

jan – jun

#4 / 2017

guimarães

Cidade Visível / Visible City



guimarães

Cidade Visível / Visible City

#4

jan – jun 2017

Sobre About

Guimarães - Cidade Visível é publicada semestralmente pela Câmara Municipal de Guimarães, tendo como principal missão a divulgação do Concelho de Guimarães nas suas componentes cultural, turística e patrimonial, bem como a partilha de conhecimento gerado a partir da reflexão exercida sobre o seu território, os seus costumes e as suas gentes.

Guimarães - Visible City is a biannual publication of the Guimarães City Hall mainly devoted to the promotion of the Guimarães municipality in its cultural, touristic and patrimonial dimensions, as well as to the sharing of knowledge and insights on its territory, its traditions and its people.

Contacto Contact

Câmara Municipal de Guimarães
Largo Cónego José Maria Gomes
4804-534 Guimarães
Email: cultura@cm-guimaraes.pt

Por decisão dos respetivos autores, os artigos que integram a presente publicação cumprem o Novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, com a exceção dos artigos de Filipe Fontes, Cineclube, Nuno Faria, Joaquim Moreno e Vasco Rosa.

Propriedade Property

Câmara Municipal de Guimarães

Diretor Director

José Bastos

Editor Editor

Paulo Pinto

Apoio Editorial Editorial Support

João Costa

Colaboradores Contributors

Ana Lopes

Cineclube

Filipe Fontes

João Alexandrino

aka JAS

Joaquim Moreno

João Pedro Vaz

Jorge Correia

Nuno Faria

Paolo Marcolin

Ricardo Martins

Samuel Silva

Vasco Rosa

Tradução Translation

Filipa Araújo
TTM - Traduções Técnicas do Minho
(pp. 70-77)

Capa Cover

João Alexandrino aka JAS

Design Design

Silvadesigners

Depósito legal Legal deposit

395552/15

ISSN

2183-5403

Tiragem Print Run

1000

A paisagem como recurso

JOSÉ BASTOS

DIRETOR

O número de “Guimarães – Cidade Visível” que têm em mãos apresenta como tema nuclear a Paisagem. A Paisagem aqui entendida como um recurso. Um recurso identitário, artístico, cultural, turístico e económico. Desde logo identitário, pois a paisagem é carácter único de cada lugar e região, com formas de registo centradas na observação que determinam um sentido de lugar (ou *não-lugar* Cf. Marc Augé). Ela atua diretamente nas nossas emoções e dá-nos indicadores acerca do modo como dela tratamos, embrincando nas dimensões biofísicas e socioculturais. Mas a paisagem é também um recurso artístico. A fusão da natureza com a arte conhece a sua expressão no movimento artístico nascido na década de 60 do século passado, nos Estados Unidos. O produto artístico é criado a partir dos recursos provenientes da própria natureza. Esta, além de se constituir como suporte, é parte integrante da criação. Um modo de criar que se aproximava da *arte povera*, pela utilização de materiais como folhas, madeira, areia, entre outros (Cf. Michelangelo Pistoletto, recentemente apreciado em Guimarães 2012 – Capital Europeia da Cultura). A paisagem como recurso turístico é visivelmente uma das dimensões mais mediatisadas, por via da difusão das grandes paisagens, da singularidade do lugar, da original intervenção do homem na procura de estabelecer novos espaços atrativos que sejam capazes de obter validação estética. Mas também dos paraísos inexplorados, das florestas virgens, onde, raramente, a intervenção humana desvirtua o que só a própria natureza opera sobre si. Por tudo o atrás dito, fica latente uma dimensão da paisagem que, cada vez mais, adquire um valor primordial: a dimensão económica. Sendo esta uma das dimensões de maior dificuldade de aferição, ela comporta um conjunto amplo de análise que requer um esforço epistemológico que deve ser transversal a todos os campos de ação que a paisagem despoleta. A Paisagem como recurso fica desde logo patente no conjunto de artigos e imagens que vos apresentamos e que fazem deste número uma oportunidade para uma reflexão que importa não menosprezar.

Landscape as a resource

JOSÉ BASTOS

DIRECTOR

This magazine's number is about the landscape, regarded as an identifying, artistic, touristic and economic resource. First of all identifying how the land has unique features in each place and region, with ways of registering, focused in observation which determine a sense of place (or non-place Cf. Marc Augé). It acts directly over our emotions and provides us markers about the way we care for it, clustering biophysical and socio-cultural dimensions. Nevertheless, the landscape is also an artistic resource. The merge between nature and art is expressed in a 60's artistic movement born in The United States. Nature is the medium of artwork because it is a support and part of the process. It is quite similar to arte povera with the use of materials such as leaves, wood, sand among others. (Cf. Michelangelo Pistoletto, who participated recently in Guimarães 2012 – European Capital of Culture). The landscape as a touristic resource is one of the most mediatised dimensions, due to the diffusion of magnificent landscapes, of the land's singularity, and the original intervention of humans trying to establish new attractive spaces that can have aesthetical validation. But also from the unexplored paradises, of pristine forests where rarely does human intervention maculates and where nature rules by itself. Consequently, we end up reading in the landscape a dimension of primordial value: the economic one. As it is one of the most challenging dimension to assert, it comprises a broad set of analysis which requires an epistemological effort vertical to all fields of action triggered by the landscape. Therefore the landscape as a resource is evident in the collection of articles and pictures we present you, and which make this number an opportunity to reflect on what matters.

			ESSAY
		Por um meio ambiente mais arruador	
		FILIPE FONTES	
TEATRO	18	THEATRE	
O lugar de onde se vê Guimarães			
JOÃO PEDRO VAZ			
FOTOGRAFIA	42	PHOTOGRAPHY	
Inquéritos ao Território			
JOAQUIM MORENO			
LITERATURA	78	LITERATURE	
150 anos de Raul Brandão			
VASCO ROSA			
PORTEFÓLIO	86	PORTFOLIO	
Dissonâncias			
JOÃO ALEXANDRINO AKA JAS			

ARTE

12

ARTS

ENTREVISTA / INTERVIEW

Uma criadora em construção

SAMUEL SILVA

ARQUITETURA

30

ARCHITECTURE

A importância do valor económico da paisagem

PAOLO MARCOLIN

LANDART

36

LANDART

Políticas da Natureza

NUNO FARIA

LANDART

62

LANDART

Paisagem da Cura

RICARDO MARTINS

ARQUITETURA

70

ARCHITECTURE

ColePa: Coleção de Levantamentos de Património

ANA LOPES E JORGE CORREIA

97

ENGLISH TEXTS

Fotografia /Photography

Paulo Pacheco

Pormenor da Casa de Donães

Detail of Casa de Donães





Por um meio ambiente mais arRUAAdor

Meio ambiente é o cruzamento do ambiente natural e construído contextualizado no tempo e no espaço.

The environment is the crossing of natural and human-made environment contextualised over time and space.



A cidade na construção do meio ambiente: "Um lugar para estranhos" (INNERARITY, 2006) ou um lugar que só deixa de ser neutro e abstracto quando pintado por cada um de nós?

Porventura não haverá conceito tão mais genérico e abrangente quanto impessoal e difícil de consensualizar como o *meio ambiente* (fixando a atenção na própria definição de *meio ambiente* da Conferência das Nações Unidas – o meio ambiente é o conjunto de componentes físicas, químicas, biológicas e sociais capazes de causar efeitos directos e indirectos, em prazo curto ou longo, sobre os seres vivos e as actividades humanas – e descobrimos, de imediato, que a pacificação de um suporte conceptual comum e assertivo é difícil de atingir e de generalizar o seu reconhecimento...)

Se falássemos de matemática, diríamos que meio ambiente é uma operação de adição simples de duas partes: o ambiente natural e o ambiente construído. E que essa adição produz sempre resultado objectivo e estável.

Todavia, não é desta ciência exacta de que falamos, antes de um conceito que se molda e flexibiliza em função de contextos e tempos, espaços e pessoas.

E, se este conceito *meio ambiente* é o cruzamento do ambiente natural e construído contextualizado no tempo e no espaço, o mesmo encontra no *espaço público* o seu denominador maior e de mais alta visibilidade e significado.

Entendendo-se *espaço público* como aquele onde a comunidade se expressa, como “um espaço de recordação comum” (INNERARITY, 2006) onde “os actores constituem-se como sujeitos na medida em que articulam um espaço de lembrança e olvido, uma história que podem considerar comum...” (INNERARITY, 2006), o mesmo é sujeito a diferentes visões analíticas e argumentativas, dir-se-á mesmo, ideo-

lógicas, vagueando nos seus extremos entre um conservadorismo atávico e um liberalismo desenfreado.

Dominantemente, identifica-se três visões maiores, regulares e constantes: (1) a visão ecologista numa perspectiva de que a natureza não se transforma nem se ajusta. Apenas se preserva. Talvez o que nos transporta(ou) para uma visão tão generalista e cinzenta da palavra sustentabilidade; (2) a visão economista na convicção de que todo o espaço construído deve ser rentabilizado e autoportante, alimentando-se e dando a alimentar o próprio espaço. Porventura, fixando de forma desfasada a palavra competitividade; (3) a visão social na certeza que o espaço público, seja natural ou artificial, é palco de experimentação e contacto, de conhecimento e interacção, transformando seres humanos em

Não haverá bem comum sem poder político ciente da sua cumplicidade com o envolvimento social, sem qualidade técnica coerente com o poder político, envolvimento social sem complemento da qualidade técnica.

10

pessoas. Acredita-se presença na génesis da palavra coesão...

Estas três visões replicam-se e repetem-se, gerando variações ou radicalismos, aproximações e equilíbrios, que contribuem para uma noção de *espaço público* ainda tão longe de estabilização e consensualização.

Não procurando este texto responder a tão complexo desafio, o mesmo tenta descobrir pontos focais e seguros, de alguma forma, pétreos (porque constantes e sólidos ao longo do processo) que contribuam para o aprofundamento deste processo de entendimento e consolidação do *espaço público*.

E se o espaço público é o bem comum que se transversaliza na sociedade, desde logo, identificamos aqueles que determinam a forma e a função, a condição desse espaço: o poder político ("a política é, precisamente, uma luta pela definição do bem comum" (NORBERT ELIAS, 1998)), a capacidade técnica e o envolvimento social. Porque, (1) o primeiro opta e decide, determinando o caminho e sendo farol que avisa e referencia; (2) o segundo desenha e formaliza o espaço, cristalizando as ferramentas e mecanismos de auxílio; (3) o terceiro apropria-se do espaço, tornando, verdadeiramente, conta dele e dele "pessoalizando"... Na verdade, porque os três condensam interpretação, materialização e apropriação. E a harmonia que, entre os três, deve ser "cola e cimento".

Por isso mesmo, não haverá *bem comum* sem poder político ciente da sua cumplicidade com o envolvimento social, sem qualidade técnica coerente com o poder político, envolvimento social sem complemento da qualidade técnica, provando-se, assim, que é no espaço público que mais e melhor se manifesta um dos sentimentos sociiais mais relevantes – a solidariedade – e uma das características urbanas tão mais polémica quanto saudável e necessária – a mistura.

A rua, enquanto elemento urbano e público, de expressão democrática maior, é o rosto máximo deste *espaço público*, é a combinação (que se deseja) equilibrada entre solidariedade e mistura, entre o eu e o indivíduo e o nós e a comunidade ("a cidade é o instrumento da vida impessoal, o molde no qual se torna válida como experiência social a diversidade e comple-

xidade de pessoas, interesses e gostos" (SENNETT, 1996)) e o ponto de encontro límpido desta ideia de *bem comum* reconhecível por toda a comunidade.

"Arua é igualmente o espaço principal da cidade. Cristaliza, portanto, desafios múltiplos. E merece uma atenção e deferências especiais por parte dos urbanistas" (ASCHER, 2010). É, por excelência, o lugar onde a solidariedade e a mistura se cruzam e onde as visões ecologista, economicista e social se complementam e completam, talvez, encontrando, aí, o melhor dos contextos para o seu diálogo.

Lugar de coexistência de meios e actividades, de gostos e manifestações, de silêncios e discursos, a rua vive da convivência do automóvel e do peão, do autocarro e da bicicleta, do transporte pesado e da logística, expressando, tantas e regra geral, "a cidade como um espaço de individualização ao qual devemos a maior produtividade económica e cultural, mas também cenário em que marca(ra)m encontro todas as patologias da sociedade moderna" (INNERARITY, 2006) e sinalizando indelevelmente marcas perturbadoras no ambiente natural.

Mas a rua é também lugar de mistura de actividades e desafios, de gentes e negócios, de afirmação política e cultural, de manifestação artística e defesa de causas. É lugar de encontros e desencontros que permite misturar todos nós, tão iguais, tão diferentes. Não é lugar onde se arruma, antes se vive.

E esta parece ser a grande lição da rua (que, hoje, enfrenta o desafio da sua virtualização e intangibilidade em função da revolução tecnológica e relacional que nos acompanha). Reduzida, tantas vezes, a um espaço funcionalista, de circulação, articulação e acolhimento de actividades e meramente pretexto e cenário para a arquitectura (e seus edifícios), a rua é muito mais do que "predador de solo". É uma síntese que, não se encontrando palavras tão certas, se transcreve "o regresso de um imaginário urbano no qual a urbanidade, ou seja, a adequação de um lugar e dos seus usos, decorre precisamente da mistura, da variedade, do impreviso, do espectáculo de um espaço compósito... cidade que é, por excelência, o lugar de encontro com "o outro": com



A toponímia (pode ser) é expressão contraditória da urbanidade da rua: aqui, revemos a visão funcionalista, a imprecisão do seu significado, o anonimato da sua presença. Será que existirá "a estrada da travessa"?

gente, ideias, objectos, situações que o reagrupamento de “iguais” não é susceptível de oferecer. Neste contexto, as ruas multifuncionais e multissociais encontram virtudes porque são os lugares de encontro ou confrontação com o outro” (ASCHER, 2010).

Ao tornar-se elemento central no espaço público, a rua adquire uma importância relevante na vida societal e responsabiliza os actores que a constroem, gerem e usufruem com mais camadas e exigências.

Num meio ambiente cada vez mais escandalizado, monitorizado, reivindicado na sua qualidade, seja ecológica, economicista e social, a rua é factor incontornável para o seu sucesso e melhoria.

E se a mobilidade, a economia e a sociedade são temas para lá da rua, esta é suporte bastante para as três. E pre-

sença obrigatoria. Para um mundo mais justo, acessível e democrático. Para um meio ambiente que transforme “a rotina de encontrar pessoas desconhecidas e em que a proximidade física coexiste com a distância social” (INNERARITY, 2006) numa realidade menos arrumadora e mais arRUAdora. ●

BIBLIOGRAFIA

- ASCHER, FRANÇOIS, *Novos princípios do urbanismo. Novos compromissos urbanos. Um léxico*, Livros Horizonte, lda, Lisboa, 2010 (ed. Portuguesa).
 ELIAS, NORBERT, Über den process der zivilisation, Frankfurt, 1998, apud (citado por INNERARITY, DANIEL, O novo espaço público, Editorial Teorema, Lisboa, 2010 (ed. Portuguesa).
 INNERARITY, DANIEL, *O novo espaço público*, Editorial Teorema, Lisboa, 2010 (ed. Portuguesa).
 SENNETT, RICHARD, The fall of public man, Nova Iorque, 1977, apud (citado por INNERARITY, DANIEL, O novo espaço público, Editorial Teorema, Lisboa, 2010 (ed. Portuguesa).

P. 9
Fotografia / Photography
 Paulo Pacheco

P. 11
Fotografia / Photography
 Filipe Fontes

Uma criadora em construção

ENTREVISTA A INTERVIEW WITH
CAROLINA AMARAL

Tenho muita vontade de me encontrar com pessoas diferentes, que agitem coisas diferentes em mim e que me lancem desafios.

I urge to meet different people so that they can stir up other things in me.

Aos 23 anos, a vimaranense Carolina Amaral viveu, em 2016, o seu ano de afirmação como atriz. Esta é a sua primeira entrevista.

Este foi um ano intenso na sua carreira. O que aprendeu com 2016?

CAROLINA AMARAL: Estava a terminar o meu ciclo de estudos – três anos na Escola Superior de Música e das Artes do Espetáculo, no Porto, um semestre na Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa, e depois fui para o Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, em Paris – e sentia que era o momento em que me ia dedicar ao trabalho. Primeiro, trabalhei com Nuno Cardoso, em “O Misantropo”. Era alguém com quem queria já há muito tempo trabalhar e foi muito rico desde o início, porque me identifiquei logo com a metodologia, que passa muito por improvisações de longa duração. Depois tive diferentes desafios, a começar pelo “Um pontinho no meio dos olhos”, um monólogo com o Teatro Oficina. Estive sempre muito entusiasmada com este projeto porque era em Guimarães e era o momento de eu confrontar a minha cidade, depois destas experiências todas.

Nesse monólogo – e depois em “O Conto de Inverno”, também para o Teatro Oficina – trabalha com Marcos Barbosa, que é um diretor bastante diferente de Nuno Cardoso. Como foi trabalhar com um e outro?

CA: Tirei coisas boas de ambos, embora à partida me identifique com um modo mais rebelde de criar, como o do Nuno. O Marcos procurava uma coisa mais depurada, mais simples. Tenho muita vontade de me encontrar com pessoas diferentes, que agitem coisas diferentes em mim e que me lancem desafios. Estou numa fase de aprender tudo e perceber como reajo com quem me estimula coisas distintas.

Pelo meio, foi fazer televisão, na nova série da RTP “Vidago Palace”. Estava nos seus planos?

CA: Vi-me sempre mais no teatro e no cinema. Durante muito tempo recusei fazer televisão, mas surgiu um projeto curioso, que se passa nos anos 1930, e que tem outro tipo de tratamento e







PP.13-15

Fotografia / Photography

Paulo Pacheco

"O Conto de Inverno" (2016), Teatro Oficina

P.17

Fotografia / Photography

Paulo Pacheco

"Um pontinho no meio dos olhos" (2016),

Teatro Oficina

qualidade. Na televisão é preciso estar completamente afinado porque há um ritmo muito mais alucinante. Este ano foi muito rico em termos de encontros. Agora tenho vontade de rever e organizar o material que fui colecionando ao longo deste tempo e criar. Neste momento tenho sido sobretudo intérprete, mas tenho vontade de ter um espaço de tempo para que me possa dedicar aquilo que quero propor enquanto artista.

O que quer propor neste momento?

CA: Tenho várias zonas que me intrigam. Na altura em que fiz o monólogo tinha muita vontade de explorar mais essas questões. Até escrevi um manifesto artístico que publiquei no jornal do Teatro Oficina. Acabei por não ir a fundo, mas foi a primeira indicação de que quero encontrar o meu espaço criador.

Vê-se a dirigir?

CA: Vejo. Por isso é que quero muito encontrar-me com pessoas, porque quero absorver o máximo possível para, quando for o meu momento, ter material para que isso aconteça. Não quero que seja só mais uma coisa.

Está mais à vontade com um texto clássico, com um texto contemporâneo ou com alguma coisa que fuja desta noção mais fechada do texto dramático?

CA: Nos Clássicos há textos maravilhosos, mas em geral sinto mais vontade de trabalhar textos contemporâneos, que trabalham urgências e onde reconheço muitas coisas.

Tem-se referido muitas vezes ao monólogo feito para o Teatro Oficina. Foi uma experiência marcante?

CA: Era o momento em que chegava e em que podia borbulhar. De repente começou a sair-me tudo: mil coisas e mil

vontades. Na altura queria explorar muitas coisas, o que acabou por não acontecer, porque o espetáculo tinha que ser portátil e chegar diretamente às pessoas sem grande atordoamento. Mas acordou-me de repente de novo para a minha vontade criadora e para eu alinhar as minhas proposições.

Foi confortável estar sozinha no palco?

CA: Quando se está com alguém, suportamo-nos no jogo com a outra pessoa; ali vivia só da minha relação com o público. Adoto um tom relativamente coloquial neste espetáculo, sem grandes máscaras ou proteções e vou mesmo à procura do lugar onde encontro as pessoas.

O espetáculo foi pensado para circular pelo concelho de Guimarães. Como foi essa experiência?

CA: Em geral faço o monólogo muito próximo das pessoas e é curioso que a receção do público muitas vezes cruza a fronteira da realidade e da ficção. Fiquei também surpreendida pelo silêncio. Em lugares menos habituados a receber objetos teatrais, não há aquele código estabelecido de ir ver espetáculos e eu tinha um certo receio. Mas foi bonito o feedback que tive das pessoas, que queriam falar comigo.

Como vimaranense, circular pelo concelho também trouxe surpresas?

CA: Da última vez, fizemos o espetáculo em S. Torcato e estavam a acontecer muitas coisas em Guimarães. Pensei: "não vai aparecer ninguém". Mas apareceu e eu percebi que este público não vai ao teatro. Estas pessoas vieram ali porque era perto do sítio onde moram, ou porque ouviram o padre a falar disto na missa ou porque vieram buscar os filhos ao centro de estudos. Aqui está um

momento em que eu posso acordar nelas uma outra vontade e eu vou ao encontro das pessoas e isso é mesmo bonito. Às vezes é mesmo preciso despertar nas pessoas uma curiosidade que à partida não tinham em conta.

O que a levou para o teatro?

CA: Sempre fui muito curiosa e tive muita energia. Cheguei a Guimarães aos 4 anos - tinha vivido em S. Miguel nos Açores e viemos porque a minha mãe é de cá. Na altura em que cheguei, as educadoras do colégio puseram-me como personagem principal da festinha da escola. Eu era irrequieta, pinchava, ria muito alto e cantarolava imenso. No final, os professores disseram à minha mãe que tinham que me pôr no ballet ou em alguma coisa onde esta energia pudesse ser explorada de forma artística. E a minha mãe percebeu isso.

O seu percurso começa na dança.

CA: Andei sempre no ballet, na dança moderna e na contemporânea, na Academia de Música e Bailado de Guimarães e depois na Asas de Palco. Estive no grupo de teatro do Liceu e nas turmas Panos, do Teatro Oficina, e tive uma banda rock. Para mim é essencial ir ao encontro das pessoas e ver essa coisa que me acossa e que me invade.

Quando decide estudar teatro?

CA: Eu era muito boa aluna na escola e ouvia muito o discurso de que o teatro é um trabalho precário, instável, e que eu tinha capacidade para ter um trabalho mais seguro. Mas eu não queria essa garantia de que tudo vai correr bem. Eu procurei sempre o lugar onde pudesse explodir. Por isso, essa decisão de enveredar pelas artes impôs-se desde o início. A dúvida era entre o teatro e a dança. Achei que o teatro me ia dar mais, daí escolher esse curso. Mas fazer



alguma coisa em dança não é nada que eu exclua à partida.

Ainda está nos seus horizontes voltar a explorar a dança?

CA: Como digo no meu manifesto, “não me apetece empurrar para fora o teatro, nem empurrar para dentro a dança”. Quero abrir um espaço de provação.

Qual é hoje a sua relação com Guimarães?

CA: Apesar de ter estado a trabalhar cá com os dois projetos do Teatro Oficina, nunca senti que, após ter vivido no Porto, Lisboa e Paris, ia assentard-me em Guimarães. Guimarães tem uma oferta cultural e artística muito rica e tem gente muito interessante cá a trabalhar. No entanto, tenho vontade de me cruzar com pessoas de diferentes sítios e sinto que se ficar já em Guimarães isso vai abafar-me. Tenho vontade de confrontar o público da minha cidade, mas preciso de ir buscar a outras fontes. Quando trabalho com outros ence-

nadores, há muita vontade de trazer os espetáculos aqui a Guimarães. Toda a gente me diz que Guimarães é uma cidade muito rica artisticamente.

Mas ainda assim não é o suficiente para se fixar aqui.

CA: Falta agitação. Temos uma companhia de teatro, com a qual eu trabalhei, mas uma só não chega. Apesar de virem aqui pessoas fazer residências artísticas, é preciso haver outros termos de comparação e variedade. E choques. E às vezes sinto que Guimarães é um pouco pacífica. É importante haver choques para acordar outras coisas.

Ainda muito jovem, esteve bastante presente na Capital Europeia da Cultura de 2012. Esta era a cidade que imaginava quase cinco anos depois?

CA: A Capital foi o auge e já se sabia que poderia surgir uma espécie de melancolia posterior e algumas coisas iriam desabar. Era impossível não ser assim, porque havia mais investimento

e não se pode chamar determinado tipo de artistas se não se tiver os meios para que isso aconteça. Houve coisas preciosas que se mantiveram. Abriu-se a cidade e sente-se mais que Guimarães é uma cidade onde não é inconcebível que determinados artistas venham cá parar. No entanto, havia uma vibração diferente que poderia ter-se mantido e isso não dependeria dos fundos, dependia mais de manter essa efervescência bonita. Na altura, era bonito ir conhecer determinados artistas, porque era a Capital e de certeza que era bom. Hoje em dia se calhar vêm outros artistas curiosos e já não há tanta vontade. Em termos de programação há coisas interessantes, quer no Centro Cultural Vila Flor, quer noutras espaços não convencionais, mas acho que se perdeu um bocado o fervor que havia. Além disso, falta um trabalho de longa duração com a comunidade, com públicos não habituados a ir a espetáculos. São os programas de longa duração que mudam o curso às coisas. Caso contrário, são estratégias que picam, desaparecem, e não há continuidade. ●



TEATRO

JOÃO PEDRO VAZ

THEATRE

O lugar de onde se vê Guimarães



O Teatro Oficina franqueia as portas e deixa
entrar toda a gente, para, em comunidade,
descobrirmos o que é isto de sermos a
Companhia de Teatro de Guimarães.

The Teatro Oficina opens its doors to everybody,
so that we can find out what it means to
be the Guimarães Theatre Company.

PP. 18-19
Fotografia / Photography
 Paulo Pacheco
"Caos" (2016), Teatro Oficina

P. 21
Fotografia / Photography
 João Octávio Peixoto
"A Fábrica" (2010), Teatro Oficina

P. 22-23
Fotografia / Photography
 João Octávio Peixoto
"Macbeth" (2011), Teatro Oficina

Os Gregos: um teatro na polis

A nossa palavra ‘teatro’ vem do termo grego *theatron* que significa literalmente ‘o lugar de onde se vê’. E o que há para ver desse lugar? Teatro, sim, mas também a própria cidade – muitos dos anfiteatros gregos estavam situados no topo das colinas tornando-se ‘o lugar de onde se vê’ em duplo sentido: “não só o espaço da representação, mas também uma magnífica perspetiva da cidade baixa, das muralhas e para lá delas, a «planura do mar» [Marvin Carlson].

