

A LIXIVIZAÇÃO DAS PAISAGENS CULTURAIS E AS SOMBRAS EM BÉLA TARR

Mécia MOTA

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

meciamota@gmail.com

José VIEIRA,

Instituto de História da Arte da Universidade de Lisboa.

jgomesvieira123@gmail.com

António CALHEIROS

Fac. Filosofia e Ciências Sociais Centro Regional Braga da Universidade Católica Portuguesa.

calheiros.ant@gmail.com

Resumo

Numa sociedade caracterizada pela afirmação da aparência, pela presentificação do presente, pela banalização do consumo, pela mudança, pela transitoriedade, pela fluidez, pela competitividade à escala global e pelo assepticismo, a lixiviação das paisagens surge-nos como uma consequência directa de todas estas nuances.

No polo oposto encontramos as sombras, maravilhosamente reveladas nas sequências dos filmes do realizador Béla Tarr. Verifica-se, aí, uma íntima ligação entre a dimensão estética da paisagem sócio-ecológica com a dimensão política, onde se manifesta, com profundidade e sem disfarces, a condição humana e os seus modos de actuação.

Tendo subjacente as dinâmicas de lixiviação e de sombras, pretende-se aferir neste artigo, a partir do caso concreto do Bom Jesus, em Braga, as possíveis conexões existentes entre os processos subjectivos e materiais, inerentes à sustentabilidade do património cultural, com a necessidade de superação do vírus da adiaforização que esta sociedade líquida nos impõe a todo o momento.

Pretende-se, neste trabalho, aferir até que ponto os aspectos visíveis e estruturantes desta sociedade líquida influíram na recuperação desse património. Se influíram, como poderemos apresentar visões alternativas que reconciliem o humano com outra espiritualidade do lugar? Apresentaremos, como visão alternativa, a concepção tarriana da paisagem.

Palavras-chave: políticas públicas; paisagens culturais; adiaforização; lixiviação e sombras.

Abstract

In a society characterized by the assertion of appearance, the presentification of the present, the banalization of consumption, change, transience, fluidity, global competitiveness and asepticism, the bleaching of landscapes appears to us as a direct consequence of all these nuances.

On the opposite pole we find the shadows, beautifully revealed in the sequences of the films of director Béla Tarr. There is an intimate connection between the aesthetic dimension of the socio-ecological landscape and the political dimension, where the human condition and its ways of acting are shown deeply and truthfully.

Bearing in mind the dynamics of bleaching and shadows, it is intended to verify in this article, with the case of Bom Jesus, in Braga, the possible connections between the subjective and material processes, inherent to the sustainability of the cultural heritage, and the need to overcome the virus of adiaforization that this liquid society imposes to us at all moments.

It is intended, in this work, to assess the extent to which the visible aspects and structures of this liquid society influenced the recovery of that heritage. If so, how can we present alternative views that reconcile the human with another spirituality of the place? We will present, as an alternative view, Tarr's conception of the landscape.

Key-words: public policy; cultural landscapes; universe of meanings; leaching and shadows.

1. A paisagem: noção, dimensões e políticas públicas

1.1. Noção de paisagem e as suas várias dimensões

Mas, afinal o que é a paisagem? Por paisagem entendemos a percepção do meio a partir da expressão externa do mesmo. Esta captação é subjetiva, porque obtida através de filtros, diretos ou indiretos, que o observador mobiliza para obter uma imagem residual da realidade observada. É a experiência perceptiva que induz o indivíduo nos sentimentos determinantes da classificação e valorização da paisagem (Orea, 2002).

Para a compreensão do seu universo, na abordagem da paisagem devemos ter sempre presentes três pontos de vista: pictórico, visual ou ecológico. O ponto de vista pictórico adquire particular relevância na época do renascimento, com os pintores paisagistas. Já na abordagem ecológica, a paisagem é vista como o suporte de ecossistemas naturais e culturais. Assim sendo, acedemos a esta dimensão quando analisamos a inter-relação de diferentes entidades naturais, tais como o solo, a morfologia do terreno, a água e as biocenoses. Tal análise estaria incompleta, se não a cruzássemos com as várias entidades culturais resultantes da intervenção humana, reunindo-as sobre o primado do equilíbrio dinâmico. Por último, o ponto de vista visual está relacionado com a perspetiva dos observadores, sendo fortemente influenciado pela personalidade do indivíduo, bem como pelos conhecimentos culturais e pelos sentidos, nomeadamente a visão. Acresce o facto das características do território, definido como o ambiente visual, também podem influenciar a perspetiva visual, através da sua forma, diversidade, cor e textura (Costa, 2011).

O interesse pela paisagem ganhou dimensão pública e política quando a Comissão Europeia propõe, através do *The European Commission's Rural Development Policy 2007-2013* (European Community, 2006), a valorização do ambiente e da paisagem rural. Esta estratégia surge na sequência da definição de paisagem dada pela *European Landscape Convention*: "paisagem pode ainda ser percebida pelas pessoas, cujo carácter é o resultado da ação e interação dos fatores naturais e/ou humanos" (Council of Europe, 2000; Campelo, 2013). Nesta definição é evidente o carácter subjetivo do conceito de paisagem, na medida em que é fortemente determinado pelo olhar do observador. De modo a ultrapassarmos este escolho, é nosso objetivo ultrapassar este olhar da paisagem, tentando percebê-la através de uma análise da relação entre o espaço físico e as experiências que dela resultam.

