 15 anos a morador chamado Sr. João. Este jardim tinha um ar horrível, palmeiras, oliveiras, sardinheiras, arvores, couves entre outras, plantadas do modo ‘tudo ao molho e fé em Deus’ e o projeto da Câmara, obviamente, ia arrasar com o jardim do Sr. João e plantar nesse lugar umas lavandas lindíssimas, mas todas iguais. Isso fez-me muita impressão! Achei que era uma atitude extremamente invasiva pela parte da autarquia e, embora o senhor não fosse proprietário daquele espaço, tinha cuidado dele e manteve-o verde durante muitos anos. Quando a Câmara

soube que eu estava a fazer ali um projeto, o que tentaram foi que eu fizesse uma escultura no meio da praça, coisa a que obviamente me recusei. O que me interessava na altura, era dar à comunidade o que eles precisavam e não uma peça de decoração. (...)

### **É aí que se inicia o diálogo com a população do bairro?**

Sim, para além das reuniões públicas com a Câmara, houve também uma série de reuniões com o Sr. João. A ideia era convencê-lo a abrir o espaço tinha ocupado e vedado, a todas as outras pessoas (...), preservando um trabalho que era, de certo modo, um exemplo para as outras pessoas. Aqui, o meu papel como artista era, como eu dizia sempre: “eu não faço nada, sou só uma espécie de fada que faz com que as pessoas conversem entre si. Por sorte, ele ficou logo convencido com a ideia de abrir o espaço dele e até, de fazer uma seleção das plantas e árvores que estavam no jardim e distribuí-las pelos outros canteiros e espaços que não tinham nada (...). Basicamente o que se fez foi isso.

### **Houve somente um diálogo inicial ou houve também uma participação ativa ou física por parte da comunidade no projeto?**

Quem fez a operação de retirar as plantas, foi um grupo de crianças do bairro, que pertenciam a um grupo de futebol (...), a Santa Casa da Misericórdia, que dava apoio a esse grupo e alguns jardineiros da Câmara que acompanhavam e ensinavam os processos de transplantação. Arranjámos um fim-de-semana em que os miúdos vieram todos e fez-se esse trabalho envolvendo a comunidade. Foi um processo muito simples, foi somente transplantar uma série de coisas de uns espaços para outros e abrir aquilo tudo. Em relação à manutenção, a Câmara forneceu um sistema de rega.

### **A própria praça foi também requalificada. Foi também um projeto da sua autoria?**

Isso foi um projeto do Zé Luís (arquiteto da Câmara) e eu acompanhei o que estava a ser feito mas não intervim diretamente.

### **O facto de o público ou da população entrar logo na fase criativa da obra e de certa forma condicioná-la, é uma coisa com a qual se sente à vontade, repetiria este tipo de trabalho participativo?**

Eu acho que são sempre processos muito complicados e para darem algum resultado, demoram tempo e implicam muita dedicação, muita energia, e eu não sei se tenho essa energia, esse tempo e muitas vezes o dinheiro e a disponibilidade para o fazer. O que eu posso dizer deste projeto é que houve um momento, em que implicar as pessoas no meu trabalho e mais uma vez, uma comunidade maioritariamente de pessoas muito jovens, não foi nada condicionante, aliás, foi o motor do trabalho. Muito mais condicionante do que a população, são todas as limitações de um trabalho para um espaço público. Um projeto de arte pública, no fundo, é sempre um projeto de negociação com muitas partes e até com o próprio tempo, com o clima, etc.

## **Tem vindo nos últimos anos a colaborar com vários arquitetos. Como distingue as diferentes relações?**

A relação com o João Trindade é se calhar, a relação mais informal que tenho em termos de colaboração. Há muitas coisas que surgem das nossas conversas que eventualmente se vão refletir no meu trabalho aqui no atelier ou no trabalho dele e que nem sequer faz sentido que apareça o meu nome ou o dele. É a relação mais especial de trabalho que tenho, porque está assente na informalidade e numa partilha de ideias muito natural. Gosto particularmente da forma como o João pensa e de como resolve os problemas. É uma pessoa muito prática, mas ao mesmo tempo muitíssimo curiosa e tal como eu, não repete fórmulas, está sempre à procura de maneiras diferentes de pensar sobre as coisas. Para além disso, nos projetos que fizemos juntos, há sempre uma separação, ou seja, embora haja uma grande articulação com o trabalho dele, há uma fronteira. Pois é um projeto meu que se integra ou que pensa um espaço que o João desenhou. Se calhar, um dia vai surgir um projeto, e eu gostaria de trabalhar com João nesses moldes, que nasça dos dois, que seja uma verdadeira colaboração, ou seja, que eu não seja chamada a comentar um projeto dele, mas que possamos pensar e construir qualquer coisa juntos, na qual não se distinga arquiteto de artista, e isso se calhar é a parte mais limite da colaboração, que é muito, muito difícil de acontecer. No Garducho, por exemplo, se um dia apagarmos todas aquelas frases, o projeto do edifício continua a ter uma autonomia, continua a ser o que é. No fundo, o meu trabalho é mais um comentário. Por um lado, é um comentário à arquitetura e por outro, é uma espécie de projeto expositivo ou de conteúdo dentro do programa daquela estação, que surge independentemente e para além da arquitetura. O José Veludo é uma pessoa mais técnica, aliás, ele era uma das pessoas, que em relação ao Jardim das Ondas, estavam um bocado mais sépticas. Mas porque ele tinha uma noção de que aqueles espaços são extremamente difíceis de manter, portanto, a preocupação dele era em como é que se manteriam aqueles montes de terra cobertos de matéria vegetal com a enorme carga de utilização diária... E o que eu disse sempre foi: isto tem de ser tratado como uma coisa muito especial, não pode ser tratado como um relvado qualquer. Se é um espaço onde podem acontecer coisas muito diferentes daquelas que acontecem num jardim normal tem que se ter esse tipo de cuidados, portanto, tem que ser constantemente reparado e há zonas que têm que ser vedadas quando estão muito desgastadas. Ele foi das pessoas que fez bastante força para que eu introduzisse matérias duras, e eu disse sempre que não, sabendo obviamente que seria mais difícil.

**No texto sobre o Jardim das Ondas, presente no catálogo da exposição: Co-laborações: Arquitetos/Artistas, é referido como um projeto de colaboração que dilui todas as linhas que separam artistas de arquitetos. Isso aconteceu na prática, no processo criativo ou construtivo ou vem só da imagem final da obra?**

Embora seja um trabalho de colaboração, tem uma linha divisória até bastante marcada. No fundo, o que o João Gomes da Silva faz, é permitir que aquele projeto aconteça. Claro que, o deixar que um projeto aconteça já é

uma coisa muito importante porque, se olhar para o desenho urbano da zona de intervenção da Expo e se olhar para o desenho que tem a ver com a parte paisagística, projeto também do João Gomes da Silva, aquele jardim é um objeto estranho que aterrou ali e que rompe com aquela linguagem 'mais natural' do projeto. Portanto, eu proponho aquele projeto e concebo-o sozinha e o que o João faz, é entender, respeitar imenso a minha proposta e contribuir com o saber dele para que aquele projeto seja possível. Os outros paisagistas ligados ao espaço da Expo, achavam que aquele espaço não era viável, que não funcionava ou que tinha uma artificialidade que não coincidia com a linguagem do resto do espaço. Não concebemos aquele projeto juntos, mas o João Gomes da Silva teve, neste cenário, a sensibilidade e a abertura para dizer: "eu vou ajudar a artista a fazer o seu projeto e vou pôr todo o meu saber ao serviço". (...) E isso foi muito importante porque havia muitas resistências ao projeto.

### **A sua intervenção para a Expo'98 foi singular e díspar das dos outros artistas, porquê? Como surgem estas intervenções?**

É muito simples a forma com nasceram as cerca de sete intervenções que fiz no espaço da Expo. Tudo começou com um pedido do Arq. Manuel Salgado, para que eu resolvesse o revestimento do muro de entrada dos Jardins da Água. Um pedido que é clássico, ou seja, é para resolver um revestimento, uma superfície, um desenho que se aplique num chão ou numa parede que já está desenhada, que o artista é normalmente chamado, e foi só para isso que ele me convidou e claro que eu fiquei muito contente por trabalhar naquele espaço da Expo e ter, pela primeira vez um projeto público de grande escala e com a sorte de ter meios disponíveis para o fazer. Pedi primeiro, que ele me explicasse o que eram os Jardins da Água e há medida que ele me ia explicando e mostrando o projeto, eu ia, de uma forma muito naïf, criticando e propondo outras soluções (...) Neste momento, penso sinceramente que, também pelo facto de os arquitetos estarem tão cheios de trabalho, o Manuel achou muito bem-vindo que alguém de fora interviesse, e acabou por dizer: então resolve, então pensa. Assim nascem um muro, uns bancos, um chão e umas paredes de um lago e, quando se chega ao fim dos Jardins da Água, há um espaço vazio ainda pouco definido, que me interessou imenso. Para esse espaço pedi especificamente ao Manuel para fazer um jardim.

### **Foi então o seu primeiro projeto para um jardim?**

Sim, nunca tinha feito um jardim na vida. (...) Fiquei seriamente a pensar sobre, como é que podíamos criar ali situações de experiência de espaço, diferentes daquelas que já estavam autocriadas pela forma muito simples e quadriculada pela qual este se organizava. A questão que se punha desde logo, era que quando olhava para o rio queria esquecer tudo o resto, mas não percebia porque é que não se conseguia criar qualquer coisa que tivesse a ver com a subtilidade, com o movimento, com a leveza e com a força do movimento do rio. Se todo o tema da Expo era sobre o mar, porque é que tudo estava a ser construído de uma forma extremamente rígida?

### **Porque opta por modelar o terreno e realizar um jardim, atípico,**

### **totalmente revestido a relva?**

Eu acho que muitas vezes os jardins mantêm a mesma lógica que resto do espaço urbano. São espaços segmentados, cheios de atravessamentos, caminhos, zonas para sentar, etc. A experiência que eu tive, em pequenina, de viver junto a um jardim do velho Caldeira Cabral, no Montijo, que é um jardim muito inglês, com grandes planos de relva, ou seja, espaços muitíssimo flexíveis onde podia pisar a relva, onde não tinha que estar num caminho ou sentada num banco de um jardim. (...) Essa experiência influenciou-me muito e durante muito tempo não conheci, em Portugal, mais nenhum jardim onde se pudesse pisar a relva. Portanto, isso era a experiência principal de espaço que eu queria reproduzir.

