



*Havia um pessegueiro  
na ilha.*

*Torres na paisagem,  
com Holanda,*

*Acre e Puzzle (para “azul”)*

---

**Isabel Sabino**

Portugal. Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

isabel.sabino@me.com

---

**Havia um pessegueiro na ilha.**

Torres na paisagem, com Holanda, Acre e Puzzle (para “azul”)

**Resumo**

Este texto faz parte da pesquisa de um projeto expositivo a apresentar em 2021, sob a égide de uma ideia de mutação da paisagem, em processo. São tomados como mote diversos casos de torres construídas como contraponto na paisagem natural da ação humana, com destaque para projetos de Francisco de Holanda, no século XVI, e dos Grupos Acre e Puzzle, no período seguinte à revolução democrática portuguesa de 1974.

Alinhadas sob um fio condutor estabelecido a partir de uma canção e outras evocações musicais, as palavras conversam com imagens de postais de álbuns diversos, na sua maioria invisíveis. Nestes escondem-se, ou revelam-se, paisagens que cruzam o natural com sinais políticos, culturais e artísticos, numa ameaça cada vez mais decisiva.

**Palavras-chave**

Torres, paisagem, Francisco de Holanda, Grupo Acre, Grupo Puzzle.

**Había un melocotonero en la isla.**

Torres en el paisaje, con Holanda, Acre y Puzzle (por “azul”)

**Resumen**

Este texto forma parte de la investigación de un proyecto expositivo que se presentará en 2021, bajo la égida de una idea de mutación del paisaje, en proceso. Varios casos de torres construidas como contrapunto en el paisaje natural de la acción humana se toman como lema, con énfasis en los proyectos de Francisco de Holanda, en el siglo XVI, y los Grupos de Acre y Puzzle, en el período posterior a la revolución democrática portuguesa de 1974.

Alineadas bajo un hilo conductor establecido a partir de una canción y otras evocaciones musicales, las palabras dialogan con imágenes de postales de distintos álbumes, la mayoría invisibles. En estos paisajes se esconden, o revelan, que cruzan lo natural con signos políticos, culturales y artísticos, en una amenaza cada vez más decisiva.

**Palabras clave**

Torres, paisaje, Francisco de Holanda, Grupo Acre, Grupo Puzzle.

**There was a peach tree on the island**

Towers in the landscape, with Holanda, Acre and Puzzle (for “blue”)

**Abstract**

This paper is part of the research for an exhibition project to be presented in 2021, under the aegis of an idea of changing landscape, in process. Various cases of towers built as a counterpoint of human action in the natural landscape are taken as a motto, with emphasis on projects by Francisco de Holanda, in the 16th century, and the Acre and Puzzle Groups, in the period following the 1974 Portuguese democratic revolution.

Aligned under a conductive thread established from a song and other musical evocations, words talk with images in postcards from different albums, mostly not visible. In these images landscapes are hidden, or revealed, that intersect nature with political, cultural and artistic signs, in an increasingly decisive threat.

**Keywords**

Towers, landscape, Francisco de Holanda, Acre Group, Puzzle Group.

### **Havia um pessegueiro na ilha**

Torres na paisagem, com Holanda, Acre e Puzzle (para “azul”)

J'ai l'impression que tout le travail que je fais n'est pas la production originale d'un homme (un artiste) mais que (j'ai été, je suis) un filtre, un jouet, un révélateur, un instrument, catalyseur, a la réalité de beaucoup d'êtres humains.

(Tobas, 1977: 39)<sup>1</sup>

O texto que se segue acabou por assumir qualidade autónoma a partir de uma colectânea de anotações que acompanham e registam parte da pesquisa de um projeto expositivo a apresentar em 2021, sob a égide de algo azul, ainda em processo.

Em pano de fundo, começa por ouvir-se *Porto Côvo*, de Rui Veloso, deixando a voz embalar a escrita, soltar a memória e abrir espaço para um clima onírico em que o real, entretanto, pode desvanecer-se.

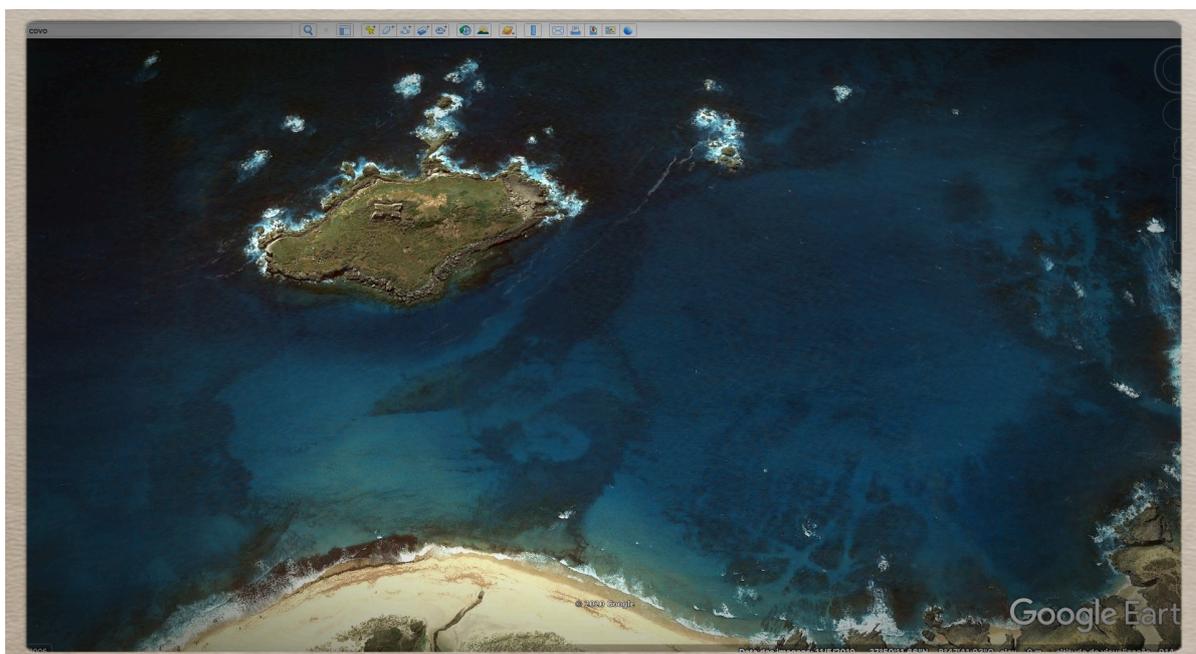
As palavras tomam lugar no espaço branco de postais ilustrados que fazem parte de álbuns, postais em cujo avesso se escondem, ou revelam, paisagens que cruzam o natural com sinais políticos, culturais e artísticos.

A maior parte dessas paisagens não é aqui visível.

### **Álbum#1. Ilha do Pessegueiro**

Começamos assim com postais da costa alentejana, um dos quais com uma ilha em frente de uma praia. Ouve-se: “Havia um pessegueiro na ilha/ Plantado por um Vizir de Odemira/ Que dizem que por amor se matou novo/ Aqui, no lugar de Porto Côvo”.<sup>2</sup> Há pois uma ilha em frente de nós, a pouco mais de duzentos metros da costa, para a qual olhamos e onde percebemos a contraluz o perfil de árvores não muito altas e geometrias melancólicas.

A história conta que aí, nessa ilha, houve um porto pesqueiro com rastros cartagineses, anterior à invasão romana que tomou quase toda a península ibérica. Séculos adiante, por altura da ocupação espanhola dos Filipines e para evitar o uso do local por corsários, imaginou-se unir ilha e praias através de um cordão de construções com pedras e duas fortalezas, uma das quais na ilha (o forte de Santo Alberto<sup>3</sup>), e outra em terra (o forte de Nossa Senhora da Queimada<sup>4</sup>). Ambos foram terminados só em 1670, ou seja trinta anos depois da reposição da independência portuguesa.



**Figura 1.** Ilha do Pessegueiro. Porto Covo, costa alentejana, Portugal.

Hoje, o forte da ilha, com muralhas, torres e capela, está em ruínas, embora tenha sido declarado monumento nacional em 1957 e, no princípio dos anos sessenta, houvesse um projeto de reabilitação e vontade de ali instalar uma pousada. Agora, no Verão, continuam a ir à ilha visitantes e não parece que haja lá nenhum pessegueiro, apesar da canção.

Se eu ali for um dia, levo um pêssego e enterro o caroço.

É que a primeira árvore que semeei foi assim mesmo e era um pessegueiro.

Ainda nem sabia ler.