Neste sentido, Orea (2002) apresenta a paisagem como um indicador do estado dos ecossistemas; da saúde da vegetação; das comunidades animais e do estilo do uso e aproveitamento do solo. Nela podemos detetar, assim, o suporte biogeofísico; as dinâmicas ambientais; a dimensão económica; a dimensão sociocultural e a dimensão perceptiva.

A dimensão natural da paisagem é o resultado da relação que se estabelece entre os solos, o substrato geológico e as superfícies geomórficas. A paisagem é considerada um recurso natural e, como tal, manifesta a dupla condição de utilidade e escassez. A sua utilidade para a população é óbvia e está associada a percepções positivas (águas límpidas; vegetação luxuriante; relevos variados...) e percepções negativas (rios poluídos; cheiros pestilentos; bairros degradados...). A sua

escassez resulta da depreciação inerente ao intenso e diversificado uso da paisagem (urbanização excessiva e informal; agricultura intensiva...) (Orea, 2002).

A dimensão cultural, por seu turno, tem a ver com a relação estabelecida entre o homem e a natureza, ou seja, é fortemente influenciada pela ação antrópica e pelos equilíbrios que daí podem resultar ou não. A descoberta progressiva dos recursos naturais e a sua exploração, com vista à obtenção de benefícios muitas vezes imediatos, tem sido a consequência lógica dessa relação. A conflituosidade desta relação está patente ao longo da História da humanidade. No entanto, este problema tem-se colocado ultimamente com uma importância nunca outrora vista. Com a grande explosão demográfica, a qual tem como efeito imediato a explosão das necessidades, está a ser exercida uma pressão sem precedentes sobre a natureza e seus recursos, com os resultados catastróficos que todos conhecemos.

Paradoxalmente, ao mesmo tempo que se regista um crescente alheamento face à esfera de intervenção política, verifica-se também uma crescente tomada de consciência de que este ataque frontal à natureza representará também a sua própria destruição. Se é verdade que a crescente destruição dos diferentes elementos que compõem o território nos pode lançar numa crise sem precedentes, também não é menos verdade que tal perceção nos tem ajudado a tomar a consciência acerca da necessidade de protegermos e valorizarmos os recursos paisagísticos.

1.2 . As políticas públicas da paisagem

As dinâmicas atrás referidas tiveram com consequência imediata a necessidade de se estabelecerem políticas públicas da paisagem. É neste contexto que surge o Plano Nacional da Arquitetura e Paisagem [PNAP] (2015). O princípio fundamental para a criação deste Plano assenta no reconhecimento da Arquitetura e da Paisagem como bem de interesse público e, bem assim, na necessidade de se valorizar a qualidade do ambiente construído e a qualidade da Arquitetura e da Paisagem, tidas como fatores e elementos chave na garantia do bem-estar e da qualidade de vida dos cidadãos, no presente e no futuro.

Assim, neste Plano, pretende-se dar resposta aos desafios nos seguintes domínios:

- Qualidade e bem-estar;
- Cívicos e culturais;
- Energéticos e ambientais;
- Ecológicos e de conservação da natureza;
- Sociais e demográficos;
- Económicos e globais;
- Regulamentares e governativos.

A visão do PNAP pretende potenciar a Arquitetura e a Paisagem como recursos estratégicos das políticas de desenvolvimento do país, aos níveis central, regional e local. Este Plano definiu os seguintes princípios orientadores:

- A defesa dos interesses públicos da Arquitetura e da Paisagem para a concretização do bem-comum e de um ambiente humano, sadio e ecologicamente equilibrado;

- O direito a uma Arquitetura e a uma Paisagem de qualidade, capazes de promoverem e valorizarem os recursos naturais e culturais;
- A democratização cultural e capacitação coletiva, através da educação direcionada para a cultura arquitetónica e o ordenamento do território;
- A transversalidade e integração de políticas, através da criação de redes de governança adequadas;
- A responsabilidade do Estado em promover a qualidade de vida da população local e o desenvolvimento sustentável do território;
- Uma participação pública que comprometa os cidadãos na defesa da sustentabilidade e da eficiência no uso dos recursos naturais e culturais.

Por último, este Plano compromete-se com os seguintes objetivos:

- A melhoria da qualidade de vida e bem-estar dos portugueses e na preservação e valorização dos recursos naturais, humanos e culturais;
- A prossecução do desenvolvimento sustentável e a promoção da qualidade do ambiente construído e das paisagens;
- A proteção e valorização do património cultural português, através da sua reabilitação e regeneração como um setor estratégico;
- O incremento e disseminação de uma cultura cívica territorial;
- A competitividade da economia nacional e a afirmação do país e da cultura portuguesa na Europa e no mundo, através da adoção de práticas de projeto, de construção de gestão e ordenamento das paisagens.