### **Estes projetos estiveram integrados no programa de arte pública da Expo?**

No catálogo da Expo, o meu projeto está nos projetos de arte pública simplesmente porque era estúpido separá-los, mas eu trabalhei, penso eu, de forma diferente dos outros artistas. No fundo, eu colaborava com o atelier do Manuel Salgado, o RISCO, e depois, mais especificamente com o João Gomes da Silva, portanto, era quase como se eu fosse mais um membro da equipa. Havia de facto um programa de arte pública, dirigido pelo meu marido e para o qual eu não fui convidada, mas para o qual foram escolhidos um série de artistas. A partir do momento em que o Manuel Salgado me convidou, ficou logo muito claro que eu não estava ligada ao programa de arte pública.

### **Quem fez a produção das obras?**

A produção dos meus trabalhos foi feita pela RISCO, na altura não fiz, mas é uma coisa que agora faço sempre. Naquele caso eu nem sequer tinha experiência, portanto, o que eu fiz, foi a parte de projeto e depois a RISCO resolveu toda a parte técnica, de projeto e de produção ou encomenda das peças. No caso do Jardim das Ondas foi o atelier do João Gomes da Silva.

### **Existe nesse processo uma certa perca de controlo pelo facto de não ter sido a Fernanda a tratar da produção das peças?**

Não houve, neste caso, porque eu tive muito próxima e considero, que tive até bastante controlo em ambos os jardins. Por exemplo, no muro, desde a escolha do material, ao esquema de cores, até à disposição e colocação das pastilhas de vidro, foram tudo processos totalmente controlados por mim. Os bancos, também em pastilha de vidro e com frases da Virginia Wolf retiradas do Livro das Ondas e o desenho da calçada foram executados conforme desenhos feito por mim, assim como os painéis cerâmicos das algas, já no fim do jardim, foram revestidos com um vidrado especial feito com uma técnica descoberta por duas amigas minhas para eu utilizar ali. Portanto, acho que houve um controle muito grande. No Jardim das Ondas, também houve um controle no terreno, embora a primeira vez que se fez o jardim ele não ficou bem construído, quando se reconstruiu tivemos tempo para refazer exatamente como queríamos.

**A obra Jardim das Margens surge na continuação de um processo de modelação do terreno que utiliza primeiro no Jardim das Ondas, como distingue estes dois projetos de arte pública?**

Esse projeto surge também a partir de um convite do Arq. Manuel Salgado para eu trabalhar com a NPK, no projeto do Cacém. Neste projeto, por exemplo, embora as formas fossem similares às da Expo, era ridículo estar a propor um revestimento com matéria vegetal num sítio urbano, duro, complicado e que não vai ter os mesmos cuidados que numa zona da Expo, feita para uma classe média alta, num espaço onde aconteceu a Expo e para o qual tinha sido especialmente contratada uma equipa para tratar dos jardins. No Cacém, interessava-me agora introduzir matérias mais duras como o betão. O Jardim nas Margens, devia ser um espaço de descompressão, em oposição, ao resto do Parque Linear da Ribeira das Jardas, que era um sítio para andar, para passear ou atravessar. Aquela espécie de pêra enterrada, com carros a circular à volta, tinha mesmo de ser um espaço de descompressão para os miúdos e para os adolescentes, portanto, a introdução de matérias como o betão e as borrachas foi muito pensada.

**O Arq. José Veludo revelou que sentiu alguma perda de controlo na materialização do projeto. Os artistas estão habituados a ter um maior controle sobre as suas peças e os arquitetos estão mais habituados a lidar com esse tipo de situações. Como encarou essa situação?**

O que acontece é que, não sei como é que a NPK desenvolveu a relação com os construtores, mas a certa altura eu perdi completamente o poder e a voz nesse projeto. Simplesmente disseram-me que as coisas tinham que ser assim, porque não havia outra maneira de as produzir. As peças em betão, por exemplo, eram peças únicas realizadas com cofragens feitas no lugar. Uma calote esférica é uma calote esférica e não uma data de gomos de betão como os que lá estão. Portanto, houve ali soluções que não foram como eu as tinha pensado e confesso, que também não consegui lidar muito bem com isso e acabei por me afastar um bocado. Vi o jardim já acabado de longe, mas nem o tenho fotografado nem nada. Quando as coisas não correm como eu gostaria que corresse, tenho alguma dificuldade em aceitar esses erros. É um defeito meu!

**O processo criativo das peças ou obras de arte é muito distinto do da arquitetura, ou seja, um espaço, um edifício ou mesmo uma paisagem, no caso da arquitetura paisagista, é muitas vezes pensada para se adaptar a certos processos construtivos. Foi isso que aconteceu?**

Eu desenhei aquele jardim com colheres e com as mãos. (...) Quando fiz os projetos para os jardins, a minha mão era como se fosse o meu corpo, é uma escala para a criação da maquete. Acho que o gesto da mão tem um saber que lhe pertence, (...) a mão sabe coisas que não estão no cérebro mas que estão em nós como um todo. O jardim do Cacém tinha muito o gesto de se retirar uma parte da matéria para criar lugares de acolhimento para o corpo e, por isso, é que eu queria que as coisas fossem feitas em betão mas que fossem macias, que fossem acolhedoras o suficiente para uma mãe se deitar com o filho (...) e a zona de borracha, também deveria ser suficientemente

mole para que um miúdo pudesse cair sem se magoar. Aqueles espaços e formas foram imaginados para que se façam coisas que uma pessoa não faz normalmente no meio da cidade.

**A apropriação do espaço é um tema que é pensado com o processo criativo ou é uma preocupação que surge posterior à obra de arte?**

Acho que não posso definir uma regra. Quando faço um projeto para o espaço público penso sempre: o que é que eu posso trazer para este espaço, que de algum modo contribua para uma maior qualidade ou uma experiência de espaço diferente. Há um lado, sempre muito otimista na minha visão do espaço público. Interessa-me trazer, acima de tudo, qualidade. Poderia ter uma atitude mais crítica, mais cínica ou até mais destrutiva, e isso seria igualmente interessante, (...) o que não faltam são coisas para destruir e para criticar, mas a minha abordagem é sempre: como é que eu posso criar condições para que, no espaço público, haja uma experiência do espaço e que essa experiência envolva sempre uma comunidade.

**Que referências tem de artistas que trabalham maioritariamente no espaço público e de uma forma próxima com a arquitetura?**

Lembro-me de ler uma frase do pensamento do Vito Acconci, em que acho que ele diz: “se o espaço for flexível, as pessoas passam a ser flexíveis”. Outra, do mesmo artista, que também tenho sempre muito presente é: “se um espaço puder ser usado por um adulto da mesma forma que uma criança usa esse espaço, é porque é um espaço interessante, é um espaço que nos abre, que não nos condiciona”. O que me interessa é romper com todos os condicionalismos que temos criado nas cidades, (...). Cada vez mais, temos sítios específicos para fazer coisas específicas, e as pessoas já não conseguem escolher, portanto, sobretudo gosto da ideia de que as peças sejam bastante flexíveis, que permitam muitos acontecimentos e que ultrapassem as minhas expectativas. O Vito Acconci, por exemplo, embora pareça muito um arquiteto, eu acho que não é. O Vito Acconci, através da criação do seu próprio atelier, encontrou uma forma de poder fazer projetos enquanto artista, que estão muito mais próximos ou que às vezes são do campo da arquitetura, de uma forma legal.

**Começam mais recentemente a existir uma série de intervenções em edifícios, sempre foi um objetivo seu, superar o que é a clássica instalação de arte em arquitetura?**

Sim, existe essa vontade e até, espero poder fazê-las no futuro de formas mais radicais.

**Em termos de colaborações entre artistas e arquitetos, quais são as suas principais referências?**

Conheço muito bem o trabalho e a relação dos Herzog & de Meuron, com o Rémy Zaugg, essa é talvez a que eu tenho mais presente, porque é um trabalho muito subtil e muito interessante. Acho que o Herzog, ao contrário da maioria dos arquitetos, tem uma enorme curiosidade relativamente àquilo que

o artista pode trazer. Se calhar é mesmo dos poucos arquitetos que tem. O problema dos arquitetos é que têm um desejo, quase incontável, de controlar todo o processo e só o facto, de pensarem que o artista pode contaminar esse processo, é um risco muito grande para a sua imagem.

### **Isso não acontece, por exemplo, com o Arq. João Maria Ventura Trindade?**

É evidente que relações de confronto também são muito válidas, mas a relação entre mim e o João Maria Ventura Trindade é assim, porque eu sou muito 'soft'. Tenho muito essa posição política de colaborar para chegar a um porto comum, que seja bom para as pessoas. Se calhar, não estou tão interessada em defender uma determinada imagem para o meu trabalho, ou seja, se a imagem não for tão boa ou tão interessante, mas se funcionar para as pessoas para mim já é bom, já fico contente. Há um momento, em que é preciso decidir se queremos criar uma determinada imagem, que tenha um efeito nos media e na aceitação da crítica ou, se queremos fazer uma coisa que, se calhar, pode não ser tão radical ou tão experimental mas que, funciona e traz qualquer coisa de bom para a comunidade. Esta é uma decisão que um artista pode tomar e acho que ambas as posturas são válidas e interessantes. Eu tenho a que me dá, se calhar, mais prazer, que tem mais a ver comigo e que me faz sentir mais equilibrada. Normalmente não me interessa decorar um espaço ou fazer uma escultura, o que me interessa, é que o meu trabalho possa contribuir para atravessar as coisas e sem ser impositivo.

### **Porque opta, mesmo quando não está a trabalhar com o arquiteto por uma linguagem quase arquitetónica nas suas obras?**

Eu acho, que há muitos artistas a trabalhar com uma linguagem que é mais do âmbito da arquitetura, mas também há outros a trabalhar com linguagens que são do âmbito da Filosofia. Acho que os artistas têm tudo ao seu dispor! Isso é a parte interessante da minha profissão, ou seja, podes trabalhar em microprojetos ligado a um cientista ou a uma paisagem imensa, que a tua forma de ver as coisas e os resultados serão sempre muito diferentes. O que é interessante é um artista ter desafios, desafios que o façam, de repente esquecer tudo, partir do zero e pensar: como é que eu posso pensar sobre isto que traga uma nova discussão, uma nova perspectiva aos outros. A arquitetura é um dos temas sobre o qual me questiono e que me desperta curiosidade, mas é também um, entre outros que me interessam.

### **As colaborações com arquitetos é um tema que pretende continuar?**

É como lhe digo, eu sou muito receptiva e portanto, no caso do João Maria Trindade há um desafio que está na mesa de trabalharmos juntos num museu em Moura, com o João Pedro Falcão de Campos estou a trabalhar num projeto para o Banco de Portugal...