Na arquitetura do anfiteatro, a disposição da plateia fazia-se em sucessivas meias-luas igualitárias (bancadas reflexo da Ágora), nas peças o coro era um espelho da cidade, as ficções eram ancoradas nas mitologias conhecidas de todos, etc, etc – o teatro como festa profana dos cidadãos.

Quando os romanos introduziram uma fachada no anfiteatro de paisagem e passaram a edificar verticalmente os teatros (em vez de aproveitarem as ladeiras naturais), podem ter mudado definitivamente o seu espaço social. O que antes era uma vontade em oferecer experiências de expectação, na própria paisagem, transformou-se numa barreira arquitetónica e isso pode ter criado uma eterna discussão sobre o espaço público na sala de espetáculos. Diz Jean Jordheuil, encenador francês: “O teatro é grego, o espetáculo é romano.”

Esse primeiro pórtico romano que abrigava o público da chuva transformou-se finalmente em *foyer* e, mais cedo do que tarde, chegaram os *sallonniers*, os primeiros críticos, literalmente chamados de frequentadores de salão - é o início do gosto e o fim da ascensão. O teatro ‘à italiana’, argumentava Jean Genet, não vai morrer de velho com a sua arquitetura interior socialmente codificada: “O espectador privilegiado da plateia, das frisas e dos camarotes sabia-se observado, e de que maneira, pelo do galinheiro. Sabendo-se espetáculo antes do espetáculo, comportava-se como um espetáculo se deve comportar: para ser visto”.

Mas eis-nos chegados à “vontade republicana de tornar a cultura acessível ao povo”, o Centro Cultural, que é «a

reunião simultânea, num único espaço, do passeio público, do foyer, da festa popular, do salão literário e é a compressão do tempo que permite a ilusão da ubiquidade do cidadão contemporâneo: estar ao mesmo tempo em todos os lugares» (António Pinto Ribeiro).

A nossa história, aqui muito sumariada, foi redesenhando arquiteturas e ocupações desse espaço comum, desse espaço central de confronto, desse altar/arena do ritual, onde nos confrontamos eternamente e eternamente nos resolvemos.

Os Vimaranenses: um teatro na Penha?

Se me perguntarem o que acho que deve ser o Teatro Oficina, a resposta é simples: deve ser o lugar de onde se vê e não só ‘onde’ se vê. É fácil programar e/ou criar espetáculos, o que é difícil é torná-los uma experiência. Uma experiência que confirme ou altere o modo como nos vemos, uma experiência intensa, uma rutura não decorativa nem só formal mas estrutural da nossa condição metafísica e de cidadania, uma experiência que dê conta de quem somos e onde estamos. E estamos em Guimarães, o nosso agora é aqui, logo a nossa Ágora é aqui, o nosso teatro, a nossa companhia há de ser edificado(a) de onde se veja toda a cidade/concelho/território. Não sendo possível edificá-lo na Penha façamos disso uma metáfora do que quer ser a vossa companhia da cidade, caros conterrâneos, o lugar de onde se vê... toda a gente. O encenador Antoine Vitez falava de um teatro e uma cultura «elitista para todos». E neste novo ciclo de vida, o TO quer ser o vosso auditório grego não estratificado, a vossa nova festa profana.

2017 é primeiro ano do resto da vida do TO. O CCVF, a Casa da Memória e o CIAJG, o transversal Serviço Educativo e os seus espaços, programadores e equipas são os primeiros *compagnons-de-route* desta ‘nova’ Companhia de Teatro que se torna plataforma flutuante de todas as nossas profanidades e desejos de teatro.

Depois, ligação à cidade/concelho/território, aos seus amadores e estudantes de teatro, aos seus projetos de programação artística, aos seus festivais de



artes performativas, e, claro, a todos os habitantes, verdadeiros protagonistas do novo ciclo.

Todas as criações de 2017 serão trabalhadas em imersão completa na malha da cidade e das suas memórias e assombrações - território, cartografia, rede e família serão palavras que mais tarde ou mais cedo serão usadas para falar do que é a Companhia de Teatro de Guimarães, de 2017 em diante.

Para já tornando-se uma plataforma ativa de todos os praticantes de teatro do concelho, amadores, estudantes e/ou profissionais.

O contacto estreito com os grupos de teatro de amadores do concelho é também um poderoso instrumento de aces-

sibilidade e democratização da prática e da discussão artística. Esses grupos são um mapa do concelho pelo modo como se movem entre a cidade e as freguesias fazendo eles próprios um trabalho de públicos que é uma referência territorial. O TO quer ser o espaço de encontro, discussão e formação desses grupos, uma rede de trabalho, a base a partir da qual se cria uma nova consciência teatral para todo o concelho - o que estes praticantes aprenderem connosco será imediatamente multiplicado pelas suas populações e escolas.

E é com essa ambição territorial que programamos, com o Pelouro da Educação da CMG, a *Festa de Teatro Raul Brandão* [em março] um modo celebra-

tório e utópico de marcar os 150 anos do seu nascimento. Mais do que em efígie, o nosso assombrado autor será objeto da sua primeira integral de teatro, com peças nunca vistas, algumas, e raramente representadas, outras. Todas as peças de Raul Brandão num festival e, mais do que isso, num projeto de leitura, estudo, análise e recriação do seu breve mas enfático corpo teatral, envolvendo dezenas (centenas?) de praticantes amadores do concelho.

Também por isso chamamos a *Mostra de Teatro de Amadores* [em outubro] ao centro da nossa programação. E criamos as *Sessões Extra* [uma vez por mês], abrindo o Espaço Oficina (com a sua futura sala de leitura), também aos





Fotografia / Photography
José Maria
"Plágio" (2016), Teatro Oficina





grupos de amadores e aos estudantes de teatro que assim podem conhecer artistas da programação regular em contexto formativo e conecerem-se e discutirem-se também uns aos outros, os que trabalham aqui.

E os que estão fora? Podem fazer parte do *Gangue de Guimarães*, um projeto de cartografia dos *performers* da cidade espalhados por outros lugares. O TO quer saber onde andam, o que fazem, e trazê-los de volta aos seus Festivais Gil Vicente para mostrar e discutir a relação com a sua cidade natal ou adotiva no primeiro encontro / residência artística.

Ao mesmo tempo está em marcha a vontade de estar mais perto do polo de teatro da Universidade do Minho e dar aos nossos próprios alunos das *Oficinas de Teatro* [de novembro a junho] uma multiplicidade de experiências que transformam o seu desejo de teatro num verdadeiro programa de formação, uma escola do espectador.

No Pátio da Casa da Memória vamos estrear pela primeira vez um espetáculo de teatro-dança [querem melhor lugar-metáfora de onde se pode ver a *polis*: o Pátio da Casa da Memória? - parece quase um lugar imaginário].

Álbum de Família [em junho] coloca os nossos alunos das *Oficinas de Teatro* perante um desafio inesperado: o maravilhoso espólio de fotografia d'A Muralha, verdadeira coleção de quadros-vivos do território que assim se vê especulado nos corpos dos grupos de várias idades.

E no final do ano vamos criar um novo auto pagão e levá-lo para dentro da Plataforma das Artes. O Centro Internacional de Artes José de Guimarães há de ser invadido por 'mascarados daqui'.

O sinal de uma vontade maior: fechar 2017 com um grande ritual de passagem, uma nova festa profana - *Auto das Máscaras* [em outubro] é criado a partir da quente coleção de máscaras de José de Guimarães, de todos os rituais de passagem do mundo, de todas as danças e amores de rapaz. Invade a Plataforma das Artes e profana o nosso museu, estão convidados o coro Outra Voz e os bravos rapazes de Guimarães.

Os rapazes serão sempre rapazes e uma companhia de teatro é um lugar de namoro. Guimarães, queres namorar comigo? ●

Clube de cinefilia viva

Desde 1958, o Cineclube de Guimarães tem trabalhado objectivamente pela promoção da cultura cinematográfica e pela valorização da cinefilia no concelho de Guimarães, através de várias actividades que contribuem de forma activa para a fidelização e consolidação de uma massa associativa e a formação de novos públicos.

Since 1958, we have been working to promote the film culture throughout the county by making several activities which contributed in an active way to consolidate the club members and to form new audiences.





P. 26-27
Fotografia / Photography
 Helena Leite
Cinema em Concerto

P. 29
Fotografia / Photography
 Cineclube de Guimarães
Cinema em Noites de Verão

Era o dia 17 de Maio de 1958, viviam-se tempos difíceis sob a ditadura salazarista, endurecida pelas eleições presidenciais, onde o candidato General Humberto Delgado se tornava uma séria ameaça para o regime. Foi precisamente nesse já longínquo dia que um grupo de amantes da 7^a arte se reuniu para fundar o Cineclube de Guimarães. Talvez estas circunstâncias históricas adversas tenham contribuído para a solidade e longevidade dessa associação, a qual, durante muitos anos, surpreendentemente mesmo após o 25 de Abril de 1974, caminhou muito solitariamente face aos poderes públicos. Situação contrária se verificava em relação a outras associações locais com as quais manteve sempre colaboração regular.

Neste percurso difícil, os associados foram sempre a sua base fundamental de apoio, nomeadamente na superação das diversas dificuldades financeiras. Ainda hoje, muitos dos que pertencem à família cineclubista reconhecem a atitude militante como traço identitário do Cineclube de Guimarães. Ainda não há muito tempo, um velho cineclubista afirmava: “O Cineclube exibirá sempre filmes, nem que seja num vão de escada...”

A partir de finais da década de 80, os poderes públicos, especialmente a Câmara Municipal de Guimarães, iniciaram uma relação de proximidade que permitiu criar o Cinema em Noites de Verão, a utilização do Auditório da Universidade do Minho em condições vantajosas e, em 2005, a passagem das sessões regulares para o recém-criado Centro Cultural Vila Flor.

Desde 1958, o Cineclube de Guimarães tem trabalhado objectivamente pela promoção da cultura cinematográfica e pela valorização da cinefilia no concelho de Guimarães, através de várias actividades que contribuem de forma activa para a fidelização e consolidação de uma massa associativa e a formação de novos públicos.

Ao longo das últimas décadas, para além das suas “salas” permanentes (Teatro Jordão, Cinema São Mamede, Auditório da Universidade do Minho, Centro Cultural Vila Flor), o Cineclube foi levando o cinema a diversos espaços espalhados pela cidade e pelo concelho, desde os mais mediáticos aos mais

inesperados, como o Largo da Oliveira, o Arquivo Municipal Alfredo Pimenta, a Sociedade Martins Sarmento, a penitenciária, diversas escolas básicas, os tanques de Couros, a montanha da Penha, o auditório da Fraterna, a Casa do Povo de Ronfe, o coreto de Pevidém, o jardim do parque de São Torcato ou os adros das igrejas de Lordelo ou Serzedelo, entre muitos outros espaços.

Mas a actividade do Cineclube de Guimarães não se cinge à programação de uma centena de filmes por ano. Hoje, a actividade cineclubista da nossa associação multiplica-se e diversifica-se por várias formas, desde exposições, concertos, publicações, cursos de formação, palestras e tertúlias, entre outros eventos culturais, artísticos e sociais. Naturalmente, a actividade editorial, que conheceu um impulso na última década, e os cursos de formação em Fotografia analógica a preto-e-branco, pelo seu lastro, são fundamentais na ligação do Cineclube à comunidade, contribuindo para o seu enriquecimento e conhecimento de si própria.

Essa diversidade é fruto também do aumento do número de colaboradores mais próximos, que tem crescido sobre tudo devido às actividades desenvolvidas pelas secções de Fotografia ou da Imagem em Movimento, mas também a projectos recentes como a publicação do *Enquadramento* ou a organização do *ShortCutz Guimarães*.

Para além da sua actividade própria, o Cineclube de Guimarães tem desafiado e tem sido desafiado por diversas entidades do concelho para parcerias com interesses transversais a diversas associações e à comunidade vimaranense. Neste contexto, destacamos as parcerias frutuosas com a Sociedade Martins Sarmento, a Muralha - Associação de Guimarães para a defesa do Património ou a AVE - Associação Vimaranense para a Ecologia, assim como com eventos mais globais como Guimarães 2012 Capital Europeia da Cultura, Guimarães 2013 Cidade Europeia do Desporto, Semana Europeia da Mobilidade ou o programa ExcentriCidade, apenas para citar alguns dos mais recentes.

Se o passado e o presente são motivos de orgulho para os nossos associados e para a própria sociedade civil



Os desafios do futuro são vistos com optimismo, motivação e como uma oportunidade para prosseguir um caminho de permanente renovação.

vimaranense, os desafios do futuro são vistos com optimismo, motivação e como uma oportunidade para prosseguir um caminho de permanente renovação que acompanhe a evolução do fenómeno cinematográfico e da cultura cinéfila. O desafio é aliciante, exigente e permanente: a insistência numa oferta cinematográfica, cultural e artística de qualidade para um público que se pretende cada vez mais exigente, a formação de novos públicos e a democratização no acesso à cultura cinematográfica são apenas algumas das linhas orientadoras do Cineclube Guimarães para o médio e longo prazo.

O Cineclube de Guimarães quer continuar a ser uma voz activa na sua comunidade, e por isso mesmo é necessário manter uma actividade regular, presente, diversa e capaz de responder às expectativas dos seus associados e

da comunidade vimaranense. Essas expectativas exigem uma melhoria das condições técnicas, que acompanhem a evolução tecnológica do próprio espetáculo cinematográfico, exigem uma atenta diversificação das actividades, que responda à heterogeneidade dos públicos actuais, e exigem também a democratização no acesso à cultura, porque a cultura é um serviço público e um direito fundamental consagrado na Declaração Universal dos Direitos Humanos (artigo 27).

O reconhecimento e generosa cumplicidade dos nossos associados e de outros participantes espontâneos nas nossas actividades, sempre sinceros, são o principal bálsamo que renova a energia e a motivação, que alimenta o espírito cineclubista e que justifica todo o investimento em prol da cinefilia e da cultura cinematográfica. ●

A importância do valor económico da paisagem

A paisagem tem vindo a assumir cada vez mais um caráter polissémico e multidimensional, devendo ser entendida como um conjunto de diferentes valores, tais como os elementos biofísicos, culturais ou antrópicos.

The landscape as the result of a set of different values; and it shouldn't be mistaken with those who define their core structures and features such as the biophysical, cultural or human-made elements.

Valores da paisagem

A paisagem tem vindo a assumir cada vez mais um caráter polissémico e multidimensional. Multiplicaram-se as interpretações sobre o seu significado e, ao mesmo tempo, os estudos sobre as suas características nos diversos contextos geográficos e culturais, sendo assim mais difícil encontrar uma definição consentânea, ainda que as orientações auspiciadas pela UNESCO e pela Convenção Europeia da Paisagem, tendentes a aproximar as abordagens estética e racional, tenham contribuído para reconhecer os mecanismos e os fatores que estão na base da natureza da paisagem.

A diversidade nos modos de interpretar e estudar a paisagem reflete-se ainda nos instrumentos utilizados para o seu ordenamento e gestão, nomeadamente ao nível das metodologias de análise e de avaliação das suas componentes identitárias e valorativas, bem como na ausência de uma perspetiva evolutiva e integrada dos processos que governam a sua complexidade e unidade.

Mais consensual é, no entanto, a ideia de que o estudo da paisagem deveria seguir uma abordagem holística e integrada, quer no caso das análises sobre a qualidade percepção, quer nas análises focadas no aspecto ecológico, tendo em consideração todas as suas componentes, incluindo aquela socio-cultural, enquanto sistemas abertos que estão relacionados entre si de uma forma contínua e dinâmica. Outro aspeto que parece reunir consenso é a necessidade de entender a paisagem como resultante de um conjunto de diferentes valores, a não confundir com os que definem as suas estrutura e características de base, tais como os elementos biofísicos, culturais ou antrópicos.

A partir das interpretações nos diversos campos disciplinares surgiram abordagens distintas e específicas que acabaram por restituir um quadro valorativo amplo e heterogéneo, em que a paisagem se assume como dimensão complexa, constituída por um sistema de valores diferenciados (estético, social, cultural, científico, ecológico, económico, etc.). Valores esses que apesar de ligados às características intrínsecas



da paisagem dependem claramente das funções que esta mesma desempenha, ou seja, das necessidades e dos benefícios que consegue satisfazer e produzir. A importância atribuída a estes valores é determinante não só para um desenvolvimento sustentável da paisagem, mas também para assegurar a manutenção das características que lhes conferem uma identidade própria, e que estão na base do bem estar social e económico da população à qual pertence.

Emergência do valor económico

De entre os valores que definem aquele sistema, o valor económico tem vindo a adquirir importância como método para avaliar paisagens de interesse ou valor patrimonial, particularmente as que estão inseridas ou que se pretendem inserir nos grandes circuitos do turismo. Nestes casos, para além do valor económico normalmente associado à utilização dos recursos que a paisagem

disponibiliza, considera-se ainda o valor cultural por ser reconhecido como um fator que pode contribuir para promover um maior desenvolvimento socioeconómico da população.

Na realidade, o crescente interesse para a aplicação da componente económica tem na sua origem outras razões para além daquelas apenas referidas. Uma delas prende-se, muito provavelmente, com a necessidade de aproximar ainda mais o ordenamento e a requalificação da paisagem à intervenção económica, sendo certo que uma política eficaz da paisagem exige, antes de tudo, uma avaliação preliminar dos benefícios esperados. Do mesmo modo que qualquer medida de carácter vinculativo para uma paisagem sujeita a pressões de transformação seria totalmente ineficaz sem a introdução de contrapartidas ou incentivos económicos capazes de compensar os ónus decorrentes da sua aplicação.

Esta necessidade de aproximar as questões paisagísticas à dimensão económica advertiu-se em vários paí-

ses da Europa já nos anos oitenta, por se ter percebido que, devido precisamente à natureza económica da paisagem, muitos territórios tinham alterado profundamente o seu aspecto, e que os instrumentos de ordenamento territorial e paisagístico não exerceram ações de controlo amplas e verdadeiramente eficazes. De facto, tais instrumentos conseguiram controlar os fatores de transformação exógenos, infraestruturas ou assentamentos urbanos e industriais, mas não os fatores endógenos dos setores da produção da paisagem, como, por exemplo, as mudanças tecnológicas e a variação das estruturas produtivas ou do sistema dos preços.

Daí a convicção de que a conservação ou requalificação das paisagens seria possível somente através de ações apoiadas em contributos de natureza financeira, e que o fornecimento eficiente desses contributos iria exigir uma avaliação da paisagem não só de caráter qualitativo, baseada nos critérios das várias áreas de interesse (diversidade, conetividade

P. 31
Fotografia / Photography
 CCDR-N/Egídio Santos
Vista do Rio Douro

P. 33
Fotografia / Photography
 Paulo Pacheco
Rua de Santa Maria

P. 34
Fotografia / Photography
 Paulo Pacheco
Vista aérea de Guimarães

P. 35
Fotografia / Photography
 Paulo Pacheco
Torre da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira

ecológica, qualidade visual, complexidade, coerência, etc.), mas também em termos económicos.

Outra razão associada à importância atribuída ao aspeto económico terá sido a tomada de consciência de que certos tipos de paisagem, nomeadamente as que detêm um estatuto de exceção, pelo seu valor histórico e cultural, ou que são manifestamente vocacionadas para o recreio e o lazer, pelas suas qualidades estéticas e ambientais, têm vindo a ser objeto de grande procura, tornando-se deste modo um recurso escasso e, por conseguinte, um bem económico cuja gestão exige uma atenção acrescida.

De acordo com estas perspetivas, a paisagem veio a assumir também uma importância de bem ou recurso considerado do ponto de vista das suas virtualidades económicas e, consequentemente, da sua capacidade de produzir efeitos e benefícios no sistema económico e no bem-estar social.

No entanto, a aplicação prática deste entendimento económico, geralmente utilizada para justificar e operacionalizar determinados tipos de intervenções, programas ou projetos para a conservação, valorização ou requalificação das paisagens através de instrumentos de avaliação económica, não tem sido particularmente fácil.

Em primeiro lugar pelo facto de a paisagem ser, na maioria dos casos, um recurso público que gera benefícios *de uso* e *de não uso* para a sociedade, o que significa que para uma boa parte destes benefícios não existe mercado. Pertencendo à categoria dos bens públicos não-excluíveis do consumo, como sejam o ar ou uma vista panorâmica, e não sujeitos a rivalidade de uso, a paisagem, salvo em situações particularmente excepcionais de elevada utilização, pode ser acedida livremente e sem custos por todos os seus potenciais utilizadores. Por outra parte, os benefícios associados à sua salvaguarda, nomeadamente nos casos das paisagens reconhecidas como bem histórico cultural, ultrapassam largamente os que são efectivamente desfrutados pela sociedade do presente, na medida em que abrangem também as gerações vindouras. É de salientar que este tipo de benefícios estão ligados a externalidades ou efei-

tos laterais que decorrem da existência da paisagem enquanto bem ou recurso coletivo, e distinguem-se daqueles que incidem no desenvolvimento do sistema económico e que decorrem da utilização direta da paisagem e dos seus recursos.

Em segundo lugar, é preciso ter em consideração que a determinação do valor económico da paisagem, bem como o da qualidade de vida dos seus beneficiários, tem sido um assunto difícil de equacionar. Por um lado, devido à dificuldade em avaliar a complexidade das componentes económicas e o nível de vida tendo em consideração os meios efectivamente disponíveis. A este propósito vale a pena recordar que a atribuição de um valor monetário a uma determinada paisagem tem-se revelado uma tarefa complexa e, acima de tudo, uma atividade que requer tempo e recursos financeiros que, por vezes, podem ser excessivamente elevados para as finalidades pretendidas.

Métodos de valoração económica

Na sequência da afirmação deste entendimento económico tem-se assistido assim ao desenvolvimento de estudos que tiveram como referência análises baseadas na relação custos/benefícios, com o objetivo de procurar métodos que pudessem atribuir à paisagem um valor económico recorrendo a princípios da economia neoclássica e do bem-estar¹.

De um modo geral, pode dizer-se que estes métodos partem do princípio de que o valor económico a atribuir à paisagem pode ser estimado avaliando a sua procura ou o valor que cada indivíduo estaria disposto a pagar para a sua utilização obtendo assim determinados tipos de benefícios.

Normalmente, os métodos fazem referência ao valor económico total considerando o *valor de uso* (fruição direta, indireta ou de opção) e o *valor de não uso* (legado, altruísmo, existência)². Os valores de uso prendem-se com a possibilidade de um indivíduo poder usufruir de certos benefícios mediante interação com o bem, e têm a ver essencialmente com o valor recreativo do território e dos seus recursos. Ao passo que os valores de não uso são ligados a com-



portamentos que dependem de preferências sociais e de sentimentos altruístas. Parte-se assim do pressuposto de que há pessoas que estão dispostas a renunciar a uma parte dos seus rendimentos para salvaguardar um determinado recurso independentemente da possibilidade de poder usufruir dos benefícios que esse mesmo recurso pode produzir.

Ainda que baseados nestes critérios de valoração, os métodos são adequados de modo a obter avaliações baseadas na transferência de benefícios, dando normalmente lugar a dois grupos distintos. Um considera as *preferências individuais reveladas* em situações reais, e inclui os métodos do *custo de viagem* e do *preço hedónico* para avaliar os benefícios de uso. Outro elege as *preferências expressas* em contextos simulados e utiliza os métodos da *avaliação contingente* e das *experiências de escolha* para estimar diretamente o valor económico total, quer uma ou mais componentes deste valor, atendendo a que na maioria dos casos

o que importa efetivamente é o resultado das preferências individuais e não os motivos que lhes estão subjacentes.

Sem entrar em detalhes técnicos, vale a pena ainda referir que se os métodos das preferências expressas permitem, à partida, avaliar todas as componentes do valor da paisagem, aqueles das preferências reveladas podem avaliar apenas os valores de uso ativos e passivos.

Na realidade, todos estes métodos são escolhidos e eventualmente associados entre si em função do caso a avaliar, dos objetivos que se pretendem alcançar, da informação e dos recursos efetivamente disponíveis para o efeito.

Tomando, por exemplo, em consideração o *Estudo sobre o valor económico da ligação às redes da UNESCO em Portugal*³, que abrange bens inscritos na Lista do Património Mundial, incluindo não só as paisagens culturais e naturais, mas também os centros históricos de classificação mais recente, como o de Guimarães, classificado em 2001

enquanto exemplo excepcional de conjunto arquitetónico e de paisagem urbana que ilustra períodos significativos da história humana, pode-se verificar que a avaliação das várias classificações é feita utilizando um método parcial e de fácil aplicação.

Tratando-se de um trabalho de caráter exploratório, e essencialmente destinado a mensurar o diferencial financeiro antes e depois da classificação dos sítios incluídos naquela lista, com o objetivo de “*determinar o benefício líquido e acréscimo de valor económico decorrente da chancela UNESCO*”⁴, foi adotada uma metodologia que avalia parcialmente o *valor de uso* e não inclui o *valor de não uso*. Deste modo, custos (candidatura, afiliação e manutenção da classificação), benefícios diretos (recursos financeiros provenientes das fontes públicas e privadas e captados pelas entidades gestoras dos bens) e impacto direto económico (benefícios das atividades económicas relacionadas com turismo e lazer resul-



tantes da classificação) foram propósitamente associados para a construção de resultados que se complementam. Assim, e não obstante o caráter parcial da avaliação, a escolha do método justifica-se sobretudo pela necessidade de querer obter informações em tempos relativamente breves e que permitem orientar as decisões sobre a afetação de recursos e financiamentos que podem assegurar a preservação, conservação e valorização de bens classificados.

Recomendações

Sendo a paisagem um meio privilegiado para o desenvolvimento sustentável e, ao mesmo tempo, um campo de interesse e de convergência de diferentes disciplinas, a determinação do seu valor económico deve ser considerada como uma operação imprescindível e, por vezes, absolutamente indissociável das avaliações qualitativas.

Por seu lado, as novas abordagens da avaliação da paisagem precisam de conhecer melhor o valor que este recurso pode realmente oferecer à coletividade, até nas situações em que os resultados das estimativas apresentam um grau de precisão diferente daquele efetivamente esperado e exigido.