2. As sombras em Béla Tarr

Uma possível conclusão a sacar de uma leitura mais sensível do Plano Nacional da Arquitetura e Paisagem poderia ser a seguinte: a validade deste documento será tanto maior quanto maior for também o grau de impregnação da paisagem no ser humano. Coloca-se, assim, uma série de questões acerca das paisagens que os homens constroem; das paisagens que os homens procuram usufruir e aquelas que rejeitam liminarmente. O Plano Nacional da Arquitetura e Paisagem aborda, implicitamente, estas mesmas questões, porque relaciona a dimensão física do território com as dimensões culturais e sociais. É neste âmbito que, recorrendo à transversalidade dos saberes, faz todo o sentido recorreremos à obra cinematográfica de Béla Tarr como contraposição a uma tendência generalizada da lixiviação do espaço turístico. Não é possível aceder à luz sem o conhecimento das sombras. São essas sombras de que Béla Tarr nos fala, que podem humanizar e carregar de sentido imagens reais indivisíveis e inapreensíveis, às quais só é possível aceder através de imagens poéticas. Assim, para efeito de uma análise tão cuidada quanto possível, relativamente às sombras em Béla Tarr, vamos viajar através de cinco dos seus filmes: *A Danação*; *As Harmonias de Werkmeister*; *O Tango de Satanás*; *Prólogo* e *O Cavalo de Turim*.

A análise destas obras, que correspondem à fase mais estética da cinematografia deste autor, impele-nos a recorrer aos diversificados elementos da paisagem; aos movimentos dos corpos e às relações da luz com a sombra/escuridão, relacionando todos estes elementos com o espaço e o tempo. Neste sentido, as sombras/escuridão em Béla Tarr podem ajudar-nos a compreender, qual luz do meio-dia, a essência de alguns elementos impregnados na lixiviação de fachadas, hoje tão caras, sabe-se lá porquê, aos corpos em movimento dos turistas.

Os movimentos dos corpos, irmanados com os movimentos da luz e das sombras, são-nos dados, neste filmes, através de planos sequência onde vigora a lentidão e a repetição. Tarkovsky (1998, 201) desvela, a propósito destes movimentos, o respeito do cineasta para com o espectador, quando afirma que aquele pretende que “o tempo se escoie pelo fotograma com dignidade e independência, de tal maneira que, no público, ninguém sinta que esta percepção do tempo está sendo forçada, para que o espectador possa, por assim dizer, deixar-se aprisionar voluntariamente pelo artista, e comece a perceber o material do filme como seu, assimilando-o e apropriando-se dele como uma experiência nova e sua”. Ao associarmos-nos a este desiderato entendemos que as sombras e a luz, dados os obstáculos que se erguem perante o movimento da câmara, distribuem-se por várias zonas, tornando inúteis os usos antinaturais da cor. Para esse efeito, inventou-se uma vasta e rica gama de cinzentos. A obstinação pelas sombras abre brechas nas coisas e fazem-nos compreender as inércias das mesmas. As sombras suscitadas pelas palavras assimiladas são transformadas em gestos. Os nevoeiros que moldam os cérebros e as sombras que mobilizam o corpo mostram-nos a singularidade da loucura e da idiotice em Bela Tarr. São elementos de fuga que rompem a lógica niilista. Em Bela Tarr, as sombras antecedem, muitas vezes a própria claridade. O real da sombra, quando suscita momentos de rutura em ordem a campos abertos, permite-nos viver “com honra e orgulho”. Por isso mesmo, a câmara de Bela Tarr passa amiúde por zonas de escuridão, antes de iluminar os corpos. Corpos importantes, dado este cineasta nos revelar o modo como se movem num espaço ou nele ficam quietos. O seu interesse por situações e movimentos é muito superior ao das histórias e fins que lhes estão subjacentes, mesmo que para isso lhes altere a força e a potência que lhes quer dar. Assim, às histórias circulares de fins ilusórios, propiciadoras de situações que duram, sucede, por vezes, a emergência de linhas retas, linhas positivas de fuga em frente que rompem com a circularidade da situação. Estas linhas retas transportam as personagens para um espaço que já não é de cansaço, mas antes de noite, vazio e desconhecido. Por isso, às vezes pressentimos essa necessidade de se parar o movimento do mundo, por via de um contracampo sobre o rosto que olha, de modo a se compreender o que a personagem sente. Ou então continuar o movimento, correndo-se o risco do rosto que estiver a olhar se converter numa massa escura que obstrói o mundo em vez de o refletir. Neste sentido, o mundo condensado aprisiona a consciência (Rancière, 2013), mesmo que, neste cineasta, nunca esteja a ocorrer “uma repetição pura e simples” (Mello, 2015, 9).