### **O uso do texto e da literatura difere muito na sua obra quando orientada para o espaço público ou para o museu. Porquê esta distinção?**

Eu acho que uma frase ou um texto inscrito num elemento arquitectónico desenha um espaço, ou seja, não é outra parede, não é um chão, um teto ou um móvel, estes elementos transformam-se em outras coisas que, para mim, passam também a desenharem espaço. Tenho sempre muito cuidado na colocação do texto em arquitetura, porque não gosto que surja de uma forma decorativa, deve ser muito mais do que isso, ou seja, não é para ser lido como se estivesse numa página. O que me interessa é que o texto crie outra dimensão espacial, que atravesse quase como uma janela. Escrever uma frase numa parede não é criar uma janela obviamente, mas é também um dispositivo. É um dispositivo que cria ou destrói espaço e por isso, utilizo-o de forma muito cuidadosa, escolho onde é que o texto é escrito, se é num rodapé ao longo de um determinado percurso, se é numa zona em que se desce uma escada, se é num canto de uma parede, o local determina sempre a forma como ele vai ser encarado.

**A forma como utiliza a literatura, de uma forma indireta em peças expositivas ou de uma forma textual e direta no espaço público é consequência de públicos distintos, talvez menos informados no caso do espaço público?**

Há muitas surpresas boas no espaço público com um público que não sabe nada e por vezes, tenho isso em conta e noutras sou surpreendida. A 'Caixa Para Guardar o Vazio', por exemplo, é um projeto muitíssimo abstrato, porque no fundo, não acontece nada ali. Tem somente a magia do quotidiano de uma criança pequena que abre uma gaveta pela primeira vez, que brinca com uma porta, que se põe de baixo de uma mesa. Essa magia, que sentimos quando estamos a descobrir uma coisa nova, foi exatamente o que eu quis que acontecesse na Caixa para Guardar o Vazio. Mesmo sendo um projeto para pessoas que já abriram muitas gavetas, queria mostrar que esses gestos simples podem ser mágicos e misteriosos e que as coisas que fazes diariamente podem ser sentidas de outras maneiras. Só no final é que tive a noção do risco que estava a correr e que pensei que poderia não resultar de todo. Era um projeto para miúdos que não tinha cores, não tinha música, tinha somente uns bailarinos que fazem uns gestos, mas era uma coisa em madeira que parecia, não ter história nenhuma, na qual se espera que aconteça qualquer coisa e no fim, quando entram na Caixa, apercebem-se, que não há nada a não ser um espelho no chão e aí o que acontece são eles próprios. Nisto, foi uma enorme surpresa ver a reação dos miúdos. Não me interessa explicar porque é que funciona tão bem, mas interessa dizer que funciona ainda melhor dependendo de quão dura é a vida para as pessoas que o habitam, ou seja, grupos de crianças mais desprotegidas, de miúdos com deficiências ou pessoas idosas. Quanto menos coisas as pessoas têm, mais disponíveis estão para fazer o projeto.

## **Anexo 4 - Entrevista realizada por Maria Azevedo Mendes de Sousa Eiró a João Gomes da Silva**

**No dia 30 de Janeiro de 2012, no Atelier Global Arquitetura Paisagista.**

**Começo por lhe pedir para descrever a sua intervenção no projeto da Expo'98.**

Eu fui coautor, com o Arq. Manuel Salgado, do plano que ganhou o concurso para o recinto da Expo'98 e depois tivemos a tarefa de fazer, o que se chamou na altura, projeto de solo. Fizemos, em colaboração e a vertente de colaboração estendesse aqui a todos os intervenientes, o projeto de espaços públicos da Expo, no seu todo. Começando pelo que constituiu uma espécie de plano geral, no qual uma série de regras e elementos de base se estabeleceram, nomeadamente, a relação entre o espaço público, a sua infraestrutura e a tão importante revelação ou ocultação da mesma. A partir do momento em que se fez esse trabalho de base, começaram-se a identificar os temas de trabalho mais isolados e autonomizaram-se alguns projetos, quer para o meu lado, quer para o lado do Arq. Manuel Salgado e do RISCO. Surgiram assim, vários espaços, entre eles os jardins e, a certa altura, pensou-se que seria interessante, antes de se começar a fazer qualquer projeto, envolver outras pessoas que pudessem pensar e ajudar a conceber o espaço público.

**Refere-se agora aos artistas?**

Estamos em finais dos anos 90, ou seja, vimos de uma cultura, estabelecida nas últimas duas décadas (80 e 90), que assentava na ideia de espaço público e da interação com as artes. Assim surgiu a ideia de convidar vários artistas e criar um programa de arte pública, a desenvolver no âmbito da Expo. Portanto, para além do envolvimento dos engenheiros, foram convidados vários artistas para intervir no espaço, alguns intervieram de maneira mais tradicional, trabalhando sobre os pavimentos a partir de padrões regulares, abstratos ou figurativos; outros trabalharam de uma forma mais tridimensional, ou seja, sobre a forma de esculturas ou de instalações e outros trabalharam de uma forma mais insidiosa mas também mais intensa ou intrincada como é o caso da Fernanda Fragateiro.

**Como distingue este Jardim, dos Jardins de Água, em termos de envolvimento dos vários intervenientes? Considera que foi também um projeto colaborativo ou foi somente um projeto conjunto?**

Os Jardins de Água e o Jardim das Ondas foram dois jardins que se autonomizaram no desenvolvimento do projeto de espaço público. O projeto dos Jardins de Água, foi conduzido pela RISCO e portanto, houve uma liderança em relação a esse processo e o nosso envolvimento numa outra posição, que não a de coordenação ou de liderança, mas talvez de colaboração. O Jardim das Ondas tinha um sentido diferente dos Jardins de Água e era da nossa inteira responsabilidade e mais tarde, seria também, da Fernanda Fragateiro.

### **Como surgem os temas para ambos os jardins e como afetam estes, o desenho dos espaços?**

O pensamento que está por trás do desenvolvimento dos espaços da Expo'98 e da própria exposição em si, é ainda muito influenciado pelo pensamento pós-moderno da tematização da arquitetura e da figuração das ideias. Portanto, a utilização dos temas de uma forma destacada, serve muito o propósito de uma exposição, que é moldada por um acontecimento mais do domínio do marketing (...). A Expo 98, celebra os oceanos e sua importância a partir de muitos pontos de vista, entre os quais, a questão da relação entre os vários cantos do mundo através dos oceanos. Do tema geral começam a declinar, uma série de outros temas como os Jardins de Água ou o Jardim das Ondas. Os temas são escolhidos por um gabinete, ou se quisermos, um corpo dentro da própria Expo'98, que basicamente pensava o tema dos conteúdos. Toda esta questão dos temas esteve muito presente na concepção do evento em si, tanto na questão dos conteúdos e dos espaços, como dos conteúdos e das exposições e ainda, dos conteúdos e das instalações. (...) Os Jardins de Água, por exemplo, foi um tema que nos foi proposto, não fomos nós que inventámos, aliás, nós fugimos dos temas como 'diabo da cruz' porque não trabalhamos a partir de uma ideia de figuração ou de configuração, mas digamos que, aquilo que foi entregue aos responsáveis pelo conceito, neste caso arquitetos, arquitetos paisagistas e artistas foi esse tema propriamente dito.

### **Como distingue o Jardim das Ondas, dos Jardins de Água em termos de programa e envolvimento dos vários intervenientes?**

Os Jardins de Água são determinados pela ideia de querer fazer um conjunto de espaços públicos com uma função fundamentalmente de descanso, de lazer, de uma certa alternância em relação à visita dos pavilhões e de um contraste com os espaços de grande concentração de gente ou de direcionamento de fluxos. O Jardim das Ondas, supostamente seria um espaço de um lazer ainda mais profundo, ou seja, a ideia é que fosse um grande espaço aberto e relvado, que criasse uma grande superfície de estadia e permanência na margem do rio. Portanto, são duas situações um bocado diferentes mas de função similar e, se reparar bem, a estrutura dos Jardins de Água é uma sequência de espaços, uns mais do domínio do duro, do artificial, do pavimento; englobam toda aquela parte central que cruza fluxos e nos dois extremos, encontram-se espaços mais do domínio do jardim. O Jardim das Ondas constitui uma só unidade espacial. Nesse sentido, o Arq. Manuel Salgado propôs que trabalhássemos juntos, o RISCO, nós e a Fernanda Fragateiro em relação aos Jardins das Águas. Em relação ao Jardim das Ondas, que era um projeto que nos tinha sido atribuído em exclusivo, com o desenrolar do processo acabamos por envolver a Fernanda Fragateiro e acabamos até, por desistir (...) de uma configuração de espaço que já tínhamos desenvolvido e abraçámos o projeto que fizemos com ela.

### **Portanto foi uma escolha que aconteceu de uma forma quase natural e que surgiu encadeada com os Jardins das Águas?**

Foi, foi uma que surgiu da naturalidade como a nossa relação de trabalho se

desenvolveu.

**Agora incidindo no Jardim das Ondas, em alguma altura do processo surgiram questões de autoria, tendo também em conta que já havia, da parte do arquiteto, um estudo desenvolvido para este espaço?**

Devo dizer, que a coisa foi muito personalizada em termos do trabalho desenvolvido entre mim e ela. Ao contrário de outros espaços que envolveram outras pessoas, houve, de uma forma talvez mais inconsciente da minha parte e de uma forma mais controlada e consciente da parte dela, tal como é muitas vezes próprio entre os homens e as mulheres, essa intenção e disponibilidade. Sobretudo disponibilidade para o fazer. Portanto, aquilo que foi a minha posição foi – Bom, temos uma hipótese mas estamos completamente abertos para explorar outra e portanto, como é que vamos fazer, como é que vamos trabalhar? A posição do lado dela foi um pouco diferente, até porque os artistas funcionam muito mais dependentes da noção de autoria e trabalham de uma forma normalmente muito mais isolada do que arquitetos. No meu caso de arquiteto paisagista, estamos habituados a ter que colaborar com outras pessoas para poder concretizar as coisas. Os projetos são coisas muito complexas, então estes espaços públicos, são muitíssimo complexos porque envolve muita gente, muitos problemas. Neste caso concreto houve essa disponibilidade e, essa disponibilidade é o mais importante para se eliminarem esse tipo de problemas que surgem quando a questão da autoria se põe. Portanto, isso não foi discutido inicialmente, daquilo que me recordo e posteriormente não se pôs esse problema.

