



R E V I S T A V I S U A I S

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

VOID

Talhando a paisagem

Susana Piteira

Portugal. Artista visual. Professora da Faculdade
de Belas Artes da Universidade do Porto
susana.piteira@sapo.pt

Resumo

No território formado pelo anticlinal de Estremoz, a paisagem gerada no contraste entre o seu carácter agrícola e o seu carácter industrial, associado à extração do mármore, proporciona um fértil campo de heterogénea reflexão/ação no domínio das artes. A partir deste contexto abordar-se-ão as relações da paisagem com a escultura e o território, focadas nas construções negativas, as pedreiras, enquanto *site* e os objetos escultóricos como possíveis *no site*, assim como outras práticas artísticas relativas ao lugar. Analisa-se também o palimpsesto que constitui a paisagem atual do anticlinal, nas suas múltiplas potencialidades e oportunidades artísticas, no presente e futuro. Esta abordagem, parte ainda de um olhar envolvido com o território em causa, numa coabitação constante e próxima, proporcionada pela prática da escultura, do habitar e da docência, da autora, registando o histórico de algumas ações, iniciadas há cerca de duas décadas, abrindo a discussão e reflexão sobre as problemáticas do território em questão no domínio da arte e da paisagem.

Palavras-chave

Escultura, matéria, natureza, paisagem, território.

In memoriam Alexandre Bahía¹

Contexto

No princípio não foi a paisagem, foi a escultura que me revelou o magnífico território das pedreiras, património vasto, constituído pelo anticlinal² de Estremoz. O interesse era o da matéria, não o do seu contexto, da paisagem por si motivada. Contudo, ao longo de mais de 25 anos, a magnitude deste(s) espaço(s)³ não só me permitiu momentos de grande riqueza experiencial como de profícuo confronto com as problemáticas que lhe(s) subjaz(em).



Fig. 1 - Perspectiva tridimensional da região compreendida entre Sousel e Alandroal, vista de sudoeste para nordeste, obtida pela sobreposição da *Carta Geológica do Anticlinal de Estremoz* (IGM, 1997) ⁴

Na planura (por vezes acidentada) tradicionalmente definidora da paisagem do Alto Alentejo, cuja humanização é antiquíssima, o olival, nascido da *terra rossa* ⁵ e nutrido por ela, ocupa ainda enormes horizontes. No anticlinal, o olival intercala de forma geral, as cavidades abertas pelo avançar da extração do *Ouro Branco* ⁶ ou das escombrelas por ela criadas, construções monumentais, erguidas em torno dos vazios das pedreiras, nas quais se concentram as partes não aproveitáveis ⁷ da matéria prima em exploração, impedindo ou dificultando o desenvolvimento da vegetação ou de qualquer atividade agrícola nessa zona. Matizam ainda esta manta de retalhos de enorme escala, os lagos criados nas cavidades, na sua maioria com expressão sazonal.

A exploração da indústria do mármore nesta região é milenar, ininterrupta desde o século XVIII, mas aumentou exponencialmente no decorrer do século XX; nos anos 20 em consequência da industrialização, em particular a partir da chegada das multinacionais mineiras e, mais tarde, na década de 70, com a modernização da indústria e a abertura da economia portuguesa ao exterior ⁸. Na década de 80 do século passado atingiu mais de duas centenas e meia de explorações. Destas, menos de 50 estão a laborar neste momento ⁹. Hoje, resultado da escassez das reservas de mármore e com agravamento da crise financeira mundial desde 2008, a indústria do

mármore entrou em declínio vertiginoso. “A zona do anticlinal de Estremoz, uma das mais prósperas do mundo no sector, há três décadas atrás, é hoje símbolo de abandono e decadência”.¹⁰



Fig. 2 - Vista do anticlinal de Estremoz¹¹

Encerrando problemáticas diversas e de diferentes dimensões, ao nível ecológico, económico e social com repercussão na dimensão cultural e estética, especialmente a nível local e regional, esta realidade, reflete-se na paisagem profundamente alterada, arruinada, se considerarmos a imagem da paisagem agrícola que definia anteriormente o território.



Fig. 3 - Vista aérea da estrada entre Borba e Vila Viçosa¹²



Fig. 4 - Estrada entre Borba e Vila Viçosa. Quando se percorre não temos a noção dos poços que se encontram imediatamente ao seu lado, como tão bem mostra a imagem anterior.
Imagem Susana Piteira.

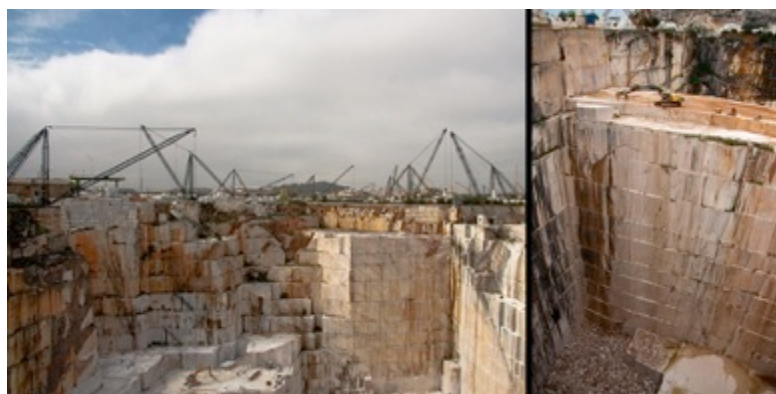


Fig. 5 - Vista de pedreiras em exploração¹³.



Fig. 6 - Vista de pedreiras em exploração¹⁴



Fig. 7 – Vista aérea de várias de cavidades de pedreiras¹⁵.



Fig. 8 – Vista de pedreira alagada¹⁶

Neste palimpsesto em que a paisagem agrícola (bucólica) se cruza com a paisagem industrial, ao mesmo tempo que a segunda deriva da alteração da primeira, conformando uma terceira construção, um terceiro artifício, uma paisagem quase pós-industrial¹⁷, encontramos então num fértil campo de heterogênea reflexão e ação criativa e artística. Se aqui nos referimos à paisagem e a tudo o que ela pode encerrar enquanto produto da criatividade, portanto coisa da invenção e da

construção intelectual¹⁸, não podemos esquecer, que toda a razão desta paisagem do anticlinal tem uma origem quase iniciática, que mostra que a extração do mármore é indissociável da arte do ocidente.

O mármore confunde-se com a história do património arquitectónico e escultórico, no mundo ocidental, de tal modo deu corpo às suas concepções e se constituiu como meio de expressão artística. Mas, tal como a atividade da sua exploração está hoje em decadência, a sua pertinência como matéria plástica e meio artístico, padece de igual modo, de certo abandono, resultando em grande medida dos preconceitos¹⁹ gerados pela abertura das premissas artísticas que sustentam o paradigma da arte depois do modernismo²⁰.