Não pensemos, porém, em encontrar nestes meandros algo de metafísico e simbólico. Os filmes deste autor perseguem objetivos realistas, porque, nele, “o cinema é uma arte do sensível e não só do visível” (Rancière, 2013, 12). O seu propósito é tornar sensíveis as forças que não são

sensíveis. O importante é desvelar o real submerso, algo que vá para além da representação. O próprio cineasta reconhece que “dirigir um filme é, acima de tudo, criar situações humanas reais (...). E a lógica das situações vem do indivíduo, do espaço e do tempo, porque cada coisa acontece em um determinado tempo” (Mello, 2015, 6). E acontece através da imagem cinematográfica. Esta imagem “consiste basicamente na observação dos eventos da vida dentro do tempo, organizados em conformidade com o padrão da própria vida e sem descurar das suas leis temporais (...).A imagem torna-se verdadeiramente cinematográfica quando (entre outras coisas) não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior” (Tarkovsky, 1998, 77.78). Esta é precisamente a forma como nos filmes de Béla Tarr se imprime este tempo e a apropriação que dele é feito por parte das personagens e dos espectadores, convidados a participarem na essência do realismo tarriano. Esta essência “é a tomada de distância em relação às histórias, aos seus esquemas temporais e aos seus encadeamentos de causas e efeitos. O realismo opõe as situações duradoras às histórias que se encadeiam entre si e seguem em frente” (Rancière, 2013, 15). E porquê? Porque as imagens “nada significam para além de si mesmas, ao mesmo tempo que, por expressarem tanto, torna-se impossível apreender seu significado final. Quanto mais a imagem corresponde à sua função, mais impossível se torna restringi-la à nitidez de uma fórmula intelectual (...).Quanto mais precisa a observação, tanto mais ela tende a ser única, e, portanto, mais próxima de ser uma verdadeira imagem” (Tarkovsky, 1989, 123.124).

É evidente que tudo isto ocorre num espaço cénico, o qual serve de palco à realização da cena e de suporte à apropriação das personagens e dos espectadores. É este espaço cénico que estimula a nossa procura e identificação com estas profundezas de que nos fala Tarkovsky. No entanto, não podemos dissociar os aspetos cénicos dos aspetos temáticos e estéticos. Estes, por seu turno, só podem ser entendidos na sua referência ao espaço e ao tempo, sem os quais teríamos de renunciar à aproximação estética, filosófica e existencial para a qual este cineasta livremente nos convida.

Estes aspetos estão indelevelmente incrustados na fase estética do cineasta. De todos os filmes aqui referidos resulta, com inusitado radicalismo, a visão niilista da condição humana. Como retrata Béla Tarr estas experiências radicais das suas personagens? Retrata-as através dos mais requintados elementos cénicos e estéticos, onde as propostas que nos faz deixam margem à nossa livre imaginação e reconstrução.

E a primeira personagem dos filmes de Bela Tarr são os lugares. Escolhe os lugares que melhor se prestam ao jogo das expectativas. Os lugares escolhidos respondem a dois requisitos: inteiramente reais e inteiramente construídos. Nesses lugares encontramos, por vezes, cenários vulgares que permitem ritmar a espera do mesmo com a esperança da mudança. Há aqui uma divergência entre estas duas expectativas. De um lado temos a espera do mesmo, a repetição e a adaptação; do outro lado temos quem enfrente o desconhecido e a possibilidade de uma nova luz (Rancière, 2013). Por isso mesmo, as paisagens assumem uma complexa e absoluta dimensão temática e estética. Entendemos a estética, em Béla Tarr como “uma relação que se estabelece entre o ser humano e uma certa combinação de formas” (Morin, 1997, 103). Neste sentido, a estética em Béla Tarr é estética orgânica e contemplativa. É-o porque os lugares são percorridos por uma câmara inteligente, sensível e subtil. Uma câmara capaz de nos projetar, sem paraquedas, na meticulosidade

e profundidade do detalhe. Somos lançados num clima denso e, talvez mercê do fascínio pelo estranho e uma vincada atracção pela destruição criativa, envolvidos num ambiente sedutor. A quem busca a autenticidade dos lugares na sua passagem pelo tempo, abre-se a uma miríade de paisagens alternativas, que se revelem a si e nos desvelem também.

É nestes lugares que as personagens atuam. As personagens de Bela Tarr são indivíduos errantes, encarnações de pura possibilidade de mudança e, mais que lições de desespero, riquezas de movimento e de luz que giram com ele. Bela Tarr filma esses lugares, rejeitando a possibilidade dos indivíduos os habitarem e servirem-se das coisas. É precisamente o contrário: são as coisas que se prendem aos indivíduos, cercando-os, penetrando-os e rejeitando-os. Por isso mesmo, os movimentos giratórios dão a sensação de que são os lugares a se mexerem, a acolherem as personagens e, ato contínuo, a acolhê-las, atirando-as para fora do campo ou fechando-as sobre uma fita negra a ocupar todo o ecrã. Cruza-se, assim, o meio físico com o meio humano, onde existe, simultaneamente, a possibilidade de se absorver totalmente o meio envolvente e de se investir contra ele. Às vezes, as ações desenvolvidas pelas personagens não são mais que visões, superfícies sensíveis que criam outros mundos sensíveis.