**Como decorreu a fase mais conceptual do projeto, foi um processo partilhado?**

O que se passou, de um ponto de vista muito prático foi que, uma vez entendidas ambas as posições, fizeram-se reuniões e sessões de trabalho nas quais, a Fernanda Fragateiro disse que gostaria de fazer um projeto que de alguma maneira se baseava num livro, numa referência que ela tem da Virginia Woolf, que é o 'The Waves' (1931), que aliás aparece também no Jardim das Águas. A Fernanda trabalha muito a partir da reflexão e do pensamento sobre as realidades em que está interessada no momento. Apresentou-nos então, uma proposta sobre a forma de uma maquete de gesso, que surgiu do trabalhar sobre as formas da água. A água que é aparentemente uma matéria formal, na verdade não o é, porque a água, sendo uma matéria com propriedades que não se ficam apenas pelo plástico, deforma-se constantemente em função da energia que possui ou em função do elemento que a contem, ou seja, a água ao ser representada através da forma surge de uma maneira absolutamente transfigurada. Na verdade, aquilo que a Fernanda Fragateiro propõe, é a configuração de um conjunto de formas com escalas absolutamente transgredidas. Não há uma escala comum às formas, há um espaço em que coexistem várias formas de muitas escalas, que aparecem compostas nesses vários estudos que ela fez a partir de modelos em gesso e também de fotografias. Ela debruça-se sobre um conjunto de formas que são normalmente próprias da relação e, mais exatamente, do contato entre o mar e a terra. Essas formas, compostas e articuladas entre si, são próprias à água nos seus diversos estados e formas

de energia, são próprias daquilo que a água imprime na terra. Por exemplo, há um conjunto de formas que representam de alguma maneira o movimento provocado pela energia transmitida à água pelo vento, há outras formas que têm a ver com a inscrição que a água faz na areia, há outros momentos em que se observa a forma de quando um pingo cai num plano de água. Estas formas têm simplesmente a ver com a impressão da água, com o efeito da água sobre a matéria e não a água em si. (...)

**Qual foi a sua reação a esta proposta, já que, a passagem destes esquemas conceptuais para o desenho e mesmo materialização nem sempre é óbvia ou fácil?**

Há na tradição dos anos 70 na arquitetura paisagista moderna, pode-se chamar assim, sobretudo, em França e na Bélgica, a que se chamou "Jardins Culture", ou seja, "Jardins Cultura", em que a construção de espaços a partir da modelação do terreno, que é uma das três grandes tectónicas da paisagem, foi muito utilizada, sobretudo, num determinado tipo de desenvolvimento urbano, pós Carta de Atenas. (...) Os "Jardins Culture" surgem da vontade de criar espaços públicos a partir de uma perspectiva plástica e muito livre em relação ao espaço em si. Nós podemos ver alguns exemplos disso em Portugal, nos Olivais Sul. (...) A minha reação é então, mais ou menos esta – Bom mas isso é um "Jardin Culture" dos anos 70 e passados 20 anos, isto é ainda um conceito muito presente, portanto, tenho um certo receio da colagem a essa imagem. E ela disse – Não tenha receios, isto é uma outra coisa. E como a minha posição desde o início era bastante aberta, disse – Bom, se é outra coisa, vamos tentar perceber o que é.

**Passando agora para a questão do projeto, ou seja, já de desenho do espaço...**

O que fizemos em seguida foi tentar perceber, através de desenhos, esquiços e de várias maquetas que a Fernanda foi fazendo e ainda de desenhos e cálculos que nós também fomos fazendo, como é que essas formas, com escalas muito diversas convocadas para o mesmo espaço, se poderiam articular, tomar forma e começar a concretizar. Obviamente que se queremos convocar várias formas no mesmo espaço precisamos de uma unidade, precisamos de uma certa abstração relativamente à matéria, ou seja precisávamos de uma matéria única e portanto, a relva aparece como material que estabiliza as formas que são feitas com terra. Depois há problemas técnicos que se põem na construção daquelas formas, porque a certa altura, temos ondulações que são bastante declivosas, não é? Ora a matéria tem propriedades físicas e momentos de estabilidade e de instabilidade, nós não íamos fazer aquelas formas em betão, não íamos fazê-las em gesso, não íamos fazê-las em nenhuma matéria estável, mas sim em terra e depois, íamos estabilizá-las e sobretudo unificá-las com relva. Isto parece tudo muito simples mas, na verdade, teve de se perceber como é que se conseguia, primeiro, chegar a uma forma final muito complexa. Segundo, torná-la possível de construir e em último, resolver todos os problemas técnicos que estão inerentes. Escolhida a matéria que era a relva, perceber que várias relvas tinham ali que existir e como as manter num contexto mediterrânico de verões quentes e secos. Evitámos colocar candeeiros ou

focos, a não ser muito pontualmente, no conjunto de árvores, que nós propusemos e a Fernanda decidiu juntar. Que são um conjunto de chocos plantados sobretudo num dos limites, para que a sombra, quando a luz sobretudo Poente, começa a ser mais baixa, se projetasse para o interior do espaço e o tornasse não só habitável no Verão mas, que cria-se uma amenidade inerente ao conforto e que faz parte deste sentido lúdico característico deste espaço em particular. Todas estas questões, que se envolvem com a possibilidade de 'fazer', que é própria da construção de projetos artísticos, unem-se às da construção de espaços públicos e de espaços de paisagem, como a questão do conforto, da possibilidade de ser mantido. Depois há outras questões que têm haver, com a apropriação e que são bastante interessantes.

**Durante a fase de construção, obviamente surgiram problemas ou questões com ela relacionadas, como foi acompanhado esse processo?**

A Fernanda Fragateiro é uma pessoa que trabalha tanto na fase conceptual, como na fase de produção ou para nós, a fase de obra. Foi um trabalho muito conjunto, sobretudo o lado escultural, de moldar o terreno e a confirmação e ajuste da forma, foi algo que foi bastante acompanhado por ela, até porque tinha objetivos, bastante concretos, em relação a isso. Eu fui pondo questões e fui, no fundo, ajudando a concretizar esse trabalho, através de técnicas topográficas escolhidas e utilizadas para transpor os desenhos que tínhamos feito para o espaço. Depois há um momento, em que se atinge a forma pretendida e se faz o revestimento com tapetes de relva. A relva foi aplicada de uma maneira muito rápida, para que o vento não destruísse ou altera-se as formas (...). A área foi reservada e a relva ficou a enraizar durante algumas semanas. Estes trabalhos finais de pavimentações, revestimentos e plantações, sobretudo plantações de revestimentos, são sempre os últimos a serem feitos e, apesar de ter havido uma excelente coordenação do conjunto de obras no recinto, as coisas depois precipitaram-se. Mas quando chegou o dia, a relva estava instalada e o projeto da Fernanda e nosso estava concretizado.

**Essa dicotomia entre um objeto de arte e um espaço de exaustiva utilização foi tida em consideração?**

Desde a arte moderna à arte contemporânea, a interação com as pessoas é um fator chave, e aqui, mais uma vez foi um pressuposto do projeto e, um aspecto talvez tão importante quanto a concepção e produção do objeto artístico, que neste caso é o espaço. Do meu ponto de vista esta interação é fundamental porque, basicamente, estamos a criar um espaço público e minha perspectiva era: Se é um espaço público, como é que ele se apropria e como é que ele resiste? Há aqui situações de um limite de fragilidade. Aquelas pendentes e encostas são muito frágeis do ponto de vista da solidez, portanto, quando há uma apropriação que é muito intensa e sendo a relva um material vivo, quando é muito pisado chega a momentos de uma certa instabilidade. Ai iniciou-se outro processo muito importante, que foi a observação dessa apropriação através de várias formas de registo, que foi também, objeto de um tipo de comunicação enquanto projeto.

**Agora, passados quase 14 anos, como olha para este espaço que criou? É um jardim ou é uma obra de arte?**

A minha opinião é que o jardim é essas coisas todas. Não estou muito preocupado com a categorização, até porque existe um território deliberadamente híbrido e é essa hibridez e essa fusão, se bem que com objetivos e olhares diferentes, é o que torna o Jardim das Ondas numa coisa única, na qual, a forma como as pessoas se relacionam com ela é o fundamental e é daí que se retira essa experiência. Há vários registos que são feitos sobre esta obra, uns são do domínio da fotografia, portanto, estáticos e no fundo, gestos que objetualizam este espaço vivido, mas há um outro registo muito importante, feito por um cineasta, a pedido da Fernanda. É um registo dinâmico no qual as imagens são tomadas a partir de um ângulo fixo e por frações ao longo de 24h, que montadas sequencialmente revelam, num determinado tempo, a dinâmica do espaço e as diversas formas como pessoas com diferentes interesses, miúdos, jovens, adultos e pessoas mais velhas, utilizam o espaço a várias horas, com luz diferente e com todas as dinâmicas do próprio espaço. Há uma altura em que a rega começa a funcionar, as sombras movimentam-se quase como pessoas e tudo se sucede ali. Todo o tipo de interações entre as pessoas, entre as pessoas e o espaço, tudo inimaginável sucede ali. (...)

**Portanto considera irrelevante ou desnecessária a catalogação deste tipo de espaços?**

Não, eu acho que é preciso catalogar, no sentido em que, quando refletirmos sobre as coisas, refletirmos a partir de determinadas perspectivas. Estas reflexões são sempre feitas de uma perspectiva de limites disciplinares ou da observação dessa transgressão das fronteiras disciplinares, (...). E nesse sentido, é muito interessante, especialmente para mim, perceber de que forma, de que processos e a que resultados se chegou com estas intervenções que não são originais ou originadas nesse momento. A colaboração entre artistas e arquitetos existe desde sempre e portanto, essa hibridez e essa complexidade no espaço, que é própria da arte em conjunto com a arquitetura, existem também desde sempre, ou seja, o que existe é um revisitar dessa disponibilidade naquele momento.

**Ao longo da sua carreira já tinha tido colaborado desta forma com algum artista?**

Já colaborei muitas vezes com artistas, mas nunca de uma forma tão concretizada. Mais ao menos ao mesmo tempo, trabalhei para o projeto do Museu de Serralves. (...) Nessa altura houve uma interação forte com alguns artistas que lá trabalharam. O primeiro deles foi o Richard Serra para a peça 'Walking is Measuring'. Houve uma interação, obviamente, não tão próxima, por ser alguém que está muito distante e que trabalha de uma maneira muito fechada, fruto de boas e más experiências sobre os temas da colaboração. O Richard Serra vem de uma experiência traumática, que é sobretudo a experiência do Tilted Arc. Este é um processo que está muito bem documentado e eu estudei-o muito bem na altura, para perceber a natureza do trabalho dele e, sobretudo, deste tema da colaboração.

