



Sergio Fernandez, *Pôr-do-sol em Caminha*

E todos os dias o Sol se põe em Caminha, por trás do Monte de Santa Tecla, sem nunca lá ficar.

## Um Texto sobre o pôr-do-sol

PEDRO BANDEIRA

*Só nós e Santa Tecla.* Disse-o timidamente, baixinho, pensando para si como que ignorando a presença de outros. *O quê?* Poucos, portanto, num dia acima das nuvens em que Caminha se perdeu de vista e a casa ficou sem caminho.

Se pensarmos bem, isto é, se pensarmos várias vezes testando e experimentando o pensamento, voltamos sempre à origem: uma-casa-no-cimo-de-um-monte-voltada-para-um-mar-onde-o-Sol-imerge. O *imperativo da paisagem*<sup>1</sup> que origina a casa, que a domina, que fantocheia o humilde arquitecto penitente e submisso ao gesto aparentemente incontornável: *o projecto assenta fundamentalmente na ideia de paisagem*.<sup>2</sup> Poderia ser de outro modo?

Uma paisagem excessiva, capaz de devassar o espaço mais íntimo da habitação, expondo o refúgio à mais bela e antiga experiência cenográfica: o pôr-do-sol — que nada tem de natural, porque se trata de uma invenção do homem que legitimamente, ainda depois de Copérnico, o imagina a girar em torno de si e da sua terra. E neste caso, onde a intuição empírica vence a racionalidade, percebemos melhor que esta casa *é contra todas as boas regras*, para além de ser *virada a Poente e de não se proteger do Sol*<sup>3</sup> o que não deve acontecer, supostamente, com a arquitectura. E assim se queima, lentamente, o revestimento de madeira, a suavidade dos cortinados e o vermelho, o preto, o azul e o amarelo do falso Miró.

Não parece existir senão paisagem, à excepção de alguma resistência que resguarda a sala.<sup>4</sup> *É uma casa para usufruir do sítio e sacrificar-se ao sítio*.<sup>5</sup> É um projecto *site-specific* mas sem a vontade indómita das paredes de Richard Serra.<sup>6</sup> Se a casa se constrói a partir de um muro

de pedra granítica é porque este se limita a replicar a encosta do monte de paisagem unilateral. A casa dilui-se discretamente: entre a vegetação de novos pinheiros e pinheiros ardidos; no modo como se adossa ao terreno por desníveis bem articulados; na cor de pedra do seu telhado bastardo; ou na exiguidade da sua escala que lhe confere a metáfora da caverna melhor expressa pelas alcovas. Dorme-se no chão, dorme-se sobre o precipício primeiramente anunciado pela vertigem que o plano inclinado do alpendre enfatiza.

Lá em baixo Caminha espera inconscientemente o tsunami que a engula, porque a natureza é irascível com o artifício. Mas esta casa sobreviverá para lá de tudo. Demasiado romântico?

Usufruir desta paisagem, desta casa na paisagem, implica um primeiro ímpeto: subir ao monte. Uma vontade de ascensão, uma vontade ancestral que rivaliza com o lugar dos deuses amigos e inimigos. Subir, isto é, contrariar a gravidade e o peso do corpo, implica acreditar. Implica crer que o sacrifício politeísta terá uma recompensa. E mesmo Sísifo — astuto enganador da mitologia grega foi condenado por Zeus e Hermes, depois da morte, a carregar eternamente uma pedra de mármore *thassos* (esférica, escovada, não polida) até ao cimo de um monte em forma de pico e, uma vez chegado ao cume, a pedra rolará pela encosta a baixo, obrigando Sísifo a voltar novamente ao ponto de partida para reiniciar a sua tarefa absurda — e mesmo Sísifo teria a sua recompensa quando, em 1942, Albert Camus o libertou do “absurdo” fazendo-o crer que o suicídio não serve a quem já morreu e o que lhe restava era a revolta de acreditar, contra o castigo dos deuses, que um dia a desgraçada da pedra se iria equilibrar no pico do monte. Uma questão de permanência.