Fig. 9 - Escultura *Vénus Landscape*, de 1998, Susana Piteira, Mármore da Alagoa, Coleção Câmara Municipal de Évora

A matéria própria da escultura, seu corpo e meio por excelência até meados do séc. XX²¹, articula-se, neste contexto, com outro meio muito querido à arte a partir dessa data, o território enquanto paisagem. A apropriação do território pelos artistas da Land Art e dos Earth Works, nomeadamente da terra enquanto suporte e meio

artístico, revolucionou definitiva e ontologicamente a arte, especificamente a escultura. O anticlinal de Estremoz aborda-se aqui por estas duas vias: a da arte matéria/ corpo/ talhe – escultura e a da matéria/ território/ construção – intervenção. Sintetiza-se na complementaridade entre o cheio próprio da corporalidade da escultura e o vazio produzido pela sua ausência no território e na paisagem, algo oriundo de uma certa dimensão entrópica, que se constitui como um oximoro, para potenciais ou concretos objetos, intervenções e ações do campo escultórico contemporâneo, em que narrativas que construímos a partir deste território renovam infinitas e fecundas criações, concorrendo incessantemente para a produção de paisagem.



Fig. 10 - Peça em mármore da Alagoa, concebida para a Instalação de Escultura e Desenho, apresentada em 2003 na Galeria Gomes Alves em Guimarães, intitulada *BELEZA, OU, NATUREZA E ARTE, OU, AINDA, VÊNUS LANDSCAPE, OU,.....*,²² de Susana Piteira. Imagem de Sara Constança, (Junho 2010).



Fig. 11 - Fragmento de peça em mármore da Alagoa, concebida para a Instalação de Escultura e Desenho, apresentada em 2003 na Galeria Gomes Alves em Guimarães, intitulada *BELEZA, OU, NATUREZA E ARTE, OU, AINDA, VÉNUS LANDSCAPE, OU,.....*,²³ de Susana Piteira. Trabalho em processo no atelier. Imagem de António Ferraz Menezes (Janeiro de 2003).

I. Paradigmas escultóricos. Paisagem e território

O anticlinal de Estremoz é um território potenciador do campo escultórico, a partir de diferentes perspectivas, históricas e ontológicas. Em todos os tempos e em várias escalas temos a matéria, de acordo com modernos ou pós-modernos. Até ao advento dos minimalistas, a matéria serviu a arte com autonomia do local ao qual havia sido retirada, dando corpo a volumes, esculturas ou estátuas, em que pela mão do escultor o bloco de pedra passava a forma humana (Yourcenar, 1984) ou a outras formas. Neste contexto, não era usual nomear na obra artística, o local onde se havia subtraído a matéria que lhe dava corpo²⁴. Com as alterações paradigmáticas no domínio das artes, nos anos sessenta do Séc. XX, em concreto com Robert Smithson, a matéria adquire nova dimensão, sendo remetida de forma sistemática, ao local a que havia sido retirada ou assumindo-se como parte da intervenção artística nesse

mesmo local. A impossibilidade de expor os Earthworks para além dos seus próprios territórios, levou Smithson a criar uma dialéctica, a que ele chamou de *site* e *non-site*:

The site, in a sense, is the physical, raw reality – the earth or the ground that we are really not aware of when we are in an interior room or studio or something like that and so I decided that I would set limits in terms of the dialogue (it's a back and forth rhythm that goes between indoors and outdoors), and as a result I went and instead of putting something on the landscape I decided it would be interesting to transfer the land indoors, to the non-site, which is an abstract container. This summer I went out West and selected sites - physical sites-which in a sense are part of my art. I went to a volcano and collected a ton of lava and sent it back to New York and that was set up in my non-site interior limit. ²⁵

Site é então um sitio no qual a peça devia estar, mas não está (Casey, 196)²⁶. *Non-site* é uma abstracção que representa o *site* (Casey, 196)²⁷. Pensando nas minhas esculturas em pedra, e apesar de serem o resultado de uma atuação sobre o bloco inicial resgatado à natureza²⁸, conferindo-lhes algum tipo de forma mais ou menos referencial, que as tornou autónomas relativamente à origem da matéria que lhe deu corpo, não posso deixar de as considerar uma parte dessa natureza e, desta forma, um *non-site*. Por outro lado, as pedreiras no seu modo negativo, resultando da extração dos blocos de mármore que servem aos meus trabalhos escultóricos, não deixam de constituir-se como uma intervenção talhada na paisagem, apesar dessa ação não depender diretamente de um ato físico meu, ou de uma demanda direta da minha parte, qualquer que seja.



Fig. 12 – Escultura de Susana Piteira da série *Membranas*, dimensões (aproximadas) 25x60x50 cm, Mármore da Alagoa, 2010. Exposta no Museu de Alberto Sampaio, em Guimarães, em 2010. Imagem de Sara Constança (Junho de 2010)

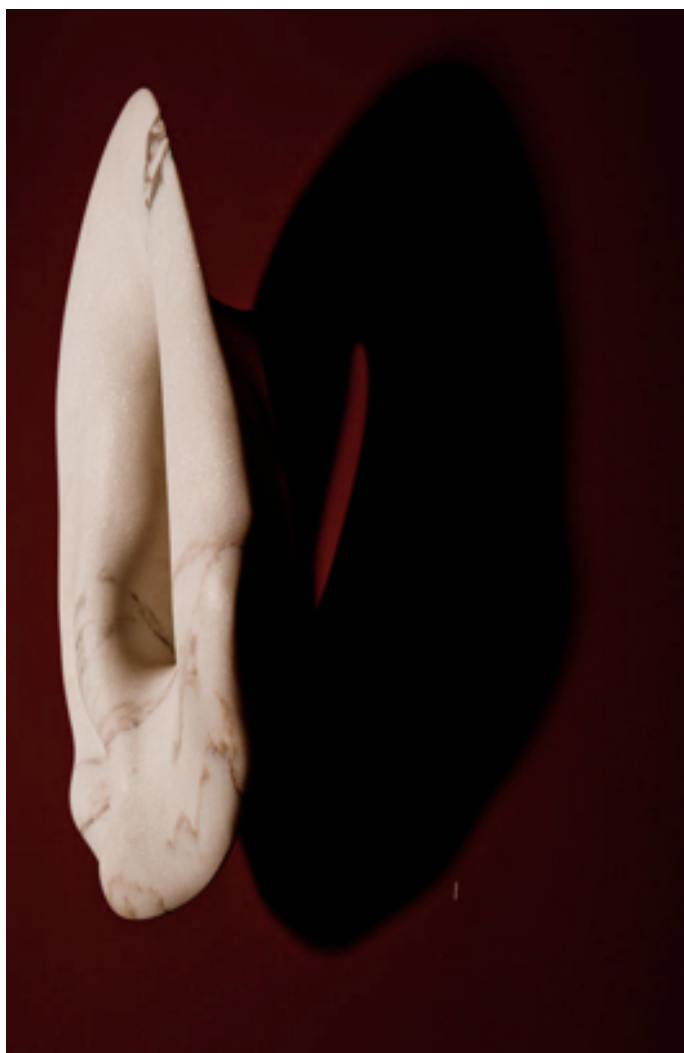


Fig. 13 – Escultura de parede de Susana Piteira da série que integrou a Instalação *Just Sculpture*, exposta na Galeria Gomes Alves 2, em Guimarães, em 2009.
Imagem de Sara Constança (Junho de 2010).