Esta colaboração teve um sentido completamente distinto, pois houve comunicação, mas cada um interagiu a seguir, da maneira que melhor entendeu. (...) O meu trabalho articulou-se para, de alguma maneira, tornar mais explícito e mais claro o trabalho do artista. Uma das alterações óbvias foi, a substituição de tiras em chapa de aço corten, que delimitava o percurso, para que não anulassem a força expressiva da peça dele. Isso foi uma coisa que eu entendi de imediato e retirei, nem penso que ele tenha chegado a saber. Para além disso tenho colaborado com outros artistas, nomeadamente com o Gilberto Reis, que é um artista quase invisível mas que tem um trabalho bastante interessante e que, do ponto de vista conceptual, ainda interage bastante conosco

**Que referências tem, em termos de colaborações entre artistas e arquitetos no panorama nacional e internacional?**

A referência mais contemporânea que tenho e que foi a que mais me interessou conhecer e investigar durante esse período, foi obviamente a relação entre Herzog & Meuron e o Rémy Zaugg, que terminou com a morte do Rémy Zaugg, mas que produziu um conjunto de experiências em ambos os campos e especialmente no campo das colaborações, que me parecem ter feito avançar a arquitetura e a produção do espaço, tanto por artistas como por arquitetos. Num plano mais próximo, é o arquiteto Carrilho da Graça, com quem nós temos colaborado muito e que foi aliás, uma das minhas colaborações mais importantes, no tempo, em quantidade e em qualidade. O Carrilho da Graça sempre teve essa necessidade de, ou interagir diretamente com artistas e tem-no feito com diversos artistas, ou interagir indiretamente a partir da observação de experiências de determinados artistas e da sua incorporação como parte da arquitetura. Eu tenho para mim, que o trabalho dos artistas, funciona um pouco como um laboratório de pesquisa avançada e de investigação da matéria, porque estão, em relação a todas as artes mais sociais e políticas, que são a arquitetura e a arquitetura paisagista, menos constrangidos por questões de regulamentos, programas ou mesmo de encomendas de clientes e portanto, têm uma liberdade um pouco maior que nós. Esta interação e esta observação é uma forma de colaborar indireta. Um artista que observo muito, por exemplo, é o Eliasson. Claro que eu nunca o conheci nem nunca interagi com ele, no entanto, investigo muito o trabalho dele e de outras pessoas e, a partir daí, tento extrair experiências, tento reinventá-las e reinventar o espaço e a produção do espaço a partir dessa observação. Nós agimos não isoladamente e esta colaboração indireta é muito visível em quase toda a produção de espaço e produção de artistas como a Fernanda Fragaiteiro.

**Para fechar a entrevista pergunto-lhe como olha para o futuro deste tipo de trabalho colaborativo?**

O tema das colaborações, pessoalmente interessa-me muito porque desde que eu comecei a trabalhar como arquiteto paisagista, procurei justamente trabalhar em colaboração e isso foi um mote, uma intenção que explorei até agora e com resultados bastante próprios dessa postura, resultados positivos mas também negativos. É uma forma de trabalhar que põe questões de fronteira e de limite às vezes complexas, mas outras vezes ajuda a defini-las

e a entende-las. É um ciclo que de alguma maneira se acaba, que vai fechar agora e que se centra nesta questão da colaboração.

**Quando diz que é um ciclo que agora se está a fechar, o que é que isso significa?**

Quando eu digo que isto está a terminar, é porque é um tipo de produção que só é possível com fundos públicos, ou com a articulação de fundos privados que permitam a produção destas peças. No caso da Expo'98, não houve um programa governamental mas criou-se um fundo, um programa que de alguma maneira é produzido pelo governo mas num contexto específico, concreto e limitado no tempo. Vamos lá ver, a colaboração com arquitetos, quando se faz um edifício e se cria um espaço de paisagem que o envolve ou que o contém, ou ainda, a criação de espaço público através da interação com artistas ou com outras visões, tem a ver, com um período da nossa história recente e da nossa economia, em que há disponibilidade para isso. Essa disponibilidade terminou. Estamos a fechar um ciclo económico e esta cultura de espaço público, tal como a conhecemos até agora, terminou. Temos agora de trabalhar de outra maneira, de tentar perceber como é que vamos trabalhar, sendo que estamos a operar sobre outras coisas, outros problemas. A cidade é hoje uma coisa muito indeterminada nalguns aspectos e é exatamente essa indeterminação e esse limite, que é preciso entender. Por exemplo, como é que as paisagens são produtivas, como é que se criam espaços que são também públicos noutras realidades que não apenas as da cidade mais tradicional ou, de que maneira é que a infraestrutura entra na nossa vida e de que maneira se criam grandes espaços públicos que na verdade são espaços de infraestrutura. Estes são temas que resultam de um ciclo económico, social e cultural que se fecha agora, que terminou, não há mais, não há mais dinheiro.

## **Anexo 5 – Entrevista realizada por João Lino a Rui Chafes**

**No dia 7 de Dezembro de 2014, em Lisboa.**

**Atualmente o tempo no ensino académico está tão economizado que reduziram a duração do curso de escultura de cinco anos para apenas três. Que tempo terá um jovem estudante de escultura para “aprender o caminho” e confrontar-se com as suas “negações”? Como prevê o futuro dos alunos de escultura?**

Acho que o problema não é da duração. Eu não acredito em Academias, acho que só podem funcionar como um ponto de encontro de troca de experiências, opiniões e dúvidas entre os alunos. Também com os professores e se calhar com alguns, não com todos, ou seja, eu acho que quando um aluno entra num curso de escultura, ou de pintura, ou do que for, e tem dez professores, provavelmente não tem a possibilidade de se relacionar da mesma forma com todos, e tem mais afinidades com uns e não com os dez. E é exatamente isso que deveria ser a tônica; é preferível passar um ano, por exemplo, com um professor com o qual sentimos uma afinidade muito grande do que cinco anos com dez professores com os quais não temos nenhuma. Eu acho que o problema não é a duração é, sobretudo, a orientação. O que seria mais interessante era uma academia como, por exemplo, as academias alemãs, em que os alunos escolhem um professor do qual gostam muito e trabalham com ele um ano, dois, três... penso que essa experiência é muito mais intensa para o desenvolvimento de um aluno do que dispersar-se em três, quatro, cinco, seis anos, ou o que for. O problema que eu vejo não é da duração, é mesmo do formato. Acho que o formato está errado. É preciso haver artistas com carisma suficiente para poderem ser escolhidos pelos alunos, não é? Porque não se pode escolher se não há carisma. Devia haver um grupo de artistas com carisma com os quais ou com o qual eu gostasse de trabalhar. Para mim, a duração pode ser perfeitamente três anos. Eu acho que as Belas-artes são sempre um estágio de experimentação também entre os alunos, mas devia de ser com alguém que eles admirassem e não com dez pessoas que eles não conhecem.

**Se o processo Bolonha tivesse surgido na sua época, teria terminado o curso ainda a trabalhar em pedra...**

Provavelmente, não sei. Não tenho maneira de saber isso.

**Podemos então assumir toda essa fase inicial como uma fase de experimentação...**

Na altura tinha 18 anos, a pessoa quando tem 19 e 20 anos, tem obrigatoriamente que experimentar. Há artistas que passam o resto da vida a experimentar, porque é esse o caminho que lhes interessa. Cheguei a um certo ponto que me deixei de interessar pela experimentação de materiais, mas antes experimentei, claro, e tive que experimentar para saber que não gostava. Eu troquei, no fundo, a pedra por outros materiais, porque a pedra tem um ritmo muito lento, muito fúnebre, muito pesado, que não era o mais indicado para mim.

### **Tem também um carácter muito clássico...**

Não tem que ver com o carácter clássico, mas com a velocidade da técnica, da experimentação e do peso. Uma pedra num instante fica pesada, ou seja, uma pedra quando atinge um determinado tamanho já não se mexe e não é preciso crescer muito. Fisicamente, não tens força. Tem outra lógica...

### **Quando afirma que nunca trabalha com assistentes das belas-artes, o que pretende realmente afirmar?**

Eu trabalho sozinho, quase sempre. Ou estou sozinho no atelier ou em espaços industriais com técnicos profissionais. Não consigo trabalhar com alguém ao meu lado. O meu atelier é pequeno e solitário. Lá não entra ninguém. Todo o trabalho que eu posso fazer sozinho, de soldaduras ou de cortes, faço tudo sozinho. Posso passar dias e dias sozinho. Não quero lá ninguém ao meu lado, irrita-me. Depois, trabalhos de acabamentos, de fortalecimentos de estruturas e de pinturas são feitos por profissionais noutras fábricas.

### **Sabemos que não assina as esculturas, afirmando-as, de algum modo, com o “anonimato medieval”, como se as esculturas, sem assinatura, não tivessem autor. No entanto, reparamos que assina os desenhos e o que escreve...**

Claro, mas os desenhos, tal como a escrita, são a mesma coisa, são a única parte do meu trabalho realmente pessoal. Eu tenho muita dificuldade em separar-me do desenho e tenho muito dificuldade em vender desenhos, só desde há dois anos é que pus alguns desenhos meus à venda, de resto nunca fiz uma exposição de desenhos para vender, mas ofereço desenhos. Não tenho qualquer problema em oferecer um desenho. Acho que é um gesto íntimo, mas tenho muitos problemas em vendê-lo. É uma dificuldade minha que só comecei a perder há dois anos para cá. Porque, tal como a escrita, sobretudo a escrita manuscrita, é a coisa mais íntima que eu faço. A escultura não é íntima. A escultura é um processo que não tem nada de íntimo. Tem uma qualidade sempre industrial mesmo quando é feita só por mim. Há um espaço entre mim e a realização, ao passo que no desenho e na escrita não há. É evidente que eu tenho de assinar o desenho porque é a coisa mais íntima, é como o manuscrito. Só assino o manuscrito.

### **Podemos então afirmar que o que mais próximo está da ideia, pelo menos da ideia do artista, é o desenho...**

Sem qualquer dúvida. Por isso me custa separar deles, porque são quase parte do meu íntimo, do meu interior. A escultura é absolutamente possível de ser partilhada, e tem partilhas completamente diferentes e de várias naturezas. O desenho é demasiado íntimo.

### **Também pode ser interpretado pelo espectador, mas deambula apenas no universo do artista...**

Mais do que no universo do artista, deambula mesmo na sua alma... Mas

acho que é assim com a maior parte dos artistas que têm uma relação com o desenho, não é uma questão de ser confessional, mas uma relação com o desenho que não é uma construção. Por exemplo, o Fernando Calhau, via o desenho como um “espaço de tempo” no qual ele ia construir uma coisa. Para outros artistas, como eu, o desenho não é uma construção, o desenho é uma escrita. É como pegar numa caneta e começar a escrever na página em cima e acabar em baixo. Acho que há uma grande diferença entre o desenho-construção e o “desenho-escrita”. Quando desenho em construção é um pouco como a escultura, é partilhável. Quando o desenho é uma escrita, é quase inconfessável, é nesse sentido.