Subir. Subir apenas porque, como se diz que dizia George Mallory: *o monte está lá.*<sup>7</sup> Mas Mallory nunca voltou do Everest e isso não parece contar para o registo dos recordes. Morreu a poucos metros do cume, no sentido da subida ou da descida (por mim foi na descida), morreu porque era a única maneira de garantir a sua permanência contrariando a racionalidade em favor da emoção.

Querer morar lá em cima. Estar lá em cima. Para muitos esta é uma questão de poder, representação do poder, lugar de controlo, de vigi-

lância. Mas sobre esses não falamos.

Sergio Fernandez trepou a encosta,<sup>8</sup> demorou-se, olhou à sua volta (o mar, o Sol, o Monte de Santa Tecla, Caminha) e disse: *é aqui*. Neste gesto, sem electricidade, água, esgoto ou caminho, fundou a arquitectura e fundiu a paisagem. Pouco mais tarde chegavam os materiais em tractor e, com o novo caminho pavimentado, chegavam em camião, o que não invalidou que as telhas caíssem monte a baixo como a pedra de mármore *thassos*. *As anedotas do costume*.<sup>9</sup> A subida e a distância proporcionavam o isolamento e, talvez, a ruptura com um quotidiano tomado por algum medo de ser acordado bruscamente e levado para interrogatório. Uma casa *para ter filhos*, acima das nuvens, desligada da realidade mesquinha de Portugal da ditadura. Depois vários paradoxos: o limite físico do precipício compensado pela ausência de limites do olhar sem fim; o isolamento proporcionado pela subida compensado pela proximidade simulada de um *vol d'oiseau* (e qualquer um consegue fazer de fotógrafo Nadar no seu balão gigante); mas também o ver da paisagem sem lhe poder (ou querer) tocar — mar sem sal, praia sem areia. Uma paisagem que se quis domesticada, emoldurada, bem ao gosto de uma herança cultural modernista que, neste caso, apesar do desvio formal à *fenêtre en longueur* não deixaria de assumir no conjunto dos seus vãos um sentido “panorâmico”.

Dizem-nos agora que a “paisagem” é uma invenção cultural dos homens inteligentes, que a “natureza” é um artifício dos homens estúpidos, como se verdadeiramente controlássemos o aquecimento ou o arrefecimento global da Terra, os tremores de terra e as maravilhosas erupções de vulcões (se inventámos o niilismo deveríamos ser mais pacientes). Depois dessa crença humanista que responsabiliza o homem por tudo e por nada, a natureza natural deixou de fazer sentido e a paisagem tornou-se imagem. Não digo isto para rimar, falo de representação, de domínio sobre a natureza, porque a representação é uma forma de poder e de apropriação. Falo como a representação condicionou para sempre o nosso modo de agir directamente com a natureza, com os objectos, com a natureza dos objectos. E o que vemos ficou para sempre condicionado por aquilo que pensamos ver, e ter, através da sua representação.



Ian Hamilton Finlay, *A proposal for Furka Pass* (1987)  
Maldita hora em que o homem das cavernas decidiu pegar no carvão, no sangue ou na pedra, para desenhar a caça de um qualquer animal ou de uma mulher.

O escultor Ian Hamilton Finlay corrobora a impossibilidade de um “olhar inocente” (um olhar não mediatizado pela cultura visual) quando propôs para o desfiladeiro de Furka (a 2431 metros de altitude, nos Alpes suíços) a gravação numa pedra da assinatura do mais famoso pintor da paisagem alpina: Ferdinand Hodler (1853-1918).<sup>10</sup>