O encontro no tempo e na espacialidade desta paisagem, dependeram da opção por uma via artística, que se decide na matéria, interpretada a escultura como a manifestação de uma poética, “reafirmando a tendência centrada na *criação* (de alguma forma no casamento do Homo faber de Arendt com o Homo ludens de Huizinga) como aspectos essenciais do objecto artístico”²⁹. Nesse sentido, a escultura apresenta-se como uma forma de materializar a realidade, em que pelo tacto, se distingue da imaterialidade da cultura³⁰ e nos oferece um porto de abrigo face à indiscernibilidade do mundo virtual, que hoje nos tende a dominar. Então, o meu corpo enquanto veículo sensitivo do conhecimento da matéria, reclama no tempo e no espaço a efetivação da “minha proximidade e participação. Esta participação

assente na experiência prévia de escultora e *visita* assídua das pedreiras, coadjuvada pela experiência da arte e pelo conhecimento da sua teoria e da sua história, na qual se albergam também, entre tantos outros, os Earthworks, determinou no meu olhar uma análise *impura* dos espaços em questão, promovendo a criação de obras imaginárias ou efetivas que se corporizam noutras linguagens, que não a plástica, própria da tradição da *escultura em pedra*.³¹



Fig. 14 – Imagem de superfície de escultura de Susana Piteira, em mármore da Alagoa, salientando as qualidades físicas, estéticas e sensoriais desta matéria.
Imagem de Sara Constança (Junho de 2010).

Da mesma forma, é ainda o meu corpo que permite decidir esta paisagem, já que “O objecto paisagem não preexiste à imagem que o constrói com uma finalidade discursiva” (Cauquelin, 36), porque

A imagem não é dirigida para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que lhe solicita a presença. E tal como o local (*topos*), de acordo com a definição aristotélica, é invólucro dos corpos que ele limita, também a pretensa <paisagem> (localzinho: *topion*) nada seria sem os corpos em acção que a ocupam. A narração surge primeiro e a sua localização é um feito de leitura (Cauquelin, 37)³².

Então a paisagem motivadora dos projetos de que falarei de seguida, apresenta-se como retórica pura, persuadindo assumidamente os motivos da sua criação, que claramente foi pretexto para os seus desenvolvimentos (Cauquelin, 37). E a minha condição de *visu* conduz-me a outra ordem de questões, servindo a criação poética e visual influenciando toda a minha operatividade criativa, concretizada agora, também, noutras dimensões, noutras meios, noutras processos, convocando outras experiências prévias e novas colaborações, onde disciplinas várias se afirmam em cruzamentos artísticos.



Fig. 15 – Parte aberta da pedreira na Alagoa (Bencatel - Portugal), na qual foram extraídos todos os blocos utilizados para as esculturas da autora que se apresentam neste artigo. Imagem de Susana Piteira (realizada a 26 de Junho de 2016).



Fig. 16 – Descida da zona aberta da pedreira referida na imagem anterior para zona de galerias subterrâneas de extração. Imagem de Susana Piteira (26 de Junho de 2016).



Fig. 17 - Imagem de dois dos acessos da zona aberta da pedreira referida nas imagens anteriores para zona de galerias subterrâneas de extração. Imagem de Susana Piteira (realizada a 26 de Junho de 2016).



Fig. 18 - Várias imagens da zona de galerias subterrâneas de extração da pedreira da Alagoa. Imagens de Susana Piteira captadas (realizada a 26 de Junho de 2016).

Deslocamentos criativos

Os projetos que apresentarei de seguida têm como denominador comum, o facto do seu desenho partir de um território específico, em que a dimensão do património natural e da paisagem se constituem como substância. Evidenciando a relevância do

conhecimento adquirido com a experiência artística e pedagógica, nas práticas de programação, estes projetos manifestam o imenso campo de oportunidades para a arte através dos artistas e ou dos grupos neles envolvidos e para as escolas de arte, podendo contribuir de forma inequívoca para ativar múltiplas dimensões dos lugares deste território.



Fig. 19 - Intervenção escultórica de Syoho Kitagawa (Japão)³³ em lago preexistente no Jardim de Diana, em Évora. Trabalho realizado no 1º Simpósio de Escultura de Évora em 1981. Imagem Susana Piteira (2003).

Como antecedente contextualizador e fazendo um pouco de história, para melhor nos situarmos, socorro-me dos simpósios de escultura à data em que surgem em Portugal. Estes acontecimentos nasceram associados à pedra, com o apoio de empresários do sector das rochas ornamentais, que neles viram uma oportunidade para promover e divulgar, no âmbito nacional internacional, a matéria prima que exploravam. Os artistas tiveram um papel determinante na concepção e organização do 1º Simpósio de Escultura de Évora, constituindo assim uma participação fundamental para a coerência e sucesso do evento, não só como criadores mas também como promotores e facilitadores. Foi João Cutileiro e António Pedroso (da Utilpedra - Centro Técnico de Estudo e Utilização da Pedra, SCRL) que propuseram

este Simpósio, à escola de arte Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual³⁴, o qual decorreu em Évora em 1981. A referida Escola foi a organizadora do simpósio em estreita articulação com João Cutileiro e a Utilpedra³⁵. O texto do catálogo do Simpósio refere que um dos seus objectivos é “Caminhar no sentido de um espaço onde o trabalho em pedra possa retomar o lugar que sempre ocupou na cultura portuguesa”³⁶, e outros objectivos, seriam “os de estabelecer o diálogo entre os jovens escultores portugueses presentes e os mestres convidados, e que se mobilizassem em torno deste projecto entidades normalmente tão distantes entre si como as instituições e organismos ligados “às coisas da Cultura” e à indústria”³⁷. Outra fundamentação para a promoção e defesa dos simpósios, em Portugal, prendeu-se com o facto de serem vistos como um meio de descentralizar a cultura uma vez que “o artista, ser humano integrado numa cultura, liga a obra à vida, às transformações sociais, económicas e políticas, assumindo muitas vezes um papel de intervenção na defesa do progresso social e cultural”³⁸.