**Sabemos que o espectador não se deve prender ao objeto; quando dá por terminada a obra, isto é, quando o objeto é pintado de negro, lhe é atribuído um título e colocado no local exato, deixa de existir matéria, tanto para o artista, como para o espectador. Esses são os processos necessários para a concretização daquilo que pensamos ser a “escultura válida”...**

Ao contrário do que as pessoas pensam, quer público, quer críticos ou colecionadores, eu acho que no atelier não existe nada. No meu caso existe apenas ferro. No atelier não há nada para ver. A escultura existe quando está colocada, iluminada e no seu sítio, aí existe... Antes disso, é um pedaço de matéria. Não gosto de fazer visitas ao atelier, só muito excepcionalmente... não faço porque é o meu espaço íntimo, mas também não faço porque não há nada para ver. O que há para ver é quando está feita, quando está terminada, quando está pintada, quando tem um título, aí deixa de ser matéria, aí passa a ser um acontecimento no espaço, que é como eu vejo as esculturas, acontecimentos no espaço. Há outros escultores cujo processo é quase parte da obra, do seu significado e inquietação, o que é tão válido como qualquer outra ideia de escultura. Eu tenho a minha.

**Esses processos artísticos juntamente com as questões técnicas para a concretização da obra, fazem parte da profissão do artista, esse processo não interessa revelar...**

Não. É uma técnica...

**E a técnica é matéria, que é suja e errada...**

A técnica é o instinto que o ser humano tem para dominar a matéria, não dá para espiritualizá-la. Isso é outra história. Espiritualizar a matéria é outro momento. São momentos diferentes, dominar a matéria e espiritualizar a matéria. Uma leva à outra, como é evidente. Mas são caminhos diferentes. Por isso é que eu posso ter ajuda de técnicos para fazer as esculturas, mas não ajuda de mágicos. Não há magia, há técnica...

**Mas há qualquer coisa de magia na sua obra...**

Ontem recebi um e-mail de uma japonesa, de um museu de Tokyo, que me disse que cada vez que olhava para as minhas esculturas sentia a magia... e eu achei curioso, porque ela é uma japonesa de Tokyo, que é uma cidade

hiper-metrópole, e ela consegue ter espaço dentro de si para olhar para uma escultura e ver magia. Mas a magia está dentro das pessoas, não está nas esculturas. De certeza que está dentro das pessoas, nas esculturas está só ferro. Pelo menos eu não ponho lá mais nada.

**Uma vez que fala numa “escultura válida” e não sendo a escultura para todos, mas, certamente, só para alguns, leva-nos a crer que existe também um “espectador válido”...**

Absolutamente.

**Que capacidades terão “esses alguns” por quem tanto anseiam as esculturas ser encontradas?**

Os espectadores válidos são os espectadores que têm olhos... olhos na cara, olhos na cabeça, olhos no coração. São pessoas que também estão a construir a escultura, ou a pintura, ou o filme... uma escultura não existe só por si, ela é feita pelo espectador, por isso é que eu digo que se não houver espectador a obra não existe. Ela só existe quando é vista, nas melhores condições. E o espectador válido é o espectador que consegue com os seus olhos ver, e não olhar apenas, e construir a sua escultura ou o seu filme, no fundo, é disso que se trata, não é?

**Um filme interior?**

Um filme interior ou um filme exterior. Uma obra existe quando é construída pelo espectador. Não existe passivamente, nem o espectador é passivo, nem a obra é passiva e, aliás, essa relação de dificuldade mútua, de resistência mútua é que cria qualquer obra. Do espectador à obra e da obra ao espectador...

**Tem que ver com a relação estabelecida pelo espectador e a obra de Marcel Duchamp, por exemplo, com o urinol? É necessária uma transformação de ambas as partes, quer do artista, quer do espectador?**

O Duchamp é um grande malandro, como nós sabemos. Também tem, mas não só. A relação com a escultura deve ser como a que existia na escultura arcaica, na escultura românica, na escultura medieval; o Duchamp, no fundo, não inventou nada. O que ele fez foi transferir as peças de um tabuleiro para outro. Mas em relação à criação da obra a partir do espectador sempre existiu, claro que em tempos mais remotos as imagens eram muito mais fáceis, não mais fáceis de desvendar, mas era um discurso muito mais manipulado, pela figuração, pela simbologia, pela iconografia... mas sempre partindo também do princípio que há um momento mágico em que o espectador constrói uma escultura que está a ver. O Duchamp fez a mesma coisa, mas mudou as peças para outro tabuleiro, muito mais armadilhado. Tão armadilhado que até hoje andamos a sofrer as suas consequências.

**Rui Chafes não acredita no objeto, porque não acredita na matéria. Se não acredita na matéria, também não acredita no corpo. Neste sentido, também podemos pensar numa contemplação válida na sua obra. Qual**

**será a relação entre o espectador e a sua escultura, sem a presença do corpo?**

Não existe. Eu só vejo uma escultura se me relacionar com ela, com o meu corpo. Não há espectador sem corpo. O corpo dá-me a escala, a distância, o tempo que eu demoro a chegar ao pé da escultura, a sua relação comigo, a comparação com a minha dimensão, é impossível ser de outra maneira. É um acontecimento no espaço, mas é uma linguagem do espaço, ao contrário da fotografia, ao contrário da pintura, ou até ao contrário do cinema, que são relações mentais com a imagem e com o tempo; a escultura, além de ser uma relação mental com o espaço, com o tempo e com a imagem, é uma relação com o espaço: portanto, para o espectador ter uma relação com o espaço, precisa de ocupá-lo, e tem de confrontar-se com esse outro acontecimento no espaço que é a escultura, no fundo, eu diria que provavelmente o corpo e a escultura são dois acontecimentos no espaço, não são matéria, mas dois acontecimentos no espaço, um porque tem uma alma e o outro porque foi imbuído de uma alma, se calhar não dada pelo artista, mas pela própria obra.

**Uma das capacidades do “espectador válido” não será justamente a capacidade de “perder o corpo”, de “saber morrer”?**

Isso também.

**Se o Rui elimina a matéria...**

Eu não elimino a matéria, eu elimino a matéria enquanto finalidade... No caso da escultura, há escultores para quem a matéria é finalidade; o Richard Serra, por exemplo, é um escultor que afirma a matéria, o seu peso, as suas dimensões e a ferrugem do ferro. Eu não elimino a matéria porque não sou mágico. Mas elimino a matéria enquanto finalidade, enquanto destino. E essa é a diferença. Para mim, a matéria não é um destino. O ser humano também não é só matéria, não somos feitos só de carne, somos feitos de tudo o resto. Por isso, se somos feitos de tudo o resto e não só de carne, veias e artérias, é o encontro desses dois acontecimentos que é possível.

**O Richard Serra parece-nos uma referência fundamental na capacidade de fazer com que o ferro pareça leve, através de uma linguagem artística. Contudo, há uma forte importância no corpo do espectador na obra de Richard Serra, o espectador tem de experienciar as suas esculturas com o corpo, há uma performatividade do espaço. Isso não existe na sua obra...**

A performatividade no espaço negativo, ou seja, são esculturas que abrem buracos na paisagem, que abrem buracos no tempo. Podem ser espaços negativos, contra-mundos. Essa ideia de contra-mundo é exatamente construir objetos que se relacionam não com o corpo de forma material, mas sim como não-existências no espaço, existências efabuladas.

**É suposto que o espectador ao confrontar-se com as suas esculturas tenha a capacidade de “saber parar”, contemplá-las através da visão, e**

**digeri-las com o pensamento e sentimento? Ou deve ser um instante? Vê-las rapidamente e guardá-las na memória?**

Não sei responder. É capaz de haver de tudo. Eu nunca teria a pretensão que o tempo de visão de uma escultura seja, por exemplo, o tempo de visão de um filme. O filme tem uma narrativa que demora duas horas e meia que a escultura não tem. A escultura pode ser um vislumbre, um segundo, ou não, depende muito do espectador. Há tempos de contemplação diferentes numa escultura medieval, ou numa escultura do Tilman Riemenschneider, de um Buda no Camboja, ou numa escultura minha. Mas esse tempo, essa permanência no tempo, tem que ver com o próprio tempo real que vivemos. O tempo do Camboja existiu e existe num tempo que não é o nosso.

**Para olhar as suas esculturas, é necessária uma invocação da perspectiva medieval... não interessava o objeto, não havia a noção de matéria...**

Não havia a noção de matéria porque a intenção espiritual era muito superior. Há uma coisa que também acontecia na escultura medieval ou nos Budas do Camboja... havia uma sabedoria que se perdeu. E como hoje, por culpa do senhor Duchamp, tudo é possível, saltamos de lixo em lixo e de tralha em tralha, com o qual não aprendemos nada. E andamos a ver obras de arte que não nos ensinam nada, a não ser anedotas ou um gag qualquer, precisamente porque se perdeu uma sabedoria. Ganhou-se pragmatismo, efetividade tecnológica, comercial e estratégica, mas perdeu-se uma sabedoria. A sabedoria demora muito tempo a construir. São árvores com raízes muito profundas, não são arbustos.

**Uma vez que assume o ofício, podemos afirmar que só há corpo na execução das obras, na oficina? A violência física necessária para trabalhar o ferro será um sacrifício, uma forma de tratar mal o corpo, de violentá-lo? Considera o fazer escultura um sacrifício ou um martírio? Afinal, o corpo é um erro...**

De forma nenhuma. O que é certo é que cada pessoa, sobretudo ao longo da vida, chega a um momento em que segue a sua natureza. E há pessoas que precisam de umas coisas e há outras pessoas que precisam de outras. Eu preciso de usar o corpo com ferro e com fogo, faz parte da minha natureza, acho que pode haver muitas explicações para isso. Há pessoas que precisam ter as mãos limpas e usar uma bata branca. A única pessoa que pensa que trabalhar em ferro é um sacrifício e uma tortura é a minha mãe, porque tem medo que eu me magoe. Mais ninguém pensa isso. Eu não penso.

**As caixas seladas com as cinzas do que escreve não são pintadas de negro. Porquê?**

Não. Porque eu não queria que elas parecessem objetos. Elas são um gesto, não têm grande construção. Um gesto complexo e simples ao mesmo tempo. Um gesto que consiste em escrever, guardar, recolher, queimar, recolher as cinzas, fazer uma caixa de ferro, pô-las lá e fechar. A partir do momento em que estão fechadas, tudo o que pudesse fazer depois, já estava a mais. Já

estava, por exemplo, a dar-lhes uma qualidade estética que não têm. São caixas de ferro normalíssimas que foram soldadas. Pintar de preto, ou de branco, ou de verde, era dar-lhes uma qualidade estética que não têm. Essa escultura em crescimento, já vai em 40 caixas... essa é que é uma performance.