Registro da paisagem registrada. E nunca mais se pode olhar para o desfiladeiro de Furka sem reconhecer a Hodler a “invenção” dessa paisagem e de outras, por outros, até aos nossos dias (a Robert Capa pela paisagem da guerra; a Bernd e Hilla Becher pela paisagem industrial, a Gabriele Basilico pela paisagem urbana...). A questão que se coloca é se haverá algo mais para ver que não tenha sido já registrado e, se não há, que alternativa nos resta. Lembro-me de estar nos EUA, parado numa bomba de gasolina, a fotografar uma estrada sem fim que rasgava a paisagem semi-árida, e o meu melhor amigo me dizer: *o Robert Frank já fez essa imagem*. Lembro-me de lhe responder secamente: *mas eu nunca fiz*, procurando uma legitimidade que, no ín-

timo, nos parece inalcançável. Lembro-me de ler (dos situacionistas) como era estúpida a pressa de registrar em película algo que se pode experienciar ou viver “em directo” e, ainda assim, não resistia a essa vontade de me apropriar da paisagem gravando-lhe o meu nome, a minha assinatura, numa suposta conquista autoral, através da fotografia, de um território ilusoriamente virgem. Resta refugiarmo-nos numa herança em que a aprendizagem é feita por cópia, tentando iludir a nossa incapacidade de olhar pela primeira vez e reclamar: *esta paisagem é natural e naturalmente minha*. Se assim não for, a quem pertence o Mar e o Sol que se vê da Casa de Caminha?

Sobre o mar, o “mar português”, parecia tudo dito. A angústia, o medo, a morte, a saudade, mas também a alma e a esperança.

*Deus ao Mar o perigo e o abismo deu, mas nele é que espelhou o céu.*<sup>11</sup>

Poucos anos após a conclusão da Casa de Caminha os surfistas descobriram que, um pouco por toda a costa portuguesa, o vento *off-shore* potenciava os *super-tubes* e o mar ganhava cor, música e verão. Mas lá em cima, visto do alto do monte, o mar não passa de uma intensa superfície monocromática, com ligeiras variações sobre o mesmo tema. Paisagem previsível, com mais ou menos carneirinhos brancos, o mar está sempre e fielmente disponível a ser visitado ao fim-de-semana. É este o mar que mais nos interessa, que se faz ouvir de madrugada enquanto os outros dormem, o mar que se anuncia na brisa que escala o monte e penetra na casa, fazendo esquecer o fumo dos cigarros que na noite anterior aqueceu o jantar.

Oh! Mar português  
 nem ouro  
 nem marinheiro  
 amo-te, odeio-te  
 blá-blá-blá  
 passa-me o cinzeiro



Hiroshi Sugimoto, série *Seascapes* (1980-)

Hiroshi Sugimoto fotografa mares diversos. Sobre a série *Seascapes* escreve:

*Água e ar. Substâncias tão vulgares que mal chamam a atenção e no entanto asseguram-nos a existência. O início da vida está revestido de mito: faça-se água, faça-se ar. Os fenómenos vitais surgiram espontaneamente a partir da água e do ar na presença de luz, embora se possa tirar do mesmo outra conclusão simples, que é ver divindade nas coincidências do acaso. Digamos apenas que era uma vez um planeta com água e ar no nosso sistema solar e, ainda por cima, precisamente à distância que permite temperaturas promotoras da vida. Por mais difícil que seja não duvidar da existência de pelo menos um planeta assim nos vastos confins do universo, em vão buscamos outro exemplo semelhante. Mistério dos mistérios, água e ar estão aí, temo-los no mar. Sempre que estou a olhar para o mar colho uma tranquila sensação de segurança, como se visitasse o meu lar ancestral, embarco numa viagem do ver.<sup>12</sup>*