Fig. 20 - A emblemática Praça do Giraldo em Évora. No primeiro plano, a escultura *Évora Revisitada* de João Cutileiro, realizada no 1º Simpósio de Escultura de Évora, onde se encontra colocada de “forma temporária” há décadas. Imagem Susana Piteira (2003).

Tendo em conta a distância temporal e circunstancial que nos separa de 1981, em que os propósitos do simpósio referido, manifestavam ainda laivos pós-revolucionários, na tentativa de contribuir para modernizar o país numa associação entre a arte e a indústria e, naturalmente, entre a arte e a sociedade, e em que as premissas artísticas nos parecem agora expressas de forma algo ingénuas, as motivações que se encontram na génese dos simpósios de escultura não deixam por isso de se mostrar todavia pertinentes³⁹, como ponto de partida para projetos atuais. As problemáticas a que tentaram dar resposta continuam ativas, podemos considerá-las hoje como premonitórias, a saber: afirmar o país e o que o caracteriza cultural e economicamente; dinamizar a relação entre gerações de artistas, promovendo a passagem de testemunho; colocar a arte no centro do desenvolvimento como ferramenta potenciadora e criativa de áreas que tradicionalmente lhe eram estranhas (relação entre a arte e a indústria, a arte e a ciência, indústrias criativas, por exemplo). De forma menos expressa mas implícita, estava a questão da descentralização cultural e do seu potencial para dinamizar o país a partir das suas especificidades locais. Questão esta, agora, em destaque assumindo-se quase como moda, quer no discurso político quer nos propósitos e prioridades associados aos fundos estruturais do programa Horizonte 2020, que pretendem incentivar o desenvolvimento do país⁴⁰.

Os Projetos

Abordam-se então três projetos de índoles distintas, com autorias únicas ou partilhadas, parcerias por vezes complexas, equipas e intervenientes multidisciplinares, com processos de trabalho transversais, paralelos ou disjuntos, casualmente simultâneos nas diferentes escalas em que operam, convergindo no facto de serem desenhados a partir do mesmo território e da matéria *mármore*, enunciando articulações possíveis da arte com a paisagem.

Destes projetos, dois foram realizados e um está em processo, a saber: *Novas Utilizações para o Mármore*, Estremoz, 1997; *Linhas Paralelas*, Eixo Vila Viçosa, Borba, Estremoz, 2005; *Diálogos Contemporâneos com o Mármore. Do Território à Arte*, Estremoz, 2013⁴¹.

Novas Utilizações para o Mármore foi o primeiro dos projetos anteriormente assinalados. Acontecendo em diversos períodos de 1997, visou sensibilizar os estudantes de Escultura e de Design da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, incluindo os estudantes Erasmus, para a pedra como possibilidade material nos seus domínios de trabalho, pelas suas excelentes qualidades mecânicas e estéticas. Tendo como fim a utilização de desperdícios desta rocha ornamental, como médium numa perspectiva inovadora, nos referidos domínios artísticos, outras questões estavam também na origem deste projeto prendendo-se com as problemáticas associadas à extração desta matéria e à optimização do aproveitamento deste recurso⁴². De igual forma se interrogava a responsabilidade desta Faculdade como agente transformador na promoção do desenvolvimento resultante da sua ação formativa ao nível da criação, da transmissão e da difusão do conhecimento nas áreas que lhe são específicas, permitindo aos alunos uma experiência de integração das suas áreas de estudo na complexidade da estrutura de um local particular, Estremoz: com o seu território (o anticlinal), a sua cidade, uma matéria e um contexto socioeconómico e cultural.



Fig. 21 - Pedreira na estrada de Borba para Vila Viçosa aquando da visita de estudo preparatória para o Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, em Fevereiro de 1997. Imagem de Susana Piteira (digitalizada a partir de diapositivo).



Fig. 22 - A mesma pedreira da figura anterior, em Julho de 2016, agora desactivada. Imagem de Susana Piteira (realizada a 26 de Junho de 2016).



Fig. 23 - Imagens de visita de estudo preparatória para o Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, a uma indústria de transformação de mármore em Vila Viçosa, em Fevereiro de 1997. Imagem de Susana Piteira (digitalizada a partir de diapositivo).



Fig. 24 - Imagem de Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, com os estudantes da FBAUL Mário Costa e Catarina Fernandes, Convento das Maltezas /Universidade de Évora / Centro de Ciência Viva, em Estremoz, 1997. Imagem de Susana Piteira (digitalizada a partir de diapositivo).



Fig. 25 - Imagem de estaleiro de Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, com estudantes da FBAUL, Convento das Maltezas /Universidade de Évora / Centro de Ciência Viva, em Estremoz, 1997. Imagem de Susana Piteira (digitalizada a partir de diapositivo).



Figs. 26 e 27 - Imagens de estaleiro de Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, com os estudantes da FBAUL Inês Marques, Leonor Antunes e José Puchades. Convento das Maltezas /Universidade de Évora / Centro de Ciência Viva, em Estremoz, 1997. Imagens de Susana Piteira (digitalizadas a partir de diapositivos).



Figs. 28, 29 e 30 - Imagens de estaleiro de Workshop *Novas Utilizações para o Mármore*, com a estudante da FBAUL Joana Imaginário, trabalho de outros estudantes e Mário Costa. Convento das Maltezas /Universidade de Évora / Centro de Ciência Viva, em Estremoz, 1997. Imagens de Susana Piteira (digitalizadas a partir de diapositivos).

Para desenvolver o projeto foram realizadas previamente visitas de estudo com todos estudantes em causa a várias pedreiras e indústrias transformadoras do sector das rochas ornamentais do anticlinal de Estremoz. Seguiu-se a escolha dos blocos de pedra por parte dos participantes, de acordo com os seus projetos individuais a realizar durante o Workshop desenvolvido em dois períodos distintos⁴³.

Paralelamente ao Workshop e coincidindo com a FIAP, feira anual de Estremoz, ocorreu nas instalações do Centro Ciência Viva da Cidade uma exposição com os projetos elaborados pelos estudantes de Design de Equipamento, no contexto do *Novas Utilizações para o Mármore*.

Os trabalhos desenvolvidos no Workshop de Escultura foram expostos na cidade em locais escolhidos pelos estudantes seus autores⁴⁴, alguns dos quais permaneceram definitivamente nesses locais de acordo com protocolo prévio com a Câmara Municipal de Estremoz, como forma de agradecimento à autarquia pelo apoio prestado ao evento, assim como de incentivo e promoção do trabalhos dos jovens artistas envolvidos.

Este projeto foi proposto pela FBAUL à Câmara Municipal de Évora e ao Polo de Estremoz da Universidade de Évora, tendo sido apoiado por ambas as instituições e ainda por diversas empresas de equipamentos e materiais técnicos e de extração de pedra mármore⁴⁵.