### ***Álbum#2. Bugio***

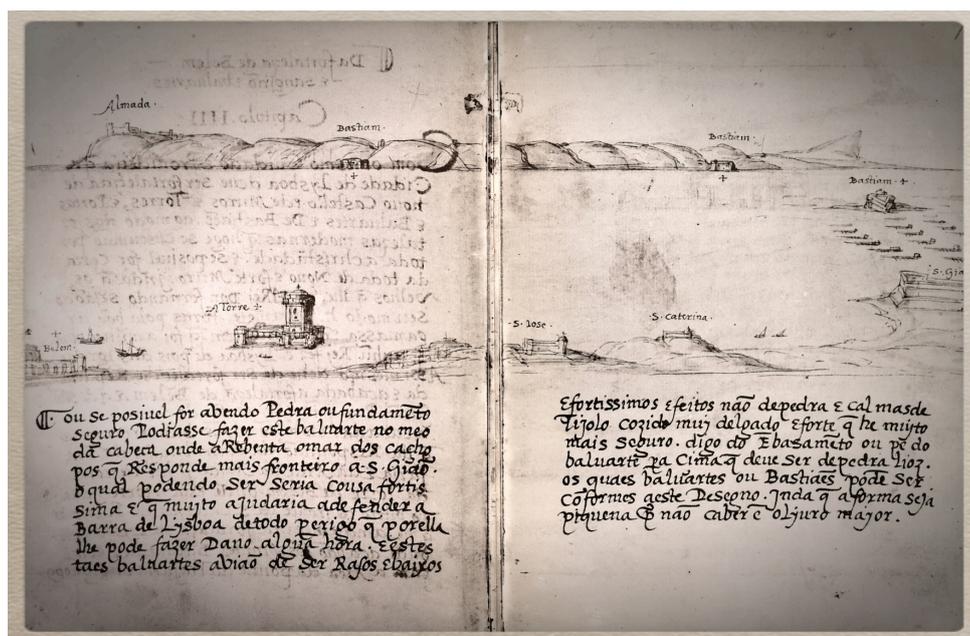
Deste álbum, destaco um pequeno conjunto de quatro postais: três de reproduções de desenhos antigos e uma fotografia de paisagem mais ou menos recente.

Fortes (com e sem torres), em Portugal e em todo o lado, são parte de uma tradição antiga em territórios marcados por invasões vindas de terra e mar. Poucos anos antes dos projetados para Porto Covo e para a ilha do Pessegueiro, ou seja, ainda antes do

domínio espanhol, Francisco de Holanda (1517-1584) imaginou também uma fortaleza numa ilha em pleno estuário do Tejo, em frente de Lisboa.

Nessa altura, o artista português e génio esquecido<sup>5</sup> do renascimento europeu – cujos textos são hoje reconhecidos internacionalmente como vanguardistas no seu tempo – tentou defender o seu lugar na corte fazendo por impressionar o jovem rei D. Sebastião, acabado de chegar ao poder com 14 anos. Dedicou-lhe então *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, um livro que sugeria uma espécie de projeto para alterar a paisagem de Lisboa.

Nesse que foi um dos seus últimos tratados, escrito em 1571 (mas inédito até 1879), Holanda elaborou um conjunto de desenhos e textos em que, capítulo a capítulo, definiam uma nova imagem urbanística e arquitectónica da cidade, que considerava oportuna em tempos de mudança com um governo novo, sugerindo várias construções reveladoras da influência da sua estadia em Roma, quando tinha vinte anos. Uma das ideias era um forte nos “cachopos” do Rio Tejo, hoje Bugio.

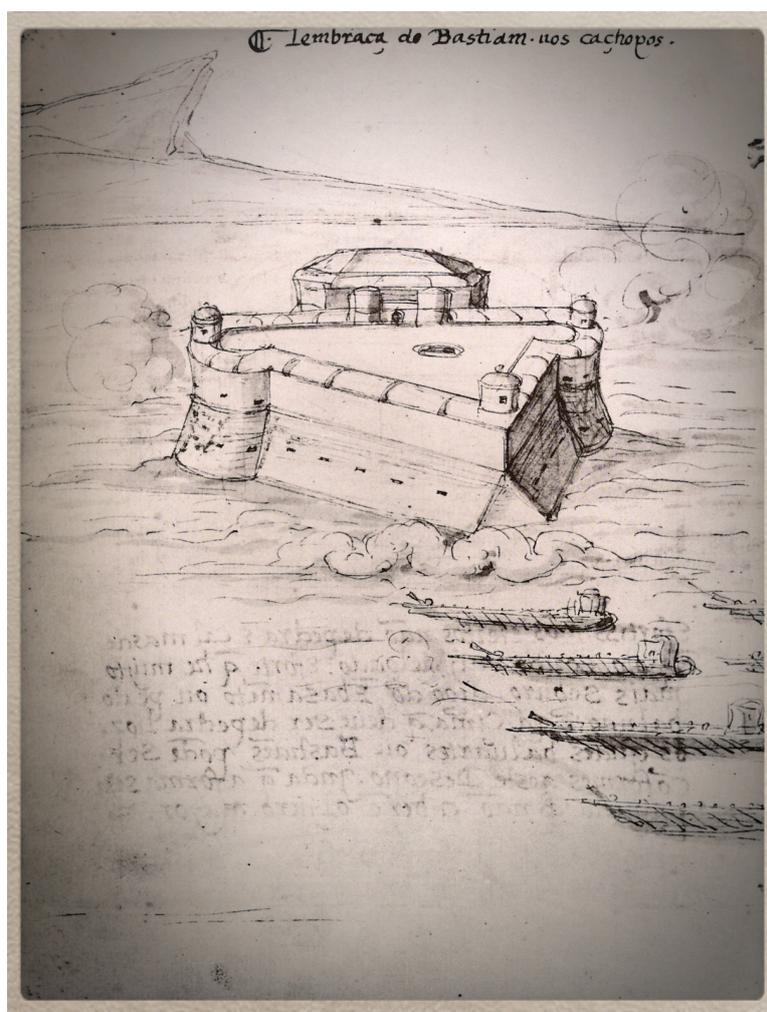


**Figura 2. Francisco de Holanda. 1571.**

[Fl. 12v] Perspectivas das margens e estuário do Tejo até S. Julião: Santa Catarina, São José, a Torre, Belém; Almada, Bastião (porto Brandão), Bastião (Trafaria); Bastião (a meio da barra). Desenho integrado em *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*, no qual é visível no lado direito, entre os perfis sul (em cima) e norte (em baixo) das margens do Tejo), uma ilha com uma construção, acima das ondas.

[fl. 12v] ou se possível for, havendo pedra ou fundamento seguro, podia-se fazer este baluarte no meio da cabeça onde rebenta o mar dos cachopos, que responde mais fronteiro a S. Gião<sup>6</sup>; o qual, podendo ser seria coisa fortíssima e que muito ajudaria a defender a barra de Lisboa de todo o perigo que por ela lhe pode fazer dano alguma hora. E este baluartes haviam de ser rasos e baixos

[fl. 13v] e fortíssimos e feitos não de pedra e cal, mas de tijolo cozido mui delgado e forte, que é muito mais seguro. Digo do embasamento ou pé do baluarte para cima, que deve ser de pedra lioz; os quis baluartes ou bastiães podem ser conformes a este desenho, ainda que a forma seja pequena por não caber em o livro maior. (Holanda, 1571: 19, 20)



**Figura 3.** Francisco de Holanda. 1571.

[Fl. 13v] Lembrança do bastião nos cachopos

Desenho integrado em *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Capítulo 4º. Da fortaleza de Belém e São Julião e Baluartes.

Mas iam longe os tempos inesquecíveis dessa sua estadia romana, da frequência dos círculos de Vittoria Colonna e do muito provável convívio com Miguel Ângelo. Vivia-se agora em Portugal um período difícil, já depois do Concílio de Trento, com a Inquisição muito ativa na censura dos modos de expressão e a monarquia portuguesa à beira de uma crise gravíssima de descendência que iria comprometer a autonomia nacional.

O jovem rei foi pouco receptivo aos projetos de Holanda e este, atraído pelo ambiente criativo e humanista em torno do Escorial, tentou a sorte com Filipe II, Rei de Espanha. Também como este não foi plenamente sucedido mas, quando em breve, com o desaparecimento de D. Sebastião e a consequente crise sucessória, o rei espanhol invadiu Portugal e se tornou duplamente monarca dos dois países (para os portugueses Filipe I), a ideia de um forte voltou a surgir depois de construída uma fortificação em madeira, não naquele local, mas na praia da Trafaria, que de nada tinha servido para travar os espanhóis.

Com estes, pois, foi retomada a ideia de um baluarte no meio do rio: como em outros casos em que as ideias de alguém se tornam difusamente de muitos, como que anónimas.

É assim que acabou por ser construído o que ainda ali está: o Forte de São Lourenço do Bugio, ou Forte de São Lourenço da Cabeça Seca, ou simplesmente Torre do Bugio, nos baixios existentes na barra do Tejo, na confluência com o Atlântico.

O monarca contratou em 1589 o italiano Frei Vicêncio Casale para elaborar o projeto, que foi apresentado no ano seguinte, iniciando-se a obra. Casale morreu 3 anos depois e tudo se atrasou, com novos responsáveis. A fortaleza foi terminada apenas no reinado de D. João IV, sob a direção de Frei João Turriano, com algumas alterações ao projeto inicial.