Vemos, amiúde, a cena a deslocar-se numa direção e a câmara a viajar em sentido contrário, conduzindo-nos até aquele que observa (Rancière, 2013). Como facilmente se constata através destes movimentos contrários, as personagens por si propostas estão impregnadas de espaço e, simultaneamente, impregnam também esse espaço. É o espaço de impregnação, e não de colonização, típico das narrativas cinematográficas associadas à transição dos grandes planos gerais para os planos de detalhe. Nas propostas de Béla Tarr predominam espaços onde a atmosfera do lugar e a composição visual do mesmo nos obrigam a olhar demoradamente para a cena, de modo a podermos captar algo associado à realidade dessas imagens artísticas.

Imagens artísticas intimamente ligadas ao quotidiano dos indivíduos. “Os seus filmes falam do cotidiano de pessoas marginalizadas e pobres, e retratam o profundo amor e compaixão que Tarr tem por estas pessoas - em especial o povo húngaro” (Mello, 2015, 4).

As paisagens humanas aí descritas vivem, num tempo estagnado, experiências extremas, as quais suplicam eclosão do tempo da dignidade, ao qual Béla Tarr dá voz, ao insurgir-se contra todas as formas de humilhação e a todos os atentados contra a sensibilidade humana, perpetrados por uma sociedade capitalista que não tem agregada a si qualquer tipo de promessa, impondo-se a tudo resto apenas pelo simples fato de existir. Contra estas formas de barbárie ergue-se a esperança (Roncière, 2013), bem patentes nessas personagens a caminharem contra o vento, como sinal de resistência plasmada nessas linhas retas, nessas fugas e na emergência de impensáveis esperanças. É, por isso, impossível dissociar a condição humana universal do tempo histórico em que se inscreve, ao qual estão associadas duas categorias meta-histórias: a experiência (espaço) e a expectativa (tempo). Ora, nos filmes de Béla Tarr a experiência já não consegue suportar a expectativa. Daí as suas imagens artísticas serem secas, porque pretendem denunciar a brutalidade e as tensões a que as personagens e as paisagens estão sujeitas. Porque nos procura dar o avesso das realidades vividas e sentidas, todas as imagens se inscrevem na relação espaço-tempo.

Tendo em atenção as experiências fechadas e as tentativas de fuga a elas associadas, de que perspectivas nos falam os seus filmes? Falar de expectativas é, como já vimos, falar de tempo. Que tempos são estes na obra de Béla Tarr? Certamente que não é o tempo da aceleração que o cristaliza no momento presente, sem abertura ao futuro (Gil, 2005); assim como também não é, de todo, embora não deixe de lhe faltar o ritmo ordenador, uma dispersão temporal (Chul Han, 2016). Na obra de Béla está marcada pelo tempo suspenso, ao qual encontramos agregados o tempo do declínio, o tempo da mudança, o tempo da repetição e o tempo do quotidiano, onde não já não há repetição, promessa ou possibilidade de fuga. É sobretudo no conjunto da obra aqui analisada, é o tempo do depois das histórias, que não é esse tempo da razão reencontrada nem sequer o do desastre esperado, apenas procura essa malha sensível onde as histórias definem o seu caminho entre um fim projetado e um fim advindo. Por isso, não é o tempo uniforme e soturno dos pessimistas, é antes o tempo dos acontecimentos materiais puros, em colisão com o universo das crenças que a própria vida acalenta. Neste tempo o interesse recai sobre a expectativa, ou seja, o tempo da realidade vivida pelas personagens (Rancière, 2013).

Face ao exposto, impõe-se a seguinte questão: que afinidade pode existir entre o tempo e o espaço, mediados pelos longos planos/sequência e pelos jogos de luz, de movimento, de ritmo, de sombras/escuridão, com a lixiviação das fachadas tão caras aos tempos atuais?

3. A lixiviação das fachadas: o caso do Bom Jesus do Monte

Os tempos atuais são propícios à rasura, à absolutização do presente, à sedução que não questiona e ao branqueamento, diga-se, lixiviação de edifícios religiosos e demais motivos arquitetónicos: escadaria, pedestais, fontes e obeliscos. O complexo patrimonial do Bom Jesus do Monte (foto 1) foi, quanto a nós, objeto de reabilitações irresponsáveis e servirá de fundamento ao nosso estudo. Salvar-se, no entanto, a força e a mobilização de recursos dos promotores.



Foto 1. Imagem do Santuário do Bom Jesus.

Fonte: <http://bragacool.com/visitar/bom-jesus-monte> [Acedido em 2 de Janeiro de 2018]

Este exemplo concreto, e estudo de caso, suscita acenos do *Elogio da Sombra* de um Junichiro Tanizaki; à lucidez dos filmes conjugados das sombra de um Béla Tarr e ao modo luminoso de filósofos obscuros em certos quadros de Rembrandt, para perguntar, outra vez, para nos salvarmos: que dizer, dessa luz de um meio-dia burocrata sem memória que destextura as singularidades?

Poderão as sombras dos filmes de Béla Tarr iluminar a dimensão socio ecológica da paisagem? Que poderemos dizer ou alvitrar sem o contraponto à lixiviação das paisagens, as sombras? Que é dos pormenores sem as sombras em conflito com a fuga de uma luz rasante? Que dizer do público todo iluminado panótico neoliberal, sem a sombra de um mundo privado, alternativo, criativo e procedente?