**As taças onde queima o que escreve, recordam-nos aquilo que os objetos rastejantes da exposição Um Sono Profundo, de 1988, parecem transportar... Há alguma relação?**

Está bem visto. Há uma relação, quer dizer, há agora, porque tu disseste. Esses receptáculos de Um Sono Profundo eram, de facto, uma peregrinação de contentores de cinzas. Nunca tinha pensado nisso. Tu disseste e está certo... a taça é onde se leva aquilo que não se pode perder.

**Qual a relação da obra com o seu título?**

Nenhuma. São coisas completamente diferentes. O título e a obra não têm qualquer ligação direta, mas têm todas as ligações indiretas. É como a tal história de não sermos só feitos de carne, mas de tudo o resto. A relação do título com a obra é esse “tudo o resto”...

**Na maior parte dos desenhos introduz manchas feitas com medicamentos; o papel dos medicamentos terá que ver com uma noção de cura?**

Se calhar, inconscientemente, sim. Comecei a fazer desenhos com medicamentos talvez quando entrei para as Belas-artes, quando tinha 18 anos e, como disse, eu não acredito em Academias, nem em escolas de arte. Acho que foi uma reação inconsciente a não utilizar materiais de belas-artes. Nunca gostei de ir a lojas de arte. Eu gosto de farmácias e casas de ferragens. A primeira reação terá sido inconsciente... num ambiente académico, em que é suposto usar guaches e aquarelas de marca, tive uma reação completamente inconsciente de usar tudo o resto, e tudo o resto era medicamentos e produtos que não fazem parte do mundo das belas-artes.

**Não há na sua obra uma qualquer salvação espiritual do Homem que o reconduz à Beleza?**

A mim interessa-me saber onde está a salvação. A salvação pode estar lá em cima como cá em baixo. Isso interessa-me investigar... A salvação de certeza que é a Beleza, mas que beleza é a beleza? Por exemplo, os filmes do Pedro Costa são acerca da beleza, mas não são acerca do Olimpo. Interessa-me investigar se a beleza está no chão ou está no céu.

**A espiritualidade na sua obra vai desaguar nalguma divindade? Ou tudo começa e acaba no Homem?**

Eu acho que é muito claro que foram os deuses que criaram os homens, mas também foram os homens que criaram os deuses, portanto, deus criou o homem e o homem criou o deus.

### **A arte é o seu único deus, um deus pessoal?**

Sim. Não sei se ainda acredito em deuses pessoais. Mas sim, é o meu único deus, no fundo, é o meu único culto.

### **Ultrapassando o objeto e depois da experiência estética...**

Há que ultrapassar o objeto e negá-lo...

### **Há, de facto, depois das esculturas uma salvação do espectador, ou são despertadores de uma Beleza que nos ajuda a suportar este mundo? Tudo se consome na Beleza, ou há mais algum passo?**

Algumas obras de arte são apenas catalisadores de beleza, de pensamento, de memória, de consciência. E é isso que me interessa nas obras de arte quando elas são catalisadores dessa consciência do mundo. Isso é muito pouco e é muito...

### **Se não há matéria, não há corpo; se não há matéria, também não há tempo, porque o tempo é da matéria... O que prevalece na sua obra é o espírito? Uma obra do espírito para o espírito?**

Deveria ser. Não sei se consigo. É uma tentativa.

### **A chama que vem do passado que continua a transportar e a manter acesa é a mesma que transportava Riemenschneider, Novalis, Hölderlin, Rilke, Nietzsche, Tarkovsky e todos esses autores que tanto cita?**

Espero que sim.

### **Que sopro é esse que constantemente persegue?**

É o sopro de uma memória, de uma impermanência e inexistência do tempo. Essa tal capacidade catalisadora da consciência que nas obras de arte, pelo menos para mim, atravessa os tempos nas mãos desses criadores que foram capazes de encontrar de maneira justa, certa e eficaz – há uma certa eficácia também – de transmitir essa chama.

### **Podemos falar dessa chama como uma verdade absoluta? Afinal, todos estes autores acreditavam em Deus; Rilke, por exemplo, através da poesia, falava com Deus. No entanto, junto destas referências está Nietzsche, o filósofo que afirmou que Deus morreu...**

Eu acho que acreditar em Deus é um detalhe, porque não é uma questão, nem um assunto. Nesse sentido é que digo que a arte é o meu único deus. Acreditar em deus, para mim, it's not the issue, não é essa a questão. Há pessoas que acreditam, há pessoas que não acreditam, há pessoas que dizem que acreditam e não acreditam, e há pessoas que dizem que não acreditam e acreditam. É um detalhe. Nietzsche só podia ter escrito o Anti-Cristo, por acreditar no Cristo. É o tal Sim e Não que não se podem separar. Não valorizo muito a questão de acreditar ou não em Deus, nem a existência ou não existência de Deus. Essa questão não existe. É um detalhe. Ainda

ontem fui pendurar uma escultura permanente numa igreja na ilha de Santa Luzia – igreja da Ordem Militar dos Cavaleiros de Malta – e ela ganhou uma nova dimensão, e ganhou, para quem assim a vir, uma relação com esse deus. Mas quando não estava ali, tinha outra relação se calhar com outro deus. O Rilke e o Nietzsche se calhar acreditavam em Deus, cada um à sua maneira... nunca se deve valorizar muito o que os artistas dizem...

**Continua sem conseguir ter em casa uma escultura sua? Será por causa da gravidade e do peso que a sua obra carrega? Além da leveza, as suas esculturas não têm igualmente a consciência da dor, do mal e do horror da existência... Têm essa ambiguidade de quererem fazer o bem, através da apresentação do mal?**

É possível.

**Na entrevista que fez para a revista Kapa, em 1992, parece seguramente afirmar que não quer viver com as suas esculturas, que as suas esculturas são mesmo para os outros...**

Mas isso continua. O que uma pessoa diz com 26 anos não é o mesmo que uma pessoa diz com 47 anos. É preciso situar-se no tempo. O que uma pessoa diz e pensa, e a experiência da vida que uma pessoa tem com 26 anos não se compara com o que acontece quando uma pessoa tem 47 anos. Agora a permanência de algumas coisas existe... A apresentação do mal... já não vejo isso dessa maneira; provavelmente via na altura, agora tenho outra relação com a apresentação do mal. Já não é um tema. Se calhar na altura era e agora já não é, porque a vida evoluiu, levou-me para outros caminhos, como te vai levar a ti. Não consigo viver com uma escultura minha, porque não. Não consigo...

**Só ficámos a saber que o nome Chafes é um pseudónimo, numa entrevista ao Escultor Jorge Vieira. Novalis é um renascimento individual e um nome que representa, eventualmente, um paradigmático antepassado. Tal como Novalis, Rui Chafes é um nome com o qual decidiu renascer para o mundo?**

Eu acho que é duas coisas, como todos os pseudónimos. É uma presença no mundo concreto e é uma separação entre a existência do dia-a-dia e a existência dessa oficina no Olimpo, uma oficina toda suja. Um pouco como o Fernando Pessoa, que era o mestre dos heterónimos. Fernando Pessoa renasceu para o mundo não com um, mas com vários heterónimos; todos, menos ele próprio. E é essa recusa de misturar as duas existências que, para mim, é essencial. A Arte é Arte, tudo o resto é tudo o resto...

**A palavra alemã schaffen, tem alguma relação com o nome Chafes?**

Talvez.

**A separação do homem e o artista parece ser uma ideia fundamental no seu trabalho...**

Absolutamente. Não quero misturas.

**A morte não existe para o artista, mas existe para o homem?**

Acho que sim. Como dizia o Novalis, o Mundo é o pedestal do artista.

**Costuma-se pensar que a sua obra tem a morte como tema principal. Faz todo o sentido, se pensarmos a morte não como um fim, mas como uma passagem ou um início...**

A morte como uma passagem; não é um início, nem é um fim, é uma passagem, sem qualquer dúvida. Se o meu trabalho tem que ver com a morte, essa é uma opinião das pessoas, são um bocado impressionáveis.

**A questão da morte verifica-se na morte do objeto por parte do artista, mas não há uma qualquer capacidade no espectador válido de saber morrer? Nesse sentido de passagem...**

É um movimento e uma passagem...

**Porque razão é a formiga o seu animal preferido?**

Quase todos os meus livros na ficha técnica têm uma formiga. Adoro formigas, acho que são animais lindos e maravilhosos. Um grande exemplo para a humanidade.

## **Anexo 6 – Imagens**



**Imagem 1**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (vista parcial)  
Escultura



**Imagem 2**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 3**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 4**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (vista parcial)  
Escultura



**Imagem 5**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (vista parcial)  
Escultura



**Imagem 6**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (vista parcial)  
Escultura



**Imagem 7**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



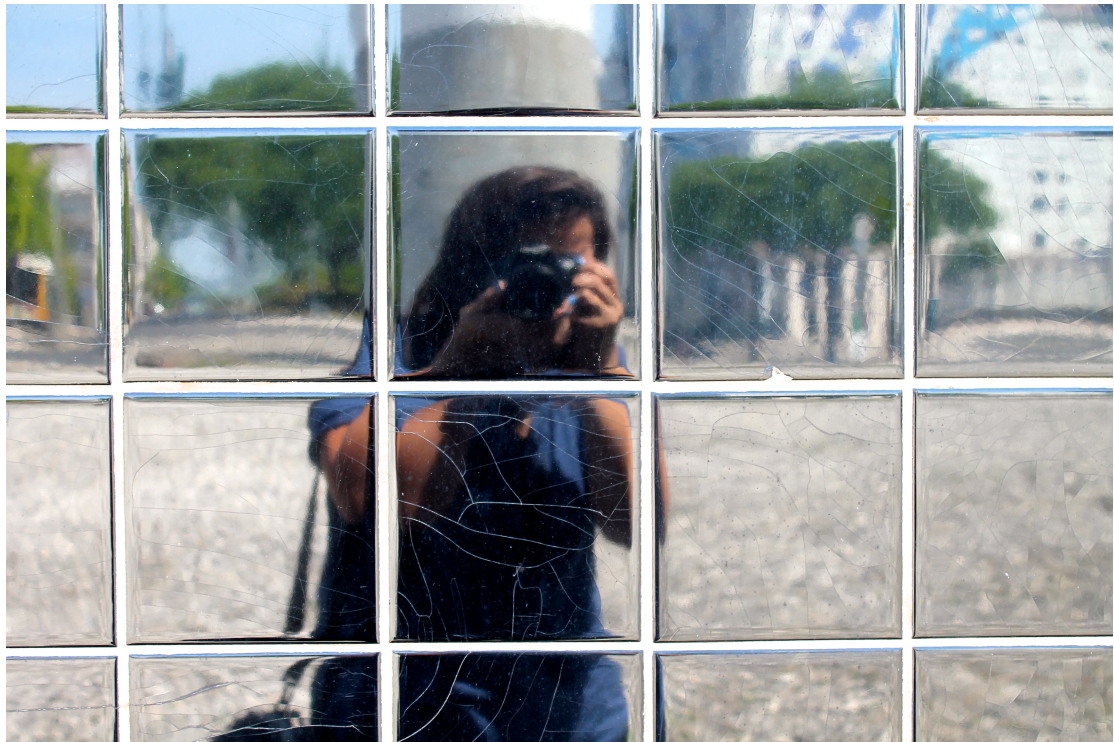
**Imagem 8**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 9**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 10**