O Forte do Bugio apresenta-se como um dos mais interessantes projectos de arquitectura militar maneirista portuguesa, inspirado na sua fase original no Castel Sant'Angelo de Roma (...). A base da fortaleza, de planimetria circular, assenta sobre todo o ilhéu, protegida por uma muralha baixa, com alambor. Ao centro da praça foi erigida a torre, também circular, dividida em dois registos, com 21 dependências interiores e poucas janelas rasgadas no seu perímetro, e integrando uma capela dedicada ao padroeiro São Lourenço, com retábulo-mor em embrechados de mármore e espaço interior forrado de madeira. (Oliveira, 2020)

Aqui perto, pois, no meio do estuário do Tejo, a paisagem do rio tem uma ilha com uma torre. Todos a conhecem por Bugio, simplesmente. Do ponto de vista militar, a torre tornou-se obsoleta. Mas é encimada por um farol que sinaliza os rochedos e evita que ali ocorram mais naufrágios do que os que povoam o fundo marinho nas imediações. Antigamente, faziam lá turnos dois faroleiros de cada vez. Hoje o farol é automático. Nesta ilha não nasce nenhum pessegueiro.

### **Álbum#3. Ponte sobre o Tejo**

Este é um álbum de postais obviamente turísticos, com o rio, Lisboa e a ponte 25 de abril.

A voz de Rui Veloso é entretanto abafada momentaneamente pelas de Amália, Carlos do Carmo e Camané, ela com o fado *Barco Negro* (com que David Mourão Ferreira disfarçou para a censura fascista a canção *Mãe Preta* de origem brasileira<sup>7</sup>, de inadequada referência à escravatura) ou já com a letra de *Mãe Preta* cantada depois de 1974, eles com o inevitável *Cacilheiro* e o apaixonado *Sei de um rio*.

Enquanto deambulamos pela margem, vamos saboreando um gelado de pêssego nos relvados que cobrem antigas praias, entre a história e os clichés turísticos de hoje. Impossível não ver a Torre de Belém (que Joana de Vasconcelos em 2008 enfeitou com a sua *Jóia do Tejo* feita de boias de sinalização marítima), quase ao lado do Forte do Bom Sucesso, com o seu memorial aos mortos na Guerra Colonial; mais adiante, perto da foz, está a oblíqua Torre VTS, vigilante do tráfego marítimo desde o mesmo ano em que caíram as torres gémeas de Nova Iorque.

Na paisagem da beira rio pontuada por Lisboa, Almada, Barreiro e Montijo, sem desprimor das outras localidades visíveis, perfilam-se ainda contra os verdes e azuis do Tejo os pilares da Ponte ex-Salazar e agora 25 de Abril (haja Deus quando ilumina os militares), bem como outras torres e pináculos, como as do castelo, as diversas torres de igrejas (dos Jerónimos à Sé, da Basílica da Estrela a S. Vicente), as Torres das Amoreiras ex-libris dos anos 80 ou ainda, na margem sul, o Cristo-rei dos anos trinta sob inspiração brasileira, bem como a torre do elevador da Cerca de Almada.

Voltando atrás, a tentação da arquitetura vertical tem ainda expressão em diagonal no Padrão dos Descobrimentos, torre comemorativa e símbolo cultural e histórico que,

*malgré tout*, tem resistido à infeliz onda atual de vandalismo sobre monumentos de significado colonialista, torre essa que nos conduz o olhar, de novo, para o rio.

#### **Álbum#4. Nau Portugal**

Um dos postais deste álbum é uma colagem e mostra uma réplica de uma caravela, fundeada numa doca mesmo em frente daquele padrão ainda provisório, na Exposição do Mundo Português. Na colagem, debaixo dessa imagem um pouco gasta há outra, menos visível, também de uma caravela, mas tombada.

Agora, do lado oposto do Bugio, o fantasma de um navio ergue-se do fundo do Mar da Palha, onde terminou os seus dias depois de um incêndio posterior à sua conversão em batelão de carga. Sonhada por Leitão de Barros, a Nau Portugal vai de novo navegar ao longo da linha da costa portuguesa, desta vez atenta a estibordo no trajeto inverso do que realizou em 1940 depois de construído num estaleiro perto de Aveiro. Logo ali, premonitoriamente, adornou mal tocou a água e o cineasta António Lopes Ribeiro (1908-1995) filmou e narrou esse percalço<sup>8</sup>, que obrigou a um exigente trabalho de salvamento para a nau poder ir para Lisboa para a referida Exposição e cumprir o seu papel naquela grande manobra de propaganda da ditadura portuguesa, em plena 2ª Grande Guerra.

Nesta nova viagem de sul para norte, o fantasma da Nau Portugal não se detém no estaleiro onde nasceu e navega mais acima e, na nossa imaginação onírica que tudo pode, transforma-se num bibelot existente em cima de uma cómoda, numa habitação popular, ao lado de um porta-chaves com a miniatura da Torre dos Clérigos.

Pelo caminho, ouve-se novamente Rui Veloso, agora noutra canção que diz: “E é sempre a primeira vez/ Em cada regresso a casa / Rever-te nessa altivez / De milhafre ferido na asa”.

#### **Álbum#5. Ilhas do Porto**

Neste álbum há um postal que tem no avesso um mapa recente da cidade do Porto com a localização das ilhas lá existentes e o número de habitantes de cada uma.

A voz de há pouco entoa ainda a estrofe final de *Porto Sentido*.

Há um gato preguiçoso que passa ao lado de um pequeno pessegueiro que cresce num vaso, entre outras plantas mais ou menos bem comportadas no corredor a céu aberto dessa casa que fica numa ilha.

Mas esta ilha não é como outras.

No Porto, ilhas são um tipo de habitação ali existente desde a revolução industrial, quando as populações migraram dos campos para a cidade, mas que já em 1713 tinham implicado uma definição de dicionário como unidades urbanísticas espontâneas. Em meados do século XIX havia cerca de 200 ilhas, no início do século XX mais de mil e um inquérito de arquitetura contemporâneo à grande Exposição do Mundo Português contava mais de 13 mil casas assim.

Embora o problema da habitação seja comum a Lisboa e a outras cidades do mundo industrializado, trazendo muitos casos problemáticos, no Porto a configuração que define as ilhas é muito característica e singular: quase sempre são habitações térreas bastante pequenas, por vezes há um piso superior; alinham-se numa construção única ou são separadas, com uma ou duas entradas que servem todas, com ou sem portão; há normalmente um espaço comum, em corredor ou corredores, ou combinado com pátio; algumas chegam a ter 100 metros de comprimento, segundo uma estrutura longa que pouca dimensão tem na rua, desenvolvendo-se sobretudo para o interior em direção às traseiras, resultando em casas com pouca iluminação e ventilação, quase sempre com sanitários comuns.

Em 1974, os muito generalizados e profundos problemas de habitação do país, que incluíam as condições de degradação e pobreza nestas ilhas, levaram à criação do SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local)<sup>9</sup> que, com dezenas de arquitetos do maior prestígio e em diálogo com as populações locais, desenvolveu um amplo programa público de construção urbana pelo país inteiro, até ser extinto quando a revolução perdeu o seu ímpeto e a democracia se institucionalizou numa via mais liberalizante. Algumas ilhas do Porto foram reabilitadas para habitantes antigos e novos, incluindo para turistas, mas ainda hoje há muito por fazer.

Naquela casa numa dessas ilhas, já existia em 1974 um bibelot em forma de caravela ao lado de uma miniatura da Torre dos Clérigos. Numa casa mais ampla, Rui Veloso, filho de um futuro Presidente da Câmara do Porto, tinha então 17 anos, tocava

harmónica, piano e guitarra, apenas não colocando a hipótese de estudar arquitetura por não ter feito matemática. Cantava ainda só com os amigos.

### **Álbum# 6-A. Torre dos Clérigos (engalanada)**

Este álbum tem diversos postais da Torre do Clérigos no Porto, de 1974, podendo ao vê-lo ouvir-se José Afonso no *Coro dos Tribunais*, *À Queima-Roupa* de Sérgio Godinho) ou *I Shot The Sheriff* de Eric Clapton, entre tantas outras canções.

Em outubro, num café próximo sob alguma influência inglesa antiga, haveria scones ou tostas com compota de pêssego.

De facto, aquele local no centro da cidade foi escolhido, nesse mês, para a segunda ação de intervenção do Grupo Acre, colectivo artístico constituído em junho de 1974 pelo pintor Joaquim Lima Carvalho (1940), e pelos escultores Clara Menéres (1943-2018) e Alfredo Queiroz Ribeiro (1939-1974). Todos ligados à cidade do Porto por formação, dois deles residentes em Lisboa e um entre Londres e os arredores do Porto, somavam perfis pessoais diferenciados que podemos apressadamente resumir destacando a experiência associativista de Lima Carvalho, a força feminina afirmativa de Clara e a vivência de Queiroz Ribeiro como militar na Guerra Colonial. Sendo artistas muito ativos e docentes no ensino superior artístico (os dois primeiros nas Belas Artes de Lisboa e o terceiro em Inglaterra), partilhavam em 1974 uma visão política então unitária assente na alegria pelo fim do fascismo, da repressão e censura, da guerra colonial e independência das colónias, na defesa da democracia e na consciência dos problemas económicos e do atraso cultural do país.

Depois de estarem presentes em diversos momentos festivos e associativos dos artistas desde abril até ao Verão de 74, o colectivo realizara a sua primeira intervenção pintando em agosto o pavimento da Rua do Carmo, na zona lisboeta da Baixa-Chiado, com um alegre padrão algo pop de círculos amarelos e rosa, numa ação clandestina e informal com a colaboração de diversos amigos.