O santuário do Bom Jesus é um templo de peregrinação e “é indubitavelmente, o mais completo e monumental santuário de via-crucis construído na Europa” (Massara, 1988, 25). Esta afirmação está longe de ser exagerada, dado o santuário do Bom Jesus ter servido de modelo de sacro monte um pouco por todo o lado, em Portugal e no Brasil ⁽¹⁾. Servem estes exemplos para, com distância, mas também com rigorosa veemência, dar vulto à importância do Santuário do Bom Jesus de Braga. Ferreira-Alves (2003, 754) elege o Bom Jesus como “o modelo paradigmático do espírito barroco, representando um dos momentos mais altos da criação artística portuguesa”. Também Serrão (2003, 270) refere que “o projeto do sacromonte de Braga é inusual, pela elaborada carga simbólica e pela grandiosidade da escala arquitetónica, remetendo a lição tridentina, assaz refinada no seu discurso, para o espetáculo narrativo que se glosa na decoração de várias capelas peregrinatórias”.

Esta é, como já foi referido no início, uma paisagem que agrega experiências percetivas com a interação de fatores naturais e humanos, assim como significados que muitas vezes exara em obras de literatura e pintura. Repete-se a pergunta: o que é a paisagem? Pode ser uma construção de identidade vinculada a significados e a perceções, dizemos. As palavras-chave notam-se: **interação, vínculo, identidade**. Domingues (2003, 111) adianta que “a Paisagem se encontra hoje num complicado cruzamento de saberes vários, de ideologias, de modos de avaliação, de polémicas, seja sobre as paisagens urbanas, seja sobre as rurais ou outro qualquer adjetivo dos muitos facilmente encontráveis”.

Para dar procedimento às obras de revalorização do Bom Jesus, com o objetivo de o elevar a Património da Humanidade, foram ouvidos pareceres positivos e favoráveis das seguintes entidades:

- Comissão de Arte Sacra (Cúria da Arquidiocese);
- Direção Geral da Cultura/Norte.

⁽¹⁾ Em Portugal: Santuário da Senhora da Abadia, Amares; Santuário da Franqueira, Barcelos; Santuário da Senhora do Pilar, em Lanhoso; Santuário da Falperra, em Braga, na proximidade do Bom Jesus; o Santuário de Porto d’Ave, em Lanhoso; o da Senhora da Peneda, no Soajo; o Santuário de Couto de Cambeses, em Barcelos; o Santuário do Senhor do Socorro, em Labruja, Ponte de Lima; o Santuário do Monte de Faro, em Valença; ou o Monte Calvário em Vila Praia de Âncora; Santuários de Santa Marinha do Castelo, em Mangualde; Santuário de S. Salvador do Mundo, em S. João da Pesqueira; Santuário de Nossa Senhora das Preces, em Oliveira do Hospital; Santuário de Nossa Senhora de Montalto, em Arganil; Santuário de Santa Quitéria, em Felgueiras e o Santuário de Nossa Senhora dos Remédios, em Lamego.

No Brasil: Santuário de Senhor Bom Jesus de Matosinhos, em Congonhas do Campo, Minas Gerais.

Observando o resultado, notam-se fachadas, pedestais, estátuas e os belíssimos ornatos de paciente manufatura, muito lavados, muito brancos, álgidos e iguais... (foto 2). Aproximando o olhar, conseguimos perceber que muitas superfícies foram violentadas, como que picotadas (à força de jato de areia?) e, por isso, podemos considerar que foi desrespeitado o legado patrimonial artístico.



Foto 2.– Pedestal (depois do restauro): reparar nas superfícies bojardadas (picotadas) à força de jato de areia. Fonte: Foto do autor, tirada em 10/02/2017

Compare-se os exemplos e compreender-se-á que em muitos casos bastaria água e sabão e uma escova para remover poeiras e líquenes (foto 3).



Foto 3 – Pedestal de estátua (antes do restauro): reparar no recorte nítido e homogéneo dos ornatos. Fonte: Foto do autor, tirada em 14/03 /2013

Parece que há um gosto generalizado pelo suave, pelo liso, polido, pelo branquinho, pelo impecável (pelo agradável?) ... Basta seguir atento por uma auto-estrada e reparar: casas do mundo

rural a cair aos pedaços, esventradas, ao lado de moradias impecáveis e construções de gosto desfasado. É o caso: fachadas asséticas num contexto de verde de subtilíssimos matizes. O problema é que anulando a hipótese de zona de sombra nesses edifícios, anula-se também a memória com laivos do tempo, e a própria presença das ferramentas do artista. Anulando-se, afinal de contas, a estética do barroco com os seus conceitos de clareza e obscuridade. Não há clareza absoluta no barroco: veja-se a pintura de Rembrandt; a arquitectura de um Manuel Pinto Vilalobos...; ora a estética neoliberal pan-óptica quer evitar a todo o custo as zonas que escapam à observação e ao controlo, e quer transferi-las a todo o património, sem respeito pelo carácter específico do mesmo. Há como que uma espécie de senso comum em algumas empresas de restauro a corresponder a um mau gosto generalizado: veja-se a “Vénus do Milho” (foto 4) a viver em *ângulo morto* requalificado.