Avaliando o *Novas Utilizações para o Mármore*, podemos verificar que o projeto teve um impacto como experiência pedagógica na consolidação de aprendizagens relativas à prática da escultura pelos estudantes envolvidos, contribuindo também para a sua percepção no que concerne à especificidade de cada lugar, nomeadamente ao nível da relação dos seus trabalhos com o *genius loci* que convocou a colocação de cada uma das intervenções e/ou das esculturas promovendo o seu diálogo com o património de Estremoz. A recepção dos trabalhos pela comunidade local terá constituído outra chamada de atenção pelo carácter algo polémico que algumas das suas reações demonstraram, motivadas em parte, pela ausência à data, de manifestações de arte contemporânea nesta cidade.

Apesar de considerar este projeto como promotor dos que se abordarão de seguida, este é apenas um facto pessoal, pela experiência e conhecimento que me proporcionou. Depois deste evento nenhum outro se desenvolveu, que desse seguimento aos trabalhos iniciados em 1997. Tal como os Simpósios, que não chegaram a responder a muitos dos objectivos a que se propunham nos seus programas, o projeto a que me venho referindo careceu de uma estrutura que pudesse coordenar as diversas instituições e intervenientes com condições capazes de assegurar o exercício dos vários interesses envolvidos, permitindo assim o seu desenvolvimento para outras dimensões e formatos. A continuidade deste tipo de projetos tem-se revelado uma miragem, caindo assim numa dimensão de evento singular, respondendo apenas a uma estratégia momentânea de afirmação política, ou institucional, desperdiçando desta forma, múltiplas valências e interesses a que poderia servir⁴⁶.



Fig. 31 – Imagem da esquerda intervenção temporária dos estudantes Leonor Antunes e Mário Costa, no claustro do Convento das Maltezas, em Estremoz, 1997, no âmbito do Workshop que venho abordando.. Fig. 32 – Imagem da direita intervenção temporária da estudante Leonor Antunes no Castelo de Estremoz. Imagens de Susana Piteira (digitalizadas a partir de diapositivo).



Fig. 32 – Intervenção temporária do estudante Mário Costa, no Lago do Gadanha, em Estremoz, 1997, no âmbito do workshop que venho abordando. Imagem de Susana Piteira (digitalizada a partir de diapositivo).

O documentário *Linhas Paralelas* resultou de um projeto do Colectivo OSU – Ocupa, Sensibiliza, Utiliza, criado no Porto em 2001, motivado pelo princípio que “O caminho faz-se pela estimulação de uma resposta de uso para os espaços, físicos e mentais, abandonados no tempo. A oportunidade parte de um encontro que promove a libertação criativa”⁴⁷.

Linhas Paralelas é uma curta-metragem realizada pelo *singular* Colectivo OSU, apresentado no Fantasporto de 2006. Estreou a 1 de Agosto de 2005, projetado nas paredes da Estação de Caminhos de Ferro de Vila Viçosa, na qual se mostrou também uma exposição de desenhos dos alunos da Escola Secundária Pública Hortênsia de Castro, realizados no contexto das atividades e ações desenroladas ao longo da produção do filme, no Alentejo⁴⁸.

Esta curta-metragem centra-se no problema de dois abandonos historicamente ligados entre si: as vias ferroviárias e as pedreiras de mármore do eixo Estremoz - Vila Viçosa, e na possibilidade da sua recuperação/ reabilitação.

O impacto negativo que estes abandonos causaram na economia, especialmente da região, refletindo-se no âmbito social e ambiental, motivaram o Colectivo a abordar a questão a partir do local. Para tal, estabeleceram-se metodologias de trabalho apoiadas em processos de mediação com a população, a autarquia, a Escola Secundária e outras pessoas, entidades ou instituições da região, que pudessem estar relacionadas com os conteúdos que se desejavam abordar em *Linhas Paralelas*, trazendo contributos significativos ao projeto.

Enunciado como um processo que pretendia utilizar a arte pela cidadania, *Linhas Paralelas*, chamou as pessoas a refletirem, atuando e participando no filme ou noutras atividades que se realizaram paralelamente à sua produção. O processo desenvolvido com este trabalho acentuou um dos lemas do Colectivo, que apresentava a sua atividade como *uma possibilidade* de experienciar, autónoma e independentemente, a possibilidade de cada um de nós se tornar produtor de notícias, construindo os seus próprios argumentos. Os elementos da população local envolvidos foram então realizadores e produtores das suas próprias experiências artísticas. Trazendo assim, parte da sua realidade, em primeira mão.

Debates, discussões, ou simples conversas, como uma que se mostra entre a família cigana e o Colectivo, constituíram ações que ora se misturam com a própria produção deste complexo trabalho, ora se constituem como ações paralelas ao mesmo.

Linhas Paralelas é um título que não nos indica apenas a relação de decadência entre pedreiras e linhas de caminho de ferro abandonadas. *Linhas Paralelas* denuncia, através do seu nome, o próprio processo metodológico em que se produziu o projeto, o carácter sincrético do OSU. Denuncia ainda *países paralelos* dentro do mesmo Portugal⁴⁹. No filme, a espontaneidade dos discursos de alguns dos personagens proporciona momentos de deleite e poesia de uma autenticidade quase perdida, num mundo que, parece, se vem querendo cada vez mais *banal*⁵⁰.

O contributo do projeto *Linhas Paralelas* desenvolvido pelo Colectivo OSU, teve impacto local junto da população escolar e da população de Vila Viçosa. Uma conferência que apresentei no Círculo Católico dos Operários do Porto⁵¹, em 2005, sobre a atividade do Colectivo OSU desde a sua formação em 2001, assim como a

apresentação, já em cima referida, do documentário, no Fantasporto de 2006, permitiu divulgar o trabalho desenvolvido no Alentejo para além deste território.

A dissolução do grupo não permitiu o desenvolvimento de outros projetos decorrentes do *Linhas Paralelas*. Contudo, o legado deixado através do documentário realizado, as experiências com os alunos da Escola Pública Hortênsia e a população envolvida diretamente no projeto, assim como as chamadas de atenção ao poder local, constituem-se como factos relevantes a partir dos quais é possível desenvolver outros projetos⁵².

Conclusões

Por último, em forma de conclusão do exposto no presente artigo, abordo um projeto que resulta das experiências obtidas com os projectos anteriores, em estreita complementaridade com a minha prática quer artística quer docente. *Diálogos Contemporâneos com o Mármore: Do Território à Arte* consiste no desenvolvimento de uma formação de carácter artístico que pretende desenvolver um projeto no domínio das artes plásticas, a partir do contexto da matéria mármore, com o objectivo de promover, no país e no estrangeiro, a formação artística de excelência, proporcionada por uma escola de arte⁵³ e a região de Estremoz com o seu potencial na matéria em causa.