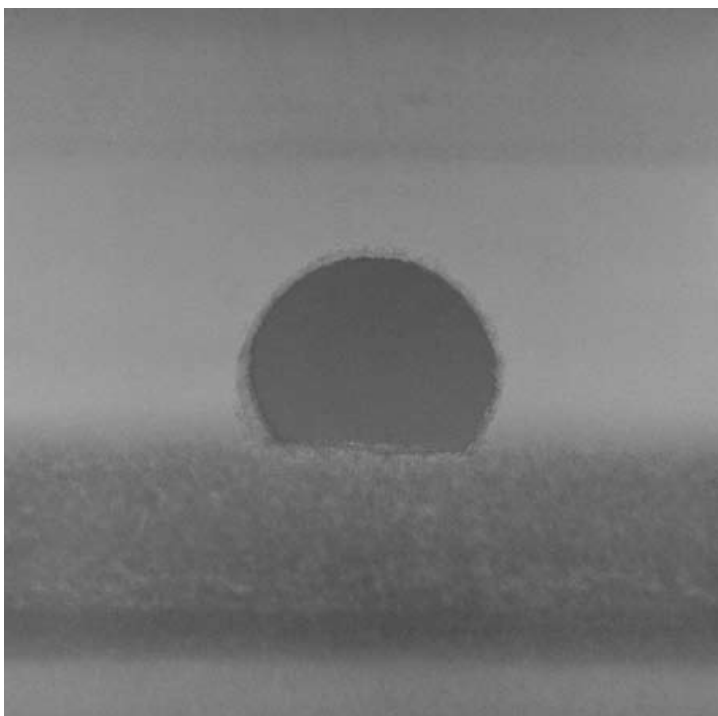


Postal dos anos 70, casal apaixonado ao pôr-do-sol

E por vezes o mar confunde-se com o céu fazendo hesitar a linha de horizonte.

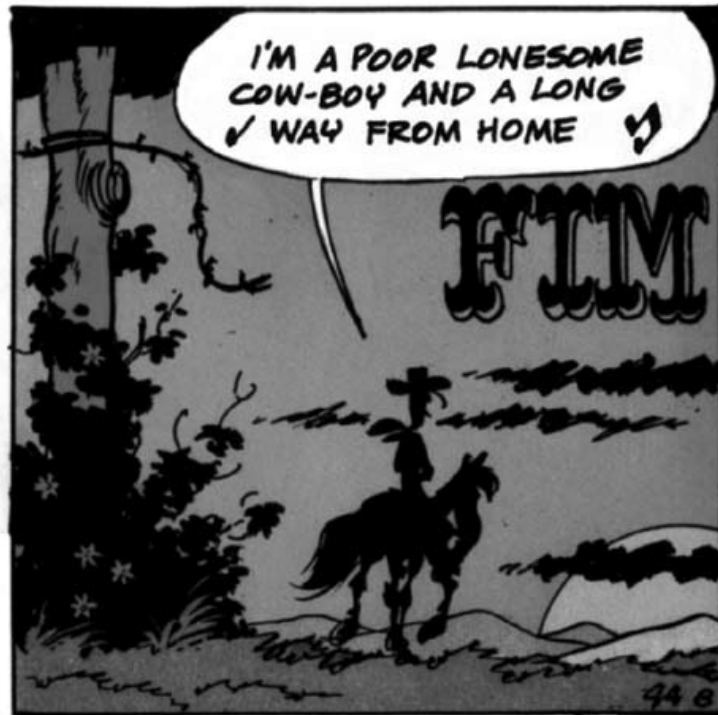
Depois há a história dos dois irmãos de *Gattaca*,<sup>13</sup> que competem nadando perpendicularmente à costa para ver quem consegue ir mais longe e quem desiste primeiro. Finalmente, ganha aquele cuja intuição empírica vence a racionalidade de calcular o esforço de regresso. Ganha o quase estúpido, o que persegue a linha do horizonte sem distrações e que faz do mar a sua casa, como sugere Sugimoto. Mas consegue regressar. Paisagem de emoção. Paisagem sem limites, excessiva, paisagem que só por breves momentos se deixa domesticar pela moldura consequente do alpendre inclinado da garagem. Um fragmento, poético, mas quase nada, como a janela horizontal da Casa de Chá de Leça,<sup>14</sup> um quase nada comparando com a imensidão do mar. Uma ilusão, ainda assim simbólica, sobre o modo de ver.