Pedro Cabrita Reis  
Sem título, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 11**

Fernanda Fragateiro  
Jardim das Ondas, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 12**

Fernanda Fragateiro  
Jardim das Ondas, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 13**

Fernanda Fragateiro

Jardim das Ondas, 1998 (vista parcial)

Escultura

Fonte: <http://www.pinterest.com/pin/548102217126831706/>



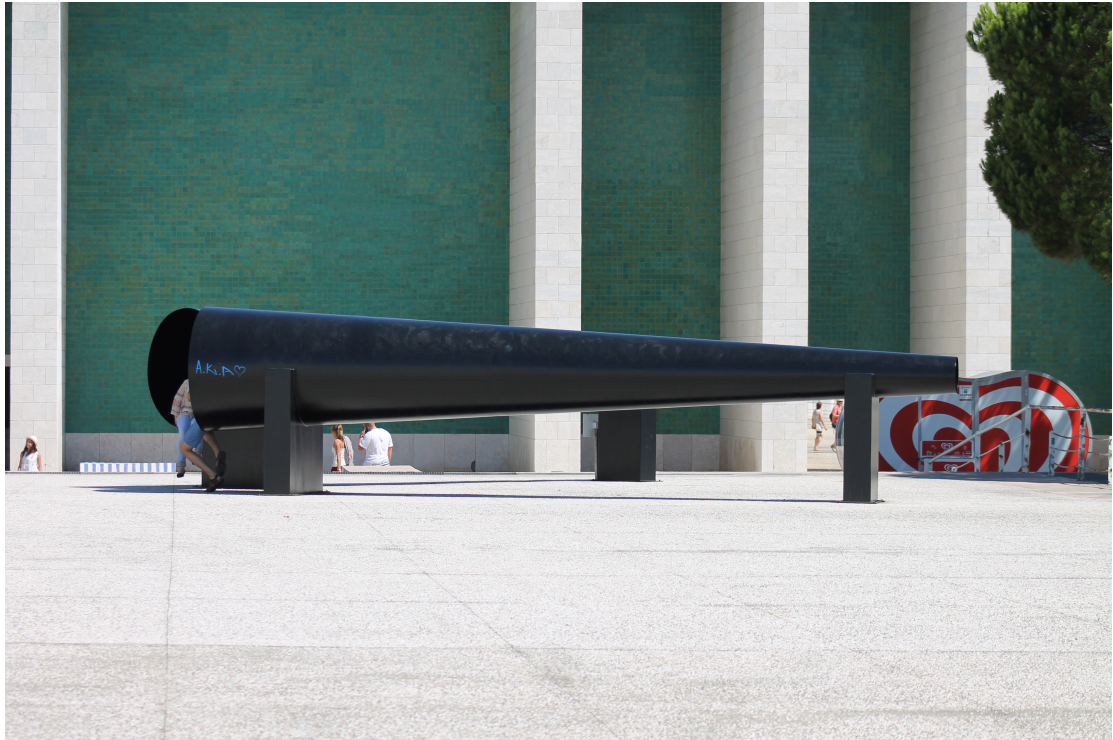
**Imagem 14**

Fernanda Fragateiro  
Jardim das Ondas, 1998 (detalhe)  
Escultura



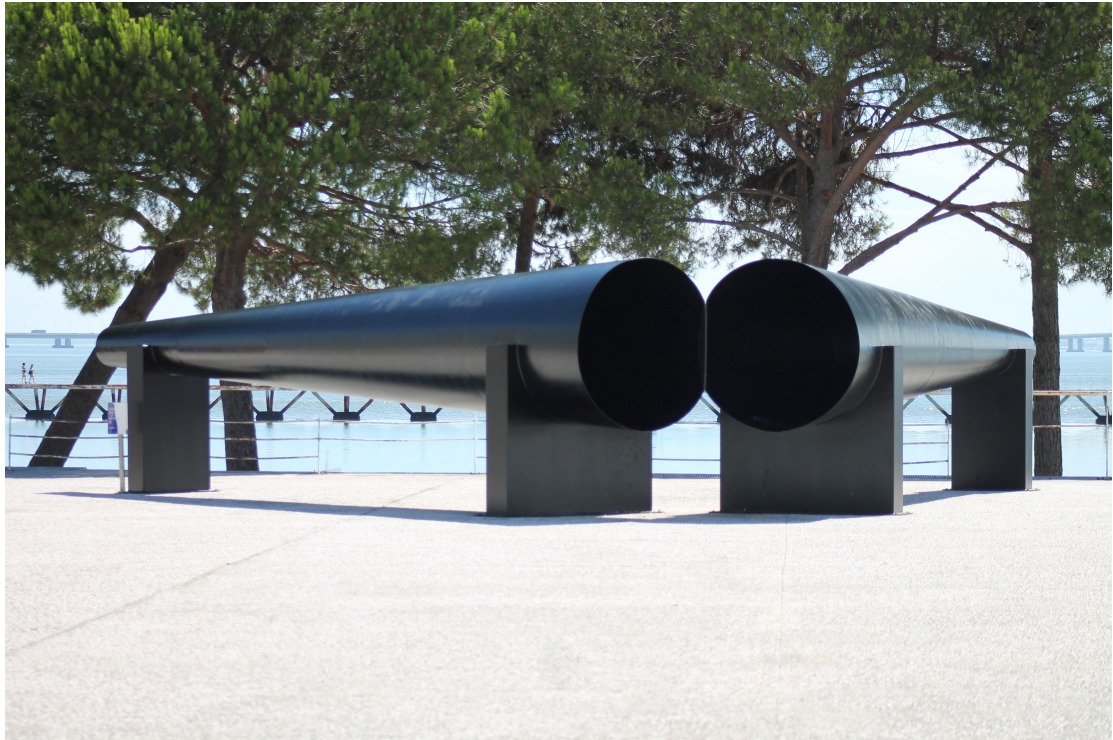
**Imagem 15**

Fernanda Fragateiro  
Jardim das Ondas, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 16**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998  
Escultura



**Imagem 17**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998  
Escultura



**Imagem 18**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 19**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 20**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 21**  
Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998 (detalhe)  
Escultura



**Imagem 22**

Rui Chafes  
Horas de Chumbo, 1998 (detalhe)  
Escultura

## Índice Onomástico

### A

Andre, Carl, 45  
Aristóteles, 17

### B

Belting, Hans, 47  
Beuys, 50, 51, 106, 158  
Brancusi, 8, 33, 50, 158  
Bravo, Joaquim, 50

### C

Caravaggio, 50, 158  
Chafes, Rui, 10, 104, 105,  
106, 107, 108, 109, 110,  
111, 112, 113, 114, 115,  
116, 117, 118, 119, 120,  
121, 122, 123, 124, 125,  
126, 127, 128, 129, 130,  
131, 132, 133, 136, 137,  
153, 155, 196, 199, 204  
Christo, 44, 45  
Corbusier, Le, 77, 143  
Costa, Pedro, 119, 202

### D

Deleuze, Gilles, 45  
Duchamp, 50, 105, 122,  
158, 199, 201

### F

Fragateiro, Fernanda, 10,  
77, 78, 79, 80, 81, 82,  
85, 86, 87, 88, 89, 90,  
91, 92, 93, 94, 95, 96,  
97, 98, 99, 100, 101,  
133, 135, 137, 152, 153,  
156, 168, 175, 188, 189,  
190, 192, 194

### G

Giacometti, Alberto, 87, 107  
Greco, El, 50, 158

### H

Habermas, Jürgen, 13  
Hertzberger, 13  
Heizer, Michael, 9

### I

Irwin, Robert, 46, 51

### J

Judd, Donald, 51

### K

Krauss, Rosalind, 9, 33, 39,  
40, 41, 42, 43, 45, 46,  
91, 137

### L

Lacan, 92  
LeWitt, Sol, 46  
Loos, Adolfo, 77, 143

### M

Malevich, 50  
Matos, Milton, 13  
Melo, Alexandre, 52, 67  
Merleau-Ponty, Maurice, 51,  
82  
Miss, Mary, 9  
Morris, Robert, 9, 43, 44,  
45, 83, 84, 153, 155

### N

Nauman, Bruce, 46, 50, 158  
Newman, Barnett, 50, 158,  
162  
Nietzsche, 115, 116, 203  
Novalis, 113, 122, 152, 155,  
203, 204, 205

### P

Panofsky, Erwin, 58

Picabia, 50, 158  
Picasso, Pablo, 8, 33, 42  
Platão, 69, 116, 117

### R

Reinhardt, Ad, 50  
Reis, Pedro Cabrita, 10, 49,  
50, 51, 52, 53, 54, 55,  
56, 57, 58, 59, 60, 61,  
62, 64, 65, 66, 67, 68,  
69, 70, 71, 74, 75, 133,  
134, 135, 136, 137, 153,  
154, 155, 156, 158  
Remesar, Antoni, 33  
Riemenschneider, Tilman,  
104, 106, 114, 201  
Rilke, Rainer Maria, 117,  
118, 203, 204  
Rodin, 8, 26, 33, 42  
Rodrigues, Assis, 22, 23  
Rubliov, Andrei, 119  
Runge, Philipp Otto, 105,  
111

### S

Salgado, Manuel, 93, 182,  
183, 184, 188, 189  
Searle, Adrien, 50, 52, 57,  
64, 69, 158  
Serra, Richard, 9, 35, 44,  
45, 49, 50, 51, 52, 53,  
54, 55, 58, 59, 60, 61,  
64, 67, 69, 70, 71, 78,  
82, 83, 84, 106, 154,  
193, 200  
Silva, João Gomes da, 93,  
94, 95, 96, 97, 98, 100,  
101, 181, 183, 188  
Smith, David, 106  
Smithson, 45

### T

Tatlin, 42  
Ticiano, 50, 158  
Trabulo, João, 118  
Trindade, António, 108

### W

Woolf, Virgínia, 78, 80, 92,  
96, 99, 143, 144, 146,  
183, 190