Num país como Portugal, rico em qualidade e em quantidade de mármore, caberá de forma significativa aos artistas e às escolas de arte exercitar essa reflexão e, na sequência dessa atitude, reconsiderar o espaço da referida matéria enquanto potencial meio ou referente para os criadores atuais, reformulando, eventualmente, algumas práticas de atuação artísticas e pedagógicas.

Partir de um território definido pela articulação de uma paisagem modelada pela pedra mármore, expressa na sua cultura material e imaterial, é o repto que se coloca para o desenvolvimento de um evento artístico de carácter formativo para estudantes de arte, promovendo a inovação desta matéria como meio e como refente artístico na contemporaneidade.

Tal como a paisagem, que nos passados anos 60 do século XX, viu o seu estatuto ganhar novas dimensões, passando apenas de referente artístico privilegiado a corporizar também outras dimensões artísticas, nomeadamente assumir-se enquanto suporte e meio, a pedra, merecerá também essa oportunidade, sobretudo se a considerarmos associada a um território cuja história, economia e cultura dela têm dependido substancialmente, como é o caso do anticlinal de Estremoz.

Numa perspectiva transversal ao território e à arte, o projeto visa envolver a formação de estudantes de diversas áreas, especialmente na escultura e na arte performativa, de entre outras, a partir de formações em regime de workshop, cujos trabalhos se desenvolvam desde diversos locais, unidades de paisagem ou objectos e edifícios arquitectónicos, do território em causa, proporcionando a necessidade de olhar e conhecer estes lugares, compreendendo as dimensões que os definem e caracterizam, servindo-se desse conhecimento para elaborar e consumir as propostas criativas.

Para tal, ações conjuntas entre escola e diversas entidades de índole artística ou não, poderão iniciar em conjunto, um âmbito de trabalho que, promovendo o mármore e o seu contexto territorial, responda a necessidades de inovação artística a partir dos recursos portugueses, materiais e imateriais, permitindo ensaiar formas através das quais, a arte se constitua como factor preponderante de desenvolvimento, contribuindo para novas centralidades de produção e atuação artísticas e para que estas se apresentem como suportes inovadores ao desenvolvimento local mas de afirmação global. Ainda neste contexto, afirmar a Universidade na contemporaneidade enquanto meio privilegiado no desenvolvimento de conhecimento, em estreita colaboração com a comunidade, afirmando a sua responsabilidade na promoção plural dos saberes e na construção de novas realidades sociais⁵⁴.

Void / Talhando a paisagem enuncia as questões fundamentais que o presente texto tem por objectivo. Void remete para os inúmeros vazios abordados. Os vazios físicos e os vazios imateriais. Talhar a pedra é sempre um processo negativo de retirar

matéria que pode ocorrer em redor do bloco, diminuindo o seu volume pelo exterior ou ocoando o seu interior, no definir de uma forma, esvaziando a massa pela ação do escultor. Mas de outros vazios se pretende falar aqui. Os vazios relativos à desatenção sobre este território, fértil em possibilidades também para a arte e para os artistas, que seguramente, a partir do seu seio, poderão promover importantes ações com as quais, respondendo numa primeira instância aos seus anseios criativos, se dilatam para fora de si e, como já aludido atrás, se apresentem como suportes inovadores ao desenvolvimento local de afirmação global. Talhar a paisagem, remete então, também, para os projetos ensaiados, consumados ou enunciados, aqui apresentados, enquanto meios de conformar novas paisagens.

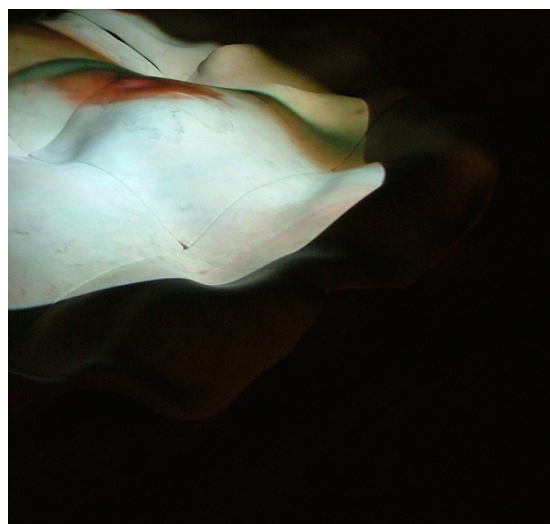


Fig. 37 – Duas imagens de instalação multimédia (pedra, DVD, som, luz) intitulada *Prazeres públicos, sofrimentos privados*, de Susana Piteira e Ritske Van Raay. Imagem de Susana Piteira.



Fig. 38 – Imagem simbólica pelo nome da empresa de comércio de mármore na estrada de Borba para Vila Viçosa. Imagem Susana Piteira a 26 de Junho de 2016.

Notas

¹ O Alexandre Bahia foi meu aluno no curso de Arquitectura Paisagista da Universidade de Évora, entre 1992 e 1994. Manifestou-se um estudante tão irreverente quanto inteligente, particularmente brilhante, com quem tive o privilégio de partilhar desejos, informações, experiências profissionais e preocupações, principalmente uma amizade fantástica no respeito mútuo, com impacto nas nossas acções e na responsabilidade da prática profissional. Trabalhámos efetivamente no documentário *Linhas Paralelas*. Outros projectos, que tínhamos conceptualizado, não se puderam, infelizmente, concretizar, pois o Alexandre deixou-nos muito cedo. Dedicando-lhe este artigo, manifesto a minha gratidão pelo que me ajudou a crescer no entendimento da minha prática profissional como artista e como docente, em especial no entendimento das coisas da paisagem.....

² O anticlinal de Estremoz, localiza-se no sector setentrional da Zona de Ossa – Morena (ZOM) (Lotze, 1945), em Portugal, 150 quilómetros a Leste de Lisboa, a partir de onde se faz o acesso através da auto-estrada A6 (Fig. 1), em <http://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/7941/1/Paper%20106-Património%20Estremoz.pdf>, acesso em 3 de Julho de 2016.

³ Distingo o singular e o plural ao mesmo tempo que os assumo em simultâneo, pois se trata aqui de fragmento e totalidade: fragmento quando falamos de cada uma das pedreiras, dos vazios; totalidade quando se contempla o anticlinal.