Agora, era altura de mostrar no Porto um sinal evidente da festa em curso, numa intervenção quase coincidente com o lançamento dos programas de dinamização cultural do MFA e, de certo modo, também “descentralizando” a cultura. Como local

óbvio e indiscutível, a escolha recaiu na barroca Torre do Clérigos que, com os seus 75 metros de altura, localização e história, era e é um ponto emblemático naquela cidade. Os preparativos meticulosos incluíram estudo prévio da ação<sup>10</sup>, local e materiais, com visitas prévias à torre para conhecer condições e rotinas dos responsáveis. Aproveitando a saída do padre e do sacristão na hora do almoço, pouco antes disso Lima e Clara subiram à torre como visitantes normais depois dos bilhetes comprados, ele com umas dezenas de metros de corda e uma roldana escondidos na roupa. À hora de chamada para saída, fizeram-se distraídos, como acontecia com pares de namorados que ali iam, escapando ao controle.

Cá embaixo, Queiroz Ribeiro retirara do carro estacionado o pesado rolo de manga de plástico amarelo com dois metros de largura e mais de setenta de comprimento, comprado perto de Lisboa, na Amadora. Depois, o plástico foi içado, desenrolado como uma fita, puxado de baixo para cima, com a ajuda de quatro cordas e uma roldana. Dificuldades imprevistas (o peso do material e o vento que havia) exigiram maior esforço para impedir que a fita se prendesse no exterior da torre e se rasgasse. Na labuta, Lima Carvalho feriu-se acidentalmente, como aliás aconteceu noutras ações do Acre.

Além dos três membros do grupo, colaboraram na intervenção familiares e amigos: Carmo Ulrich e Maria de Lurdes Rodrigues (esposas de Queiroz Ribeiro e Lima Carvalho), António Ferreira Gomes, Dario Alves, Pedro Rocha, filhos dos participantes e alguns curiosos.

Quando a ação pareceu resultar, foram distribuídos folhetos previamente redigidos e impressos em papéis de cores diferentes, com explicação dos propósitos da ação.

Num desses comunicados assinados pelo Grupo Acre, esclarecia-se o teor público do projeto através da apropriação do espaço urbano, pois “a cidade e os seus monumentos são acima de tudo, pertença dos seus habitantes” (Grupo Acre, 1974). No mesmo documento, declarava-se o repúdio da arte formalista e elitista que, sob ação do fascismo, anesthesiara a população. Ao contrário disso, a intervenção visava agitar a rotina da cidade e conferir nova capacidade de comunicação ao monumento assim apropriado, alertar as pessoas para os “problemas estéticos”, bem como afirmar a

necessidade vital da arte e dos artistas para os interesses da colectividade, apostando declaradamente o grupo numa “arte inconformista, pobre, festiva, simples nos processos e anti-comercial”.



**Figura 4** - Grupo Acre, 1974. Intervenção na Torre dos Clérigos, Porto.

Mais tarde, os artistas referiram também a necessidade de chamar a atenção para o monumento, que se tornara invisível para a população desatenta e alienada pelas rotinas e pelos media.

Quando o grupo abandonou o local, pouco seguro se a fita se iria aguentar sem se rasgar ou cair, um cartaz no topo dizia “Grupo Acre fez”. Na própria fita, uma inscrição a vermelho deixava declaração idêntica. Identificação na voz de uma terceira pessoa, era um inusitado tipo de assinatura, que parecia sugerir que a autoria, de certo modo, não se limitava a quem ali tinha deixado aquele testemunho visual mas, ao mesmo tempo, enfatizava não a ideia, mas o facto.

E ali ficou, para admiração dos portuenses, durante um mês, até que os próprios elementos do grupo a retiraram, depois de algum lucro da igreja graças ao aumento de entradas na Torre dos Clérigos e do sacristão manifestar o desejo de guardar um bocado da fita, plástico para si útil num certo olival, com azeitonas para apanhar em breve<sup>11</sup>.



**Figura 5** - Grupo Acre, 1974.

*Grupo Acre Fez*, lê-se na fita amarela suspensa na Torre dos Clérigos, Porto.

Evidentemente, o impacto da ação teve comentários.

Logo no dia seguinte, 26 de outubro, o jornal *O Comércio do Porto* mostrava na primeira página uma fotografia da torre com a faixa suspensa e contava que esse insólito acontecimento ocorrera na véspera, por ação de um grupo de artistas, o grupo Acre, “que assim protestavam contra o facto daquele monumento ter sido transformado num maciço de pedra sem significado, diluído na paisagem envolvente” (A/A, 1974a)

Também o Primeiro de Janeiro noticiou o caso, nesse mesmo dia, da “Torre dos Clérigos Engalanada”, e o mesmo aconteceu com o Jornal de Notícias, no qual o título “As garridices da velha senhora” acompanhou a notícia também fotograficamente documentada, que comparava a ação do grupo a um “laçarote desfeito e caído até aos pés”, referindo as intenções do grupo com frases respigadas do seu comunicado e fazendo ainda alusão aos círculos pintados na Rua de Carmo em Lisboa uns meses atrás, pelos mesmos autores. (A/A, 1974b)

Uma breve notícia na Vida Mundial de 7 de novembro, sob ação de Ernesto de Sousa, relatou sucintamente o feito com um pequeno excerto do comunicado do grupo. Pouco mais de um mês depois, o mesmo autor voltou a referir as obras já realizadas pelo colectivo a propósito de uma abordagem sobre o trabalho de Daniel Buren no pensamento da vanguarda, regressando ao grupo em janeiro seguinte, sempre na mesma revista, afirmando não pretender realizar uma análise sobre o mesmo, mas enfatizando o significado da sua existência. A colectivização da vanguarda, para si essencial, era a razão da importância do grupo Acre, afirmando para breve um desenvolvimento do tema.

Pouco tempo depois cumpriu essa promessa num artigo intitulado *O Grupo Acre e a Apropriação*, em que referia principalmente a ação nos Clérigos, considerando a atitude consciente e serena do grupo e resumindo os seus objectivos – “Trabalhar colectivamente e descartar o subjectivismo, intervir no espaço urbano e, empiricamente, acertar numa grande razão para estar no mundo.” (Sousa, 1975). Mais adiante, referindo a época que se vivia em termos de “condições excepcionais e raras, e quase sem tempo (...) sem tempo para esperar”, afirmou o grupo Acre e a sua obra como aquilo que lhe pareceu ser o mais importante numa época de revolução como a que se vivia: um “projecto estético”. “O Grupo Acre é um projecto, e só os projectos têm consistência. Hoje. Como a revolução. Tudo o resto é cozinha passadista.”

“Projectos-ideias”, frisou ele ainda nesse mesmo texto, “convergência que conduz a resultados imparáveis: convergência com a modernidade, a vanguarda”. Por outro lado, considerava a apropriação praticada pelo grupo como uma das estratégias recorrentes da vanguarda, operação estética fundamental desde as cenas de caça de Altamira aos *ready-mades* de Duchamp.

Depois de Duchamp e mais recentemente, a ideia tem sido clarificada, e têm chovido as assinaturas. A “arte como atitude”, a “arte pobre” vêm daí. (E mais elaboradamente, a arte conceptual, a arte como arte). Lucidez, por vezes fria, fim das ilusões humanistas. Começo verdadeiramente do mundo em que “o homem se fará a si próprio” (e não como nos humanistas oitocentistas em que o homem se iludia como um Centro, isto é, um outro Deus). Enfim, modernamente a apropriação deixou de ser uma descoberta um pouco ingénua e maravilhada de Duchamp. Transformou-se em processo. Ferramenta. O que perdeu em novidade (a ideia) ganhou em possibilidade oferta, imaginação aberta (projecto). Costumo repetir uma ideia de Marcel Mauss, que um filósofo viria a resumir assim: “Toda a ferramenta é um prolongamento do corpo”. As ferramentas, as máquinas, mesmo os computadores são o nosso corpo prolongado. É neste sentido que digo: a apropriação estética é o nosso corpo prolongado. Quando o Grupo Acre desenrolou a tira de plástico do alto da Torre dos Clérigos era o belo corpo da Clara Semide que se prolongava... O dos outros companheiros. E o nosso afinal, quando compreendemos isto. Prolongados (pela apropriação inventada) à arquitectura de Nasoni, ao Porto, à Cidade, ao País, ao Sonho, à Utopia. E isto vale tanto, ou mais, do que pintar o tecto da Capela Sistina (Sousa, 1975).

Para o Grupo Acre, em sintonia com o seu tempo, a apropriação da cidade, paisagem construída, era não apenas uma declaração de festa mas também modo de sinalizar a mudança necessária no entendimento cultural. Foi sobretudo nesse sentido que o Grupo trabalho das ações seguintes, incluindo nas derradeiras, realizadas em 1977 nos *IV Encontros Internacionais de Arte* nas Caldas da Rainha, cujo polémico desfecho envolveu o vandalismo de obras e ameaças a artistas.

Curiosamente, contudo, se uma parte da sua vistosa faixa amarela, depois do sucesso da suspensão na Torre dos Clérigos, terminou em casa dos artistas e posteriormente no museu de Serralves, também significativamente outra parte viu os seus dias passarem ainda por um olival nortenho, servindo de cama acolhedora para a queda dos frutos na apanha da azeitona, em dias frios que podemos facilmente imaginar.