Andy Warhol, *Sunset* (1972)

Sobre o Sol. Estando a casa virada a poente é quase garantido assistir diariamente ao pôr-do-sol — esse espetáculo que, apesar de sabermos como vai acabar, não deixa de atrair a nossa atenção, repetidamente. Quando a casa estava concluída, em meados dos anos setenta, enviavam-se postais com casais heterossexuais (não havia outra coisa, como no Irão!<sup>16</sup>) abraçados ao pôr-do-sol. De costas para a câmara ou de perfil, beijavam-se, sempre em contra luz para lhes garantir alguma discricção e boa postura à tipografia do centro de Caridade Nossa Senhora do Perpétuo Socorro. Os postais mais requintados procuravam palmeiras exóticas plasticamente inclinadas sobre a areia, enquanto os amadores da fotografia procuravam os mastros das traineiras, ou gaivotas, para contrapor ao Sol vermelho do final de tarde. As variações cromáticas de *Sunset*, de Andy Warhol, exprimem bem o espírito da época e pouco mais tarde, no final da década de 70, surgiu uma imensa gama de filtros coloridos *Cokin*<sup>17</sup> para lentes de 35mm que ajudaram a pronunciar cores que a paisa-



Lucky Luke caminha em direcção ao pôr-do-sol cantando "I am a poor lonesome cowboy..." (mas o cigarro foi politicamente correcto trocado pela palhinha no canto da boca)

gem a olho nu não compreendia.

Há qualquer coisa no pôr-do-sol que um académico recusaria chamar romântico. Tecnicamente, o que vemos como pôr-do-sol nem sequer é o sol directo (que entretanto já se pôs a baixo do horizonte físico) mas a luz do Sol distorcida e desviada pela poeira que existe na atmosfera. Pouco interessa. O que nos interessa é que existe algo de hipnotizante nesse momento que nos desvia do quotidiano para mergulhar num breve lapso de razão em proveito, mais uma vez, da emoção.

Uma prova disso é a história contada por Walid Raad<sup>18</sup> sobre um espião ao serviço do governo líbio, encarregado de filmar as actividades de outros agentes secretos que usavam a marginal costeira de Beirute para trocar informações. O "operador número 17" (nome de código deste espião) deveria filmar todas as actividades suspeitas e registar os movimentos dos inimigos do Estado (que como sabemos devem ser muitos) mas, invariavelmente, ao final da tarde, desviava

sua objectiva para o pôr-do-sol esquecendo-se do sentido da sua missão. E, por momentos, todos os espões e terroristas pediam lumes uns aos outros sem que nada explodisse, o que não invalidou que o “operador número 17” fosse despedido em 1996 conseguindo, no entanto, ficar com os filmes do pôr-do-sol. Final da missão.

Fim da tarde e da jorna, emerge a indolência, a mesma que leva o Sol a deixar de distribuir cancros de pele, indiscriminadamente. Momento de recolha a casa, local de reunião e afectos. Prepara-se o jantar.

*O lusco-fusco, são 5 a 7 minutos, muito intensos.*<sup>19</sup>

É obvio que a invenção da luz eléctrica invalida o que se poderia dizer. A escuridão absoluta seria necessária. O silêncio absoluto seria necessário e até o ruído branco do frigorífico invalida essa imagem, do som da Lua reflectida no mar. Tecnicamente, a Lua, além de atrasar a rotação da terra (em 0,002 segundos por século devido ao atrito provocado pelas marés no fundo do mar), afasta-se de nós 3 centímetros por ano revelando alguma ingratidão, comedida, mas ingratidão. A luz eléctrica acabou com a paisagem. Nas cidades deixaram de se ver as estrelas e dentro de casa a luz transforma a transparência do vidro numa superfície espelhada, duplicando o espaço interior. A Casa de Caminha à noite não é excepção. Sem dramas. Liberta-se da paisagem, da sua escravidão, conquistando finalmente um sentido próprio, autónomo. Não existe nada para além dos que a habitam e partilham. A escala íntima, acolhedora, a promiscuidade entre espaços e, claro, as alcovas estimulam a perversidade do meu pensamento que, de uma casa projectada e construída entre o Maio de 68 e o Abril de 74, só pode esperar por coisas feitas em grupo em colchões que deveriam cobrir, parede a parede, as alcovas. Reúnem-se amigos, ocultam-se amantes.

Depressa me lembro da pintura intitulada *Die Nacht* (1890) de Ferdinand Hodler. Seis corpos seminus durante o sono, depois da orgia, e ele, Hodler, num auto-retrato duplicado, em que se vê a dormir e, simultaneamente no pesadelo de ser acordado aparentemente pela Morte, que lhe ataca o sexo. Eterna culpa, eterna moral. A mesma que, eventualmente, justifica uma única porta para uma última alcova. Pouco interessa. Afinal é uma casa de boas famílias. Mas para mim



Ferdinand Hodler, *Die Nacht* (1890)

não deixará de ser a expressão (ainda que sutil) da revolução sexual que estaria por fazer no tempo da ditadura.

A casa espera por uma permanência que não chega. Habita-se pontualmente como todas as outras casas que se habitam pontualmente nas férias, nos fins-de-semana. Revezam-se as visitas, umas atrás de outras sem que isso implique qualquer apropriação. Existe conforto, existe o que Peter Zumthor chama *atmosfera*.<sup>20</sup> Mas não chega para ser casa, não existe permanência lá em cima, é como a pedra mármore thassos (esférica, escovada, não polida) de Sísifo. E por ser uma casa desresponsabilizada da sua função primordial de ser casa, permite-se extravasar a previsibilidade e a hierarquia do habitar cotidiano e rotineiro. No entanto é precisamente na sua “disfuncionalidade” que encontramos a revolução proposta por Albert Camus: o acreditar que esta casa será um dia habitada em permanência e que, esse modo de habitar dependerá única e exclusivamente do conceito de *homo ludens*.<sup>21</sup> Não foi para isso que inventámos as máquinas, os robots e

computadores? Para nos libertarmos?

E no entanto o trabalho não parece cessar, cinco dias por semana, sete dias por semana (reuniões, relatórios, regulamentos, acções de formação, avaliações, racionalidade e pouco tempo, pouco desenho, pouca arquitectura, pouca emoção). Como sempre denunciou Debord: *vivemos o espectáculo de Sol sem poente*. Sem tempo para parar, sem a escuridão e o silêncio absolutos. A casa espera com as portadas fechadas. E, todos nós, um dia a reforma em contagem decrescente, um dia “a casa à beira-mar plantada” e o suspiro. Sempre tarde demais. Foda-se. Havia tempo, havia desenho, havia arquitectura... e eu que tenho praticamente a idade deste projecto e já dificilmente acredito nos caixilhos de madeira de vidro simples.

*Interessava lá a água ou o frio.*

Resta a imagem de uma paisagem para ver sem tocar, a ascensão mecanizada, a noite electrificada, a televisão, o meu computador pessoal (tudo é pessoal). Resta a imagem de uma casa para visitar sem morar. Algo que, perversamente, não poderia ser mais romântico.

- 1 Expressão roubada a Manuel Mendes.
- 2 Sergio Fernandez entrevistado por André Tavares e Pedro Bandeira no dia 20 de Outubro de 2007.
- 3 *Idem*.
- 4 Já com a casa em construção foi experimentada, na sala, uma abertura com maior dimensão, mas Sergio Fernandez concluiu que esta seria excessiva e que a paisagem não deveria interferir tanto com este espaço interior.
- 5 Sergio Fernandez, *idem*.
- 6 O termo usado por Serra exprime um maior confronto (ou mesmo conflito) entre as suas propostas e o contexto que as envolve, ver a este propósito Richard SERRA, «From the Yale Lecture» in *Art in Theory 1900-1990*. Ed. C. HARRISON e P. WOOD. Oxford, UK/Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1993.
- 7 “because it is there” foram as palavras de Mallory... ou, segundo a polémica que circula na internet, as palavras inventadas pelo jornalista que o entrevistou. Não se podendo provar o contrário, por mim ficam as palavras de George Mallory.
- 8 Omitimos propositadamente que o fez de carro.
- 9 Sergio Fernandez, *idem*.
- 10 Ian Hamilton Finlay não transforma a observação empírica em símbolo; é antes a observação em si que funciona simbolicamente. Por enquadrar e assinar a paisagem ele proporciona ao observador ver a natureza através da arte. As implicações da sua intervenção vão bastante mais além da referência às vistas Alpinas de Hodler; ele assume que não existe uma realidade neutral e independente, nem um olhar inocente. O nosso olhar é determinado pela nossa herança cultural, que é revisitado no desenho específico desta obra de arte. Wouter WEIJERS, «From a Point of View» in *Lotus International*, n.º 88, 1996. [tradução livre]

- 11 Fernando PESSOA “Mar Português” in *A Mensagem* (1934). Lisboa: Edições Ática, 1963 (7ªed.).
- 12 Ver [www.sugimotohiroshi.com](http://www.sugimotohiroshi.com) [tradução livre]
- 13 *Gattaca* (USA, 1997) filme de ficção científica realizado por Andrew NICCOL.
- 14 Casa de Chá de Leça da Palmeira, Álvaro Siza, Matosinhos, 1958-1963.
- 15 *When I was in college I interviewed Roy Lichtenstein for a paper and during the course of the interview we started talking about landscapes, specifically oceanscapes, “You know what picture of mine everybody loves, even people in Kansas?” he asked. “Girl with Ball”, I ventured?  
“Not even I like that one any more. No. The painting everyone loves is Sun and Sea. Do you know why? Because everybody wishes they could live by the ocean and it’s easy to put a picture of the ocean in any room in the house. My advice to new artists: ‘Do you want to sell paintings? Paint the ocean.’”*  
Raul Gutierrez, «Oceanscapes» in [www.mexicanpictures.com](http://www.mexicanpictures.com)
- 16 Refiro-me, ironicamente, à intervenção do presidente iraniano, Mahmoud Ahmadinejad, na Universidade Columbia de Nova Iorque em Setembro de 2007. Quando questionado sobre a ausência de direitos dos homossexuais respondeu: *nós no Irão não temos homossexuais como no vosso país [E.U.A.]*. Ver: <http://edition.cnn.com/2007/US/09/24/us.iran/index.html>
- 17 Conkin é uma marca de filtros fotográficos introduzida no mercado em 1978 pelo fotógrafo francês Jean Coquin. O seu contributo para a alteração analógica das imagens captadas deveria ser considerada como precursora das técnicas digitais do Photoshop e a sua potencialidade estética *kitsch* assumida como emblema da pós-modernidade da cultura visual dos anos 80.
- 18 Walid Raad é artista plástico fundador do *Atlas Group* um projecto que se tem dedicado à colecção de histórias relacionadas com as guerras no Líbano. O vídeo do “operador 17” fez parte da exposição *Atlas Group: 1989-2004* apresentada na Culturgest em Lisboa entre 28 de Setembro a 30 de Dezembro de 2007.
- 19 Gato Fedorento, série *Fonseca*. Sic Radical, 2003.
- 20 Peter ZUMPTHOR, *Atmosferas*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- 21 O termo *homo ludens* foi inicialmente usado por Johan Huizinga no livro *A Study of Play Element in Culture (versão inglesa de 1950)*, referia-se restritamente a elementos de classes altas da sociedade (*the propertied leisure class*). Alguns anos mais tarde os situacionistas, em especial Constant, usaram o termo atribuindo-lhe um sentido mais alargado e vinculado ao ideal de uma sociedade estruturada na ideia democratizada de jogo, criatividade, desejo e prazer. Ver Mark WIGLEY, *Constant’s New Babylon : the hyper-architecture of desire*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art — o10 Publishers, 1998.