⁴ Perspectiva tridimensional da região compreendida entre Sousel e Alandroal, vista de sudoeste para nordeste, obtida pela sobreposição da *Carta Geológica do Anticlinal de Estremoz* (IGM, 1997) com a imagem digital

do terreno gerada pelo programa *GoogleEarth* (<http://earth.google.com/download-earth.html>, consultada em

25 de Maio de 2007), sobrelevada três vezes. Note-se o controlo topográfico condicionado pelas litologias. A zona central correspondente ao pré-Câmbrico bem como os afloramentos correspondentes

ao CVsCe ocupam as zonas mais baixas, enquanto a formação dolomítica corresponde a um planalto central no anticlinal de Estremoz. Nas regiões adjacentes, os relevos de resistência correspondem a níveis de rochas siliciosas de precipitação química e negras (líditos) de idade silúrica, muitas vezes fossilíferos. os

níveis do CVsCe explorados para fins ornamentais encontram-se representados a azul-claro (variedades de mármore cor-de-rosa, branco e cremes mais ou menos venados) e a azul-escuro (variedades “Ruivina”). Na figura aparecem ainda em destaque dezenas de falhas perpendiculares à estrutura, na sua maior parte estas falhas encontram-se preenchidas por filões de rochas ígneas (doleritos). Em <http://home.dgeo.uevora.pt/~lopes/olhar/D20.pdf> consultado em 3 de Julho de 2016.

⁵ <https://blacksmoker.wordpress.com/2010/02/14/carbonatacao-e-formacao-de-terra-rossa/>, acedido a 2 de Julho de 2016.

⁶ Forma como se denomina o mármore localmente.

⁷ Sobretudo não comercializáveis, uma vez que a lógica da rentabilidade dos blocos é pensada em função da sua dimensão. Quanto maior for o bloco mais rentabilidade se obtém do seu corte em chapas porque se otimiza a mão de obra e os cortes dos engenhos assim como de outras máquinas utilizadas na transformação dos blocos.

⁸ Em http://redphi.aq.upm.es/?portfolio=phi-land_study-case_ppa_estremoz_portugal, acedido a 2 de Julho de 2016.

⁹ Informação verbal de Joaquim Borrego (industrial do sector das rochas ornamentais no Alto da Portela /Vila Viçosa).

¹⁰ <http://www.radiocampanario.com/r/index.php/regional/5657-marmore-decrescimento-de-jazidas-podem-colocar-sector-em-risco>, consultado em 23-06-2016.

¹¹ Imagem retirada de <http://www.igme.es/CYTED/fotosWeb/pages/Anticlinal%20de%20Estremoz%202.htm>, a 3 de Julho de 2016.

¹² Imagem retirada de http://redphi.aq.upm.es/?portfolio=phi-land_study-case_ppa_estremoz_portugal, acedido a 3 de Julho de 2016.

¹³ Imagem obtida em <http://www.radiocampanario.com/r/index.php/regional/5657-marmore-decrescimento-de-jazidas-podem-colocar-sector-em-risco>, acedido a 3 de Julho de 2016.

¹⁴ Idem.

¹⁵ Imagem obtida em

<http://www.rotatonsdemarmore.com/ficheiros/dinamicos/multimedia/imagem/sliders/f2fa9b3ae68ebe7b058687193ae1d712.JPG>, a 3 de Julho de 20016.

¹⁶ Imagem obtida em <http://www.lifecooler.com/artigo/passear/rota-tons-de-marmore/443353/contatos/>, a 3 de Julho de 2016.

¹⁷ Em boa parte, a paisagem com a qual nos confrontamos é maioritariamente pós-industrial já que um número muito significativo de pedreiras estão abandonadas, algumas há várias décadas, assim como as enormes escomboreiras e os vazios tornados lagos. Todavia, na medida em que ainda há explorações de mármore activas, não podemos falar com propriedade de uma paisagem pós-industrial na sua totalidade.

¹⁸ Ideia transversal na obra CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da Paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008.

¹⁹ Originados em parte, como adverte Marguerite Yourcenar, pelo inconstância do gosto que o Homem manifesta ter em distintas fases da sua história, em **O tempo, esse grande escultor**. Lisboa: Difel, 1984.

²⁰ A este respeito ver meu artigo *Do Objecto do Corpo ao Corpo do Objecto* em http://www.susanapiteira.com/autora/bibl_activa/RA21.pdf.

²¹ Sobre a pedra como meio artístico e a razão da sua importância na arte ocidental veja-se o Capítulo 7, La escultura en piedra, em HILDEBRAND, A. Von. **El problema de la forma en la obra de arte**. Madrid: Visor. 1988.

²² <http://susanapiteira.com/expo/index.html>

²³ <http://susanapiteira.com/expo/index.html>

²⁴ Podia referir-se a qualidade da pedra e/ou o seu nome, chamando a atenção para a qualidade da matéria e por essa via salientar-se o local no qual era extraída.

²⁵ Em FLAM, Jack (Ed). **Robert Smithson: The Collected Writings**. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press. 1996. Pag. 178. Também em CASEY, Edwards S.. **Earth-Mapping: Artist Reshaping Landscape**. Minneapolis, London. MINNESOTA. Pags. 8 e 196.

²⁶ “Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson”, in Smithson, *Collected Writings*, 250.

²⁷ “Four Conversations between Dennis Wheeler and Robert Smithson” [1969-70], em Smithson, *Collected Writings*, 199.

²⁸ Portanto não se constituem como elementos retirados apenas de um dado local, são elementos que depois de subtraídos aos seu sitio, sofreram alterações e adquiriram vida própria.

²⁹ Ver em http://susanapiteira.com/autora/bibl_activa/justSculpture.pdf.

³⁰ Para melhor se entender a que dimensão da cultura aludo ver HARPER, Glenn. **“La escultura y el mundo material”**. *EXIT Express*. 2008, nº36, p. 20.

³¹ A pedra está associada à escultura em que o artista pode progredir na sua representação de acordo com Hildebrand, A. Von. **El problema de la forma en la obra de arte**. Madrid: Visor. 1988.

³² Anne Cauquelin remete-nos aqui para “o belo texto de Christian Jacob, <Logiques du paysage dans les textes géographiques gregs>, in *Lire lire le paysage, les paysages*. Actas do colóquio de 24 e 25 de Novembro de 1982, Saint- Étienne.

³³ Ver em <http://www.arcoabecedario.pt/entries/22?locale=pt> (acedido a 11 de Setembro de 2016), como o acaso determinou a forma final desta escultura. Questão intrinsecamente ligada à definição do trabalho durante o seu processo, que aceita, que o mesmo possa influenciar e determinar o seu resultado final, baseando-se na prática artística tanto quanto no projecto conceptual, ou mesmo colocando a dimensão conceptual prévia em segundo plano relativamente à *pratique* (termo recorrentemente utilizado por João Cutileiro para reforçar a importância fundamental da prática, *do fazer*, para o escultor. Em entrevista realizada por mim a este escultor em 2003).

³⁴ O texto do catálogo do Simpósio, refere a Assimagra e não a Utilpedra que vem mencionada no site da Ar.co

³⁵ *Idem*.

³⁶ Utilizei o texto de catálogo do “*simpósio internacional de escultura em pedra – Évora 1981*”, assinado pela Câmara Municipal de Évora, reproduzido em fotocópias cedidas pelo Núcleo de Documentação desta Autarquia, em 2004. Informação mais recente encontra-se no já referido site na nota <http://www.arcoabecedario.pt/entries/22?locale=pt>, acessado a 11 de Setembro de 2016.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ Os simpósios enquanto promoção da arte se tenham demonstrado um formato problemático (questão que não cabe aqui tratar), nomeadamente dando origem a novas paisagens, sobretudo urbanas, de carácter duvidoso quanto à qualidade e pertinência das intervenções escultóricas que deles decorreram. Também não se revelaram como meio interessante relativamente à promoção do trabalho dos artistas por diversas razões, destacando uma delas, que se prende com a não colocação devida dos trabalhos ou com colocações pouco criteriosas dos mesmos, muitas das vezes á revelia dos seus autores.

⁴⁰ O referido Programa tem diversas linhas para candidaturas que visam o desenvolvimento do país, organizadas por regiões, cujos eixos específicos ajudam à assertividade das prioridades a financiar. Neste contexto existem linhas de apoio que podem incluir projectos artísticos, ou projectos que partam deste âmbito.

⁴¹ O projecto em questão não obteve financiamento no contexto de uma candidatura da FBAUP ao programa de concurso anual “Actividades Culturais e Científicas Circum-Escolares”, promovido e financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2012.

⁴² Ver nota final 7.

O designer, Jorge Alves, natural de Estremoz, e docente, na FBAUL, concebeu o projecto pelo conhecimento íntimo que possuía do contexto em causa, nomeadamente: o carácter do território em questão; a economia da indústria extractiva do mármore; a qualidade da matéria visada; os blocos não escoados pela indústria e pelo comércio, que já nesta altura se amontoavam de forma imponente nas escombrelas à volta das crateras das explorações.

⁴³ Duas semanas em Abril e outras duas em Outubro, antecedendo a exposição dos trabalhos realizados, na Cidade de Estremoz.

⁴⁴ O trabalho de Joana Imaginário encontra-se colocado no claustro do edifício da Câmara Municipal de Estremoz. Os trabalhos de Fernanda Guerreiro e de Patrícia Guerreiro, encontram-se colocados no Lago do Gadanha. O trabalho de Luís Santos, a interpretação de um *toiro*, ficou colocado de forma permanente junto à Praça de Toiros da Cidade. Os restantes trabalhos e intervenções, alguns de carácter efémero (nomeadamente a intervenção de Mário Costa no Lago do Gadanha e a intervenção deste estudante em parceria com Leonor Antunes, no claustro do Convento das Maltezas) foram expostos durante alguns meses em diferentes locais públicos da cidade, formando um percurso desde o depósito da água no Castelo (Trabalho de Ana Quintãs) até ao Rossio Marques de Pombal. Existe um catálogo publicado à data da inauguração da exposição, que teve como título workChop Suey.

⁴⁵ Nomeadamente a Black & Decker (Paulo rosado), a Fabrimar (Eng. Francisco José Leal), Marmetal, Mármore do Condado, Marmoz, Pardal Monteiro, Solubema – Sociedade Luso-Belga, Lda. (Vasco Barros), Vistas Ribeiro & Vistas, Lda. (Bartolomeu Vistas).

⁴⁶ No que concerne às autarquias o problema passa pela falta de um plano programático abrangente, no espaço, no tempo e nas articulações com outras instituições. Outra questão recorrente que inviabiliza esta tipologia de projectos é o não entendimento entre os muitos intervenientes necessários à boa consumação dos trabalhos. A ansiedade de cada uma das instituições em marcar o seu território, chamando a si o poder de liderar o projecto, bem como de usufruir de forma egoísta do sucesso, caso ele venha a existir, inviabiliza à partida projectos de média e longa duração.

⁴⁷ Ver detalhes do grupo em artigo de ROSADO, Ana Sofia. **OSU: ocupa, sensibiliza, utiliza. Explorar a Liberdade**. Porto: O Primeiro de Janeiro, 2006, (30 de Março). Transcrevo um parágrafo que define o carácter do grupo OSU: “Efectivamente, sem institucionalizar. Tal como um pedaço de cortiça, coeso mas indiferenciado, a estrutura do Colectivo é flutuante. Não se identificam nomes ou rostos, “porque OSU não são as pessoas, é a ideia”. Não têm sede física, nem número certo de membros, nem cargos, horários ou salários. Contudo, organizam-se e agem. Nutrem um gosto particular pela imagem, daí privilegiarem o vídeo e o cinema. Se no princípio os meros registos de OSU 01 e OSU 02 eram suficientes, cedo foi preciso fazer algo mais consistente e nasceu «Linhas Paralelas», que levou o Colectivo a Vila Viçosa em 2005. Parece afinarem pelos anos ímpares, nos outros “cada um tem a sua vida”. No entanto, o meio ano de produção do último projecto alterou-lhes o ritmo e, no futuro, o compasso será certamente outro.

⁴⁸ Transcrevo do guião do filme: “O desafio do Alentejo nasceu da ideia de envolver os alunos da Escola Secundária Pública Hortênsia de Castro de Vila Viçosa na pesquisa da sua Paisagem cultural através do cinema.

O Projecto **Linhas Paralelas** dará corpo a uma viagem de ficção entre o passado, o presente e o futuro e ocupa, sensibiliza e utiliza a linha ferroviária Évora - Vila Viçosa pelo 100^o aniversário da sua

inauguração. A recolha de arquivos e memórias do quotidiano passado funde-se com imagens do presente e deseja um melhor futuro.” OSU. **Linhas Paralelas** (guión de la película). MIMEO: 2005.

⁴⁹ O meu artigo sobre o *Linhas Paralelas* em www.susanapiteira.com/autora/bibl_activa/BCN08.pdf, apresenta um desenvolvimento mais detalhado do projecto. Assim, no presente texto faz-se apenas um resumo do mesmo sem imagens.

⁵⁰ O filme não tem circulação comercial contudo está publicado em parte no YouTube em 6 fragmentos. A partir do link *Linhas paralelas - parte 1* <https://www.youtube.com/watch?v=fKpPSuVoFZw>, conseguimos aceder aos outros cinco links, permitindo ver a totalidade do documentário.

⁵¹ A 24 de Setembro de 2005. A organização dos grupos OSU+ Associação “pintar o 7.

⁵² A minha participação neste projecto, numa primeira fase foi de facilitadora, pelo conhecimento profundo do contexto temático, do território, das entidades envolvidas e agentes vários.. Numa segunda fase participei no documentário como escultora entrevistada.

⁵³ Podendo ser acreditado por uma Universidade.

⁵⁴ O projecto é mais complexo e encontra-se completamente desenhado. Pelo carácter deste artigo apenas se apresenta um pequeno enunciado do mesmo.