### **Álbum# 6-B. Torre dos Clérigos (pintada)**

Nos ecos de 1974, para assentar os pés no chão ouviríamos Rita Lee e os Tutti Frutti, que nos cantariam *Atrás Do Porto Tem Uma Cidade*. Em 75, havia outras vozes no ar como a de um outro Holanda, neste caso Chico Buarque, em *Tanto Mar*, à qual poderiam responder os Pink Floyd com *Wish You Were Here*. Mas, no início de 1976, a

vozearia e desafinação estavam instaladas. De *Dancing Queen* dos Abba passava-se a *Don't Go Breaking My Heart* com Elton John. E, se José Afonso cantava um excelente *Com As Minhas Tamanquinhas*, já Quim Barreiros anunciava a tendência “pimba”<sup>12</sup> com *O Franguito da Maria*, revelando a mudança de tom geral da paisagem sonora para algo que, nos confessionários, obrigaria à contrição com algumas avé-marias, embora não pelo pecado da gula.

Em 76, digamos que já por cá andaríamos ocupados com, suponhamos, pêssegos em calda, algo que, como a história dos tempos de então, escorrega sempre.

De facto, esse ano das primeiras eleições governativas depois da revolução não começou bem e, na vaga de violência de extremistas particularmente agressiva no norte do país, a extrema direita destruiu a 7 de janeiro com um atentado bombista parte da sede da cooperativa *Árvore*, instituição artística de forte prestígio no Porto. Não foi caso único. O país era já outro.

Mas, também nesse mês, um outro colectivo artístico português, o Grupo Puzzle, surgiu no Porto na senda do Grupo Acre e do movimento colectivista em artes, apresentando-se com uma performance, um jantar-intervenção, na Galeria Dois (Alvarez), depois de constituído em dezembro de 1975 por Albuquerque Mendes (1953-), Armando Azevedo (1947-2020), Carlos Carreiro (1946-), Dario Alves (1940-), Graça Morais (1948-), Jaime Silva (1947-), João Dixo (1941-2012) e Pedro Rocha (1945-). Ainda em 1976 aderiu também Fernando Pinto Coelho (1951-), tal como os outros artistas oriundo do Norte de Portugal. Depois vêm a afastar-se Pedro Rocha, Dario Alves e Carlos Carreiro (e em 1977 entrará Gerardo Burmester (1953-), saindo Jaime Silva e Graça Morais).<sup>13</sup>

Formado com o intuito de retratar a instabilidade política vivida no rescaldo do Processo revolucionário em Curso (PREC) e como reflexão de uma geometria variável entre as “convenções colectivas e as consciências individuais”, o nome do Grupo representava tanto uma metáfora formal como uma estratégia performativa. Era simultaneamente literal e experimental, interessando-se por jogar com os limites da consciência e das suas formas de expressão. A democracia trazia consigo a liberdade individual, representada na forma de um desafio coletivo. O Grupo Puzzle assume a gestão desse equilíbrio instável entre o interesse individual e colectivo. (Pinto, 2011:2)



Além da intervenção na realidade e utopia políticas, o grupo também trabalhava tópicos pessoais ou familiares, “e quotidianos, da arte, dos mitos correntes, dos tabus (...)” (Álvaro, 1977:19), o que acompanhava a evolução do contexto histórico, pois o Puzzle surgiu já numa fase de “curva descendente” do clima revolucionário em que, depois do fulgor e intensidade inicial praticamente unânimes, o rumo democrático fazia por integrar mais as diferenças de perspectiva em ambiente de crescente institucionalização na nova legalidade que, agora, detinha o poder. Esse facto contextual era, também, expressivo no perfil e projeto deste colectivo que, por um lado, apostava numa gestão das diferenças dos papéis criativos individuais em propostas conjuntas e, do ponto de vista plástico, ora afirmava a via pictórica, ora se abria a uma dimensão performativa, mais pública e teatral, com forte debate interno. Numa das primeiras exposições do grupo, em março de 1976, *O Puzzle joga com o Porto*, na Galeria Alvarez-Dois, além das pinturas já era apresentada no catálogo documentação de performances e ações rituais, como a montagem de uma tela conjunta com pinturas diversas, explicando o processo do tipo de pintura que se tornou ex-libris do grupo: a estrutura de campo surgia seccionada segundo formas de mosaico ou puzzle, em articulação com uma figuração algo tardo-pop marcada por ícones da sociedade e cultura portuguesa e internacional, como por exemplo a Torre dos Clérigos ou Ponte de D. Luís do Porto, a onda de Hokusai a servir de fundo à ameaça de tiro a um militar da Marinha, ou ainda a própria bandeira nacional com recortes de logótipos de diversos partidos políticos ou até formas de índole mais abstracta.

O *modus operandi* recorrente na maioria das obras de natureza pictórica aliava assim uma margem de criação individual ao espírito colectivo.

Procuravam normalmente uma referência inicial, por exemplo um postal, uma foto, um pretexto que servisse de mote conceptual e modelo visual, alvo de troca de ideais e interpretação livre. Uma imagem da Torre dos Clérigos foi assim recortada em nove partes divididas por cada membro do grupo e, mais tarde, unidas de novo após trabalho de interpretação pictórica de cada um, individualmente. Assumiam assim, uma espécie de processo de *cadavre exquis*, uma vez que cada um desconhecia o trabalho dos outros e, ao mesmo tempo, a natureza performativa do processo

integrava o paradoxo individual-colectivo, numa espécie de *patchwork* ou puzzle. Por vezes, havia alguma apropriação de imagens de obras de outros artistas.

No caso da sua *Torre dos Clérigos*, é perceptível nos quase três metros de altura do formato vertical a organização em 9 rectângulos aproximados, de configuração também vertical, segundo um alinhamento com 3 na altura por 3 na largura. Assim, temos ao centro, de cima para baixo, os fragmentos pintados por Jaime Silva (o gestual e difuso pináculo da torre), Carlos Carreiro (o corpo mais identificável do monumento, com um elemento especular que desdobra a representação numa espécie de quadro dentro do quadro, em queda ou levitação) e Albuquerque Mendes (base e pavimento, linguagem em mancha); do lado esquerdo, pela mesma ordem, Dario Alves (rasgão em folhagem com gesto contido, palavras pintadas), Graça Morais (retrato e representação quase expressionista que se confunde com uma árvore) e João Dixo (paisagem com algum realismo fotográfico); e do lado direito Fernando Pinto Coelho (abertura gráfica, céu), Armando Azevedo (realismo lírico com pincelada solta) e Pedro Rocha (neo-figuração com homem sentado e automóvel)<sup>14</sup>. Como se explicou atrás, embora a cada um coubesse um fragmento localizado, nenhum conhecia o que cada um tinha feito até juntarem as peças do puzzle.

Ainda em 1976, o Grupo Puzzle esteve presente nos *Terceiros Encontros Internacionais de Arte* da Póvoa de Varzim, com grande destaque, ficando publicadas no último número duplo da Revista Artes Plásticas, em 1977, inúmeras fotografias das ações com os membros do grupo, vestidos de branco, bem como textos sobre intervenções de carácter performativo, ritual, objetual ou francamente efémero realizadas como obras próprias ou em articulação com outros artistas participantes (oferta de flores, jogo de palavras, espetáculo de pintura, subversão no debate, etc.).

Nessa mesma revista, o Grupo Puzzle aparece também como colaborador, publicando um manuscrito com dois momentos, “Texto 1” e “Texto 2”, onde referem dois tipos de “actuação”, diferentemente caracterizadas como numa ficha técnica (de que aqui se adapta a organização gráfica mantendo as caixas altas, necessárias à clareza do sentido):

em diferido MATERIAL UTILIZADO Suporte-pigmento, TÉCNICA Óleo-acrílico-colagem, FORMA Puzzles-rectangulares, ACÇÃO Estática (individual-colectiva), COR Branco decomposto ao vivo MATERIAL UTILIZADO III, Encontros Internacionais de Arte – PÓVOA DE VARZIM, TÉCNICA Actuação sobre intervenções Rituais-Exposições-Debates, FORMA Presença física - gesto, ACÇÃO Teatral (individual-colectivo), COR Branca. (Grupo Puzzle, 1977)

Também participaram nos encontros seguintes, nas Caldas da Rainha, realizando uma intervenção com carácter de ritual diário nos 12 dias dos encontros, que Eurico Gonçalves resumiu assim:

um ritual repetitivo intitulado 'O Calendário', que consistiu em recortar uma tira de tela, correspondente a 1/12 de uma pintura colectiva, e guardá-la religiosamente num relicário, juntamente com as diversas oferendas recolhidas durante o dia por cada um dos componentes do grupo. No final dos Encontros, o relicário foi enterrado no jardim anexo do Museu José Malhoa e, posteriormente, foi desenterrado e destruído. (Gonçalves, 1977:72)

Até se desfazer em 1981, o Puzzle teve dezenas de aparições nacionais e internacionais.

Ainda na sua pintura *Torre dos Clérigos*, no pedaço em cima, à esquerda, uma frase espreita, no verde da representação vegetal: Olha as folhas, parece pedir-nos a frase, decomposta ao modo da poesia experimental ou de um jogo vocal do jazz.

Aliás, a apropriação da imagem da Torre coincide, nos membros do grupo, no desejo de uma espécie de estereótipo do monumento que o coloca certamente na paisagem urbana, mas é uma paisagem à qual não é alheia a natureza que, aparentemente póstuma de uma sua origem natural, não se apresenta inteiramente fiável e pode rebelar-se: a terra parece romper o chão instável, o céu vislumbra-se entre rasgões, a folhagem pode formar um rosto ameaçador. E um espelho cai ou flutua no ar?

### ***Álbum# 6-C. Torre dos Clérigos (e a cidade)***

Ao lado de um tabuleiro com pêssegos secos, desidratados, este álbum bastante usado e um pouco antigo tem vários rótulos na capa, alguns deles com inscrições corrigidas à mão. Na sala ouve-se agora baixinho música sacra, o coro misto do Orfeão do Porto com os Madrigalistas, obra do Pe. Luiz Rodrigues, vinda do filme a passar na televisão ligada.

Realizado por Manoel de Oliveira (1908-2015), trata-se de uma curta metragem a cores de 1956, *O Pintor na Cidade*, na qual o cineasta mostra uma espécie de quotidiano do pintor António Cruz (1907-1983), tendo como contexto locais e cenas da cidade do Porto, tão importante no filme como o artista. O rio Douro, a ponte de D. Luís, o casario antigo e recente, o tráfego, as pessoas, jardins e hortas surgem no olhar pictórico de Oliveira, em empatia com o pintor que deambula e trabalha ao ar livre, com as suas obras em curso, fundindo apontamentos gráficos, pintura e imagens do filme. Como não podia deixar de ser, a Torre dos Clérigos aparece várias vezes, quer nas imagens da cidade, quer nas obras do pintor quando filmado.

Mas, independentemente deste filme, a Torre dos Clérigos já foi filmada por outros realizadores e pintada em inúmeras obras de artistas portuenses e não só. Além do mesmo António Cruz em diversas ocasiões (desenhos, aguarelas, óleos), um pequeno memorando nada exaustivo incluiria Augusto Ribeiro, Henrique Medina, Artur Loureiro, Carlos Carneiro, João Lúcio e Jaime Isidoro, recorrendo a obras existentes em coleções públicas no Porto. Já num registo mais recente, Joaquim Vieira faculta uma sequência de fotografias digitais com pintura também digital, em que uma perspectiva idêntica do casario visto do rio faz interagir a cidade com a sua paradigmática torre e “fantasmas” diversos, intervenções imaginárias na cidade criadas na imagem fotográfica.

O final do filme de Oliveira mostra uma animação ao som de aleluias: a evolução *frame* a *frame* da pintura de um quadro de paisagem da cidade do pintor-protagonista, que não esquece a inevitável torre ao longe.

Aleluia, fica no ouvido, enquanto a pintura a fazer-se escapa impermanente aos olhos. A sequência filmada termina com a torre recortada em silhueta no céu poente, néons que piscam ao lado da silhueta escura, sobre a luz cor de pêssego.

### ***Álbum# 7. Ideale***

Este é um álbum gordo, encurvado pela pressão dos postais que saem, excessivos demais para caberem lá dentro. Ao contrário dos anteriores, está encadernado na vertical, com uma capa aveludada como um pêssego. Numa gravação de 1978, Pavarotti canta *Ideale*, de Francesco Paolo Tosti.

Claro que há no Porto outras torres e uma coleção de postais com vistas da cidade seria suficiente para enumerar algumas. Aliás, semelhante exercício em outras paisagens urbanas faria com que rapidamente vislumbrássemos ou evocássemos silhuetas verticais salientes em perfis de casarios, torres que, nascidas por razões diferentes e com funções variadas, fazem hoje cruzar tempos diferentes um pouco por todo o lado. Muitas, pois, associaram-se a propósitos militares e defensivos – quase sempre assim foram as torres de menagem em castelos, as fortificações e as muralhas com as suas torres. Esteve subjacente a outras um ideário espiritual que corporizou na ascensão ao céu a materialidade arquitectónica da aproximação a Deus, com casuística evidente nas catedrais góticas. Noutras ainda, tratou-se de resolver problemas de habitação, quando a área horizontal escasseava ou havia vantagens práticas na sobreposição vertical. De casos associados a outras necessidades diversas – de trabalho, de vigilância, de sinalização, ou até de isolamento punitivo ou profilático – se enche também a cultura material que nos formou (e continua a formar) e as referências visuais cada vez mais presentes em viagens virtuais a que acedemos on-line a custos mínimos, sem perigos pandémicos que não de ordem digital.

Assim, do mesmo modo que as 13 torres medievais que ainda restam em San Gimignano, na Toscânia (das 72 que havia no século XIV), tinham características habitacionais, mas, dado o custo de construção, se tornaram símbolos do poder das famílias que as erigiam, também o Empire State Building e a lógica que inclui a Trump Tower se inscrevem num contexto funcional, mas cuja integração no ideário simbólico se complexificou. Entre a afirmação de poder, a desmesura pessoal, as tramas económicas do mundo empresarial e a degeneração das utopias e dos projetos políticos a nível global, a falta de lucidez tem assumido poder ameaçador ou brutal nos postos de decisão formais, no caos aparente das redes sociais e no terrorismo. A funesta derrocada no 11 de Setembro de 2001 das torres gémeas do World Trade Center, construídas no início dos anos 70 do século XX, é um sinal não apenas de tensões muito críticas, mas também da falência de um certo ideário demasiado assente num modelo liberal que valoriza, sobretudo, o poder do dinheiro e do individualismo. De fora têm ficado respostas à pobreza e atraso em tantas zonas do mundo, aos interesses de grupos considerados minoritários por falta de capacidade de resposta ao

*bullying* institucional e, sobretudo, dramaticamente para todos, a necessidade global de certos que travem a já tão avançada destruição ambiental do planeta.

Ainda do ponto de vista simbólico, do mesmo modo que a forma exterior das torres pode assumir óbvias conotações fálicas associada também a um tipo de poder dominante, já o interior da torre surge frequentemente a estabelecer relações com o pensamento não racional, presente no inconsciente.

Em *Vertigo* (1958), filme de Hitchcock, a mulher que viveu duas vezes hipnotiza-nos ao longo de história sob o mistério da sua dupla aparição ao protagonista, tornando-nos cúmplices deste na sua obsessão, voyeurismo e receio do poder feminino, a que se impõe controle. E, por uma segunda vez, a perseguição final na subida da torre termina mal, como se, entre o suicídio e a morte acidental, Madeleine/Judy estivesse sempre condenada a não sobreviver. A banda sonora do filme, dirá mais tarde Scorsese, acentua com as suas repetições e espirais a atenção do clima de obsessão.

Aqui, continua a ouvir-se *Ideale*, agora na interpretação de José Carreras:

*Io ti seguii come 'iride di pace / Lungo le vie del cielo  
Io ti seguii come un'amica face/ De la notte nel velo  
E ti senti nella luce, nell'aria/ Nel profumo dei fiori  
E fu piena la stanza solitaria di te/ Dei tuoi splendori.  
In te rapito/ Al suon de la tua voce/ Lungamente sognai  
E de la terra ogni affanno, ogni croce/ In quel giorno scordai  
Torna, caro ideale / Torna un istante/ A sorridermi ancora  
E a me risplenderà nel tuo sembiante/ Una novell'aurora  
Una novell'aurora  
Torna, caro ideale, torna, torna!<sup>15</sup>*

Diversamente de Hitchcock, a torre que Arturo Pérez-Reverte tomou como cenário para o drama existencial do personagem central do livro *El Pintor de Batallas*, de 2006, pode ser entendida de outro modo. Aí, o escritor escolheu a Torre de Santa Elena, em La Azohía, Cartagena (Múrcia), construção que sobreviveu entre várias fortificações defensivas na costa sul espanhola, entre outras promovidas em finais do século XVI também por Filipe II, atento a possíveis ataques de berberes e corsários. Nessa narrativa, é ali, num interior algo uterino, que o personagem Faulques, antigo fotógrafo de guerra de reportagens vistas mundialmente, se confronta com os seus

fantasmas, evocando em pintura memórias de cenas vistas, no perfume distante de uma companheira tragicamente morta num desses contextos violentos.

Aroma de pêssego?

Com ou sem ele, o espaço da pintura que o escritor nos faz imaginar no livro é uma paisagem interior, um espaço imersivo, circular como um panóptico, em que o protagonista - na certeza dramática de que há imagens que nunca mais nos deixam - parece apostar numa hipótese assente numa dualidade que opõe a verticalidade exterior da torre à horizontalidade da imagem pictórica e, de certo modo, uma visão mais masculina da realidade (que a fotografia fixa no tempo) a uma hipotética visão feminina (a redenção pela memória pictórica).

O sofrimento atroz, na culpa e na saudade, quase apaga a voz que mal se ouve agora, baixinho e estranhamente aguda, a mesma *Ideale* de Tosti, desta vez por Alessandro Moreschi numa gravação antiga, evocando outras culpas que nem a arte redime.

E, quando ele se cala e o silêncio se instala, traz com ele a razão de ser de outras torres sob ideários mais iluminadores, desde o mítico Monte Meru aos zigurates e à Torre de Babel, passando pela *Torre das Influências Felizes* construída por Wen-wang para observar o céu e dele receber boas sugestões. Destes casos sobressairia a necessidade de, não se deixando de observar as circunstâncias terrenas, se atentar a valores mais elevados.

Na *Torre Davidica* ou *turris ebúrnea*, tal como na torre de marfim de poetas e artistas, abrir-se-ia espaço para a imperiosa reflexão sobre o que nos guia no mundo: uma outra vida? Ou simplesmente a vida?

### **Álbum# 8. Sem título (a paisagem natural)**

Deste novo álbum não sai música nem canto. O silêncio absoluto, contudo, não resiste ao som do vento, da água do mar e da chuva, alguns trovões e relâmpagos, as surdas vozes da terra em movimento. Se esta coleção de postais fosse um filme, não seria mudo pois teria esses sons e, quando muito, ouvir-se-ia também o folhear das páginas, feitas de uma matéria inclassificável, mutante, um tecido de tecidos a dar corpo ao álbum mais imenso de todos e, curiosamente, o mais frágil.

Haveria agora imagens das torres naturais, ou seja, de formas emergentes da paisagem natural a que chamamos montes e montanhas, altos e picos e, muito frequentemente, torres mesmo. De um modo geral, sabemos serem formações geológicas, quase sempre de rocha, onde a erosão foi retirando matéria aglutinadora e destacando rochedos e penhascos verticais, mais ou menos isolados ou em extensões de saliências do mesmo género e com mais ou menos vegetação.

Para além da portuguesa Torre da Serra da Estrela, exemplar do sentido da designação, muitos outros casos se iriam multiplicar neste álbum, bastando evocar alguns, sem qualquer ordem:

As incríveis formações verticais no Parque Florestal Nacional de Zhāngjiājì (China); as torres naturais de pedra de Raukar (Langhammar, *Gotland-Fårö*, Suécia); as de Astraka (Zagori central, Grécia); o Deserto dos Pináculos de Nambung (Austrália Ocidental), os montes Kilimanjaro (Tanzânia), Quénia (Quénia), Stanley (República Democrática do Congo/Uganda) e Karisimbi (Ruanda / República Democrática do Congo); os picos do Monte Mulu (Malásia); o Ras Dashen e o Tullu Deemt (Etiópia); a Velika Kapela (Croácia); o Jbel Toubkal (Marrocos); os morros do Pão de Açúcar e da Urca, o Pico da Neblina e 31 de Março (Brasil); o Pico Cristóbal Colón (Colômbia); as formações rochosas de Manpupuner com o conjunto dos Sete Homens Fortes (Sosnogorsk, Montes Urais, Rússia).

Ou ainda, poderiam destacar-se nos EUA as Natural Chimneys (Virgínia), as torres de calcário de Monolake (Califórnia), as Fisher Towers ou ainda a estranha Devil's Tower (ou Monte do Diabo) que Steven Spielberg no seu filme *Contatos Imediatos de Terceiro Grau (Close Encounters of The Third Kind)*, de 1977, usou como cenário de parte decisiva da história na qual surgia num sonho, depois num desenho, numa reportagem televisiva, até à filmagem do “real”, onde era pano de fundo do contacto com *aliens*, ao som do solfejo que nos ficou marcado na memória.

### **9's fora nada: concluir (e começar azul)**

Pois é, esse tal solfejo para conversar com seres alienígenas talvez tenha sido ouvido nas torres naturais onde os seres humanos escavaram habitações no interior, como formigueiros, no Vale de Ürgüp - Nevşehir (Capadócia, Anatólia Central, Turquia), ou

até nas casas adaptadas aos penedos de Monsanto (Portugal), onde se têm evitado torres e antenas de telecomunicações em prol da captação por satélite.

Talvez algo como isso possa ser ouvido em galáxias distantes por seres que, entretanto, virão salvar o planeta Terra dos seus insensatos habitantes humanos.

Mas, para já, na realidade fora do filme parece haver apenas silêncio em resposta ao hipotético solfejo, o que talvez obrigue a procurar outra solução, sem extraterrestres.

Se continuarmos como andamos e nos pensarmos em 2050 – e já não falta tanto assim – o mar terá subido em consequência do degelo dos calotes glaciares, pois sabemos que agora mesmo tombam torres de gelo milenárias que se fundem na água como chá de pêssego. Com a subida do nível do mar, a previsão dos cientistas revela que muitos locais que hoje tomamos como paisagem construída e natural ficarão submersos<sup>16</sup> e os efeitos no clima tornarão cada vez mais complicada a sobrevivência humana.

Segundo esse mesmo estudo, em 2050 aquela ilha alentejana em frente de nós, a pouco mais de duzentos metros da costa portuguesa, terá desaparecido. Aí, poder-se-á ouvir então, novamente, mas com outro sentido, na voz de Rui Veloso: Havia um pessegueiro na ilha...

Pode ser que, nessa altura, sobrevivam principalmente torres construídas e naturais, embora nem a do forte atual ali, nem a Torre do Bugio, em frente de Lisboa, sejam visíveis nas marés normais. Ou também pode ser que a ciência avance tanto que já seja possível semear pessegueiros na água ou fazer plantações e enxertias num planeta distante.

Por agora, sabemos que na ilha estamos nós, com o mundo já ali mesmo à vista, embora pouco tangível. Mas, em 2050, será difícil suspender a pergunta inevitável sobre quem nos olha então quando somos nós a paisagem natural (ainda).

Ou, por outras palavras:

Estaremos nós ainda na paisagem, ou a canção continua então, sinistramente, sem ouvintes?

## Referências

- BATCHELOR, David. *The Luminous and the Grey*. London: Reaktion Books, 2014.
- GABO, Naum; PEVSNER, Anton [1920]. "The Realistic Manifesto". Em Batchelor, David (Ed.). *Colour*. Cambridge/London: Whitechapel and The MIT Press, 2008, p. 77. Tradução da autora.
- JARMAN, Derek. *Chroma*. London: Vintage Publishing, 1993.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte* [1910]. Lisboa: Publicações D. Quixote, 4. ed., 1999.
- MARTINS, André Salgueiro. *O espaço filmado ou o Bairro das Fontainhas nos filmes de Pedro Costa*. Lisboa: ISCTE-IUL, 2015. Dissertação de mestrado. Disponível em: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/11358> Acesso em: 08. 05. 2020.
- MILLER, Matt. "Rutger Hauer's 'Tears in the Rain' Speech From Blade Runner Is an Iconic, Improvised Moment in Film History". Em *Esquire*, 24 julho 2019. Disponível em: <https://www.esquire.com/entertainment/movies/a28496103/rutger-hauers-tears-in-the-rain-blade-runner-roy-batty-death-tribute/>
- HAUER, Rutger; QUINLAN, Patrick: *All those moments : stories of heroes, villains, replicants, and Blade Runners*. New York. Harper Entertainment, 2007.
- SABINO, Isabel. *Lido com ela*. Catálogo da exposição individual de pintura. Textos de Isabel Sabino e Emília Ferreira. Coordenação Ângela Rodrigues. Organização Câmara Municipal da Amadora: Galeria Municipal Artur Bual, Casa Aprígio Gomes. 5 dez., 19-26, jan. 20.
- SABINO, Isabel. "Nuvens, de novo: a fluidez do real e a beleza (ou a criação artística, com Retrato de Jennie)". Em CIRILLO, J.; BELO, M.; GRANDO, A. (Org.) *Nuvens no Papel*. Vitória: Editora PROEX-UFES, Brasil, 2019, p. 11-30. ISBN: 978-85-65276-54-2
- SABINO, Isabel. *A Pintura depois da Pintura*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes, Coleção BA n. 2, 2000; e "A pintura depois da pintura: desenvolvimentos". Em MANZANARES, María Luísa Sobrino e FARIÑA, Almudena Fernández (Ed.). *Arte + pintura*. Santiago de Compostela: Consello de Cultura Galega, 2015.

## Referências bibliográficas (e outras)

- A/A. (1974a). "**Artigo sem título**". *O Comércio do Porto*, ano CXXI, Número 124, sábado, 24 de outubro de 1974, p. 1.
- A/A. (1974b) "**As garridices da velha senhora**". *Jornal de Notícias*, 26 de outubro de 1974, p. 3.
- ACRE, Grupo (1974). *Comunicado nº1 da intervenção na Torre dos Clérigos*. Porto, 25 de outubro de 1974.

ÁLVARO, Egídio (1977). “**Grupo Puzzle: Albuquerque. Armando Azevedo. Carlos Carreiro. Dario Alves. Graça Morais. Jaime Silva. João Dixo. Pedro Rocha. Pinto Coelho**”. Revista *Artes Plásticas* nº 7/8, dezembro/janeiro 1977. Porto: Editorial Engenharia, p. 19.

BANDEIRINHA, José António (2011). *O Processo SAAL e a arquitectura no 25 de abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10316.2/39675> [Consult. 19 mai. 2017]

CENTRAL, Climate (2020). *Mapa interativo*. Coastal Risk Screening Tool da Climate Central. [em linha]. Disponível em: [https://coastal.climatecentral.org/map/13/-43.1403/-22.9411/?theme=sea level rise&map type=coastal dem comparison&contiguous=true&elevation model=coastal dem&forecast year=2050&pathway=rcp45&percentile=p50&return level=return level 1&slr model=kopp 2014](https://coastal.climatecentral.org/map/13/-43.1403/-22.9411/?theme=sea%20level%20rise&map%20type=coastal%20dem%20comparison&contiguous=true&elevation%20model=coastal%20dem&forecast%20year=2050&pathway=rcp45&percentile=p50&return%20level=return%20level%201&slr%20model=kopp%202014) [Consult. 3 out. 2020]

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT (1982). *Dictionnaire des symboles*. Édition revue et corrigée de l’originale de 1969. Paris: Éditions Jupiter.

FERREIRA, Sílvia (2017). “**O Pavilhão do Mar. A Nau Portugal da Exposição do Mundo Português (1940) ou a arte da talha ao serviço da cenografia política**”. *Cadernos do Arquivo Municipal*, 2ª Série, nº 7 (janeiro - junho 2017), p. 257 – 288. [em linha]. Disponível em: [http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/7/cad07\\_11.pdf](http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/2serie/7/cad07_11.pdf) [Consult. 25 set. 2020]

GONÇALVES, Cláudia; RAMOS, Maria (Coord.) (2001). *Porto 60/70: os artistas e a cidade*. Textos de Vicente Todolí, José Rodrigues, João Fernandes, Fátima Lambert, Fernando Pernes. Porto: Asa / Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas / Museu de Serralves.

GONÇALVES, Eurico (1977). “**IV Encontros Internacionais das Caldas da Rainha**”. *Colóquio Artes* nº 34, outubro de 1977, p. 72.

HOLANDA, Francisco [1571]. *Da Fábrica que Falece à Cidade de Lisboa*. Capítulo 4º. Da fortaleza de Belém e São Julião e Baluartes. Obra completa de Francisco de Holanda, dir. e coord. José da Felicidade Alves. Lisboa: Livros horizonte, 1984.

MODLESKI, Tania (2016). *The women who knew too much*. 3rd edition. New York: Routledge, 2016.

OLIVEIRA, Catarina (2020). *Torre de São Lourenço, mais conhecida por Torre do Bugio*. Em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/72323/>

OLIVEIRA, Manoel de. (1956) *O Pintor na Cidade*. Produção de Manoel de Oliveira. Disponível em: <https://vimeo.com/278368675> [Consult. 26 set. 2020]

PINHEIRO, Paula Moura; RUEFF, Inês. *Francisco de Holanda – a Luz Esquecida do Renascimento*. Documentário produzido em 2020 pela RTP. [em linha]. Disponível em: <https://www.rtp.pt/play/p7665/francisco-de-holanda-a-luz-esquecida-do-renascimento> [Consult. 28 set. 2020]

PINTO, Paula (2011). *Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual*. Em Catálogo da exposição Grupo Puzzle (1976-1981). Pintura colectiva = Pintura individual. Curadoria de Paula Pinto. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz/Centro de Artes e Espetáculos.

PUZZLE, Grupo (1977). “**Texto 1 e Texto 2**”. Revista *Artes Plásticas* nº 7/8, dezembro/janeiro 1977. Porto: Editorial Engenharia, p. 32

RIBEIRO, António Lopes (real.) *Nau Portugal*. Documentário. 1940.

[em linha]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gUOSRL7HpAY> [Consult. 1 out. 2020]

SOUSA, Ernesto de. (1975) “**O grupo Acre e a apropriação**”. Folheto, Galeria Opinião. (Também na *Vida Mundial*, nº 1845, 23/1/75).

TOBAS, Christian (1977). “Chistian Tobas”. Revista *Artes Plásticas* (Dir. Egídio Álvaro). Nº 7/8, dezembro/janeiro 1977, Porto: Editorial Engenharia, 1977, p. 39.

VELOSO, Rui. (1986) *Porto Côvo*. Música: Rui Veloso; Letra: Carlos Tê; Intérprete: Rui Veloso. 1986, álbum RUI VELOSO.

Por enquanto, o Lido continua lá, aberto ao céu, aos personagens de todos os filmes possíveis<sup>17</sup>, aos nossos fantasmas e anjos, ou talvez, aos androides que, mais dia menos dia, já sentem emoções.

Até quando?

## Notas

<sup>1</sup> Christian Tobas (n. 1944), artista italiano, participou nos III Encontros Internacionais de Arte da Póvoa de Varzim, em agosto de 1976, e colaborou como tal na revista *Artes Plásticas* 7/8 com este texto e outros apontamentos.

<sup>2</sup> Refrão de *Porto Côvo*. Música: Rui Veloso; Letra: Carlos Tê; Intérprete: Rui Veloso. 1986, álbum RUI VELOSO.

<sup>3</sup> Construção de 1588 em diante, arquitetos e engenheiros militares Filippo Terzi e Alexandre Massai.

<sup>4</sup> Construção desde 1590, arquiteto e engenheiro militar Alexandre Massai.

<sup>5</sup> Veja-se o excelente documentário *Francisco de Holanda – a Luz Esquecida do Renascimento*, de Paula Moura Pinheiro e Inês Rueff, produzido em 2020 pela RTP. (link incluído na bibliografia).

<sup>6</sup> S. Julião.

<sup>7</sup> Canção original de Piratini (Antônio Amábile) e Caco Velho (Matheus Nunes), de 1943 (data provável).

<sup>8</sup> Apesar de aparecer frequentemente creditado a Leitão de Barros, também realizador de cinema e autor da iniciativa da nau bem como de outras intervenções na Exposição do Mundo Português, o filme é feito e narrado por António Lopes Ribeiro. (Pode ver-se em link incluído na bibliografia).

<sup>9</sup> Pode conhecer-se detalhadamente esse programa em BANDEIRINHA, José António (2011). *O Processo SAAL e a arquitectura no 25 de abril de 1974*. Coimbra: Imprensa da Universidade.

<sup>10</sup> Há um desenho de Lima Carvalho do sistema para puxar a fita na Torre dos Clérigos.

<sup>11</sup> Muitos anos depois, outro pedaço foi visível na exposição *Porto 60/70. Os Artistas e a Cidade*, realizada na Fundação de Serralves em colaboração com a Cooperativa Árvore de janeiro a abril de 2001, mantendo-se provavelmente até hoje no espólio dessa instituição.

<sup>12</sup> Termo com que vem a ser designado um género de canção popular, que se destaca especialmente dos anos 80 em diante, que funde o kitsch a uma certa pornografia patente no vocabulário de dupla semântica e fica, muito facilmente, no ouvido.

<sup>13</sup> Depois vêm a afastar-se Pedro Rocha, Dario Alves e Carlos Carreiro; e em 1977 entra Gerardo Burmester (1953-), saindo Jaime Silva e Graça Morais, segundo GONÇALVES, Cláudia e RAMOS, Maria (Coord.), 2001, p. 291.

<sup>14</sup> Identificação por Jaime Silva, antigo membro do Grupo Puzzle, em conversa com a autora em 3 de outubro de 2020.

<sup>15</sup> Tradução pela autora do texto:

“Eu segui-te como um arco-íris de paz / Ao longo dos caminhos do céu

Eu segui-te como uma face amigável/ No véu da noite

E eu senti-te na luz, no ar / No perfume de flores

E o quarto solitário estava cheio / De ti e do teu brilho

Raptado por ti/ pelo som da tua voz/ Sonhei muito

E de toda a ansiedade da terra, todo tormento/ Despertei nesse sonho

Volta, querido ideal/ Volta por um instante / A sorrir-me ainda

E na tua face brilhará para mim/ Uma nova aurora

Uma nova aurora

Volta, querido ideal, volta, volta!”

<sup>16</sup> Veja-se o mapa interativo produzido no contexto do estudo atualizado em 2020 da Climate Central Org., no Coastal Risk Screening Tool (no link facultado na bibliografia).

<sup>17</sup> Alguns personagens e imagens de filmes ainda por referir em obras de “Lido com ela”: Ilda e Júlio (*Verdes Anos*. Paulo Rocha, 1963); Carlitos e Teresinha (*Aniki-Bobó*. Manuel de Oliveira, 1942); Rose (*Niagara*. Henry Hathaway, 1953); Cissie (*Drowning by Numbers*. Peter Greenaway, 1988); John Reed (*Reds*. Warren Beaty, 1981); Phillippe Petit (*Man on Wire*. James Marsh, 2008); Christian (*O Quadrado*. Ruben Östlund, 2017); Adele (*Anything but Here*. Wayne Wang, 1999); David (*AI Artificial Intelligence*. S. Spielberg, 2001); Russell Bufalino (*The Irishman*. M. Scorsese, 2019); Isabel e Diogo (*Rapariga no verão*. Vítor Gonçalves, 1986); cartazes dos filmes: *Niagara*. Henry Hathaway, 1953; *Key Largo*. John Huston, 1948; *The Mirror*. A. Tarkosvky, 1975; *E Tudo o Vento Levou*. Victor Fleming, 1939; *Volta ao Mundo em 80 Dias*. Michael Anderson e John Farrow, 1956.