Em todo o caso, seja qual for a abordagem de partida, é preciso ter em consideração que a paisagem é, na maioria dos casos, um recurso público que está a tornar-se cada vez mais escasso e procurado, exigindo por isso uma maior atenção e uma intervenção pública capaz de assegurar a sua preservação e/ou de gerir a sua transformação e valorização.

Sabendo que o valor dos benefícios que a paisagem produz não é identificado de forma direta e explícita pelo mercado, é de todo útil e conveniente avaliar o valor destes benefícios. Com esta informação é possível não só justificar os financiamentos públicos em situações de maior concorrência ou que carecem de uma melhor fundamentação técnico-económica, mas também averiguar se a proteção ou a transformação de uma determinada paisagem é economicamente viável para a coletividade.

Outra vantagem associada à determinação do valor económico da pais-



sagem mensurando o valor dos seus benefícios tem a ver com a possibilidade de melhorar o sistema dos indicadores de sustentabilidade de modo a conciliar as intenções da gestão do território e da paisagem com as aspirações e expectativas das populações locais.

Por fim, e ainda em relação à questão da sustentabilidade, vale a pena recordar que a mensuração do valor destes benefícios pode ainda contribuir para tornar economicamente autossustentável o sistema de proteção e de gestão da paisagem que, na sequência das orientações da normativa nacional e internacional, tem vindo a adotar formas de gestão ativa em que a componente económica tem servido para orientar uma organização mais eficiente das paisagens. ●

NOTAS

1. Freeman A.M. (1993). *The Measurement of Environmental and Resource Values*. Washington, Resources for the Future.
2. Estes métodos são utilizados também para definir as categorias de benefícios que a paisagem pode produzir na classificação do valor dos recursos ambientais. Veja-se, por exemplo, a proposta do SCBD - Secretariat of the Convention on Biological Diversity, (2001), *The value of forest ecosystems*. Montreal, SCBD, p. 67, CBD Technical Series n.4.
3. UTAD, CNU. (2014), *Estudo sobre o Valor Económico da Ligação As Redes da Unesco em Portugal. Sítios do Património Mundial, Reservas da Biosfera, Geoparques e Cátedras UNESCO*. Lisboa: Comissão Nacional da UNESCO/ Ministério dos Negócios Estrangeiros. https://www.unescoportugal.mne.pt/images/Comunicação/relatorio_cnu_final_04.pdf
4. Idem, p. 8.

Políticas da Natureza

Talvez a arte trilhe um caminho que não leva a parte nenhuma; um caminho de floresta feito para nos perdermos e, na diversidade da natureza, nos reencontrarmos com a origem e os fundamentos do humano.

Perhaps art is treading a path which takes us nowhere; we choose to go off the beaten track in a forest in order to go off wandering, and in the diversity of nature we have a reencounter with human origins and foundations.

Conforme os leitores mais atentos saberão, nos últimos dois anos o CIAJG (Centro Internacional das Artes José de Guimarães) dedicou duas exposições ao tema do território e da natureza. A primeira - Os Inquéritos [à fotografia e ao território]: paisagem e povoamento (2015) - foi uma exposição de fotografia; a segunda - Caminhos de Floresta, sobre arte, técnica e natureza (2016) - foi uma exposição de escultura. Ambas tinham como primeiro assunto, como texto, digamos assim, respectivamente a fotografia e a escultura, como linguagem e, sobretudo, como materialidade.

A exposição Os Inquéritos [à fotografia e ao território] ecoava, no âmbito da programação do CIAJG, Oracular Spectacular: desenho e animismo: se esta última procurava dar a ver o avesso do desenho, a primeira procurava mostrar o avesso da fotografia. Eram ambas exposições extensas, que integravam vários universos autorais e que punham em dúvida a integridade disciplinar de cada uma dessas linguagens. Avesso deve ser entendido como reverso, como outro ou como negativo, produzido ou gerado desde o interior, como uma linguagem antes da disciplina.

Na esteira do filósofo alemão Martin Heidegger, de cuja obra o título “Caminhos de Floresta” é pedido de empréstimo, a produção artística é uma forma de posicionamento do homem perante a natureza. Perguntámos o que significa produzir arte. Enquanto modo específico de produção, a arte produz o quê? Estando na orla, nas margens, na confluência do mundo industrializado com o mundo natural, na obra de arte “ganha forma o próprio acontecimento da clareira do ser”. Uma forma de esclarecimento. De onde vimos, quem somos, para onde vamos? Talvez a arte trilhe um caminho que não leva a parte nenhuma; um caminho de floresta feito para nos perdermos e, na diversidade da natureza, nos reencontrarmos com a origem e os fundamentos do humano. Esta exposição reúne, assim, um conjunto de aproximações e de diálogos com uma certa ideia de natureza, enquanto tematização do diverso, daquilo que nos é estranho, e de como a podemos vir a traduzir, a compreender e a habitar.

Caminhos de Floresta, que agora chega ao fim, foi concebida e apresen-

tada, entre outras questões, como um contributo conceptual e material que ajudasse o público que nos visita a pensar a relação do homem com essa entidade simultaneamente visível e invisível, real e imaginária, utópica e distópica, que é a natureza, tendo como horizonte próximo a Bienal de Land Art que Guimarães prepara enquanto ponto culminante e, diríamos, natural, de um projecto político de cidade que desenhou um triângulo com três vértices: urbanismo, cultura e ambiente.

Faz sentido perguntar, e não é uma questão de pura retórica, que sentido há em criar uma bienal de land art, hoje e neste lugar? Que tradição, que lastro existe nesta região, neste concelho, que

da Paisagem desempenha um papel de educação ambiental discreto mas fundamental, a candidatura a Capital Verde Europeia vem colocar a mais oportuna das questões no tempo mais oportuno: estamos disponíveis para, saíndo da nossa zona de conforto, discutir e construir o nosso presente?

Pensada como motor ou alavanca, e citando a geógrafa Ana Azevedo, minha colega no corpo curatorial da Bienal juntamente com Ricardo Martins, outro dos autores convidados para o número da revista que o leitor tem nas mãos, “a Capital europeia Verde tem por principal desígnio criar uma consciência ambiental, ou seja, passar da vivência para a experiência. Adquirir uma consciência para a acção. Articular a relação entre pensamento e acção através do desenvolvimento para a competência da acção ambiental”. E onde aparece a land art nisto tudo? Fará neste contexto sentido reclamar os fundamentos históricos desse movimento ou tendência artística que surgiu nos anos 1960?

Guimarães pensa então a sua Bienal de Land Art. Construir um evento passa também por colocar questões, criar uma estrutura de pensamento. Propomos realizar uma Bienal que não fique refém da sua dimensão simbólica, da sua designação e da sua tradicional formatação enquanto evento que ocorre e que passa, sem deixar marca. É precisamente o contrário, aquilo que nos propomos construir. A importância do programa em que se inclui confere-lhe uma responsabilidade que vai além da do carácter geralmente efémero de uma Bienal. Esta não é, portanto, no sentido estrito, uma bienal de arte - preferimos chamar-lhe “A Arte da Terra”.

Pressuposto #1

Expandir o âmbito conceptual e o raio de acção da Bienal a campos transversais e contíguos ao território artístico, cruzando-os por forma a constituir uma grelha de leitura o mais abrangente e articulada possível.

Será, no nosso entender, uma bienal operante, que não fique refém de conceitos ou teorizações. Uma bienal operante, que conduza à constituição de um arquivo através de uma recolha orientada

Construir um evento passa também por colocar questões, criar uma estrutura de pensamento.

tornem operante este evento? Em primeiro lugar, convém relembrar o projecto estruturante de recuperação do casco histórico da cidade e a forma como esse empreendimento redesenhou e reactivou a relação da cidade com o seu passado e o seu futuro. O futuro, em forma de utopia, chegou com a apostila na contemporaneidade, através da criação de um projecto de programação cultural continuado no tempo que resultou na realização da Capital Europeia da Cultura em 2012. Numa região que tem na sua Universidade um lugar que produz conhecimento teórico sobre o território em vários campos disciplinares - geografia, biologia, arquitectura paisagística -, e em que uma instituição como o Laboratório



Fotografia / Photography

Vasco Célio / Stills

Vista da exposição *Caminhos de Floresta*,
sobre arte, técnica e natureza.
Com instalação de Filipe Feijão
em primeiro plano.

View of the exhibit entitled "Caminhos de Floresta" (Forest Pathways), concerning
art, technique and nature. With installation
by Filipe Feijão in the foreground.



por diferentes motores de busca. Uma bienal-sonda que antes de intervir no território defina e conheça o território. Observar, registar, recolher informação. Uma bienal fundada nas pessoas e ancorada na tradição oral, na memória e vivências indiscerníveis do lugar.

Pressuposto #2

Construir a Bienal, conceptual e estruturalmente, a partir da primeira edição, considerando-a como uma preparação na acção. Constituir o arquivo e projectar o futuro (do território e da bienal).

Proceder, assim, à constituição de um arquivo material a partir do arquivo em que se constitui cada um dos habitantes, jovens e velhos. Uma espécie de micro-recolha baseada numa micro-percepção do lugar. Neste sentido, propomos que as ferramentas (as linguagens) a utilizar sejam performativas. O projecto percorre, constrói e define-se a partir de dois eixos: terra – palavra – corpo / canção – oração – declamação. É fundado na linguagem e no lugar liminar que ocupa de mediação (com o meio ambiente e com os outros) e de constituição do indivíduo (e por maioria de razão da comunidade) através da nomeação (a capacidade de traduzir para conhecer o entorno, aquilo que nos rodeia).

Em paralelo, decorrerá uma segunda forma de mapeamento e de recolha, organizada em eixos ou enquadramentos disciplinares experimentais – Gastronomia-Agricultura / Arquitectura Efêmera-Nomadismos / Ecosofia-Antropoceno. Pretende-se que estas leituras, com cariz experimental mas procurando fundamento na experiência do tempo e da tradição, tenham um cunho futurante. As leituras e palavras são orientativas para a definição dos temas e dos materiais numa reflexão que culminará no Seminário de abertura do evento que em última instância definirá o horizonte de trabalho da edição de 2019. A palavra que revolve a terra. ●

#aartedadterra #bienal_sonda
#nóssomososarquivos
#terra_palavra_corpo
#canção_oração_declamação



Fotografia / Photography
Vasco Célio / Stills

Vista da Exposição Os Inquéritos [à fotografia e ao território]: paisagem e povoamento. Instalação de Alberto Carneiro "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vime na paisagem", 1975.

Feixe de vime e sete séries com treze fotografias cada. Coleção Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

View of the exhibit entitled *Os Inquéritos* (The Surveys) [of photography and of the land area]: landscape and settlement. Setup by Alberto Carneiro "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vime na paisagem" (The seven esthetic rituals on a wicker bundle in the landscape), 1975.

Wicker beam and seven series with thirteen photographs each. Collection Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian.



Inquéritos ao Território

As imagens que se seguem integraram a exposição
*Os Inquéritos [à fotografia e ao território]: paisagem e
povoamento*, concebida e produzida pelo Centro Internacional
das Artes José de Guimarães, com curadoria de Nuno Faria,
de 17 de Outubro de 2015 a 14 de Fevereiro de 2016.

The following images were part of the exhibition *Surveys*
[of photography and territory]: landscape and settlement,
conceived and produced by the José de Guimarães
International Arts Centre, curated by Nuno Faria, held from
the 17th of October 2015 until the 14th of February 2016.





Página anterior
CARLOS RELVAS

Aldeia com conjunto de moinhos de água
Serra da Lousã,
c. 1870-80
Village with group of water mills
Serra da Lousã,
c. 1870-80

CARLOS LOBO

Songs from the River
(da série / from the series), 2012-
Impressão a cor sobre papel fotográfico.
Cortesia do artista
Color print on photographic paper.
Courtesy of the artist

ÁLVARO TEIXEIRA

Moinhos da Igreja

(da série / from
the series), 2015
Impressão a cor sobre
papel fotográfico.
Cortesia do artista
Color print on
photographic paper.
Courtesy of the artist

Página seguinte

EDUARDO BRITO

Sob a luz Quase Igual

(da série / from
the series), 2012
Impressão a
p/b sobre papel
fotográfico.
Cortesia do artista
B/W print on
photographic paper.
Courtesy of the artist







DANIEL BLAUFUKS

**Um pouco mais
pequeno do que
o Indiana**

(do filme), 2006

Narrado por:

Daniel Blaufuks

Música original por:

Dead Combo

Duração 78',

video, cor, som

Produção:

Laranja Azul, Lisboa

**Slightly smaller
than Indiana**

(from the film), 2016

Narrated by:

Daniel Blaufuks

Original music by:

Dead Combo

Duration 78', video,

colour, sound

Production:

Laranja Azul, Lisboa





ÁLVARO DOMINGUES

Volta a Portugal
(da série / from
the series)
Cortesia do artista
Courtesy of the artist

Página seguinte
DUARTE BELO

Serra da Estrela,
1991-2015
(da instalação
fotográfica / from
the photographic
installation)
Impressão a jacto
de tinta sobre papel.
Cortesia do artista
Inkjet print on paper.
Courtesy of the artist







PAULO CATRICA

Periferias (da série /
from the series), 1998
Impressão a
p/b sobre papel
fotográfico.
Cortesia do artista
B/W print on
photographic paper.
Courtesy of the artist

JORGE GRAÇA

Eclipse (da série /
from the series), 2009
Impressão a cor sobre
papel fotográfico.
Cortesia do artista
Color print on
photographic paper.
Courtesy of the artist





Comer a Paisagem

Comer a paisagem é testar os dois limites das artes da terra: a paisagem que cultivam e as comunidades em que se incorporam. É também examinar o vínculo que liga estes limites, porque é muito fácil comer outras paisagens, longínquas daquelas em que vivemos.

Eating the Landscape is to test the boundaries of the land arts: the cultivated landscape and the communities living there. It is also to examine the bond between these limits as it is quite easy to eat other landscapes, farther from the ones we inhabit.

Diante de um título tão ambicioso, Álvaro Domingues poderia dizer: a paisagem era verde, veio uma cabra e comeu-a, mas a ambição deste título não é sobre a dieta das cabras, é sobre a Paisagem enquanto alimento, enquanto construção simbiótica com os corpos que a habitam e digerem. Comer a paisagem é um título ambicioso porque quer de facto pensar que manducar é uma maneira muito especial de dizer, de estar em relação, de enunciar de fora para dentro e simultaneamente construir o fora que se enuncia e o dentro que manduca, num trânsito agricultado, cultivado, entre a boca e a paisagem. Comer a paisagem é testar os dois limites das artes da terra: a paisagem que cultivam e as comunidades em que se incorporam. É também examinar o vínculo que liga estes limites, porque é muito fácil comer outras paisagens, longínquas daquelas em que vivemos. Comer a distância, ou a impossibilidade material de abocanharmos o mundo que nos rodeia, é uma forma de alienação da paisagem, de viver sem pertencer, de esquecer as artes da terra que nos ligam ao chão cultivado, feito de sementes multiformes, de memórias, culturas e rituais.

Pensando noutro sentido, é fácil pensar que a comida contamina a paisagem, e que a paisagem agrícola dos alimentos transgénicos também é transgénica, como dizia Álvaro Domingues. Este geógrafo notava que elementos reconhecíveis tinham agora uma ordem manipulada, estavam re-sequenciados, numa paisagem em que velhos fonemas já não diziam as palavras que conhecíamos, uma espécie de língua estrangeira feita com os sons da língua a que pertencemos. E não conseguir dizer a paisagem, falar a paisagem, é outra maneira de não conseguir comer a paisagem, de não conseguir que a paisagem esteja dentro e fora de nós.

Como seria de esperar, um título tão ambicioso para uma coisa tão simples e tão dramática devia ser uma semente que pairava no ar, não uma ideia de geração espontânea, e a bendita mneómica dos nossos dias, a pesquisa Google, confirmou-o rapidamente, encontrando um livro literalmente intitulado: *Eating the Landscape* (Comer a Paisagem). Subintitulado *Estórias sobre Comida, Identidade e Resiliência dos Índios Americanos*, e escrito pelo Etno-Botânico Enrique Salmón, este livro

ilumina, a partir da sua distância, a dificuldade de comer a paisagem. O autor do livro não se descreve simplesmente como antropólogo, mas sim como activista e etno-botânico, avisando que o contacto inter-subjectivo que lhe interessa é com as sociedades humanas e com as sociedades vegetais. O livro percorre assim os rituais, a cozinha e a alimentação e as práticas agrícolas e recolectoras de várias tribos americanas, circulando em redor de um produto agrícola quase tão sagrado para nós como para eles: o milho, cuja biodiversidade depende da contínua domesticação e selecção. Comer a paisagem é o sinal de simbiose bidirecional entre as gentes e a terra grande que as acolhe, alimenta e inventa. A sua forma de activismo é lembrar-nos que se comer é um acto eminentemente político, comer a paisagem é ainda mais político, porque preservar a comida é preservar a paisagem, e que a biodiversidade é também um produto da diversidade cultural.

As embrincadas batalhas bio-culturais que *Eating the Landscape* enuncia são transversais, e dizem respeito a todos os que pensam que comer a paisagem é de facto um modo de pertencer

E quando perguntavam a um agricultor índio porque não utilizava a rega nas suas culturas, ele respondia que isso significava prescindir dos espíritos da chuva, e dos laços mágicos que nos fazem pertencer à terra.

e incorporar o lugar em que vivemos. A batalha contra as sementes terminais - contra as sementes absurdas da indústria agro-química multinacional, que transformam o cultivo em indústria, e roubam o futuro da terra a quem a cultiva - é a batalha pelo património biológico e cultural das sementes seleccionadas, adaptadas, escolhidas. A semente terminal é a semente sem legado, sem património, sem a acumulação de memória e trabalho colectivo que se partilha e que reforça os laços entre as comunidades e com a terra. Mas o esforço de resistência bio-cultural tem uma dimensão política, traduzida na reclamação da Soberania das Sementes, porque só com o controlo das sementes é possível que elas sejam um legado. Claro está que também a inversão da frase é significante, e esta legislação é também, para muitas tribos, uma semente de soberania. O esforço de alguns dos protagonistas do livro não é simplesmente um arquivo, um banco destas sementes legado, é uma continuidade de cultivo, uma continuidade, através de coisas como a Horta dos Anciãos, de artes da terra que envolvem a paisagem, a semente e a mão que semeia num ciclo

cultural maior, num pertencer à terra. E quando perguntavam a um agricultor índio porque não utilizava a rega nas suas culturas, ele respondia que isso significava prescindir dos espíritos da chuva, e dos laços mágicos que nos fazem pertencer à terra.

Outra batalha é a recolecção, tanto de ervas comestíveis como de ervas medicinais. E comer a paisagem que não se cultiva é dramaticamente um problema cultural, aprendido, secular, e transmitido oralmente, com um registo que passa, como a comida, de corpo em corpo, de geração em geração, que não se fixa numa catalogação botânica sistematizada, e se fixa num simbiose com o meio, numa ecologia que promove a diversidade através do cuidado. Recolectar é apropiar, beneficiar do que não se cultivou, o que exige um especial cuidado para não expropriar, a paisagem e os outros, daquilo que se recolecta. Este cuidado é descrito em *Eating the Landscape* como outra forma de cultivo, de cuidado com a terra, que recolhe apenas nos tufos mais densos as ervas maiores, ou que colhe rebentos quase como quem poda, para dar vigor aos arbustos. Recolectar é atribuir significado e propósito ao que nor-









malmente se chamam ervas daninhas, é esticar os limites da cultura e do cultivo, é tornar a paisagem mais complexa, mais diversa e também mais apetitosa.

Dizer a paisagem, ou saber dizer a paisagem, ou preservar a linguagem que a nomeia e constitui, é outra batalha e outra forma de comer a paisagem. Uma das boas regras alimentares é não comer aquilo que não se consegue nomear, o que é uma boa regra para desconfiar dos aditivos e preservativos da alimentação industrial, mas que é uma limitação quando o não saber dizer reflecte um não saber comer. Os nomes vulgares das plantas estão mais perto da boca de quem as come que os nomes em latim da taxonomia, de facto, são um claro sinal do papel das plantas na paisagem alimentar de quem os usa, como a pantorrilha que empanturra, ou os frades que não seriam frades se não houvesse frades por perto para a comparação do capuz, para falar só de cogumelos. Mais dramático ainda é pensar que preservar a linguagem é preservar a cultura que ela fala, ou que fala através dela, e portanto perder a linguagem é perder também a biodiversidade, é perder as pontes que ligam a paisagem à boca, porque dizer

também é uma forma de manducar, de mastigar por antecipação, de degustar antes de pôr na boca. Quando as palavras desaparecem, desvanecem-se um pouco as emoções que evocavam, e desvanece também a nossa memória colectiva dos sabores, cheiros e sensações de estar dentro da comida e saber comer por dentro, manducar as palavras. Perder as palavras é, em *Eating the Landscape*, perder o ritual, é perder a estranha ligação entre magia e tecnologia que sempre sustentou a provisão de alimentos. O movimento de preservação podia ser cultivar um jardim de palavras, agricultar a linguagem numa horta de palavras legado.

A última batalha com que podemos aprender com *Eating the Landscape* é a batalha da mais tradicional forma de tornar a paisagem comestível, que é cozinhá-la. Produzir comida, recolectar comida, e tornar tudo isto comestível, são de facto batalhas paralelas. Cozinhar é a batalha onde a memória colectiva se acumula na forma de receitas e afectos, de pratos de festa e de quotidiano, de mesa farta ou de escassez, mas sempre de cultura, de legado de um modo de negociar a energia, a nutrição, o colectivo e a memória. Contrariamente ao sen-

so comum, as receitas são performativas e estão em constante mutação, e são sobretudo modos de negociar a disponibilidade de ingredientes, tempo, conhecimento e mão de obra. E a comida tradicional é sempre uma forma de alquimia, tem uma dimensão quase mágica que permite a simbiose com o meio, a persistência transformada do tempo longo da história. A demonstração absurda da importância de comer e cozinhar a paisagem para os índios americanos e não só é a evidência da obesidade e da malnutrição de tantas populações, é o desencanto de contar morrer de diabetes ou outras doenças directamente relacionadas com a dieta. A paradoxal escassez não é de comida, é de cultura, de capacidade de interagir com o ambiente sócio-cultural. É altura de aprender de tudo isto e começar a ensinar a comer e a cozinhar a paisagem nas escolas, para que a escola volte a ser uma porta para a distância e para a cercanía, para um horizonte vasto e um entorno comestível.

Comer a paisagem é uma antropofagia nutritiva, e um horizonte de liberdade e soberania com igual urgência no Novo México como em Guimarães. ●

Paradisagem Pela Cura

O Paraíso aqui tão perto
(Reencontro)

O tempo é uma arma no combate à resistência do espaço tornando-o “desterritorializado”.

Time as a volatile concept, easily manipulated, is a weapon to fight space resistance conducting to its deterritorialization.

O tempo, a primeira grande descoberta da humanidade, foi manuseado pela marcação de anos, de meses e semanas, dias e horas, minutos e segundos, possibilitando à humanidade a liberdade da, até então, considerada monotonia cíclica da natureza.

Monotonia cíclica que em tempos era regedora das atividades humanas, em que as estações do ano definiam comportamentos, onde os métodos de quantificar a duração de luz solar se reduziam a religios de águia e incenso e os minutos e segundos como invenção moderna eram desconhecidos. Enquanto conceito volátil, facilmente manipulável, o tempo é uma arma no combate à resistência do espaço tornando-o “desterritorializado”. Como diria Zygmunt Bauman, o tempo neste contexto, “aplicado à relação tempo-espaço, (...) significa que, como todas as partes do espaço podem ser atingidas no mesmo período de tempo (isto é, em “tempo nenhum”), nenhuma parte do espaço é privilegiada, nem hump tem um valor especial” (Bauman, 2002, p. 137).

A identidade de paisagem por sua vez torna-se difusa nesta ótica. A “duração”, a unidade temporal que um evento consome no espaço, tornar-se-ia um elemento bem presente no fazer da cultura contemporânea: o aqui e agora, faz-

cilmente se tornaramo “já”, à velocidade do próprio relógio.

Enquanto o culto do presente se manifesta, questiona-se quais os contornos e implicações na história ambiental e do caráter evolutivo da paisagem?

Tal como escrevia Raul Brandão num excerto da obra “Húmus”, preocupado acerca da infinitude da realidade e da vida, a vida vishumbra-se não na sua plenitude, mas num instante da mesma, reclamando a uma leitura mais intensa da realidade. Tale qual a paisagem, como compêndio das ações humanas no território o é deve merecer: “A primavera está aqui, mas atrás deste ramo em flor houve camadas de primaveras de oiro, imensas primaveras extasiadas, e flores desmedidas por trás desta flor minúscula. O tempo não existe. O que eu chamo a vida é um elo, e o que ái vem um tropel, um sonho, desmedido que há-de realizar-se. (...)” (Brandão, 2008, p.139).

A construção de paraíso neste ensaio

o que é de mais primordial do ser humano, os elementos físicos do planeta terra. Se compreendermos a paisagem como um meio de comunicação, ou seja, um palco onde se comunica e se informa a relação entre o ser humano e os elementos físicos do planeta, a construção deste efeito de um tempo corrido, liberto das amarras da natureza, cronologicamente enjaulado tem possibilitado que a compreensão e leitura das ações humanas no território vivam tempos de ânsia e crise. A tendência deve ser gradualmente inversa.

A existência de paisagens que nos re-

confortam nos mais tensos momentos e que nos inspiram a novos empreendimentos, incita-nos a compreender o encontro entre o ser humano, produtor de cultura e de comunicação, e os elementos físicos do planeta terra.

Resumidamente, até ao século XVII, a paisagem era um elemento primordial na pintura histórica que buscava o “belo do natural” construindo sistemas de significado essencialmente cénicos e pictóricos, que formavam a ideia de paisagem moderna ainda que codificada culturalmente, pouco narrada e humanizada textualmente. As implicações posteriores da invenção da fotografia contribuiram de igual modo dando

continuidade a um processo de “naturalização” da paisagem como forma de ver. A paisagem haveria de perder a assunção pictórica a partir do séc. XVII para uma conceção mais ampla de um sistema de relações sociais espaciais e ambientais que é moldada pelo componente material, mas também por via dos seus componentes tangíveis.

O uso exacerbado da metáfora visual dava lugar aos restantes sentidos humanos, que depressa mostraram serem fundamentais enquanto chaves básicas na transição entre o espaço conceitual, o espaço percebido, o espaço vivido e o fim para a compreensão e construção da paisagem. Conforme Douglas Porteous (1990) defende, a visão distanciava-nos das paisagens, o que tal não é o caso de outros modos sensoriais, particularmente o olfato e o tato que produzem sentimentos de proximidade, que com exceção da audição, parecem estar cada vez mais negligenciados na civilização urbana.

Sinteticamente, de forma pausada as implicações conceituais, práticas e teóricas da paisagem, dariam lugar a um cenário contemplativo de reserva de esferas patrióticas, como elemento do ordenamento do território e marco de convivência social a associação relativa a indicadores ecológicos, corredores

continuidade a um processo de “naturalização” da paisagem como forma de ver. A paisagem haveria de perder a assunção pictórica a partir do séc. XVII para uma conceção mais ampla de um sistema de relações sociais espaciais e ambientais que é moldada pelo componente material, mas também por via dos seus componentes tangíveis.

O uso exacerbado da metáfora visual dava lugar aos restantes sentidos humanos, que depressa mostraram serem fundamentais enquanto chaves básicas na transição entre o espaço conceitual, o espaço percebido, o espaço vivido e o fim para a compreensão e construção da paisagem. Conforme Douglas Porteous (1990) defende, a visão distanciava-nos das paisagens, o que tal não é o caso de outros modos sensoriais, particularmente o olfato e o tato que produzem sentimentos de proximidade, que com exceção da audição, parecem estar cada vez mais negligenciados na civilização urbana.

Sinteticamente, de forma pausada as implicações conceituais, práticas e teóricas da paisagem, dariam lugar a um cenário contemplativo de reserva de esferas patrióticas, como elemento do ordenamento do território e marco de convivência social a associação relativa a indicadores ecológicos, corredores









verdes e manchas florestais, bem como a uma crescente preocupação transnacional do conceito que haveria de marcar a discussão sobre paisagem na transição entre o século XX e o século XXI.

Nesta conceção, as ideias constitucionais de democracia por exemplo assumiram uma dimensão tangível da paisagem. A realização das primeiras Constituições permitiu consagrar os direitos e deveres dos cidadãos, as orientações políticas, as regras de organização do poder político e os princípios essenciais pelos quais se rege o Estado. A Constituição da República Portuguesa de 1976 congregou igualmente a paisagem elegendo-a como parte integrante da qualidade de vida dos cidadãos (artigo 66.º). Ainda que significada na Constituição, Portugal reforçaria a pertinência da paisagem ao ratificarem 2005 a Convenção Europeia da Paisagem (CEP), numa iniciativa do Conselho da Europa e afim “delimitando paisagem” na tradução operativa do conceito.

Esta convenção, dedicada única e exclusivamente à paisagem é singular já que sublinha o conceito de paisagem sem adjectivar-se profundamente. Isto é, o conceito de paisagem para a CEP supera-se relativamente a outras visões dicotómicas, quer seja a partir da paisagem natural (objeto tradicional da União Internacional para a Conservação da Natureza) ou o de paisagem cultural (ao qual a UNESCO sempre prestou uma atenção prioritária).

Considerada a paisagem pela CEP como uma parte do território, tal como é apreendida pelas populações, cujo caráter resulta da ação e da interação de fato-

res naturaise/ou humanos, este tratado introduziu três características essenciais na conceptualização de paisagem. Por um lado, uma característica objetiva do conceito paisagem - uma parte do território - assumindo que qualquer posição territorial pode ser paisagem; por outro, numa segunda instância, por via de uma característica subjetiva e sensível da paisagem - tal como é apreendida pela população- enfatizando-se a componente social no processo de construção e compreensão de paisagem; e por outro lado, finalmente, uma terceira instância que implica a necessidade de compreender não só as manifestações externas que se produzem no território mas também a compreensão das causas culturais alegando que a paisagem é o resultado da combinação do suporte físico, dos elementos bióticos e da atuação da atividade humana.

Em Guimarães, o Laboratório da Paisagem tem trabalhado nesse sentido. Nas diversas iniciativas que empreende, divididas entre os pilares constituuintes da sua estrutura, a Educação para a Sustentabilidade Ambiental e a Investigação e Desenvolvimento ancoremadas nas quatro áreas científicas que o sustentam (a Geografia, a Ecologia e a Hidráulica e Ambiente Urbano) tem conseguido ler, sintetizar, produzir informação e conhecimento e pensar paisagem. Diversas iniciativas em Guimarães têm vindo a emancipar por um lado os esforços nos estudos de paisagem, no ambiente e no desenvolvimento sustentável ao mesmo tempo que rompem a densa malha da tecnicidade e o afastamento da comunidade em matéria de paisagem.

Por via de um projeto embebido nas artes da terra (LandArt) idealizado pelo Laboratório da Paisagem em parceria com outras instituições, agrega-se arte e criatividade em paisagem como mote para o pensamento da relação do ser humano com o ambiente físico: a cultura no âmbito do desenvolvimento sustentável. Num efeito sonha a reconhecer-se á no território os valores culturais locais providenciando suporte para abordagens de coconstrução de conhecimento junto da comunidade que de forma direta participa na construção “urbana”.

A paisagem é desta forma uma matriz que expressa uma civilização, porque participa dos esquemas de percepção, de conceção e de ação – ou seja, da cultura. Socialmente construída não só pelo efeito físico da ação humana, mas também ao nível dos afetos, emoções e aspirações individuais ou coletivas em detrimento de alguma porção territorial. Composta por modos diretos ou passivos (cheiros, sabores e toques, e percepção visual), ou por modos indiretos, como resultado da simbolização e criação de códigos geográficos.

O regresso ao paraíso é, portanto também o regresso ciente à paisagem. O reencontro que urge. ●

BIBLIOGRAFIA

- Bauman, Z. (2002). *Modernidad Líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Porteous, D. J. (1990). *Landscape of the Mind: Worlds of sense and metaphor*. Canada: University of Toronto Press.
- Brandão, R. (2008). *Hábitus* (Grandes Autores Portugueses; 14.120 anos JN). Matosinhos: Quidnovi

P.64
Fotografia / Photography
Laboratório da Paisagem
Veiga de Creixomil

P.65
Fotografia / Photography
Laboratório da Paisagem
Atividade Pedagógica "Paisagem-Aprendizagem" no âmbito do programa PEGADAS

P.66
Fotografia / Photography
Laboratório da Paisagem
Atividade Pedagógica "Plantação de Aromáticas" no âmbito do programa PEGADAS

P.67
Fotografia / Photography
Laboratório da Paisagem
Dia Internacional de Ação pelos Rios

P.69
Fotografia / Photography
Laboratório da Paisagem
Atividade Pedagógica "Plantação de Aromáticas" no âmbito do programa PEGADAS

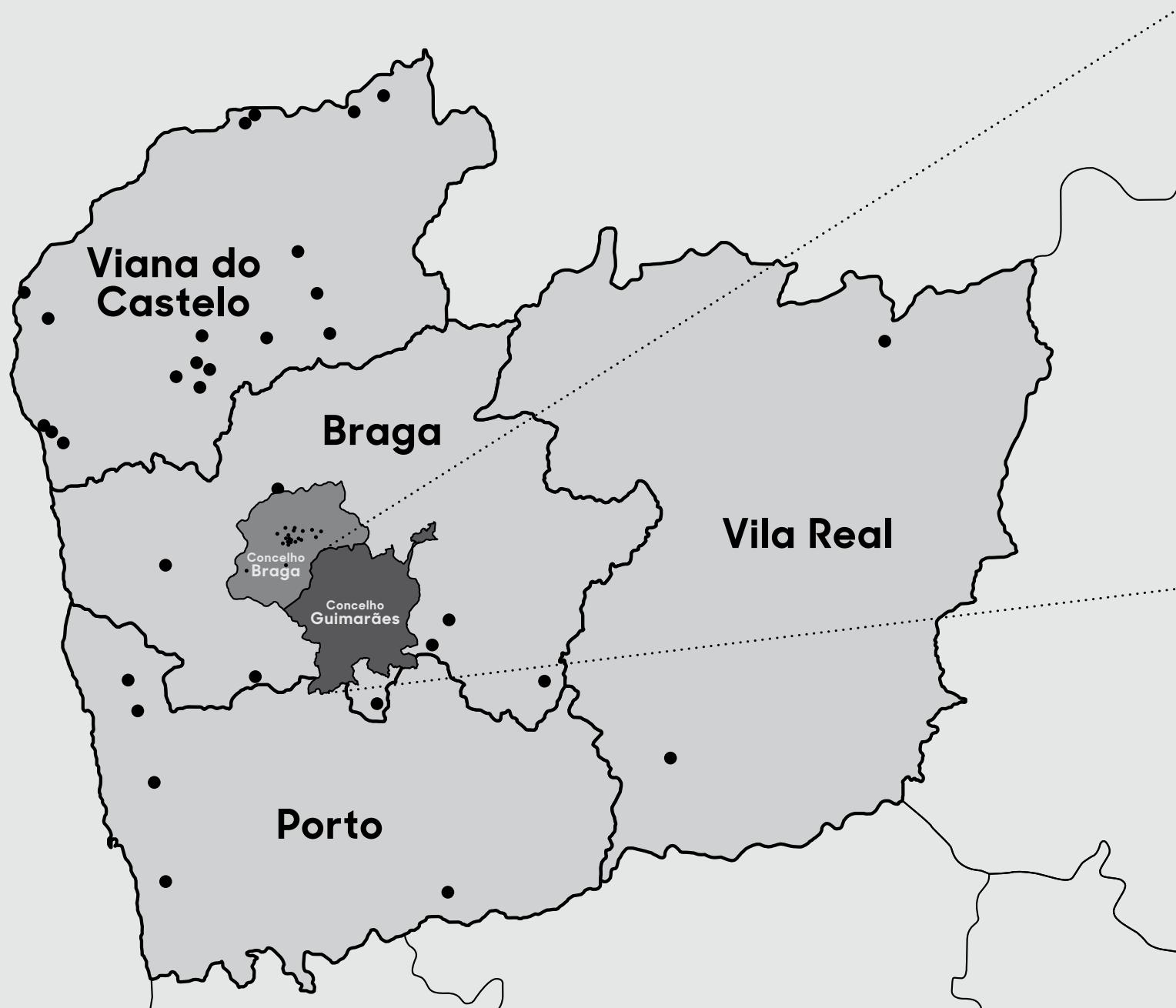


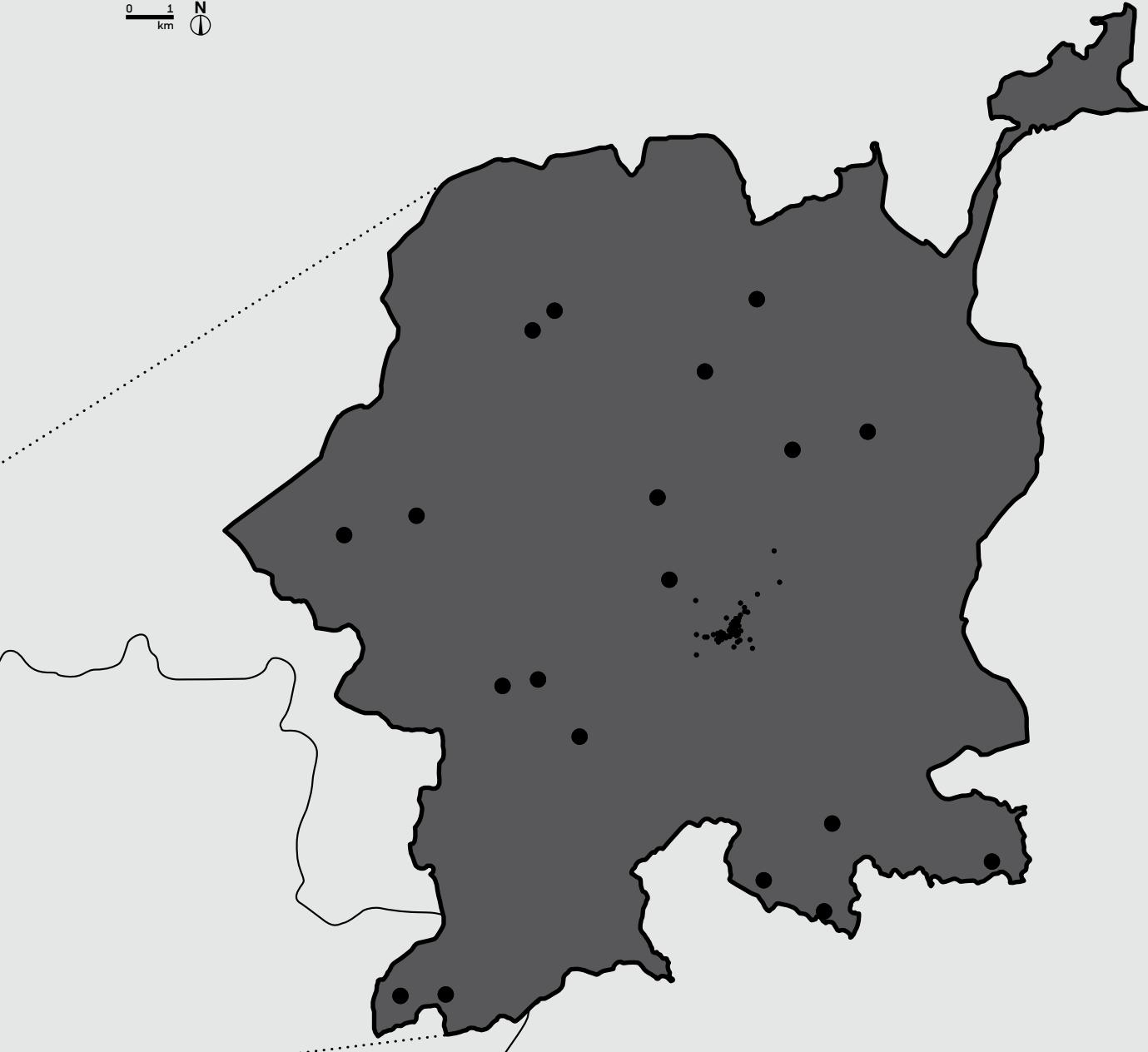
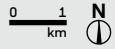
ARQUITETURA

ANA LOPES
JORGE CORREIA

ARCHITECTURE

ColePa





**Do território
vimaranense ao
norte de Portugal**

Na continuidade do artigo publicado no número anterior desta revista, a plataforma digital CoLePa - Coleção de Levantamentos de Património - partilhará, desta feita, levantamentos arquitetónicos de edifícios históricos localizados para além do centro histórico da cidade de Guimarães.

Following the article published in the previous issue of this magazine, the digital platform CoLePa - Coleção de Levantamentos de Património (Collection of Heritage Surveys) - will thus share architectural surveys of historic buildings located outside the historic quarter of the city of Guimarães.

Na continuidade do artigo publicado no número anterior desta revista, a plataforma digital CoLePa - Coleção de Levantamentos de Património - partilhará, desta feita, levantamentos arquitetónicos de edifícios históricos localizados para além do centro histórico da cidade de Guimarães. Vocacionada para a divulgação e valorização do património edificado português, tem como epicentros naturais os concelhos de Guimarães e Braga, localização da Universidade do Minho, e, entre aqueles, o de Guimarães, sede da Escola de Arquitetura, a partir da qual os estudantes realizaram os trabalhos técnicos ancorados em unidades curriculares, e do seu Centro de Estudos, onde este projeto cresceu.

Porém, durante os primeiros anos de lecionação da disciplina de História da Arquitetura Portuguesa, antiga licenciatura em Arquitetura, e, mais recentemente, no âmbito da unidade curricular de História da Arquitetura III do atual Mestrado Integrado em Arquitetura, muitos foram os trabalhos desenvolvidos para além dos muros da Guimarães medieval, em torno de estruturas edificadas no resto do concelho, em concelhos vizinhos ou em outros espalhados pelos distritos de Braga, Viana do Castelo, Porto e Vila Real.

Efetivamente, no artigo precedente foram revelados traços que mais diretamente se relacionavam com o núcleo ur-

bano vimaranense e que representavam marcas da sua historicidade tipológica e funcional. Arredados deste contexto de consolidação urbana que a cidade de Guimarães manifesta na sua *longue durée*, outros objetos participam do desenho patrimonial com que a paisagem nortenha se tem vindo a desenhar.

Marcadas pela sua intrínseca medievalidade, às outrora vilas alta e baixa não se restringe o lastro românico e gótico do património vimaranense. Essa memória alastrase aos domínios do atual concelho através de objetos de arquitetura religiosa de escala reduzida, porém de importância capital. São testemunhos vivos de um reino que se povava por um românico rural na Baixa Idade Média. De pequenas igrejas devedoras de modelos básicos constituídos por tipologias de adição simples de paralelipípedos - corpo de igreja e capela-mor - se pode observar ressonâncias em São Martinho de Candoso ou até mesmo em Santa Maria de Corvite, ainda que transformados ou adaptados pelo tempo. Trata-se de exemplos híbridos e quase anónimos, lembranças claras de uma arquitetura que se foi fazendo.

Pelo contrário, outras encomendas houve em que o cunho das ordens religiosas se fazia sentir com mais vigor. Fossem beneditinos, cistercienses ou agostinhos, como no caso do Mosteiro de São Salvador de Paderne, em Melgaço, vêm revelar uma distribuição canónica

religiosa por Portugal em implantações que traduziam uma nação pacificada a norte na altura. Nesta linha se insere também a Capela de São Torcato, por sua vez ainda legitimadora de uma monarquia asturiana que se afirmava na reconquista cristã. Aliás, são os seus vestígios pré-românicos que fazem deste templo um dos mais relevantes na historiografia da arquitetura de um território então em permanente reconfiguração política.

Por entre projetos mais controlados e rigorosos, ou processos mais estratégicos de acumulação, ermidas ou igrejas manifestavam tendências para uma simplificação que o modo *ao romano* viria desenhar singelamente em panos chãos. Foram traços de modernidade e classicismo, patentes igualmente na igreja paroquial de S. Salvador situada na freguesia de Figueiredo, que abririam o discurso ao risco maneirista e proto-barroco. De igual modo, exemplares de grande escala testemunham o percurso artístico deste arco cronológico. Do conjunto monástico de Landim (Famalicão), comenda do ilustre D. Miguel da Silva durante um período do século XVI, tendo recebido influências italianizantes então, ao Mosteiro de São Simão da Junqueira em Vila do Conde, assiste-se a um adensamento decorativo, mesmo que regrado por um estrito cintamento dos volumes. O vocabulário clássico encontrava-se ao serviço de uma sintaxe compositiva que, abandonando progres-

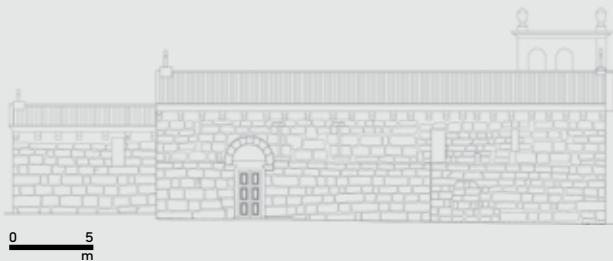


Igreja Paroquial de S. Martinho de Candoso

Data do levantamento: 2008-2009

Alunos: Bebiana Alves,
Dina Santos, Sara da
Cunha, Susana Tomaz

Alçado Noroeste

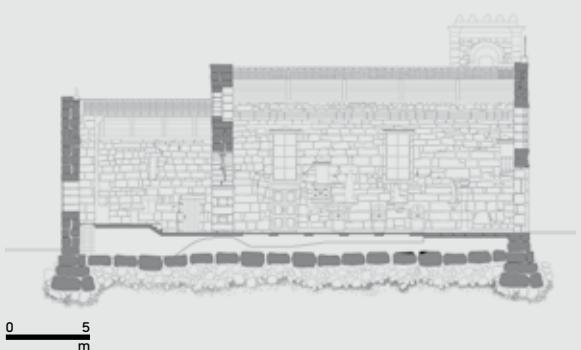


Capela de S. Torcato

Data do levantamento: 2013-2014

Alunos: Leonardo Gabriel
Batouxas Morais, Marta
Gonçalves Rodrigues, Sara
João Ribeiro Agra da Venda,
Sérgio da Costa Oliveira

Alçado Poente e Corte Longitudinal

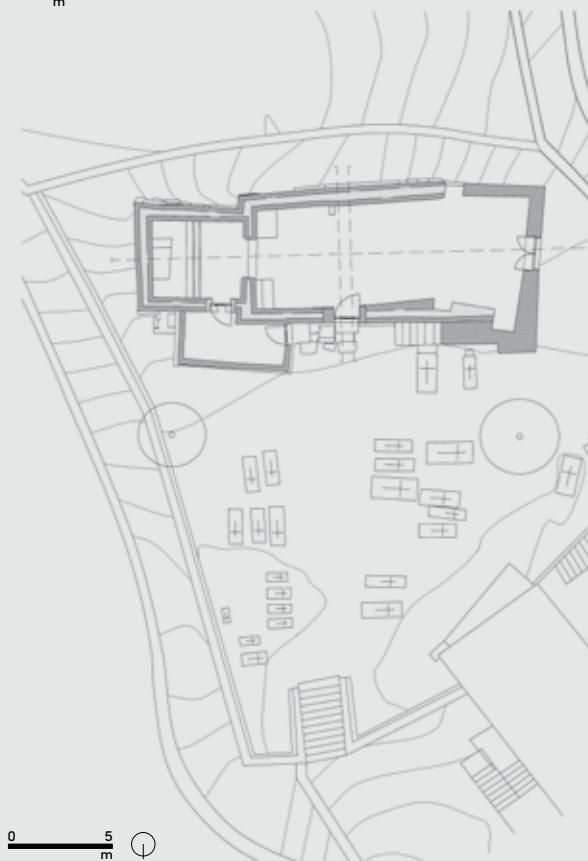


Igreja Velha de Santa Maria de Corvite

Data do levantamento: 2008-2009

Alunos: Clara Videira Araújo,
Ricardo Garcia, José João
Cardoso Subida, Ana Sara
Centeno Almeida

Planta e Alçado Poente





Mosteiro de São Salvador de Paderne

Data do levantamento: 2005-2006

Alunos: António Sérgio Lopes,
António Serino, Guilherme
Pires, Tiago Vasconcelos

Alçado Poente e Corte pelo Claustro



Igreja Paroquial de S. Salvador

Data do levantamento: 2011-2012

Alunos: Bruno Marcelo Sampaio Pereira, Nicole Maria Nuno Abreu, Pedro Miguel Oliveira Paiva, Sara Isabel Andrade Freitas

Alçado Poente

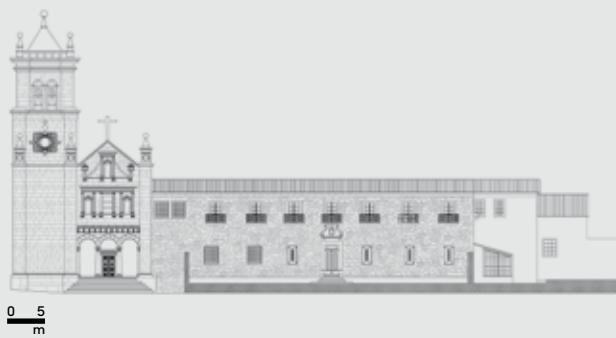


Conjunto Monástico de Landim

Data do levantamento: 2005-2006

Alunos: Ana Vilar, Andreia Martins, Catarina Barreiro, Margarida Carvalho, Samuel Varandas

Alçado Poente

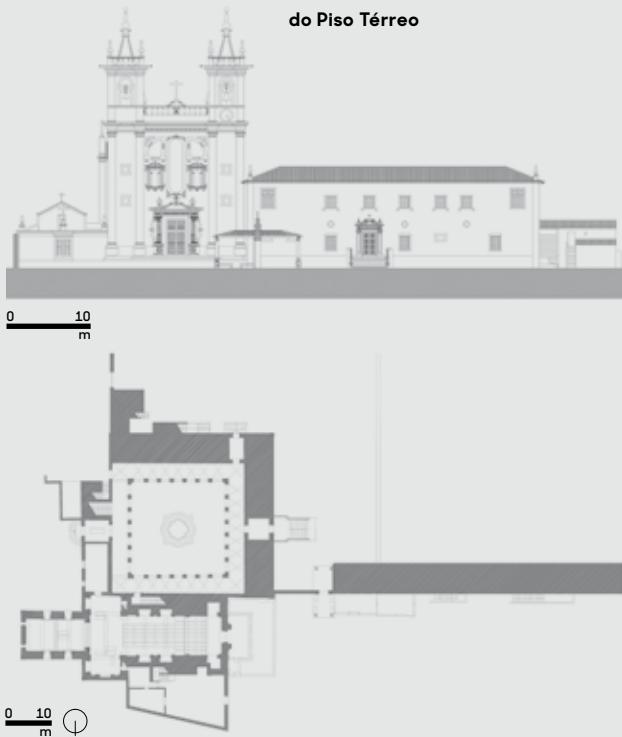


Mosteiro de São Simão da Junqueira

Data do levantamento: 2001-2002

Alunos: Carla Guimarães, Lígia Grave, Marlene Sousa, Sandra Sousa

Alçado Poente e Planta
do Piso Térreo



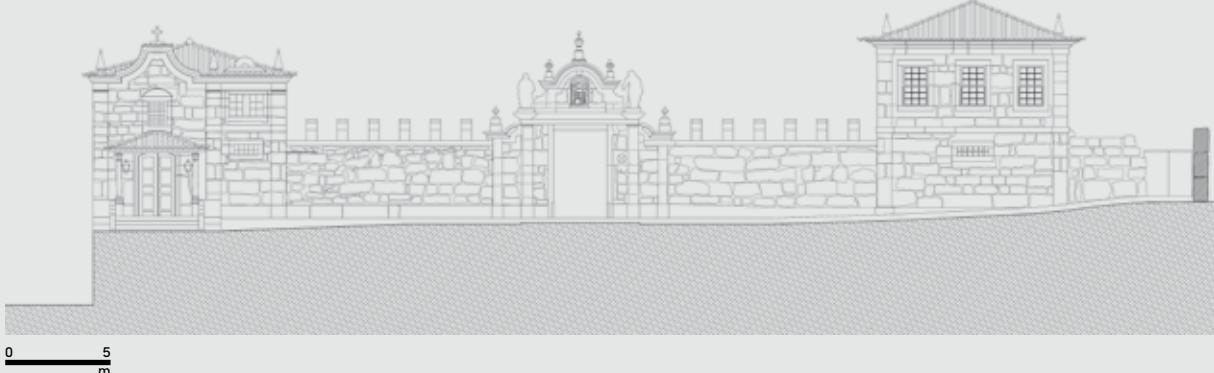
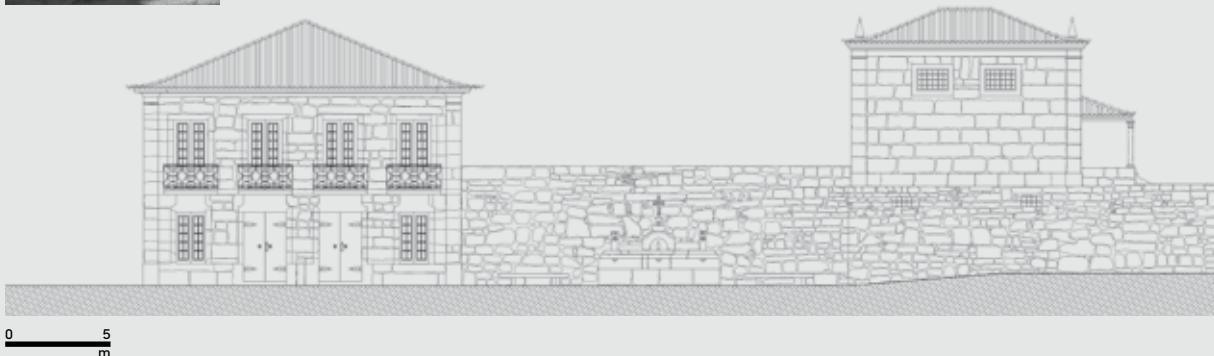


Casa e Capela da Quinta da Portela

Data do levantamento: 2012-2013

Alunos: Dário Cunha, Francisco Corte,
Ricardo Faria, Marco Vieira, Tiago Martins

Alçado Principal e Alçado Lateral esquerdo

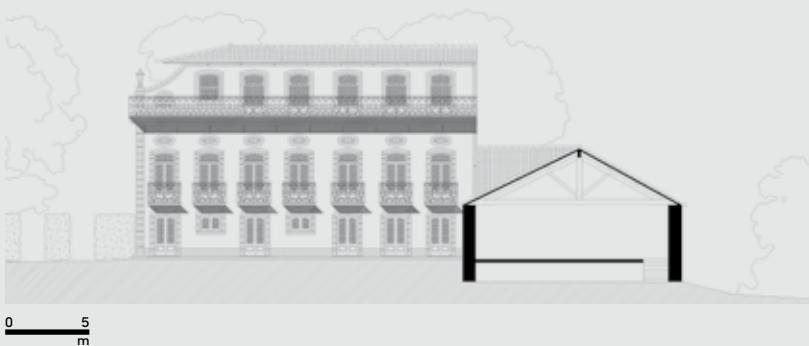


Casa do Costeado

Data do levantamento: 2007-2008

Alunos: Afonso Oliveira, Elsa Maria Gomes,
Filipa Faria, Hilário Pereira

Alçado Nordeste





Paço de Calheiros

Data do levantamento: 2004-2005
Alunos: Carlos Gouveia, Nilza Torres,
Patrícia Ramos, Sibila Simões

Alçado Poente e Alçado Sul



76



Casa e Torre de Aguiã

Data do levantamento: 2004-2005
Alunos: Ana Martins, Ana Silva, Ana Soares,
Mariana Santos, Ricardo Graça

Alçado Poente



sivamente a pureza greco-romana, triunfaría no Barroco. São matizes da época Moderna que a CoLePa reúne também através dos seus levantamentos.

A abordagem ao tempo da modernidade em Guimarães junta-se às hesitações em relação às divisões cronológicas que tradicionalmente organizam a história do mundo ocidental. Para alguns autores, a tomada de Constantinopla pelos otomanos em 1453 marcaria o início do período Moderno que se estenderia até 1789, ano da Revolução Francesa e corolário do Iluminismo. Outras teorias apontam a conquista de Ceuta em 1415 ou as viagens de descobrimento e abertura a novos mundos por portugueses ou espanhóis no final do século XV como início da Modernidade. Qualquer dos critérios enraíza-se numa visão ocidental, necessariamente europeia, da questão.

Porém, tal como para o Renascimento se pode apontar, para o seu arranque, as obras inovadoras de Brunelleschi do primeiro quartel do *Quattrocento* em Florença ou indicar como precursores os pensadores humanistas do século XIV, também em Guimarães a leitura da Modernidade deve contemplar uma aproximação difusa aos seus limites cronológicos e admitir sobreposições com os períodos anterior e posterior, medieval e contemporâneo, respetivamente.

No entanto, e como se adiantava antes, a cidade não densificava ou renovava

apenas o seu casco consolidado. A urbe avançava sobre a ruralidade circundante onde as outrora propriedades agrícolas acabaram por se constituir como catalisadores da expansão urbana da cidade em tempos mais recentes. Da época Moderna, chegam-nos testemunhos de solares rurais com a tradicional divisão entre um piso térreo de serviços e um piso nobre, muitas vezes acessível por dupla escadaria. Frequentemente, aparecia uma capela associada ao conjunto edificado, como no caso da Casa da Quinta da Portela, confirmando uma disposição planimétrica em U. Mais próxima do principal centro urbano, a Casa do Costeado viria também a funcionar como âncora do crescimento de Guimarães. O solar apresenta fachada barroca para o caminho que a ela conduzia, embora o projeto tenha ficado incompleto.

Esta exibição perante o percurso foi, muitas vezes, extrapolada para a paisagem, cabendo a estes solares um papel de representação no vale sobre o qual, normalmente, se posicionavam ostensivamente. Tal foi o caso do Paço de Calheiros em Ponte de Lima, onde a fachada simétrica desenha, desde Setecentos, a retórica de uma arquitetura residencial barroca. Outras tipologias houve que, menos homogéneas ou resultantes de um tempo definido e concreto, evidenciam marcas de ocupações diferentes. Por exemplo, a Casa da

Torre de Aguiã, em Arcos de Valdevez, evoluiu de uma sinalização territorial através de uma torre de caráter para-militar, para uma casa senhorial que a envolve e domestica uns séculos mais tarde. Muitas vezes, é desta hibridez e diversidade cronológico-formal que se lê e percebe o devir do património edificado português num norte de Portugal onde, permanentemente, se fazem e fizem chamadas à tradição construtiva, ao apelo do granito e à durabilidade expressiva.

Por conseguinte, foram muitos os casos de estudo que permitiram aos alunos não só uma aprendizagem das técnicas de levantamento arquitetónico e um desenvolvimento de estudos histórico-artísticos, como também uma abertura ao conhecimento do legado edificado para lá do contexto urbano. Para navegar por esta pontuação de edifícios registados nesta coleção de levantamentos, a pesquisa geográfica será um instrumento capital para a descoberta de cerca de oito dezenas de estruturas estudadas para lá da centena disponível para o designado ‘núcleo urbano’. A CoLePa pretende colocar-se à disposição da comunidade científica e da sociedade civil, um convite à reflexão sobre o valor patrimonial do ambiente construído do território vimaranense ao Minho, do concelho à região norte. ●

150 anos de Raul Brandão

A Casa do Alto e a Sociedade Martins Sarmento

À memória de Vitorino Nemésio

Os seus temas e as suas figuras terão envelhecido, ou não. Mas cada vez se verá mais que, numa antologia crítica da linguagem literária, Raul Brandão (pelo que destrói e pelo que abre) terá de figurar como o primeiro em data dos nossos escritores modernos.

The themes and characters might be outdated,
but Brandão has to be acknowledged
as one of our modern writers.



Quem conheça o quadro de Columbano Bordallo Pinheiro de 1926, em que Raul e Maria Angelina Brandão são retratados como «velhos naufragos», na expressão ousada de José-Augusto França, não imagina com facilidade — ou reconhecerá com credulidade — que a viúva do escritor falecido com 63 anos, a 5 de Dezembro de 1930, tenha partido 43 anos depois dele, a 15 de Outubro de 1973. Maria Angelina, que nasceu em 1878, sobreviveu portanto seis anos às comemorações do centenário do Homem que ela amou, cuidou e idolatrhou como ninguém, e essa surpreendente longevidade permitiu-lhe ainda saber do grande apreço que por ele tinham escritores novos: «Escritores tão diferentes — afirmou Mário Dionísio — como Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira ou Vergílio Ferreira não seriam exactamente os

mesmos se Brandão não tivesse existido. E se isto acontece, com resultados diversos, sem que nenhum deles lhe tivesse batido à porta como “discípulo” voluntário, é porque alguma coisa de profundamente actual nele existe, que se nos impõe. — Os seus temas e as suas figuras terão envelhecido, ou não. Mas cada vez se verá mais que, numa antologia crítica da linguagem literária, Raul Brandão (pelo que destrói e pelo que abre) terá de figurar como o primeiro em data dos nossos escritores modernos» (*Diário de Lisboa*, 16 de Março de 1967, p. 24). Aliás, o ensaio-conferência de Vergílio Ferreira «No limiar de um novo mundo, Raul Brandão», lido em Junho desse ano, nas comemorações do centenário do escritor em Guimarães — e publicado na íntegra na destacada e influente revista *O Tempo e o Modo* —,

Autor / Authorship

Columbano Bordalo Pinheiro

Retrato de Raul Brandão e de sua esposa, 1928

Fotografia de Arnaldo Soares.
Photography by Arnaldo Soares.

© Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado

Na sua tebaída de Nespereira, [...] Brandão encontrou a atmosfera ideal, pela serenidade e pela limpidez rústica, para as suas cogitações amargas e abstractas de filósofo e de pensador e para as suas radiosas ternuras de sensitivo, que o era no mais alto grau.

não poderia ser mais contundente a este respeito. Reis Brasil já afirmara a 19 de Dezembro de 1962, n'*O Primeiro de Janeiro*, que «a obra de Raul Brandão marca a ânsia de libertação e de exaltação humana que procede do século XIX, mas veio encontrar o seu pleno desenvolvimento no século XX». Herberto Helder provou-o definitivamente, ao escrever o magistral poema-livro *Húmus*, a partir de frases da obra homónima de Raul Brandão.

Maria Angelina publicou em 1957 um livro de memórias, *Um Coração e uma Vontade* (depois de timidamente o ter mostrado à irmã de Teixeira de Pascoaes), presenciara em Guimarães a abertura duma livraria e a criação dum grupo de teatro amador denominados Raul Brandão, vira erguer-se na Foz do Douro, virado para o Cabedelo, um monumento ao escritor, concebido afinal duas décadas antes, e publicaram-se alguns dos seus livros em edições, tardias, é certo, depois de quase trinta anos de eclipse, que Vitorino Nemésio já repudiara em Dezembro de 1949, numa crónica no *Diário Popular*: «Um esquecimento negro caiu sobre Raul Brandão, e quase o sepultou pela segunda vez. As últimas edições dos seus livros, paradas no mercado há mais de dez anos, nem quase se vêem já nos mostradores, onde no entanto abunda tanta farfalha impressa. Porquê? Perdeu o grande escritor a actualidade dos seus temas, o timbre da sua voz sincera e humana como poucas, a impressividade das suas páginas?»

Casados em 1896, construíram a celebrizada Casa do Alto, uma típica casa rural minhota, numa encosta de Nespereira, pequena povoação servida por conveniente apeadeiro ferroviário, e foi aí que, viúva, ela continuou a viver, mantendo a tebaída do autor de *Húmus* como uma referência quase histórica da literatura portuguesa. Guilherme de Castilho, biógrafo de Brandão, escritor e diplomata, denominou *Casa do Alto* a uma residência sua nos arredores do Estoril, nos anos 1950. Vitorino Nemésio e José Rodrigues Miguéis, entre outros, invocariam as suas breves estadas na casa do escritor em Nespereira em crónicas de antologia, tantas vezes referidas. Em Dezembro de 1965, o correspondente bracarense d'*O Primeiro*

de Janeiro fez notar: «Na sua tebaída de Nespereira, [...] Brandão encontrou a atmosfera ideal, pela serenidade e pela limpidez rústica, para as suas cogitações amargas e abstractas de filósofo e de pensador e para as suas radiosas ternuras de sensitivo, que o era no mais alto grau. Nela salvaguardou intacta a sua individualidade de aristocrata do espírito, que poderia diluir-se ou aviltar-se no nivelamento igualitário das turbas. [...] O cenário pujante de Nespereira casava-se, em muitos aspectos, com a sua obra tão cortada de contrastes, criada na intimidade e no isolamento do seu aconchegado lar.»

A bela casa de sólido granito com escadaria e alpendre que nos aparece numa fotografia do fim do século ganharia um refrescante e vistoso revestimento vegetal sobre todas as paredes exteriores, e foi a uma das janelas recortadas sobre densa folhagem que o rosto claro, antigo e fortemente cinzelado de Maria Angelina reapareceu um dia a Manuel Mendes, outrora um jovem escritor do *staff* da *Seara Nova* que no ano da morte de Raul Brandão estivera especialmente próximo dele durante o longo, atribulado e inconsequente projecto dum viagem literária às colónias da África ocidental, e que ali aparecia para lhe falar dum projecto de reedição da obra completa do escritor.

A data precisa desse reencontro — data e reencontro *de suprema importância* para o tema deste artigo — pode ser estabelecida a partir da pungente crónica que a 14 de Outubro de 1959 Manuel Mendes publicou n'*O Primeiro de Janeiro*, precisamente intitulada «A Casa do Alto». Informa: «Há muito que eu sonhava passar os umbrais desta porta e comovidamente sentir, por ventura mais dolorosa, a lembrança do homem que ali viveu. Já duas vezes tinha subido o caminhinho da encosta, por entre vides que sobem às árvores e o cheiro quente do esterco que vem da terra húmida e gorda. Mas de ambas as vezes, ninguém que me abrisse aquela porta, e eu moro longe, vivo no cabo do mundo, a tantas léguas de aqui! [...] Voltei agora. Foi num entardecer de meados de Setembro, já com ameaças e crepúsculos de Outono suspensos no ar tranquilo. Subi o caminhinho íngreme, bati

à porta, chamei, até que a uma janela, aberta na espessura da hera, me surgiu um rosto doce, aureolado de cabelos brancos, um rosto fino e aquele olhar tão meus velhos conhecidos: «— Senhora D. Maria Angelina!... — Sei lá, há decerto quase trinta anos que não nos víamos». (Este belíssimo depoimento merece ser lido na íntegra.) Em Novembro, Manuel enviou-lhe um exemplar de *Bairro III*, com uma dedicatória: «À minha querida Senhora D. Maria Angelina Brandão, que me viu florir como uma ervinha rasteira, ao pé daquela grande e magnífica árvore que foi o meu Mestre e meu Amigo Brandão [...] oferece com o maior respeito e devoção».

Manuel Mendes prefaciara a versão álbum ilustrado de *Os Pescadores* que os Estúdios Cor lançaram em 1957, e no «boletim de informação literária» dessa casa editorial enquadrhou esse livro de 1923 no «ambicioso plano» de «uma vasta obra panorâmica» genericamente intitulada *A vida humilde do povo português*, obra inédita para a qual Raul Brandão havia compilado grande soma de materiais, mas cujo estado de andamento na verdade ninguém conhecia. Esse seria um atractivo muito especial para qualquer projecto de Obra Completa que viesse a desenhar-se nos anos que caminhavam a passo largo para o centenário do escritor, em 1967.

Foi a partir desse entendimento das coisas, e da imediata sintonia criada no contacto pessoal entre Mendes e Joaquim Santos Simões — que ajudara Maria Angelina a relançar *Portugal Pequenino* e a publicar *Um Coração e uma Vontade* numa editora de Coimbra, donde ele era originário, e que aqui agiu como seu conselheiro pessoal — reconhecível na correspondência pessoal entre ambos conservada na Fundação Mário Soares, que os papéis de Raul Brandão foram levados para Lisboa, com vista a servirem de suporte a novas edições. Há muito que a doutrina da filologia editorial recomenda que textos a imprimir de novo sejam cotejados com manuscritos, provas tipográficas remanescentes ou livros antigos anotados de modo a comprovar a fidelidade à «última vontade» dos seus autores. Dentro deste espírito, a cedência temporária da «arca» brandoniana constituía a única



maneira operacional de Mendes, sediado em Lisboa, trabalhar com esse propósito e avaliar, paciente e comodamente, a razoabilidade de eventual inéditos em condições de publicar.

Algo seria feito, mas não muito: no colofón das *Memórias*, lançadas em Agosto de 1969, lê-se «Revisto por Manuel Mendes que lhe introduziu as emendas e alterações deixadas pelo autor nos exemplares que possuía»; João Pedro de Andrade agradeceu a Manuel

Mendes ter-lhe gentilmente cedido «os preciosos autógrafos de Raul Brandão e numerosos documentos iconográficos utilizados» na sua biografia do escritor (Arcádia, 1963); e Guilherme de Castilho também foi bem acolhido em inquirições para *Vida e Obra de Raul Brandão* (Bertrand, 1978). Mas verdade seja dita, preto no branco: durante os dez anos que teve em sua casa o espólio brandoniano, constituído por c. 2000 documentos, Mendes nada fez ou fez muito pouco para

P. 81

Raul Brandão

© Sociedade Martins Sarmento

P. 82

Interior da Casa do Alto

© Sociedade Martins Sarmento

P. 83

Homenagem a Raul Brandão**na Casa do Alto**

© Sociedade Martins Sarmento

P. 84

O folheto promocional da livraria**Raul Brandão, em Guimarães**

© Sociedade Martins Sarmento



organizar esses papéis ou para lhes dar um destino editorial, sobretudo depois que se confirmou o colapso da solução *Jornal do Foro*. Em carta a Castilho de 15 de Maio de 1967 admite, *sete anos depois do encontro de Nespereira*: «Quanto aos papéis que tenho à minha guarda, e que consegui agora que uma pequena da Faculdade de Letras os classifique, temo que não haja grande coisa a aproveitar. Apenas os cadernos de *Memórias* têm muito que ele desprezou ou inutilizou. Vamos a ver o que isso dá. Encontrei também apontamentos para o livro sobre *Os Operários*, da série d'*Os Pescadores*, mas cuido que em pouco ou nada aproveitável. São montes de papel, mas na *mais pavorosa desordem* e na maioria esboços de obras que nunca realizou, apontamentos de projectos escritos em papel de acaso, e sobretudo rascunhos. Aquilo precisa ser visto com *paciência beneditina e muita devoção*, o que requer tempo e *pachorra* que eu não tenho. Vamos a ver o que se consegue com esta jovem, que me deixou bem impressionado pelo sereno

entusiasmo que mostrou. Agora, quando haverá disto resultados? Não sei» (italícos meus). E mais adiante, sobre a publicação da obra completa: «Mas quando tudo estará concluído? Não lhe sei dizer. Tem sido um dos tormentos da minha vida.» O homem que em Janeiro de 1943 escreveu um pequeno livro, ainda inédito, «para que não fique esquecido Raul Brandão», não conseguia ver cumprido o desígnio a que se lançara, com saudosa sinceridade.

Manuel Mendes faleceu em Maio de 1969, Maria Angelina passou-se discretamente em 1973, como vimos, a Casa do Alto foi fechada, depois vandalizada e saqueada (mais tarde, ainda, praticamente desentrada por uma incompetente e impune campanha de desinfestação), pelo que o empréstimo do espólio literário de Raul Brandão a Manuel Mendes, se não surtiu os propósitos esperados em termos editoriais, acabou por revelar-se providencial para a sua manutenção.

Do mesmo modo, visto de hoje o projecto algo difuso de criação de uma

casa-museu em Nespereira, desenca-deado pelo secretário de estado da cultura David Mourão-Ferreira (1976-78) com o apoio de Santos Simões — e quase directamente inspirado no que estava a ser feito com a família de Teixeira de Pascoaes, para a casa do escritor em Gatão (Amarante) —, não considerava convenientemente todas as pesadíssimas exigências logísticas de longo termo inseparáveis desse tipo de instalações museológicas, nem podia prever a fortíssima descaracterização de Nespereira em décadas recentes, que desfez por completo o ambiente rústico e recolhido da casa do escritor nas primeiras décadas do século passado, indispensável ao sucesso duma instituição cultural desse tipo, de tão frágil tradição portuguesa.

Depois da morte de Mendes, os papéis de Brandão ficariam na penumbra por mais uns quinze anos. Berta, sua viúva, tradutora de Simone de Beauvoir e de Graham Greene, vivia em tais aperdos que em 1974, já primeiro-ministro, Mário Soares acudiu de forma declara-



damente emergencial e directa às suas dificuldades, adquirindo-lhe por um valor significativamente elevado e generoso, pago pelo Estado, o arquivo e a coleção de arte de Manuel Mendes, com vista à criação duma casa-museu que a voragem daqueles tempos agitados não deixou concretizar.

Berta Mendes, que a tradição assevera ter sido pessoa de qualidade excepcional, vendo-se sem interlocutores declarados ou facilitados em Guimarães, e muito provavelmente motivada pela exposição biobibliográfica e artística de Raul Brandão na Biblioteca Nacional (em 1980 organizada por Guilherme de Castilho e Mário Cesariny, assinalando os cinquenta anos da sua morte), entendeu prudentemente salvaguardar os papéis de Raul Brandão levados da Casa do Alto depositando-os naquela instituição patrimonial — cujo especial estatuto fazia e faz dela a mais motivada ou motivável em situações deste tipo, e que então se mostrava particularmente empenhada, sob o consulado de João

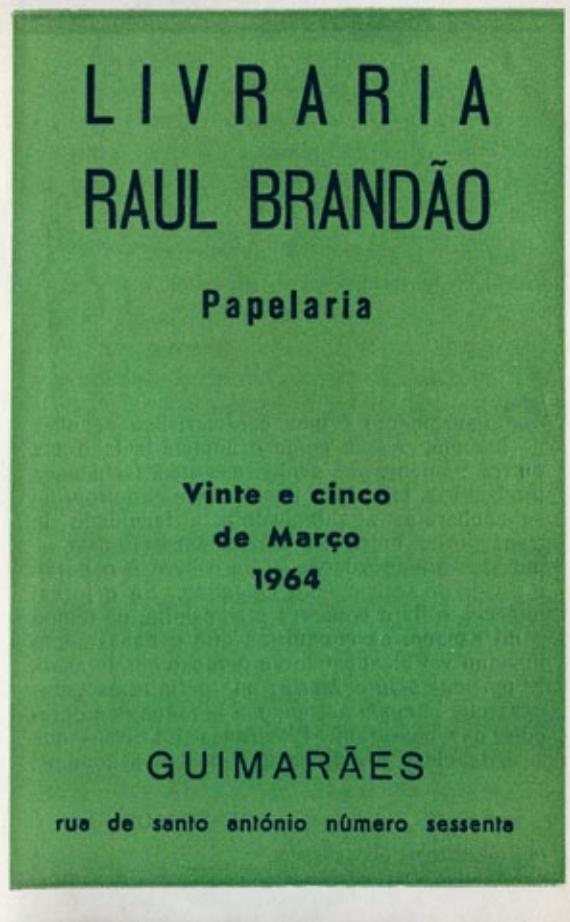
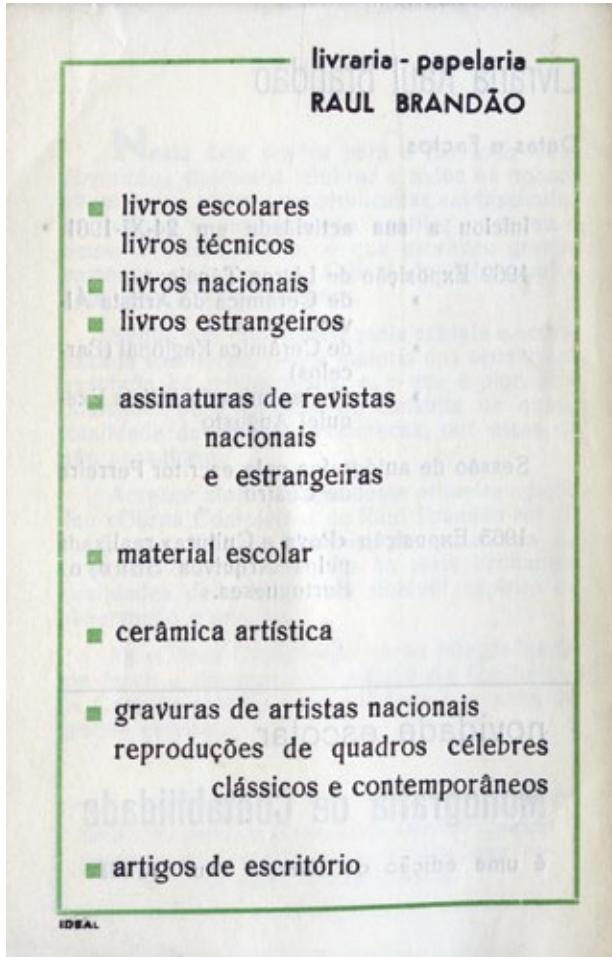
Palma-Ferreira, a colectar arquivos literários. Nascida em 1907, era também chegado o tempo de ela «arrumar a casa», aligeirando-a de compromissos transitórios que o futuro já não poderia prosseguir convenientemente, como seria este o caso.

Antes mesmo que o *contrato de depósito* fosse assinado a 26 de Março de 1982, dispararam alarmes em Guimarães, depois de lido *O Primeiro de Janeiro* de 4 de Fevereiro, cujo anónimo correspondente local asseverava, em título, que «Vontade de Raul Brandão foi gravemente traída». Um perfeito boato fazia supor que os familiares do escritor haviam vendido o seu espólio literário à Biblioteca Nacional, sem permitirem que entidades locais o disputassem, para que ficasse na cidade, onde «seriam com certeza melhor estimados e não se perdria património que os vimaranenses julgam seu».

O testamento de Raul Brandão, assinado a 19 de Agosto de 1927, foi claríssimo: «Deixo o que tenho a minha mulher,

com as seguintes condições: Deixo os livros da minha biblioteca à Sociedade Martins Sarmento». O testamento de Maria Angelina Brandão, de 10 de Junho de 1968, não é público, mas não parece persistirem outros documentos que nos permitam concluir acerca dum eventual pedido de retorno dos materiais concedidos a Manuel Mendes, ainda vivo à data desse testamento. A própria transferência da biblioteca para a Sociedade Martins Sarmento demorou seis anos a concretizar-se, como sublinha amargamente a nota introdutória ao inventário da Biblioteca Raul Brandão divulgado na *Revista de Guimarães* de 1979 (pp. 453-515), que refere «uma série, que parecia interminável, de diligências da Direcção, junto dos Herdeiros, para que se concretizasse a entrega do Legado do ilustre Homem de Letras e grande amigo desta Casa».

As coisas são o que são, e só treze anos depois (1995) tiveram início as disputas judiciais para que a Sociedade Martins Sarmento recebesse o espólio



literário de Raul Brandão. A solução encontrada ao fim de dez anos — cedência dos originais, com cópia microfilmada disponível em Lisboa —, foi a mais razoável e proactiva possível, e concedeu a Guimarães uma posição privilegiada para se tornar o epicentro de pesquisas acerca da vida e obra de Raul Brandão: não apenas juntou espólio até 1960 com a livraria do escritor, como é o único lugar em que se pode aceder à correspondência de Maria Angelina Brandão com editores, amigos e admiradores de Raul Brandão.

Os interstícios dessa querela nos tribunais nunca foram trazidos a público, embora daí viessem claros benefícios para a nossa história cultural, que precisa de trabalho de reconstrução histórica para oferecer aos vindouros o que realmente aconteceu. Quando tive acesso ao processo judicial sobre a legítima

propriedade dos papéis do escritor, falso militar e prestigiado vinicultor, comprehendi que pequenas histórias como esta ajudam a retratar uma época e as suas personagens, e sobretudo a fazer com que a realidade prevaleça sobre a mitificação.

A primeira constatação no exame das alegações das contrapartes nesse processo litigioso é que ninguém conhecia suficientemente a história editorial da obra de Raul Brandão, desde o início dos anos 1930 ao período em que decorreu a esgrima de argumentos judiciais. Nenhuma das partes teve a clarividência de chamar à sua argumentação especialistas da obra brandoniana, ainda que eles fossem facilmente reconhecíveis por quem lesse jornais diários. Isso teria permitido demonstrar como uma efabulação, e nada mais que uma efabulação, que Manuel Mendes tivesse rece-

bido o espólio do autor de *Húmus* logo após a sua morte, para promover a edição dos seus livros póstumos, *Memórias III* e *O Pobre de Pedir* (1931-33).

Em primeiro lugar, como é tão fácil de ver, nada qualificava um estudante universitário de 25 anos, sem posição ou vínculo institucional, como Manuel Mendes era à data da morte de Raul Brandão, para uma função filológica e biblioteconómica de considerável complexidade e de longo compromisso; e se vontade tivesse havido de no imediato *post mortem* atribuir a alguém esse encargo, Vitorino Nemésio seria o protagonista mais provável e consensual, pois fôra ele, logo na *Seara Nova* de 29 de Dezembro, a primeira pessoa a clamar pela conservação dos papéis de Raul.

O Pobre de Pedir fora concluído duas semanas antes do desfecho fatal, e todo o cuidado editorial — como, já an-

tes, a versão manuscrita, pois Brandão ditava à sua mulher — ficou a cargo de Maria Angelina, que escreveu uma nota de abertura em que Mendes não é referido. *Vale de Josafat*, terceiro volume de *Memórias*, havia sido comprovadamente preparado pelo autor em 1928, para que fosse póstumo. Se um coadjuvante editorial tivesse sido necessário à saída de *O Pobre de Pedir*, ele teria sido sem qualquer sombra de dúvida Teixeira de Pascoaes, a quem o autor leu o manuscrito do livro poucos dias antes de falecer. E nada foi feito para esclarecer o estado de livros anunciados, em especial os da trilogia da vida humilde do povo português.

O advogado dos Herdeiros e da Sociedade Martins Sarmento — Casimiro José Ribeiro, que em Janeiro de 1997 solicitou ao presidente da Sociedade 120 000 escudos a título de «provisão de despesas e honorários» — teria gostado que uma qualquer Kalinda Sharma lhe tivesse apresentado o acima citado artigo de Manuel Mendes em que ele reconhece não ter visto a viúva Maria Angelina Brandão havia quase três décadas (em rigor, desde 1934, aquando da trasladação dos restos mortais desde o cemitério dos Prazeres em Lisboa), e que essa era a primeira vez que entrava na Casa do Alto, residência habitual do escritor e sua oficina literária. Se a cedência tivesse ocorrido antes de Setembro de 1960, Mendes teria tido obrigatoriamente de dirigir-se a Nespereira, onde a viúva residia e todos os papéis estavam, e onde teria sido apropriado proceder a um inventário preliminar dos materiais, que a bagageira de um automóvel de media na categoria teria sido suficiente para deslocar.

O tempo acabou por ser favorável à fortuna de Raul Brandão e do seu espólio e biblioteca, convergente numa instituição nobre, vetusta e prestigiada como a Sociedade Martins Sarmento, que neste ano de efeméride trabalha aplicadamente em tarefas arquivísticas por concluir e num projecto de divulgação digital dos materiais brandonianos a seu cargo, prestando, além disso, no dia a dia um inestimável serviço aos pesquisadores da vida e obra do escritor, como tantas e tantas provas tive ao longo dos últimos anos (e certamente continuarei a ter).

O jornalista sublime

Quantas vezes, ao cismar nos segredos deste ofício das letras e tendo em mente o ensino da obra espantosa de Raul Brandão, eu penso como o estilo do jornalista não terá tido nele a maior e mais decisiva influência. Breve e directo, quando genuíno, apto a dar, apenas em dois traços, o vivo e flagrante, na bela simplicidade corrente da linguagem, que não perde tempo a enfeitar-se; anotando o transitório do dia a dia, quer na notícia, na reportagem, no comentário adrede de quatro linhas, ou no artigo de fundo; pintando em rápidas pinceladas, de quem não tem tempo a perder, os ambientes e as figuras; enfim, em tudo, na obra do grande escritor, me parece ver sublimado este tipo de estilo, que do efémero se alcandorou a noticiar e a comentar o que há de aterrador e transcendente na alma humana, na sua dor e no seu sonho.

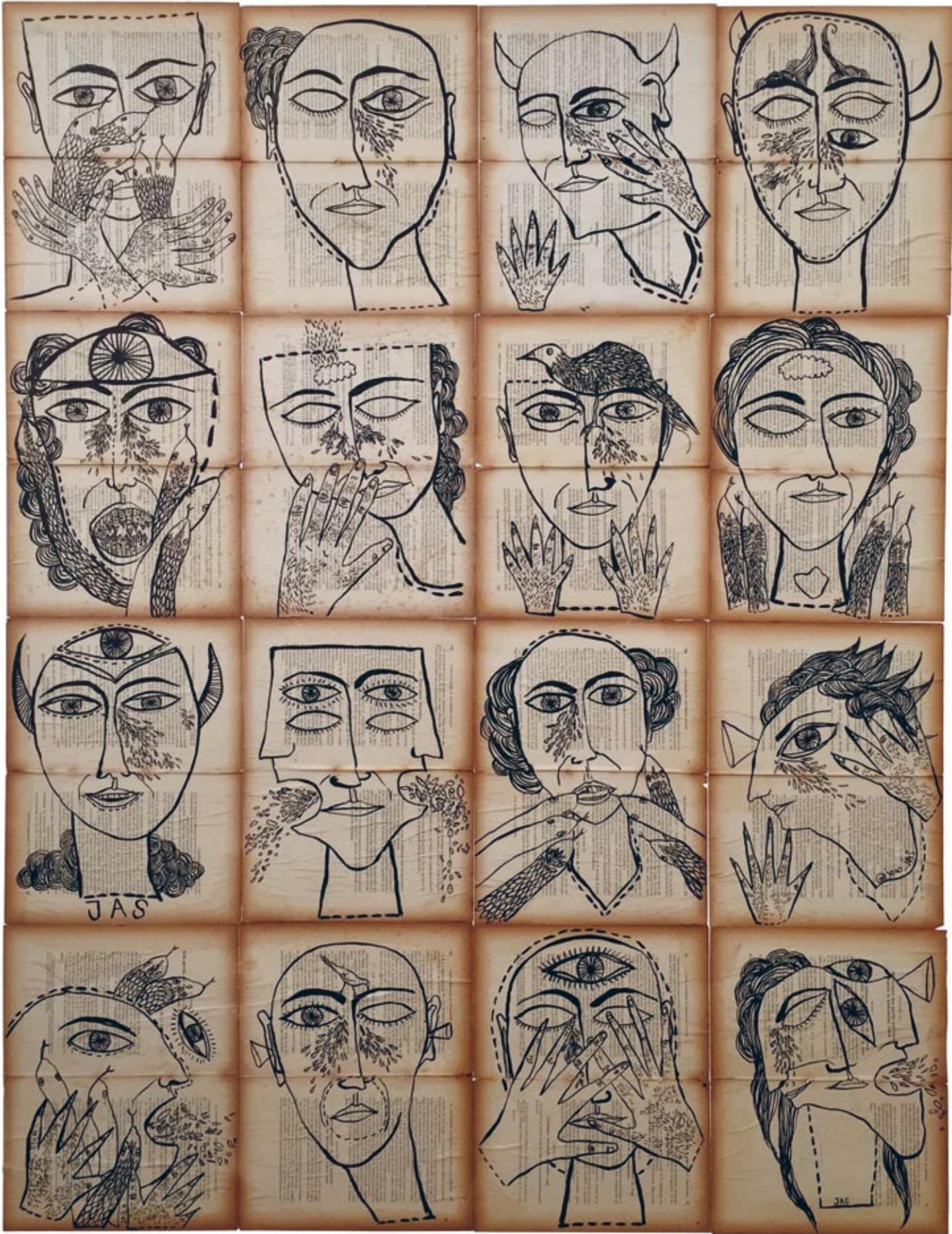
Leio-o e releio-o, desde os livros da mocidade, e, quer pela concepção, quer pelo estilo, sinto como maravilhosamente decantados esses mesmos métodos de trabalho, a que o escritor se afeiçoou nos longos anos em que, desde muito novo, trabalhou pelas redacções dos jornais. Aqui, vejo-o como o repórter da miséria; além, como o comentarista dos sonhos e das quimeras; mais adiante, nalguma página de exaltação, hei-de sentir o vigor do articulista que prega as ideias novas, para em seguida o encontrar atento a algum fait-divers ou até mesmo à nota dramática e caricatural. É o efémero da vida quotidiana, dado na mesma linguagem simples, quase sem artifícios, nas palavras comuns de todos os dias, mas transcendido no que de mais grandioso e afliito vibra na alma humana. O dia-a-dia do seu jornalismo é o que de eterno e sacrificado, de sonhador e agónico, de comovido e deslumbrante, sempre o homem há-de viver. Na estreme simplicidade do estilo, na visão fugaz dos acontecimentos e na permanência do perpétuo anseio humano, o conceito e a forma da obra são os mesmos, mas elevados a uma altura que raramente os nossos escritores têm atingido, em tão suprema beleza e força de alma. ●

Texto de Manuel Mendes. Folha-volante da Livraria Raul Brandão, Guimarães, anos 1960.

Dis so nân cias



**De um profundo sono
ergui meus gritos**



Retratos

Acrílico, papel, cola sobre tela
150x120cm, 2016

Portraits

Acrylic, paper, glue on canvas
150x120cm, 2016

As obras aqui apresentadas por JAS respondem a um nome que as (des)integra: dissonâncias. Este substantivo, tendencialmente aplicado a coisas com sons, é especialmente apto a propor-nos não apenas uma adivinhada desarmonia no interior de cada peça, pressentindo a esse respeito também uma desarmonia do conjunto em que se insere, como também uma desarmonia, quando não uma instabilidade, no âmago do seu medium de eleição: a arte pictórica. Na verdade, resulta mais ou menos evidente uma certa miscigenação de técnicas e suportes na obra de JAS. Suspeitamos aliás que a sua pintura está impregnada de vícios escultóricos, gráficos, em que a colagem e a assemblage se intercalam e cooptam numa espécie de dança de técnicas e maneirismos. Esta instabilidade fala-nos de uma profusão material nas possibilidades do artista mas também de um desassossego.

A metáfora da dança parece ser particularmente operativa. É como se uma certa instabilidade e o (des)acordo das técnicas e suportes tomasse conta do conjunto, concorrendo para uma promiscuidade que é em si a unidade integral e inalienável do que se entendeu mostrar.

Mostrar é o último acto do artista. Ao mostrar não só ele executa uma sentença de completude como ao assinar o quadro assassina-o, condenando-o a uma morte preservada – ou pelo menos a um sono. O pincel, o cinzel, a goiva, são as armas de uma execução. Aliás o vigoroso traço de JAS é muito frequentemente uma navalhada. Mas em último caso é o próprio artista que se condensa a um fim, na materialidade preservada do momento em que entendeu chamar o fim do seu gesto criador. A assinatura é um assassinato em termos meta-

físicos pois simboliza o fim da própria obra de arte enquanto representação e experiência do real e nessa medida antecipa simultaneamente uma ansiedade, a da eventual imperfeição da obra em si, a angústia do criador por uma totalidade afinal desequilibrada.

Toda a obra é um tipo de fóssil. Ela perpetua-se simbolicamente mediando um fim. Esse fim é não só o seu próprio fim, como o fim da experiência que a possibilitou e em que se materializou e ainda uma amostra do fim de todas as coisas. Nesta dança macabra, a peça exibida é anatómica e participa desse modo do silêncio espectral das coisas que confessam em silêncio. É um tipo de urna, de sarcófago, uma espera numa câmara frigorífica.

Mas a obra preserva em si também o descanso do artista, que nela descansa dela própria, dos trabalhos da sua criação, tal como o Criador ao sétimo dia. Todavia este é um descanso perverso, já que se resume a um adormecimento constantemente importunado – despertado – por sonhos, sonhos no interior da sua obra, enquanto dissonâncias participadas por gritos provindos de inquietações pessoais do criador e inquietações resultantes do malabarismo das técnicas, materiais e género que ali se agregam. Deste modo a obra confessa a dissonância e a ansiedade inteiros presentes e hostis no âmago do gesto do artista, agravadas pelo gesto fundacional da sua assinatura que é o gesto do seu fim. A sua transladação para o espaço da galeria ou do museu é um ritual de luto. Esta sua promoção à visibilidade ensurdece a polifonia dissonante de gritos inteiros. Os da própria obra e os do seu autor.

Daniel Jonas





P. 90-91

Entre a cidade

Acrílico, carvão sobre tela
150x120cm, 2016

Between the city

Acrylic, charcoal on canvas
150x120cm, 2016

P. 92-93

Geração do Retrato (diptico)

Entalhe sobre madeira
84x55,5cm, 2016

Portraits generation (diptych)

Woodcarving on wood
84x55,5cm, 2016

P. 94-95

Quando uma cidade viaja

Óleo sobre tela
200x320cm, 2003-2014
When a city travels
Oil on canvas
200x320cm, 2003-2014

P. 96

Entre a floresta e a cidade

Acrílico, carvão sobre tela
110x150cm, 2016

Between the forest and the city

Acrylic, charcoal on canvas
110x150cm, 2016











ENGLISH

TEXTS



Supposedly there is not a more generic and wider concept than environment (focusing on the definition given at the United Nations Conference – environment is the set of physical, chemical, biological and social components capable of causing direct and indirect effects, on a short or long run, of living beings and from human activities – we immediately discover that the pacification of a standard conceptual support is tough to obtain...)

If we were talking about maths, we would say that the environment is a mere operation of adding two parts: natural surroundings plus human-made environment. And that process always produces a stable and objective result.

Nevertheless, it is not about a concept that fits and bends regarding the context and time, spaces and people. And if the idea of the environment is the crossing of natural and human-made environment contextualised over time and space, it finds on pub-

lic spaces its bigger, most visible and meaningful denominator.

Let us consider a public space where the community expresses itself, "a place of collective memory" (INNERARITY, 2006) where "the actors are subjects as they articulate a space of remembrance and forgetfulness, a history they find familiar..." (INNERARITY, 2006); it is subjected to some analysis and argumentative visions even ideological ones, spanning from an atavistic conservatism to a frantic liberalism. We can identify mainly three concepts: (1) the environmental point of view which considers that nature doesn't transform or adjust itself; it only preserves itself. This may give us a pure and abstract notion of the word sustainability; (2) an economical approach which is convinced that all man-made space should be profitable and self-sufficient, this may corrupt the word competitiveness; (3) the social point of view, in the certainty that the public space, natural or man-made, is a stage for experimentation and contact, of knowledge and interaction, thus transforming human beings into people.

These three concepts replicate themselves, creating variations and extremisms, approximations and balance which give meaning to public space, even if it is far from pleasing everyone.

This text isn't trying to answer that problem; it is rather seeking to find out focal points which deepen the understanding process of public space.

And if the public space is the common asset of society, we can certainly pinpoint what determines its shape and function: the political power ("politics is precisely a struggle to define shared asset") [Norbert Elias, 1998], the technical skills and social involvement. Because, (1) the first closes and decides, setting the way and being a beacon that warns and references; (2) the second draws and formalises space, crystallizing it; (3) the third appropriates the space, takes care and "humanises" it; they condense interpretation, materialisation and appropriation. Harmony between them is like "pestle and mortar".

Therefore, there isn't common asset if the political power isn't aware of its social involvement, in other words without a consistent technical quality, proving that it is in the public space that solidarity and mixture are widely and better applied.

While urban and public element and the best democratic expression the street is the face of public space. It's the match between solidarity and mixture, between I and the individual, between us and the community "the city is the tool of a detached life, the frame where social experiment and people's complexity, their tastes and interests are valid (SENNET, 1998) and the meeting point of the concept of common asset is then recognisable by all.

"The street is the central space in a city. Therefore it condenses multiple challenges, and it deserves a keener

eye by the town planners (ASCHER, 2010). It is the place where solidarity and mixture come together; and where environmental, economic and social views correlate and dialogue. It's a place where several means and activities, tastes and manifestations, silences and speeches coexist; the street lives with cars and pedestrians, buses and bicycles. It is generally "the city as a space of individualisation which we owe cultural and economical production, but also a scenery for all pathologies of modern society" (INNERARITY, 2006) and which signals disturbing marks on the natural environment. The street is also the meeting point for a mixture of activities and challenges, people and businesses, of political and cultural statements, artistic manifestations and confrontation. It is a place of matches and mismatches where can all mingle despite our differences. It is where we live. This is the greatest lesson of the street. The street is much more than a "soil predator", it is the synthesis of these words "the comeback of an urban imagery where urbanity is the result of the mixture, the variety, of the unforeseen, of a show of compound spaces... a city is by excellence the place to meet others": people, ideas, objects, situations which the reunification of others cannot offer. In this context, multifunctional and multi social streets find their virtues as they are confrontational places" (ASCHER, 2010). By becoming a focal element in the public space, the street obtains a

great importance in our life, and it implicates those who have built it.

In a far more scrutinised environment that demands quality; the street is a key factor in the city's improvement and success.

If mobility, economy and society are issues solved away from the street, it is undeniable how it supports them. It is mandatory for the world more democratic and accessible for everyone. For an environment that transforms "the routine of meeting people and where physical proximity coexists with social distance" (INNERARITY, 2006) in reality less ordered and more streety like.

PHOTO CAPTIONS

The city in the construction of environment: "A place for strangers" [INNERARITY, 2006] or should the place only be neutral or abstract when painted by each one of us?

Toponymy (can be) is a paradoxical expression of the street urbanity: here we can see a functional vision, the dehumanisation of its meaning, the anonymity of its presence. Is there a "road of the alley"?

BIBLIOGRAPHY

INNERARITY, DANIEL, *The new public space*, Editorial Teorema, Lisbon, 2010 (Portuguese Edition)

ASCHER, FRANÇOIS, *New Principles of Urban Planning, New Urban Commitments. A Lexicon*, Livros Horizonte, Lisbon, 2010, (Portuguese Edition)



Two thousand sixteen has been a golden year for Carolina Amaral has she was acknowledged as an actress.

This is her first interview.

This has been an intense year regarding your career. What have you grasped with it?

Carolina Amaral (CA): I was finishing my cycle of studies – first at ESMAE, in Oporto, followed by a semester at ESTC, in Lisbon and finally I went to the Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, in Paris. I felt it was the time to engage with my work. First I worked with Nuno Cardoso in the play "The Misanthropist". I had wanted to work with him for a long time, and it was an amazing experience ever since the first moment, as I reviewed myself in this methodology beginning with "A small dot within the eyes" a monologue with Teatro Oficina. I was very excited about this project because it was performed in Guimarães and it felt the perfect moment to tackle the city that saw me being born.

You did another monologue in "The Tale of Winter", also for Teatro Oficina, where you worked with Marcos Barbosa, who has a rather different approach than Nuno Cardoso. How was it to have worked with both of them?

CA: I've learned a great deal with both of them, although I relate myself better with Nuno's rebel way of creating. Marcos was searching for something quite clear, simpler. I urge to meet different people so that they can stir up other things in me. I enjoy being challenged. Right now, I like learning everything, and I'm trying to figure out my reactions towards anyone who stimulates me.

Meanwhile, you've also had your first role in a TV series "Vidago Palace". Was being a TV actress ever in your plans?

CA: I've always pictured myself as a theatre or movie actress. For many years, I've refused any parts at TV, but then this interesting project came along; it portrays the 30's and, consequently, it has a different kind of treatment and better quality. At TV you need to be tuned as the rhythm is quite frantic. This was a good year for meetings. Now I need to review and organise all the material I've been collecting throughout this year and start to create from it. So far I've been mainly an actress, but I need to have space to achieve my goals as an actress.

What are your goals precisely?

CA: I feel intrigued by several areas. By the time I did the monologue,

I wanted to dig into those issues. I even wrote an artistic manifest later published in the newspaper of Teatro Oficina. Eventually, I just scratched the surface, but the seeds of creation were planted.

Do you see yourself directing?

CA: Of course, that's why I want to meet people, I want to absorb the most of them so when my time finally comes, I will have the material to make it happen. I don't want it to be just another thing.

You have mentioned the monologue you did quite a lot. Was it a life changing experience?

CA: The moment was there, and I could just expand myself in it. Suddenly I felt everything pouring out from me, a thousand things and wills. By the time I wanted to explore lots of things which ended up not happening because the show had to moveable and to reach people without stunning them. But again it stirred the need to create and to fulfil my goals.

Did you feel comfortable being alone in that stage?

CA: When you share a stage with someone, we endure his game, but at that moment it was just me and my relationship with the audience. My tone is somewhat colloquial in this play, without masks to seek a place we could meet.

This play was meant to be displayed all around Guimarães' Municipality. How was that experience?

CA: I do the monologue so near to the audience, and it is funny to perceive their reaction which crosses the borderline of reality into fiction several times. I was quite overwhelmed by the silence. These are audiences and places not used to the theatre, so I was rather nervous about it. But it was so stunning the reaction I got from those people who wanted to greet me.

As a native of this city, where you surprised with this road show?

CA: The last performance was in S. Torcato, and many things happening simultaneously in Guimarães. I thought to myself "no one is coming". But they did, and this audience wasn't used to go to the theatre. These people went out of curiosity because it was near them or just because they heard about it in the village.

Why did you choose theatre?

CA: I've always been very curious and had lots of energy. I came to Guimarães from the Azores at the early age of 4, because my mother is from there. By that time, Kindergarten teachers enrolled me as the main character in the school play. I was buoyant, I always bouncing around, laughing and singing quite loudly. In the end, the teachers advised my mother that it would do me well to attend ballet classes or another ac-

tivity that would allow me to burst out my energy but artistically speaking. My mum figured that out.

So you began dancing.

CA: I had ballet classes, contemporary dance classes at Guimarães Academy of Music and Dancing and later on Asas de Palco. I took part in my school theatre group and at Panos from Teatro Oficina, and I also had a rock group. To me it is essential to meet people, to be invaded by what they give me.

When did you decide to study theatre?

CA: At school I was a good student, and I heard "the theatre is a precarious work" speech a lot that I had the opportunity to have a safer job. I didn't seek that reassurance of everything working according to plans. I found the place where I could explode. That is why I always wanted to study arts. My only doubt was if I should go to theatre or dance. I reckoned that stage would give me more, but I do not exclude dancing from my career.

Are you thinking about getting back to Dancing?

CA: As I state in my manifest "I don't feel like to be pushed away from the theatre nor to be pulled into dancing". I want a space of provocation.

What is your current relationship with Guimarães?

CA: Despite having performed two plays at Teatro Oficina, I never

saw myself established here, at least not after having lived in Oporto, Lisbon and Paris. Guimarães has a rich cultural and artistic movement, but I feel it would smother me. I need to confront the audiences in Guimarães, but I need to feed myself elsewhere. When I work with other theatre directors, there's the will to bring plays here. Many people state that Guimarães is a city quite productive artistically speaking.

Yet that is not enough for you to come and live here.

CA: I miss the rush. We have a theatre company where I've worked already, but that's not enough. Despite the artistic residencies available, we need other forms of comparison and a lot more diversity; and clashes. I feel Guimarães is too peaceful. We need to stir things up.

You were quite young during 2012 European Cultural Capital. Is this the city you had imagined five years later?

CA: The capital was its peak and then came a melancholy followed by a financial collapse. It was due to be like this, the money flowed, and it allowed the presence of particular artists; now it's entirely different. Some precious things have remained. The city is quite open, and it's not inconceivable for artists to move here. There was another vibe which didn't linger, and this depends on the funds to maintain that mind blowing effervescence. Back then people thought

it was nice to meet some artists and because it was the cultural capital they had to be good. Today perhaps there isn't the same curiosity and will to meet other artists. As far as the programs are concerned, interesting things are happening at CCVF and in other unconventional spaces, but it has lost the sparkle. Besides, it lacks a long duration work with the local community which is used to attend these events that change the way things are. Otherwise, they are just strategies that sting and then vanish leaving no continuity whatsoever.



THE GREEKS: A THEATRE AT THE POLIS

The Portuguese word "teatro" comes from the Greek word "theatron" which means "place to see". And what is there to see in such a place? Theatre. Yes, but also the city itself - many of the Greek amphitheatres were located on top of hills, thus becoming "a place to see" with a double meaning. Therefore it is not only a place of representation but also a magnificent view of the city's downtown, of the defence walls and far behind them, "the flatness of the sea". [Marvin Carlson]

In the amphitheatre's architecture, the audience seats (*theatron*) were arranged around a large portion of the orchestra (the benches as a reflex of the *Agora*). In plays, the chorus was the city's mirror, the plots were based on fantastic stories known by everyone, so on and so forth - the theatre as a pagan festival. As the Romans introduced a façade on the

landscape amphitheatre and started to build theatres vertically (instead of using the natural hills), they might have changed the theatre's social space permanently.

What before was the will to offer a viewer's experience in the landscape itself was now transformed into an architectonic barrier and that might have arisen the everlasting discussion about public space inside a theatre hall.

Jean Jordheuil, a French theatre director, once said: "The theatre is Greek; the show is Roman."

This first Roman gate which provided the audience shelter from the rain has become the *foyer* and later came the *sallonniers*, the first critics, it means "frequenters of saloons" - it was the beginning of the enjoyment and the end of the asceticism. The theatre "à la Italiana", stated Jean Genet, is not going to die of a ripe old age with its highly social stratified inner architecture: the privileged spectator of the auditorium, the orchestra's stalls and first class boxes realised that they were being observed by "the gods". They were the show before the show itself, so they behaved accordingly: "they were there to be seen".

But then came to the period of the "Republican will to turn culture affordable to commoners". The Cultural Centre "unites in a single place of the promenade, of the foyer, of

traditional festivals, of the literary salon; and it comprises time which allows the ordinary citizen the delusion

of ubiquity: being everywhere at the same time." [António Pinto Ribeiro].

To sum up, our history has been reshaping the architecture and occupations of this space, a central stage of confrontation, of a ritual arena where we meet and sort ourselves out.

THE "VIMARANENSES": A THEATRE AT PENHA?

If you ask me what Teatro Oficina should be, the answer would be quite simple: it should be the place where you can see and not just where you see. It is quite easy to create shows; what is rather difficult is to turn them into an experience. One that alters or reinstates the way we see ourselves, a great happening that ruptures our metaphysical and citizenship condition so that we realise who we are and where we are. And we are in Guimarães; our now is here. Hence our *Agora* is here, our theatre, our company must be built where the city/territory can see it. As it isn't feasible to do it at Penha, let us turn it into a metaphor of what our company aims to be, my dear fellow citizens, a place where you can see... everybody. The theatre director Antoine Vitez argued that a theatre and culture should be "elitist for everyone". It is on the brink of this new cycle that TO wants to be your new Greek auditorium, our new pagan festivity. TO begins a new cycle in 2017. The CCFV, the Casada Memória and CIAJG and their educational services, staff and programmers are the

first compagnon-de-route of this new Theatre Company that will become a floating platform for our longings and profanities of theatre.

Afterwards, we establish a connection to the city/municipality/territory, to drama students and amateur dramatics, to its pieces, festivals of performative arts and, of course, to all inhabitants, the real stars of this new cycle.

All future creations will be immersed in the urban fabric, in its memories and ghosts, territory, cartography and net will become words commonly used to describe the Theatre Company from these days on.

For now, it is an active platform for everyone who makes theatre from amateur dramatics to students or professionals in the city.

The close relation kept with the amateur dramatics is a powerful tool of accessibility and democratisation for discussion and artistic practices. These groups are like a map of the municipality as they shift from the city core to the outskirts working the audiences and therefore becoming landmarks themselves. The TO aims to be a gathering space open for discussion and creation of these groups, a network from where a new theatre awareness arises and spreads to the territory – what these actors learn from us will be multiplied by the population and schools.

It is this ambition that drives us to program alongside with Guimarães City Hall's Commission for Education,

Theatre Festival of Raul Brandão (in March) to celebrate his 150th anniversary.

Our haunted author will have his entire set of plays put on stage. All of Brandão's plays in a festival and, furthermore a reading, a study, analyses and a staging project of his brief but emphatic theatrical repertoire dealing with dozens of local amateur actors. Hence we have placed the MOSTRA DE TEATRO DE AMADORES (Exhibition of Amateur Theatre) in October at the focal point of our program. And we created extra sessions – once a month-, opening our Theatre Workshop (Oficina de Teatro) and Oficina's Space (with its "new" reading room) to amateur actors and theatre students. Thus allowing them to meet actors of our regular programs in a training environment, to get to know each other and to raise a discussion. And what about those who are out? They can be a part of the Gangue de Guimarães (Guimarães's Gang) a project to map all of the city's performers who are scattered all around. The TO wants to know where they hang out, what they have been doing and bring them back to Gil Vicente Festival so that they can show and discuss their relationship with the city.

At the same time, it has been set into motion the will to become closer to the School of Theatre of Minho University and to allow our students at the Theatre Workshop an infinity of experiences which will change their longing for theatre into a right training

program, a school for the spectator.

We will premiere a show of theatre-dance at the courtyard of Casa da Memória - [it almost seems an imaginary place- what better place to find Polis?]

Family Album (in June) puts our students before an unexpected challenge: the incredible photographic archive of A Muralha, a real collection of living pictures of the territory which can be seen in the bodies of the multi-age groups.

At the end of the Year, we will stage a new pagan act and take it to the Plataforma das Artes. CIAJG will be invaded by "caretos nicolininos" (does this even exist? If not, does it matter?)

A sign of a greater will: to close 2017 with a great rite of passage – Auto dos Rapazes – (Act of Boys) in October. It is not about Nicolinhas, but it is set upon the love of boys, of all rites of passage in the world and with the brave boys from Guimarães, inspired by the collection of African masks of José de Guimarães (once a boy and always a Nicolino). Boys will be boys, and a theatre is a place for dating. Guimarães, will you date me?



On 1958, 17th of May the times were difficult under the Salazar's dictatorship and the tension of the presidential elections when General Humberto Delgado was running for office and was considered a significant threat to the regime. It was during this period that a group of film lovers got together to create the Cineclube of Guimarães. It was probably this background that turned this association so reliable and resilient in time, even after the revolution of 74 when it continues to thrive despite being ignored by the established authorities. It had a close relationship with other associations, and it remained so.

We leaned on the club members for support, to overcome financial difficulties. Even today, many of the members recognised the activist role as a feature of Cineclube of Guimarães. Not long ago, an old club member stated: "Cineclube will always play films even if it is under a stairwell case".

From the late 80's the established authorities, particularly, Guimarães

City Hall began a close relationship which allowed the creation of Cinema at Summer Nights, the use of Minho University's Auditorium in favourable conditions, and in 2005 the sessions went to Vila Flor Cultural Centre.

Since 1958, we have been working to promote the film culture throughout the county by making several activities which contributed in an active way to consolidate the club members and to form new audiences.

Throughout these years, we have been taking cinema to several spaces in the city, from the most famous to the most unusual like Oliveira's Square, the Alberto Pimenta Municipal Archive to Martins Sarmento Society, the prison-house and many of our schools, Couros' washtubs, at the mountain Penha, Fraterna's auditorium, and the Community House of Ronfe, the bandstand of Pevidém, the gardens at S. Torcato or the churchyard of Lordelo or Serzedelo's churches. We stick to film programming; we make exhibitions, concerts, workshops on black and white analogical photography, editing books among other activities.

This diversity is due to the increase of collaborators and who have been developing activities in the Photography section or Movement-Image, but also on recent projects: the publication of "Enquadramento" or the organisation of Shortcutz Guimarães.

Cineclube has been challenging and challenged by several local institutions to become partners. In this

context, we highlight the relationships with Martins Sarmento Society, Muralha - Guimarães Association for the defence of heritage and AVE - Association for Ecology as well as Guimarães 2012 - European Capital of Culture, Guimarães 2013 - European City of Sports and European Week for Mobility or even ExcentriCity just to name some.

If we are proud of the past and the present, the challenges ahead are regarded with optimism, motivation as an opportunity to continue the path of constant renewal of the cinematographic phenomenon and film culture. The challenge is demanding and permanent: to offer films with cultural and artistic quality to an audience ever more demanding; to create new audiences and to democratise the access to film culture are some of our guidelines.

We want to continue to be an active voice in the community and, therefore we need to keep a regular activity to respond to our member's expectations, and this demands better conditions, more activities and to democratise culture which is a fundamental right consecrated on the Universal Declaration of Human Rights (Article 27).

The acknowledgement and the complicity of our associated members and followers are our principle source of energy and motivation fits our spirit and justifies the investment made in the film culture.



VALUES OF THE LANDSCAPE

The multidimensional character associated with landscapes opened a multitude of interpretations and studies of their features relating diverse geographic and cultural contexts, thus becoming harder to find a standard definition. Despite the guidelines given by UNESCO and the European Landscape Convention which were trying to bring closer both the rational and aesthetical approaches, they have also contributed to the acknowledgement of the mechanisms by the nature of the landscape. The tools used for the management of the landscape are linked with a broad range of ways to study it, namely the methodologies used to analyse and evaluate its defining and evaluating compounds as well as the absence of an evolutionary perspective of the processes which rule its complexity and unity. More popular is the notion that a holistic and integrated approach should be pursued either regarding

the analysis on the perceptive quality or analysis focused on the environmental issues considering all the parts including the social and cultural as opened systems linked in a dynamic and continuous pattern. Another problem that seems to be unanimous is the need to understand the landscape as the result of a set of different values; and it shouldn't be mistaken with those who define their core structures and features such as the biophysical, cultural or human-made elements. From these readings have emerged different approaches which have restored a wider and different assessment framework. In which the landscape is regarded in its full dimension made by differentiated values (aesthetic, social, cultural, scientific, ecological and economical).

Those values despite being linked to landscape's central features depend on how it functions. The importance of these values is decisive not only for sustainable development on the landscape but also to maintain its defining features which are the roots of the social and economic well-being of the population.

EMERGENCY OF ECONOMIC VALUE

Among values of the system, the economic is increasingly becoming more important as methods to evaluate the interest or patrimonial value, mainly those which are embedded in tourism circuits. In these particular cases, beyond the economic value, usually

linked to the use of resources on the landscape, it is considered the cultural asset as it is recognised as a factor which contributes to the socio-economic development of the population.

The increasing interest to apply the economic component is rooted in other reasons besides those above mentioned. One of which is quite likely the need to bring closer the planning and requalification of the landscape to an economic intervention. One can expect that an effective policy on the landscape demands, above and beyond all, a preliminary evaluation of the expected benefits. In the same way, any measure of mandatory nature regarding any landscape under pressure for its transformation would have been totally ineffective without compensations or financial benefits that would compensate the onus of its application.

The need to bring closer these issues to the economic dimension has been debated in several countries, dating back to the 80's, when the profound changes occurred in many territories due to the lack of a truly effective control measures of land management were acknowledged. In a matter of fact, those rules controlled the exogenous factors, the infrastructures and urban or industrial settlements, but not the endogenous factors of production of the landscape such as the technological changes and the variation of productive structures or pricing systems.

Hence the conviction that the conservation or requalification of

landscapes would have been possible only through actions supported by financial contributions; and the efficient supply of those contributions would demand an evaluation of the landscape qualitatively based on several criteria (diversity, environmental connectivity, visual quality, complexity, coherence, so on and so forth) but also in financial terms.

Another reason is the growing awareness that certain types of landscape, especially those who have "exceptional status" by their cultural and historical value or are expressly targeted for leisure by their environmental or aesthetic qualities, have had a high demand thus becoming a scarce resource. And, in consequence, an economic asset whose management requires a keener eye.

According to these perspectives, the landscape has gained importance as an asset or resource regarding its financial virtuality and, consequently, of its ability to produce effects and benefits on the economic system and social well-being.

The practical application of this economic view is usually used to justify and to speed some interventions, programs or conservationist projects, enhancement or requalification of the landscape through tools of economic landscape valuation haven't been easy.

Firstly, because the landscape is mostly a public resource which generates benefits of value-in-use and value of non-use for society, which

means that for the majority of these benefits there is no market. The landscape, belonging to the category of public assets or non-excludable goods, like air or a panoramic view, and not subjected to the competitiveness of its use, can be used freely and without restraint by its users (except in highly exceptional situations of over usage).

On the other hand, the benefits associated with its protection, namely the cases of landscapes acknowledged as a cultural and historical asset, widely outgrow those enjoyed today as they embrace generations to come. These benefits relate back to the side effects of our perception of the landscape as a community asset or resource, and they differ from those which focus on the development of the economic system and occur from the direct use of the landscape and its resources.

Secondly, we need to consider that the economic value determination of the landscape, as well as the standard of living of the population, have been a difficult issue to handle because it is quite difficult to evaluate the complexities of the economic implications and the living standard with the available tools.

METHODS OF ECONOMIC VALUATION

In consequence, a vast number of studies have been published which have as reference analysis based

on the ratio between cost/benefit to seek methods that could attribute a monetary value to the landscape sing principles of neoclassic economy and of well-being.¹

Broadly speaking, we can say these methods assume that the monetary value attributed to landscape can be estimated by measuring its demand or the value which each one of us is willing to pay for its use, hence obtaining some type of benefits. Usually, there methods refer to the total monetary value considering the value-in-use (direct, indirect or optional fruition) and the value of non use (legacy, altruism, existence)². The values-in-use regard the possibility of an individual having some benefits while interacting with the asset and this is linked to the recreational value of the territory and its resources. On the other hand, the values of non-use relate to behaviours related to social preferences and unselfish feelings.

We can assume that some people are willing to renounce part of their income so that a particular resource can be saved; regardless of the possibility of enjoying the benefits that asset can produce.

Despite being grounded in these valuation criteria, the methods are adequate to obtain valuations based on the exchange of benefits, creating two different groups. One considers the individual preferences revealed in real situations, and includes the methods of the price of the trip and hedonic price to evaluate the ben-

efit of in-use. The other chooses the expressed preferences in simulated contexts and uses the methods of contingent valuation and choice experiences to estimate whether the total economic value is the result of the individual preferences and not underlying motives.

Without entering technical details, it is worth mentioning that the methods of expressed preferences allow evaluating all the components of the value of the landscape. Those of the revealed preferences can only evaluate the active and passive value-in-use.

In reality, all these methods are chosen and eventually associated with them according to the evaluating case, of the goals, information and resources truly available for that purpose.

Taking as an example, the *Study about the Economic Value of the connection to the nets of UNESCO3*, which encompasses the assets enrolled in the list of the World Heritage, including not only the cultural and natural landscapes but also the historical centres recently classified like the case of Guimarães, classified in 2001 as an exceptional example of an architectural set and of townscape which illustrate significant periods of human history, we can verify that the evaluation of several classifications is made by using a partial method of easy application.

Since it is an exploratory work, and mostly designed to measure the money spread differential before and after

the classification of the sites included in that list with the purpose to determine the net profit and economic value increase resulting from having the seal of UNESCO, it was adopted a methodology which partially evaluates the value-in-use and it does not include the value of non-use. This way, the cost (application, affiliation and maintenance), direct benefits (financial resources coming from public and private sources raised by the managing bodies of those assets) and direct economic impact (benefits from economic activities related to tourism and leisure resulting from the classification) were deliberately associated with these results. Therefore, and notwithstanding the partial character of the valuation, the choice of the method is justified mainly by the need to obtain information in a relatively brief period and which allow adjusting the decisions made for a better allocation of resources and funding that may assure the preservation, conservation and valorisation of the classified assets.

RECOMMENDATIONS

As the landscape is a privileged medium for sustainable development, and at the same time a field of interest and convergence of different subjects, the economic value should be considered as a critical operation and vital to the qualitative assessment.

The new approaches to evaluating the landscape need to be more aware

of the value given to this resource can offer to the community even in situations where the results are different from what is expected.

However, despite the first approach is, we need to consider that the landscape is mostly a public asset and it is becoming increasingly scarce although the demand is increasing too; this, of course, requires a greater attention and a public intervention capable of to assume its preservation and/or to manage its transformation and valorisation knowing that the value of the benefits produced by the landscape are not directly and explicitly identified by the markets. So it is convenient to analyse the value of those benefits. With this information, it is possible to justify public funding in light competition situations or lack of better technical and economic grounds and to determine if the protection or transformation of a landscape is economically sustainable for the community.

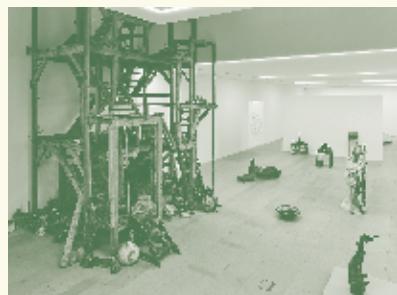
Finally, it is worth to emphasise the value of those benefits can contribute to the system of management and protection of landscapes self-sufficient which has been adopting an active management in which the economic part is used to orientate a more efficient planning of the landscapes.

NOTES

1. Freeman A.M. (1998). *The Measurement of Environmental and Resource Values*. Washington, Resources for the Future

2. These methods are also used to define ranks of benefits that the landscape can produce on the grading of the value of environmental resources. Take for instance the SCBD proposal – Secretariat of the Convention on Biological Diversity, (2001), The value of forest ecosystems. Montreal, SCBD, p.67, CBD Technical Series n.4

3. UTAD, CDU. (2014), *Study about the Economic Value of the connection to the nets of UNESCO in Portugal. Places of World Heritage, Biosphere Reserves, Geoparks, and UNESCO Chair.* Lisbon: Unesco National Commission/Foreign Affairs Office. http://www.unescoportugal.mne.pt/images/comunicação/relatorio_cnu_04.pdf



Over the last two years, CIAJG has dedicated two exhibitions to the territory and nature – Surveys [of Photography and Territory]-Landscape and Settlement (2015) was a photo exhibition. The second – Off the Beaten Track was about art, technique and nature (2016) – a sculpture exhibition. Both had as central theme speech, photography and sculpture.

Surveys echoed the CIAJG programming Oracular/Spectacular: drawing and animism – and if this sought the other side of drawing that was about the reverse of photography. They were both large exhibitions depicting several authorial universes and questioned the disciplinary integrity of each and every one of those languages. The reverse should be understood as a negative produced or created from the interior as a language before discipline.

Following the philosopher Martin Heidegger, whose work has lent its name to the title of the present exhi-

bition, an artistic production is a way of positioning man in the context of nature. Here we ask what the act of producing art might signify. As a particular mode of production, art produces what exactly? Being on the border, at the shore, at the confluence of the industrial and the natural world, it is said that in the work of art "the very event of the clarity of being takes form." A type of clarification. Of where we come from, who we are and where we are going? Perhaps art is treading a path which takes us nowhere; we choose to go off the beaten track in a forest in order to go off wandering, and in the diversity of nature we have a reencounter with human origins and foundations. This exhibition thus brings together a set of approximations and dialogues with a particular idea of what nature is in a thematized exercise on the diverse, on what appears strange to us, and how we might come to translate, understand and inhabit what we experience.

Off the Beaten Track, which is coming to its end, was conceived and presented as a conceptual contribute so that the public could understand the relationship between humans and nature. And bearing in mind the next our next goal, The Biennial of LandArt in Guimarães, which is the climax of a political project, which triangulates these contexts: urban planning, culture and environment.

It is reasonable to question the meaning of creating a biennial landart here and now. What are the traditions,

the basic pillars, of this region to make this work?

First of all, let us keep in mind the structural project to recover the city's historic centre and how it shaped the relationship with its past and its future. The future, as a utopia, has arrived in the form of modernity (contemporary) by creating a project of cultural programming throughout time and culminated in Guimarães 2012- European Capital of Culture. In a region where the University produces theoretical knowledge about the territory in several subjects – geography, biology, and landscape architecture- and where an institution such as Laboratório da Paisagem (Landscape Lab) plays a discrete yet fundamental on environmental education, the application for European Green Capital in 2020 raises more questions, such as 'are we available to discuss and build our present?'

According to the geographer and colleague curator at the biennial, alongside with Ricardo Martins who has also written an article for this number, 'the European Green Capital seeks to raise an environmental awareness, that is to say, to go from living to experimenting'. And where does LandArt fits in all of this? Is it sensible to claim its origins back to the 60's? Guimarães is assessing its Biennial of LandArt. To create an event we need to raise questions, to create a structure of reflexive thinking. We propose to make a biennial which is not concealing under its symbolic

dimension, of its traditional structure which leaves no mark afterwards. It is opposite what we are aiming, it goes beyond the ephemeral character of a Biennial. Therefore this is not in stricto sensus an Art Biennial – we prefer to designate it as "The Art of Land".

PREMISE #1

To expand the Biennial conceptual purpose and ray of action to vertical fields, to the artistic territory, intersecting them so as to build a broader and articulated grid of reading as far as possible.

As far as we are concerned it will be an operative Biennial, it will not be entangled in concepts and theories. It will lead to the creation of an archive made by a guided selection on several search engines. A biennial-probe that knows the territory before it intervenes in it. A Biennial grounded on oral tradition and people, memory and ways of living.

PREMISE #2

**To create the Biennial conceptually and structurally as a preparation in the making since its very first edition.
To create an archive and to project the future (of the land and the biennial).**

To create an archive from the inhabitants, young and old. A sort of micro-recollection based on micro-perceptions of the land. In this sense, we propose that the tools (languages) should be performative. The pro-

ject is created and defined by two axes: earth- word-body / song-prayer- declamation. It is rooted in language and the key role of the mediator (with the environment and the others) and the creator (the community) through nomination (the capacity to translate to obtain knowledge of what surrounds us).

Simultaneously a second form of mapping and collecting will take place and it will be organised and framed by experimental subjects: Gastronomy-Agriculture / Ephemeral Architecture - Nomadism / Ecosophy- Anthropocene. With these readings, we aim to give them a forthcoming mark. The readings and words are guidelines to define the themes and materials in a reflection that will culminate at the opening seminar of the event where it will be defined the core of the works for the 2019 Biennial. The word which ploughs the land.



Regarding this ambitious title, Álvaro Domingues might have said: the landscape was green, then a goat came along and ate it. But this title is not about goats' diet. Instead, it is about the Landscape as food, while symbiotic construction along with the bodies which inhabit and feed on it. Eating the landscape is an ambitious title because it relates the act of feeding, which is a special way of saying, of being in a relation, of articulating from out to inside; and, simultaneously, to build the outside which postulates itself and the inside that feeds in a plowed and nurtured transit between the mouth and the landscape.

Eating the Landscape is to test the boundaries of the land arts: the cultivated landscape and the communities living there. It is also to examine the bond between these limits as it is quite easy to eat other landscapes, farther from the ones we inhabit.

Eating out the distance, or the physical impossibility of gorging on the world is a form of alienating the landscape, of living without belong-

ing, of forgetting the land arts which ground us to the cultivated soil, sow with various seeds, memories, cultures and rituals.

In another sense, it is easy to think that food contaminates the landscape and even that same rural scenery filled with traditional staples is, nevertheless, transgenic, as Álvaro Domingues used to say. This geographer stated that recognisable elements were now reordered in a landscape when the old phonemes no longer sounded like the words we used to know; a kind of foreign language able to communicate the landscape, articulate it, this is another way of eating it, of not being able to consent the landscape in and out of ourselves.

As it would be expected, such an ambitious title for such a straightforward and dramatic thing should be the seed hovering and not just the concept of a spontaneous generation, and the blessed mnemonic of our days, a simple google research confirmed it as it presented in its findings a book entitled *Eating the Landscape: American Indian Stories of Food, Identity, and Resilience* by Enrique Sámon, an ethnobiologist. From afar it sheds light on how difficult is to eat the landscape. The author does not describe himself as just as an anthropologist, but as an activist and ethnobotanist warning that what interests him is how human societies interact with the vegetal ones. The book describes the rituals, cooking habits, food, agricultural and gathering practises of

several American tribes. It circles an ingredient almost as sacred to us as it is for them: corn whose diversity depends solemnly on its continuous domestication and selection. Eating the landscape is a sign of a bidirectional symbiosis between the communities and the land that fosters, feeds and invents them. Its way of showing activism is to remind us if eating is a political act, eating the landscape is even more because to preserve food is to protect the landscape; and that biodiversity is also a product of cultural diversity.

The enmeshed biocultural battles postulated in *Eating the Landscape* are transversal, and concern all of those, who think that eating the landscape is, in fact, a way of belonging and embodying the place where we live in. The battle against terminator seeds – against the uncanny seeds of the agrochemical industry which transform the cultivation into an industry and which are stealing the land of those who cultivate it – is the battle for the biological and cultural heritage of the selected, adapted and chosen seeds. A terminator is a seed with no legacy, no heritage without of an amount of memory and collective labour which is shared and reinforces the bonds between communities and their land. But the biocultural resistance has a political dimension, translated in the claim of seeds sovereignty because only by controlling the seeds is there a possibility of becoming a legacy. Of course, the anastrophe is meaningful as this legislation

is for many tribes a seed for sovereignty. The effort made some of the book's main characters is not just an archive, an inheritance bank of these seeds. It is the growth in continuum a consistency achieves the Garden of the Elders, of arts of the land regarding the landscape, the seed and the hand that sows in a large cultural cycle that belongs to the land. When someone asked an Indian farmer why he did not water his crops, he answered that doing so meant to abandon the rain spirits and the magic bonds that link us to earth.

Another battle is the recollection either of edible or medicinal herbs. And eating the landscape which we do not grow is a cultural, ancient and apprehended problem; transmitted orally as a flowing register, like food, from body to body, generation to generation which is not established in a botanical list, and fixes symbiotically with the habitat in an ecology that promotes diversity through care. To recollect is to appropriate, to benefit from what you have not grown and demands a particular attention not to expropriate the landscape and others from what is being recollected. This precaution is described in *Eating the Landscape* as another way of cropping, of nurturing the land as they only harvest the biggest grasses in the tuft or picks the sprouts as if it only pruning to make the bushes even more resilient. To recollect is to give meaning and purpose to what we usually name as weeds; it is to stretch the bounda-

ries of cropping and cultivation; it is to turn the landscape even more complex and diverse and by far more appetising. To name the landscape or to preserve the language that postulates it is another battle; and another way of eating the landscape. One of the healthiest dietary rules is not to eat what you cannot name, and it is quite good if applied to additives and artificial preservatives used by the food industry, but it limits when "you don't know how to name it" is only a reflection of "not knowing how to eat". The common names of plants are closer to the mouth of the eater than their Latin names and are a clear sign of what is being eaten from the land. So like the morsel that we gorge on, or the monk's head mushrooms that would not be monks if there were not monks around to compare their heads, just to mention mushrooms.

Even more dramatic is to think that to preserve the language is to preserve the culture which she postulated. So to lose the language is to lose also biodiversity; it is to lose the bridges that bind the landscape to the mouth, because to mention something is a way of eating it, of chewing by anticipation, to savour it before reaching the mouth. When words vanish, the emotion they evoke also fades out, as well as our collective memory of flavours, smells and the sense we are inside food and to know how to eat from the inside, to gorge on words. In *Eating the Landscape*, to lose words is to forget the ritual, is to lose the strange

connection between magic and technology, which has always provided us food. The preservation movement could be to grow a garden of words, to plant the language in an inherited garden of words.

The last battle we can learn from *Eating the Landscape* is the most traditional way of turning it edible that is to say to cook it. To produce food, to recollect it and turn everything edible is, in fact, a parallel battle. Cooking is the battle where the collective memory piles up in the form of recipes and affections, holidays dishes and common ones, plenty or scarcity but always of culture, of inheriting a way of dealing with energy, nutrition, the collective memory. Contrary to common sense the recipes are performative and are always changing; and are mainly the ways of negotiating the availability of the ingredients, time, knowledge and workforce. Traditional food is always a form of alchemy; it has an almost magical dimension which allows the symbiosis with the habitat, the transformed perseverance of time throughout history. The preposterous demonstrations of eating and cooking the landscape are to Native Americans not only the evidence of obesity and malnutrition of so many populations, the disenchantment of dying from complications caused by diabetes and other illnesses caused by diet. The paradox scarcity is not of food, it is of culture, of the capacity of interacting with the social and cultural atmosphere.



Time, the first significant discovery of humankind, was set by the creation of years, months, weeks, days and hours; and freeing humanity from the tedious cycles of nature.

Monotonous cycles which ruled human activities, like the seasons, defined behaviours and when sunlight was measured by water and incense clocks and concepts like minutes and seconds were still unknown. Time as a volatile concept, easily manipulated, is a weapon to fight space resistance conducting to its deterritorialization. According to Zygmunt Bauman time "applied to time-space relation, (...) meant as every part of space can be reached in the same period (that is to say "no time"), any part of space is privileged, so neither has an exceptional value". (Bauman, 2002, p.137)

The identity of the landscape becomes blurred in this scope. The "duration", the time unity in which an event consumes itself in space would have emerged as an element in the making of contemporary culture:

"here and now" would quickly turn to "already" at the speed of the clock.

While the cult of presence is paid, we wonder what are the implications and contours of environmental history and evolutionary dimension of the landscape. Raúl Brandão, while worried about the infinitude of reality and life, wrote in his book Húmus that life is not glimpsed in its fullness, but rather in a blink, urging a more extreme interpretation of reality.

Just like the landscape is an encyclopaedia of human actions engraved on the territory: "Spring is here, but before this flowery branch, there were layers of golden springs, so many delighted springs and large flowers beyond this tiny bud. Time does not exist. What I call life is a bond, and what is coming is a throng, a dream, huge, but it will come true. (...)" (Brandão, 2008, p.139)

In this essay, the creation of paradise underlies the complete understanding of the "eye-subject performer" and of the landscape; a human-made territory co-created and fully aware of that it is today and of what is to come. For sure a landscape changes more swiftly than the heart of a man, the healing is then an allegory of the communities' quality of life bonded to the landscape and the re-encounter what is humankind's primaevaI essence, the physical elements of the planet.

If we see the landscape as a medium, that is to say, a stage where the relationship between humans and

the physical elements of the world is being communicated, we understand that humanity is living times of anxiety and crisis. The trend must gradually be inverted.

The presence of comforting landscapes which inspire us to new achievements, propel us to understand the meeting between human beings, cultural producers, and the physical elements of the planet.

In short, until the 15th/16th centuries, the landscape was a primordial element in paintings, seeking "the natural beauty" creating paintings and sceneries which formed the concept of modern landscape, even if it was culturally coded and scarcely humanised and described. The invention of photography made it possible to "turn more natural" the landscape. From the 17th century on, the landscape lost its pictorial meaning and goes to a wider conceptual system of spatial, social and environmental relation which is not only shaped by its physical elements but also by its tangible elements.

The excessive use of visual metaphor was placed to other senses, major keys to understanding the shift between the conceptual space, perceived space, and living space and last but not the least to grasp the building of the landscape completely. According to Douglas Porteous (1990), the vision took us farther from the landscape, which does not occur with the other senses, which seem to be even more neglected from urban civilisation.

In sum, the conceptual, practical and theoretic implications of the landscape would make way for a contemplation scenery filled with patriotic works, such as an element of land use planning; and as a landmark of social coexistence to a virtual association to environmental markers, ecological corridors and forest patches. As well as an increasing transnational concern about the concept which would set the tone for the landscape's debate at the turn of 20th century.

In this light, the constitutional ideas of democracy have assumed a real dimension of the landscape.

The first Constitutions consecrated the rights and duties of citizens, the administrative guidelines, the rules of political organisation and the core principles of the state. In the Portuguese 1976 Constitution, the landscape was elected as a vital part of the quality of life of Portuguese citizens (Article 66.^o). Even though it was dignified in the Constitution, Portugal reinforced the importance of the landscape by ratifying the European Convention of Landscape in 2005 (ECL) an initiative of the European Council and so to "delineate landscape" n the operative translation of the concept.

This convention, which dedicates itself exclusively to the landscape, is unique as it underlies the idea of the landscape without characterising it deeply. That is to say, to ECL the concept of landscape goes beyond any

other opposing visions, whether from the natural landscape (the traditional object for the International Union for Conservation of Nature) or as cultural landscape (UNESCO's primary attention). ECL considers the landscape as part of the territory as it is apprehended by populations, whose character is the result of human action and natural factors. This treaty has introduced three major key features regarding the conception of landscape. Firstly, an objective element of the concept of landscape – part of the territory – assuming that any portion of the land can be landscape. Secondly, in a more subjective and sensorial view – as it is grasped by the population – enhancing the social element in the process of construction and understanding the landscape. Finally, a third way which implies the need to understand not only the external manifestations which are produced in the territory but also the understanding of those cultural causes alleging that the landscape is the result of the combination of the physical support, the biotic elements and human activity.

In Guimarães, the Laboratório da Paisagem (Landscape Lab) has been working towards that path. In its many initiatives divided by its fundamental structural pillars, Education for Environmental Sustainability and Research and Development, which are the four scientific fields – Geography, Ecology, Hydraulics and Urban Planning – it has been able to read,

synthesise and produce information, knowledge and to think about landscape. Several initiatives have emancipated the efforts made on the studies about the landscape, environment and sustainable development; at the same time, they have dropped the dense technical vocabulary and the consequent distance of the population.

In partnership with other institutions, the Lab has created a project of LandArt which highlights creativity and art as their motto to enhance reflective thinking on the relationship between human beings and the physical environment: culture at the service of sustainable development.

Using it as a probe, we recognise local cultural values to support the production of knowledge within the community, and in that sense, it would participate directly in the "urban" construction.

The landscape is a matrix expressing a civilisation because it takes part on the perception, conception and action schemes, in other words of culture. Built socially not just by the physical effect of human activity but also on an emotional level (affections) and individual and collective aspirations, it is made by direct means (senses: smells, tastes, touches and visual perception); and indirect ones such as the result of creating geographical codes and myths.

The return to paradise is, therefore, the conscious return to the landscape. The reunion that is so urgent.

COLEPA – FROM THE TERRITORY OF GUIMARÃES TO NORTHERN PORTUGAL

ANA LOPES
JORGE CORREIA

BIBLIOGRAPHY

- Bauman, Z. (2007). *Liquid Modernity*. Cambridge, UK, Polity Press
- Porteous, D. J. (1990). *Landscapes of the Mind: Worlds of Sense and Metaphor*. Canada: University of Toronto Press.
- Brandão, R. (2008). *Húmus (Grandes Autores Portugueses; 14.120 anos JN)*. Matosinhos: Quidnovi



Following the article published in the previous issue of this magazine, the digital platform CoLePa – Coleção de Levantamentos de Património (Collection of Heritage Surveys) – will thus share architectural surveys of historic buildings located outside the historic quarter of the city of Guimarães. Geared toward disseminating and recovering Portugal's built heritage, its natural epicenters spin around the municipalities of Guimarães and Braga, the location of the University of Minho, and that of Guimarães in particular, the headquarters of the School of Architecture, from where students performed technical work anchored in curricular units, as well as of its Study Center, where this project grew.

However, over the first few years of lecturing the subject of History of Portuguese Architecture, of the former graduate study program in Architecture, and, more recently, as part of the curricular unit of History of Architecture III of the current Inte-

grated Master's Degree in Architecture, many were the works developed beyond the walls of medieval Guimarães, on structures erected in the rest of the municipality, in neighboring municipalities or in others scattered over the districts of Braga, Viana do Castelo, Porto and Vila Real.

Indeed, in the preceding article, characteristics were revealed that were more directly related to Guimarães' urban core, depicting marks of its typological and functional historicity. Removed from this urban consolidation context that the city of Guimarães presents in its *longue durée*, there are other objects that take part in the heritage map with which the northern landscape has been depicted.

Marked by its intrinsic medieval nature, the Romanesque and Gothic presence in Guimarães' heritage is not limited to the former upper and lower towns. This memory extends to other areas of the municipality through smaller-scale objects of religious architecture, yet of utmost importance. They are living testimonies of a kingdom with a Romanesque rural population in the Lower Middle Ages. Small churches with basic models comprising typologies that include a simple addition of parallelepipeds – body of the church and main chapel – show resonances in São Martinho de Canudos or even in Santa Maria de Corvite, despite their transformations or adaptions over time. These are hybrid, nearly anonymous examples, clear-

cut reminders of an architecture that has evolved.

By contrast, there were other works more fervently bearing the mark of religious orders. Be they Benedictines, Cistercian or Augustinians, as was the case with São Salvador de Paderne Monastery, in Melgaço, they show a religious canonical distribution throughout Portugal in settings that depicted a nation pacified in the north, at the time. This also includes Chapel of São Torcato, which, in turn, legitimized an Asturian monarchy that was reaffirmed during the Christian re-conquest. In fact, it is their pre-Romanesque traces that make this temple one of the most significant in the historiography of architecture of a region that was then undergoing permanent political reconfiguration.

Among more controlled and defined projects, or more stratigraphic accumulation processes, chapels or churches displayed simplification tendencies that classicism would uniquely design in plain walls. They were traces of modernity, also evident in Church of S. Salvador Parish Church, situated in Figueiredo, which would open the discourse to Mannerist and proto-Baroque design. Likewise, large-scale examples bear testimony to the artistic development of this chronological arch. From the monastic buildings of Landim (Famalicão), a commendation of the illustrious D. Miguel da Silva during a certain time in the 16th century, having received Italian influences back then, to the Monastery of São

Simão da Junqueira, in Vila do Conde, one witnesses an ornamental densification, even if with a strict structure of volumes. The classical vocabulary was employed in a compositional syntax that, while gradually abandoning Greco-Roman purity, would triumph in the Baroque. These are shades of the Early Modern era that CoLePa also brings together through its surveys.

The approach to Early Modern times in Guimarães joins the hesitations regarding the chronological divisions that traditionally organize the history of the Western world. To some authors, the taking of Constantinople by the Ottomans in 1453 would mark the start of the Early Modern period, extending until 1789, the year of the French Revolution and corollary of Enlightenment. Other theories point to the conquest of Ceuta in 1415 or the voyages of discoveries and the opening of new worlds by Portuguese or Spaniards in the late 15th century as the start of Early Modern times. Any of the criteria is rooted in a Western, necessarily European, vision of the matter.

Therefore, just as for the Renaissance we can point to its start as being the innovative works of Brunelleschi, in the first quarter of the Quattrocento in Florence, or indicate 14th-century humanistic thinkers as precursors, also in Guimarães should a reading of Modernity consider a diffuse approach to its chronological limits and admit overlapping with prior and subsequent, medieval and contemporary periods, respectively.

However, and as previously put forth, the city did not just densify or renew its consolidated heart. The city advanced on the surrounding rural landscape, where former farmlands ended up becoming driving forces for its urban expansion in more recent times. The Early Modern era brings us testimonies of rural manor houses comprising the traditional separation between a ground floor used for services and a *piano nobile* often accessed via a dual staircase. There was frequently a chapel linked to the building set, such as at Casa da Quinta da Portela, confirming a U-shaped layout. Closer to the main urban center, one finds Casa do Costeado, which would also end up serving as an anchor for the growth of Guimarães. The manor house comprises a Baroque façade facing the road that led to it, though the project had been left incomplete.

This display facing the pathway was often extrapolated to the landscape, as these manor houses have the role of representation in valleys over which they were usually ostensibly positioned. Such was the case of Paço de Calheiros in Ponte de Lima, where, since the 18th century, the symmetric façade has helped designing the rhetoric of Baroque residential architecture. There were other types which, whether less homogeneous or resulting from a definite and concrete time, showed traces of different occupations. For instance, Casa da Torre de Aguiã, in Arcos de Valdevez, evolved from a territorial signage

RAUL BRANDÃO'S 150TH ANNIVERSARY – THE HOUSE OF ALTO AND SOCIEDADE MARTINS SARMENTO

via a paramilitary-style tower to become a manor house surrounding and domestifying it, a few centuries later. Quite often, it is from this chronological and formal hybrid state and diversity that one reads and understands the development of Portugal's built heritage in a northern part of the nation where there have been and still are permanent calls made to constructive tradition, while appealing to granite and to expressive durability.

Hence, there were many case studies allowing students not only to learn architectural surveying techniques and develop historical and artistic studies, but also to open up to the knowledge of the built legacy beyond the urban context. To browse through these buildings recorded in this collection of surveys, the geographical research will be a vital instrument for discovering some eighty structures studied beyond the one hundred or so available for the so-called 'urban core'. CoLePa seeks to remain at the disposal of the scientific community and civil society, by inviting them to reflect on the heritage value of the built environment from the territory of Guimarães to the Minho region, from the municipality to northern Portugal.

VASCO ROSA



Everyone who knows Columbano Bordallo Pinheiro's picture, depicting the Brandão's as "old shipwrecked" as José Augusto França boldly puts it, does not imagine that the widow of the writer passed away 42 years later than he did on the 15th of October 1973. She was born in 1878 ad she saw his centennial commemorations and saw new generations of writers admiring his work: "so many writers like Carlos de Oliveira, José Gomes Ferreira or Vergílio Ferreira wouldn't have been the same if Brandão hadn't existed", stated Mário Dionisio. And if this is true even if none was his

disciples is because there is something quite contemporary about him. The themes and characters might be outdated, but Brandão has to be acknowledged as one of our modern writers in any literary anthology (Lisbon Diary, Vergílio Ferreira, 16th March 1967, pag.24). Besides in his essay-conference In the threshold of a brand new world; Raul Brandão, read in July of that year during the commemorations of Brandão's centennial in Guimarães, he could not have been more poignant about it. Previously, on the 19th December 1962, Reis Brasil had stated that "the works of Brandão set the tone on the eagerness for freedom and human glorification rooted in the 19th century but fully developed in the following century. Heriberto Helder had proven it when he wrote the masterpiece Húmus, a poem-book, from the sentences of Brandão's homonymous work.

Maria Angelina published in 1957 a book of memoirs, A Heart and a Will, (only after having shown it to Teixeira de Pascoaes's sister). And she also saw a bookshop and a theatre company being named after him; a monument at Foz do Douro turning to Cabedelo;

and several of his books being published almost 30 years from his oblivion which Vitorino

Nemésio had firmly repudiated in a Chronicle written in 1949 for the newspaper Diário Popular: "Raul Brandão has fallen into the black

hole of oblivion, where he was almost buried again. His last editions have been on the market for ten years, but they haven't been seen at any shop window where so many bad books are displayed. Has the author lost his voice so sincere and human as few are? The couple built the cherished House of Alto, a typical rural house from Minho, on a hill (hence the name Alto which means hill) in Nespereira, a small setting served by a railroad station; and where the widow remained, turning it as a historical reference in the Portuguese literary scene. Guilherme de Castillo, Brandão's biographer, gave the same name to his house in Estoril. Vitorino Nemésio, José Rodrigues Migueis among others evoked the time they had spent at the writer's home in some of their stories. The reporter Manuel Mendes wrote in an article from December 1965 that "Brandão has found the perfect atmosphere in his house, due to the serenity and isolation of the spot, for his bitter and abstract philosophical thoughts but also for his bright kindness of his sensitive nature." There he saved his noble spirit which would have been diluted in the promotion of general equality of classes (...). The luxurious settings at Nespereira are seen in his books filled with contrast and written in the intimacy of his home."

His beautiful house built with granite and with a staircase, a porch and walls covered with ivy. It was in

that house that a very young Manuel Mendes, a member of Seara Nova, and who have been very close to Brandão in his final year, when they embarked on a reckless literary trip to the Western African Colonies, showed himself again to Maria Angelina to set up the republishing of the complete works of Brandão.

This meeting took place on the 4th of October 1959 when Manuel Mendes published on the *Primeiro de Janeiro* newspaper the Chronicle "House of Alto": "I've dreamt of crossing this house's threshold, to recall the presence of the man who lived there. Twice before I had climbed that hill, but nobody had answered the door, and I live far away, so many miles from here (...) I came again. It was on a quiet mid-September afternoon, almost at sunset. I walked the steep path, knocked at the door, and I called. There it was, in a window framed by ivy, the smooth face and those familiar eyes – "your ladyship, D. Maria Angelina!..." we had not seen each other for nearly thirty years." (This beautiful text deserves to be read entirely). In November, Manuel sent and autographed copy of *Bairro III* saying "To my dear lady, D. Maria Angelina Brandão who saw me flourish from a tiny weed on the roots of that magnificent tree that was my master and my friend Brandão (...)".

Manuel Mendes prefaced the illustrated album of *The Fishermen* which was published by Estúdio Cor-

in 1957. In the "1923 literary newsletter" framed it as "an ambitious plan" for "an overview of Brandão's work" entitled *The Humble life of Portuguese People*, the unpublished work for which Brandão had gathered several writings but which nobody truly knew. It was why the project to publish the complete works was so attractive during his centennial celebration in 1967.

Raul Brandão's papers were taken to Lisbon to be republished because of the empathy between Maria Angelina and Mendes who had previously helped her to republish *Portugal Pequenino* (Little Portugal) and *Um Coração e Uma Vontade* (A Heart and a Will) and had acted as her personal advisor. This can be certified by their correspondence kept at Mário Soares Foundation. It has been long recommended that texts ready to be printed should be collated by manuscripts, proofread or notes from old books as proof of the author's final will. Within this spirit, the temporary concession of the "bandoneon chest" was the only way Mendes could evaluate the unpublished material. Despite this, seldom was done: at the colophon of *Memories* published in August 1969, one can read "revised by Manuel Mendes who introduced some minor changes left by the author in his copies. Both João Pedro de Andrade and Guilherme de Castillo thanked Mendes for granting them the chance to access Brandão's ar-

chive, the first to write the bibliography of Raul Brandão and the later the Life and Works of Raul Brandão (Bertrand, 1978) which was well received by the critics.

Truth be told, Manuel Mendes did very few to organise the archive or to publish it after the end of then arranged solution at Foro Newspaper. In a letter to Castillo dated 15th of May 1967, he claims that "as far as the works I have in my possession are concerned, I have managed for a small University of Humanities to classify them, but I fear they will not have great value. Apart from the notebooks of Memórias (Memories) which have plenty of what he rejected. We shall see where this leads us to. I have also found the notes to the book Os Operários (The Workers) from the series Os Pescadores (The Fishermen), but I fear they cannot be used. It is only a bunch of papers, completely scattered, drafts of future works. It needs to be carefully scrutinised, and that takes a long time and patience which I'm afraid I don't have. Let us see what this young girl, so enthusiastic, can do. When will we have the results; I do not know ". A few lines after he concludes about the publishing of the complete works: "when will this be completed? I cannot tell you. It is one of the sorrows of my life. In January 1943, he wrote a small book so Brandão shouldn't be forgotten, but he didn't accomplish it. Manuel Mendes passed away in May 1969

and Maria Angelina in 1975. Afterwards, the House of Alto was vandalised and sacked (later on, it was stripped out of everything due to an inadequate and unpunished cleansing action) so we can conclude that Brandão's works were better at Mendes's otherwise they would have been lost forever.

On the same level the project led by the secretary of state for the culture of that period, David Mourão-Ferreira (1976-78), with the support from Santos Simões, to transform Brandão's house "Casa do Alto" into a house-museum. It didn't consider the amount of money and logistics that it would need throughout times. Nor could he have predicted the transformation of Nespereira in the decades to come which ripped apart this part of the countryside and the ambience in which Brandão had lived.

After Mendes's death, the papers from Brandão would have stayed in the shadows for about 15 years more. Berta, his widow and Simone de Beauvoir and Graham Greene's translator, was having money issues, so in 1974 the prime minister Mário Soares helped her face her difficulties by purchasing her husband's archive and art collection by a high sum of money paid by the state in order to create a house-museum which those troubled times didn't allow to.

Berta Mendes, an exceptional woman, decided to safe keep

the papers of Brandão and placed them at the National Library (probably motivated by the exhibition of Brandão's works held there organised by Guilherme de Castillo and Mário Cesarinny) which was under João Palma-Ferreira trying to collect literary archives. Unfortunately, the National Library had to let some of its projects behind, and this was the case Brandão's works.

Even before the contract was signed on the 26th of March 1982, the warning bells went off in Guimarães when the newspaper O Primeiro de Janeiro reported that "the last will of Raul Brandão was profoundly betrayed". It was said that Brandão's family had sold his literary archive to the National Library without allowing the local authorities to purchase them, to keep them in the city where "they would be treasured and the people of Guimarães would lose what is rightfully theirs".

The will of Raul Brandão, signed on the 19th August 1927, was crystal clear: "I leave my belongings to my wife under the following condition: I leave my library to Sociedade Martins Sarmento". Maria Angelina's will from 10th of June 1968 is not public, but there is no proof of her request made to Manuel Mendes to give back all the papers and Brandão's material he had had in his possession. The library took six years to be transferred from Raul Brandão's house to Martins Sarmento Society. And in a note written on the invento-

ry of Brandão's library released on Guimarães Magazine (1979, pp. 453-515) could be read that "the board of direction made what seemed an ever ending effort to persuade the heirs to deliver the legacy of the illustrious literate and a close friend of this institution".

Only in 1995, 13 years later did the legal dispute to assure all of Brandão's archive would be given to Martins Sarmento Society. The originals were given to the Society, and the National Library had, in turn, a microfilmed copy available, this was the solution found and made Guimarães the epicentre for Brandão's researchers: it has all his works, his personal library and the correspondence from his wife to publishers, friends and his admirer.

The intricacies of this trial never came to public, yet it would have been beneficial for our cultural history as it should be reconstructed, so we can understand what happened. When I was granted access the legal files on the legal property of the writer's papers, a feeble soldier and famous winegrower, I understood how stories like this help to depict a period and its characters and mainly how to maintain reality instead of mystification.

If we read the final allegations of this trial, it becomes clear that nobody knew Brandão's publishing history which began in the early 30's until that time. No one had the foresight to bring specialists to the argu-

ment in spite of being clear who they were just reading the newspapers. This could have allowed showing how the story that Manuel Mendes had received Brandão's archive, right after his death to promote the publishing of his posthumous books, *Memórias II* and *O Pobre de Pedir* (1931-33).

Finally, as we can clearly see nothing qualified a young college student of 25, without any institutional ground, as Manuel Mendes was when Brandão died to be in charge of the philological and librarian function on long run; that position would have been rightfully attributed to Victorino Nemésio since he was the first to claim the need to preserve the works of Brandão in the magazine *Seara Nova* on the 29th December.

The book *O Pobre de Pedir* was finished two weeks before his death, and Maria Angelina was in charge of the posthumous publishing. Vale de Josafat, the third volume of *Memórias* had been prepared to be published after his death. If someone was needed to help to publish the book *O Pobre de Pedir* it would have been Teixeira de Pascoaes since he was the person who heard Brandão reading the manuscript a few days before his death. No arrangements were made to set straight the conditions of those books.

The heirs and Martins Sarmento Society's lawyer – Casimiro José Ribeiro who asked 120 thousand escudos in order to pay his fees- would

have liked to have in his pay role a Kalinda Sharma to present him the archive where Manuel Mendes stated he hadn't seen the widow, Maria Angelina Brandão, for thirty years, since 1934; and it was his first visit to Casa do Alto. If the works had been lent before September 1960, Mendes would have to go to Brandão's house, and he would have made a preliminary inventory of the works he was about to take with him.

Time was favourable to Raul Brandão's fortune, library and archive to be placed on such an important institution like Martins Sarmento Society, which is currently working on a project of digital divulgation of the works of Brandão of inestimable value to his researchers, like me.



The works presented here by JAS are designated by a name which (des)integrates them: dissonances.

This noun, which is mainly applied to sounds, is fit to establish a foreseen conflict in the core of each piece, forecasting it on the set which they belong; and also instability on the base of the elected medium – pictorial art. It is quite evident that JAS mixes several techniques in his works. His paintings are filled with sculptural crutches, graphs where collages and assemblages are used in a dance of techniques and mannerisms. This instability relates the gamut of materials which the artist can use; it is also about a sense of restlessness.

The dancing metaphor seems to be mainly operative. It is like certain instability, the (dis)agreement with the techniques and media took control of the set, thus becoming promiscuously linked to the undeniable integral unity of what is intended to be seen.

To show is the last performative act of the artist: by showing it not only does he execute a finishing sentence; but by signing the painting he condemns it on an eternal sleep. The brush, chisel and gouge are his execution weapons. In fact, his vigorous strokes seem made by razor blades. By the end of a day, it is the artist who condemns his creative gesture to an end. To sign a painting is to kill it metaphysically speaking, as it symbolises the end of the work of art as representation and experience of the real. And in that way, it anticipates an anxiety, the imperfection of the work itself, and the artist's anguish for the need of an unbalanced totality.

Every work is like a fossil. It perpetuates itself symbolically mediating an end. That end is not the end itself, as the end of the experience that enabled it and in which it materialises is also a sample of the end of all things. In this morbid dance, the piece exhibited is anatomical and is part of that spectral silence of stuff which silently confess. It is like a sarcophagus, a coffin, just waiting for a cold chamber.

But the work also preserves the artist's rest, as it rests in itself as the Creator did on the 7th day of the creation. Although it is a wicked rest as

it is always being awakened by the dreams in the work, as dissonances created by screams born on the creator's restlessness that result from the multiple techniques and materials used. This way the work confesses the presence of the internal dissonance and anxiety so hostile to the artist's gesture, aggravated by the founding gesture of signing it at the end.

The transferring to a gallery space or a museum is a mourning ritual. It is this promotion to be seen that deafens the dissonant polyphony of the inner screams, those of the work and its creator.

Revista gratuita
Free Magazine



CÂMARA
MUNICIPAL DE
GUIMARÃES