Foto 4 – “Vénus do Milho” (Fonte: Domingues, Álvares – Volta a Portugal

<https://www.publico.pt/2017/12/31/sociedade/noticia/um-pais-a-ceu-aberto-1797308#&qid=1&pid=2>

[Acedido em 1 de Janeiro de 2018]

O problema não é só esse: o problema é que querendo controlar a estética da edificação e, pior, da reabilitação do Património e do restauro (e a linguagem no modo eufemístico), também se querará controlar a vontade e a consciência, sem problemas. Não queremos dizer com isto que esse foi o modo propositado e consciente, no momento de assinaturas e concordatas para dar procedimento à obra de revalorização do Bom Jesus. O que parece existir é uma espécie de ar do tempo que anula a ponderação, a profundidade e a hipótese de alteridade. Adere-se imediatamente sem fazer perguntas. Tudo limpinho é que é. Adere-se à suavidade e com a mão de veludo dos

estrategas é assim que és bem enganado: com diplomacia. São assim as esculturas de um Jeff Koons (foto 5): olha-se e vocifera-se: “Uau! (WoW!). Manifestamente, perante a sua arte, não é necessário qualquer juízo, qualquer interpretação, qualquer hermenêutica, qualquer reflexão, qualquer pensamento” (Chul Han, 2015, 12). Adere-se imediatamente e é o apagamento do passado e da memória; é o apagamento da alteridade e da pergunta, do pensamento e da reflexão.



Foto 5 – Escultura de Jeff Koons.

Fonte: <http://andyrodriguesartworld.blogspot.pt/2012/01/jeff-koons-celebration.html>

[Acedido em 9 de Janeiro de 2018]

O tempo de Béla Tarr (de suspensão, de declínio, de mudança, de repetição, de quotidiano e de depois) não elimina as consequências do passado, nem afasta o pessimismo niilista do futuro. Continua a ser presente, com as suas características, um tempo distinto do da lixiviação das fachadas. Neste, não fossem as referências históricas, podíamos muito bem ver, em muitas expressões arquitetónicas e artísticas, uma espécie de revivalismo. A lixiviação não possui zonas de sombra/escuridão, oculta as marcas do tempo e reduz tudo ao presente, removendo toda a experiência histórica. Já nos filmes da Béla Tarr a história fica suspensa, mas os sinais desse presente remetem-nos para uma realidade muito mais profunda. É este sentido de realidade que diferencia a lixiviação das sombras. E nessa diferenciação encontramos, como já vimos, os longos planos/sequências, que nos fazem deter no detalhe, nos constantes zooms que a câmara capta. Este não é o tempo dos diletantes, mas daqueles que, na preguiça do tempo, procuram encontrar toda a carga simbólica e absoluta que se esconde por detrás do movimento, da luz e das sombras/escuridão.

E uma das diferenças reside claramente na não distinção entre os diferentes atores. Os diletantes são seres no espaço, ao passo que as personagens de Béla Tarr são seres em si. Nos primeiros existe um consumo acelerado do espaço, uma busca incessante de identidades vazias, porque sem tempo para serem namoradas e vividas. Tudo é captado de acordo com um registo acelerado de uma câmara digital. A condição humana que nos é retratado pelo cineasta húngaro é de

outra natureza e tem outros objetivos. Como zona de sombra é, por isso mesmo, uma zona de inflexão. Como zona de inflexão é uma zona de denúncia sobre o eterno desespero da natureza humana. Na primeira existe um percurso linear, na segunda predominam as sinuosidades de trajetos que não se adequam a condições insuportáveis. Isto já não é possível com a lixiviação, visto nesta predominar uma intensa luz, também ela geradora de alienação. Não é por acaso que nos filmes de Béla Tarr a transição entre o mundo interior e o mundo exterior se faz através da janela, ao passo que no mundo lixivizado se processa através da porta, que no mundo do cineasta húngaro representa o espaço da intimidade e privacidade.

Em jeito conclusivo, mas sempre a aberto a possíveis contributos e clarificações, impõem-se, para o caso concreto do Bom Jesus, algumas questões e verificações:

- a) Que substâncias químicas entraram na composição dos jatos de água e areia?
- b) Foi respeitado o carácter da obra, ou foi aligeirada a reabilitação do monumento que corresponderia mais a políticas de rendimento fácil, e turismo?
- c) Que espécie de estética, ou política, guiou os responsáveis no momento da assinatura dos protocolos?
- d) Foram respeitadas as Novas Tendências de Restauro das Cartas de Veneza (1964) e de Cracóvia (2000)?
- e) Tiveram em conta as políticas públicas que articulam arquitetura e paisagem?

Verificações:

- f) Não há respeito pelo passado.
- g) Há obras que estão tecnicamente mal feitas.
- h) Em tempos de aquecimento global, a permeabilidade dos solos não é garantida.
- i) Pede-se imenso dinheiro à população e não fazem sentido obras dispendiosas.
- j) Repete-se: grande parte dos ornatos de pedra foram descaracterizados e violentados.
- k) Reclamam-se intervenções sempre de carácter “integrado” e “participativo” (Domingues, 2003: 116).
- l) Deveriam ter sido ouvidos previamente especialistas da área das ciências do Património, em modo de transversalidade.

4. Nota Conclusiva

Apresentamos, neste trabalho, um estudo de caso com o branqueamento das fachadas da igreja, pedestais, ornatos e esculturas dos escadórios do Bom Jesus do Monte, em Braga. É o exemplo das políticas arbitrárias atuais de valorização do nosso Património artístico, que tem como objetivo detetável, e detestável, o de corresponder a uma maior contrapartida de rendimento na área do turismo (?). A estética do liso e do polido é uma estética da sedução que não pergunta, que não alterna, nem torna procedente qualquer tipo de criatividade. É a estética do “ámen”, e do “gosto” digital. Não há perguntas. À estética da letargia apelamos a uma reflexão sobre o contraditório da

textura, e das sombras em determinados filmes. A arquitetura e as paisagens criativas tomam-nos, adotam-nos, como nos filmes de Béla Tarr, ou Tarkovsky; as lisas e bem maquilhadas como as dos filmes de Hollywood querem colonizar-nos. É também a política do rendimento turístico fácil e instantâneo que parece desdenhar a autenticidade e a singularidade dos lugares.

5. Bibliografia

- CAMPELO, A. (2013), *A Paisagem. Introdução a uma gramática do “espaço”*. Guimarães: UMDGEO – Departamento Geografia Universidade do Minho.
- Carta de Veneza 1964. Disponível em:
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf> . [Acedido em 26 de Dezembro de 2017]
- Carta de Cracóvia 2000. Disponível em
<http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf> [Acedido em 26 de Dezembro de 2017]
- CHUL HAN, B. (2016). *O aroma do tempo. Um ensaio filosófico sobre a arte da demora*. Lisboa: Relógio d' Água.
- CHUL HAN, B. (2015). *A Salvação do Belo*. Lisboa: Relógio d' Água.
- COSTA, P.. (2011), *Análise visual da paisagem: Caso de estudo – Concelho de Almada*. Dissertação de Mestrado em Arquitetura Paisagista. Lisboa, Universidade Técnica de Lisboa – Instituto Superior de Agronomia,
- Council of Europe (2000), *European landscape convention and explanatory report*, in Treaty Series (Strasbourg: Council of Europe).
- DOMINGUES, Á. (2003). Paisagens rurais em Portugal: algumas razões da polémica. *Revista da Faculdade de Letras*, 1 (19). 111-117.
- European Commission (2006), Council decision 2006/144/EC of February 2006 on Community strategic guidelines for rural development (programming period 2007 to 2013), Brussels: European Commission.
- FERREIRA-ALVES, N. (2003). Pintura, Talha e Escultura (séculos XVII e XVIII) no Norte de Portugal. *Revista da Faculdade de Letras Ciências e Técnicas do Património*, 1 (2). 735-755.
- GIL, J. (2007). *Portugal Hoje. O medo de existir*. Lisboa: Relógio d' Água.
- MASSARA, M. (1988). *Santuário do Bom Jesus do Monte: Fenómeno Tardo Barroco em Portugal*. Braga: Confraria do Bom Jesus do Monte.
- MELLO, L. (2015). Béla Tarr¹, o cineasta do tempo e do cotidiano. *Rebeca: Revista Brasileira de Cinema e Audiovisual*, 4 (8), 1-13. Disponível em:
<https://rebeca.socine.org.br/1/article/viewFile/358/165> [Acedido em 19 de Novembro de 2017]
- MORIN, E. (1997). *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água.
- OREA, D. (2002). *Ordenacion Territorial*. Madrid: Ediciones Mundi-Prensa/Editorial Agrícola Española, S.A.

PNAP – Política Nacional de Arquitetura e Paisagem (2015). Disponível https://www.ace-cae.eu/fileadmin/New_Upload/6_Architecture_in_Europe/EU_Policy/PT-Report-Low.pdf [Acedido em 25 de Novembro de 2017]

SERRÃO, Vitor (2003). *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença.

TARKOVSKI, A. (1998). *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes. Disponível em: <https://www.passeidireto.com/arquivo/21629869/tarkovski-andrei-esculpir-o-tempo> [Acedido em 10 de Dezembro de 2017]

TARR, B. (org.). (1987). *Danação* [DVD]. Hungria: Midas Filmes.

TARR, B. (org.). (1994). *O Tango de Satanás* [DVD]. Hungria: Midas Filmes.

TARR, B. (org.). (2000). *As Harmonias de Werckmeister* [DVD]. Hungria: Midas Filmes.

TARR, B. (org.). (2004). *Prólogo* [DVD]. Hungria: Midas Filmes.

TARR, B. (org.). (2011). *O Cavalo de Turim*[DVD]. Hungria: Midas Filmes.

RANCIÈRE, J. (2013). *Béla Tarr. O tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro.