

Mário Manuel Ferreira de Almeida

Prova de Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas

Orientador: Professor Doutor João Sousa Cardoso

A Colónia Agrícola da Gafanha: as relações entre as imagens e a política

Universidade do Porto | Faculdade de Belas Artes



Trabalho de Projeto “**A Colónia Agrícola da Gafanha: as relações entre as imagens e a política**”, apresentado à Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, para o cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Práticas Artísticas Contemporâneas, realizado sob a orientação científica do Professor Doutor João Sousa Cardoso.

Ferreira de Almeida

2012©

Agradecimentos

Ao Professor Doutor João Sousa Cardoso, orientador deste trabalho, pelo seu saber, apoio incondicional e confiança demonstrada e sobretudo pelas suas preciosas opiniões.

Aos habitantes da Colónia Agrícola que connosco colaboraram, com as suas histórias e relatos, para a realização dos vídeos. Nomeadamente o Sr. Manuel Monteiro Soares, o Casal Lages e a D. Madalena.

Resumo

“A Colônia Agrícola da Gafanha: as relações entre as imagens e a política ” aborda, através dos trabalhos do autor, a relação existente entre a arte e a política. A contextualização histórica, social e política circunstanciada a acontecimentos ocorridos entre as vanguardas e neo-vanguardas, constitui o suporte que permite a reflexão sobre um caminho psicogeográfico, não pré-determinado, onde se cruzam lugares, espaços, não lugares e precariedade, fruto de tempos líquidos da contemporaneidade.

Abstract:

“The Colônia Agrícola of Gafanha: the relationship between images and politics” deals, through the author’s works, with the relationship between art and politics. The historical, social and political contextualization related to events which took place between the vanguards and neovanguards supports the reflection on a psychogeographic path at first, where places, spaces, non places and precariousness cross one another as the result of contemporary liquid times.

Índice

Introdução.....	1
-----------------	---

Parte I

Contextualização: - Das Vanguardas Históricas às Neo-Vanguardas - mudanças de paradigma.....	3
----------------------------------------------------------------------------------------------	---

Parte II

1	Nota introdutória.....	14
2	Espaços... vidas (in)contidas.....	16
2.1	Contexto e narrativas.....	18
2.2	Progresso e ruralidade.....	21
2.3	Memórias 21`16`.....	23
3	Um conjunto de questões	26
4	Exposição	31
5	(In)conclusão	33
6	Mapas da Colónia Agrícola /Localização	
	Planta	36
	Mapa da Localização	37
	Mapa Google.....	38
7	Bibliografia /Filmografia.....	39

Introdução

O presente trabalho tem como tema central a relação existente entre a produção artística e a política¹.

O que nos move nesta teia é a consciência, cada vez maior, de que a política, desde tempos remotos até aos nossos dias, se apresenta como um dos fatores que influenciam artistas e as suas produções, podendo afigurar-se numa relação de aceitação ou de conflito, suscitando-nos assim, um campo vasto de investigação aliciante e mobilizador das nossas energias artísticas. Apesar de, na maioria das vezes, surgir como produção inesperada, a arte apresenta-se como fruto de um olhar criativo e pessoal sobre o mundo, como um produto imbuído de simbolismo político e ideológico.

Tendo em conta que os nossos trabalhos estão impregnados desta realidade incontornável e que a mesma é fruto de toda uma historicidade, a nossa contextualização abordará sucintamente as mudanças introduzidas pelas vanguardas e neo-vanguardas e o seu contexto político, com o contributo das ideias de Hal Foster e Peter Bürger. Chamaremos também à nossa reflexão perspectivas apresentadas por Francis Fukuyama e Zygmunt Bauman, no sentido de as relacionar com as nossas perceções pessoais.

Ao longo do trabalho, procurámos manter um olhar de espectador, onde as nossas posições, apesar de estarem presentes, surgem em segundo plano, em permanente interrogação. Este encontra-se organizado em duas partes distintas: na primeira, apresenta-se a contextualização histórica e teórica do tema; na segunda, inclui-se a descrição dos trabalhos realizados e uma breve reflexão sobre os mesmos, numa perspectiva a partir do interior sobre os pressupostos, as metodologias e as formas visíveis em que se apresentam.

¹ Política, palavra que deriva do Grego e que significa a arte de gerir a *polis*. Sendo esta última, na conceção de Marilena Chaui (1994), uma comunidade organizada por cidadãos livres, com direito à igualdade perante a lei e direito à discussão pública.

Parte I

Contextualização - Das Vanguardas Históricas às Neo-Vanguardas - mudanças de paradigma

A arte, componente integrante das sociedades, é o resultado de uma relação holística entre a ação direta do seu produtor, das suas relações com os contextos, e percepções individuais, e do modo como a sociedade integra essa mesma arte. Assim, em termos históricos, podemos afirmar que a sociedade e as suas mudanças têm influenciado a produção artística de modo indelével. Por outro lado, também podemos afirmar que os artistas e as suas produções têm, ao longo do tempo, produzido alterações na sociedade.

Deste modo, e tendo em conta que o presente resulta de processos históricos, afigura-se-nos necessário refletir sobre as mudanças havidas ao longo dos tempos, nomeadamente aquelas que poderão caracterizar com maior rigor o nosso estudo. Importa, pois, abordar, de modo sucinto, os acontecimentos relevantes ocorridos no final do século XIX, início do século XX.

No final do séc. XIX, início do séc. XX surgiram na Europa movimentos políticos e ideológicos que contribuíram para que uma nova ordem social tomasse corpo provocando alterações significativas. Foi neste período que Patriotismo e Nacionalismo tomaram forma e deram corpo ao Darwinismo Social. Esta teoria, assente no pensamento de Charles Darwin, que considera que as espécies evoluem tendo em conta a seleção natural, surge, nesta época, aplicada aos seres humanos e aproveitada pelos políticos para justificar a segregação social. Ainda de acordo com esta teoria, considera-se que a existência de certas características biológicas e sociais estabeleceria a superioridade de determinadas pessoas em detrimento de outras, consideradas menos aptas.

Patriotismo e Nacionalismo, movimentos surgidos inicialmente, a partir da superação da produção e consumo feudais, pelo mercado capitalista, rompendo com

estados feudais onde o clero e a nobreza ditavam a ordem social, são adotados pelos movimentos político-ideológicos, radicais da época (fascismo, nacional socialismo).

Os políticos assumem e difundem ideologias que, reclamando a superioridade do seu povo, procuram legitimar a invasão e anexação das nações vizinhas, defendendo que, à semelhança dos princípios presentes na evolução das espécies, as nações menos evoluídas seriam aniquiladas pelas mais fortes.

Estava, assim, criado o lastro ideológico favorável a políticas expansionistas. Promoveu-se uma maior valorização das conquistas colonialistas. O país colonizador exibia riqueza e ostentação resultantes de práticas norteadas pelo nacionalismo e o patriotismo.

São deste período dois tratados que, numa primeira abordagem, parecendo desprovidos de interesse político, se virão a tornar bastante influentes na História da Humanidade: o Manifesto Comunista de Karl Marx e de Friedrich Engels, e a teoria Psicanalítica desenvolvida por Sigmund Freud.

O primeiro, Manifesto Comunista, leva a que mais tarde com a revolução Russa, em 1917, encabeçada por Lenin, líder do Partido Comunista, seja criada a União Soviética e implementado o regime comunista, criando, desta forma, a divisão do mundo em duas partes, o Bloco Ocidental e o Bloco de Oriental, a chamada cortina de ferro. Mais tarde, depois da Segunda Grande Guerra, surge a Guerra Fria, onde, a divergência não se evidencia apenas na questão política; é também notória nas opções económicas e ideológicas. Este conflito é encabeçado por duas potências mundiais: União Soviética e Estados Unidos da América que se digladiam permanentemente. Por outro lado, a teoria psicanalítica, conhecimento profundo do nosso eu inconsciente, contribuiu para a compreensão do ser humano, do seu desenvolvimento e personalidade, influenciando culturas e políticas.

Tal como na política, na economia e na cultura, estes dois tratados viriam a exercer um papel determinante do decorrer da História da Arte.

A História de Arte, que até então se apresentava numa forma mais ou menos linear, surge, na dobragem de século, com um forte impulso e uma ramificação que mais se associa a um delta ou a um rizoma. Passa a haver um elo entre os movimentos artísticos, (do impressionismo ao cubismo), não deixando muitas vezes que se diferenciem entre eles, não obstante as especificidades apresentadas por cada um. Deixando de ser um assalariado do poder religioso e ou do poder político, o artista coloca as suas ideias em prática, não se submetendo à realização de encomendas. Passa a ser um trabalhador independente, liberal. É ele que concebe e produz cada uma das suas obras, fazendo arte pela arte, livre das orientações previamente impostas por um patrono. A obra artística deixa de ter uma relação que até aí era apenas formal, para passar a ter um cunho pessoal. As formas deixam de ser o essencial e as ideias do autor, traduzidas através das suas percepções pessoais e influências sociopolíticas, passam para primeiro plano, sendo uma obra de arte, uma ideia, uma ação ou um ato performativo.

De acordo com Bürger (1961), os movimentos vanguardistas propõem um novo conceito, rejeitando a arte como representação. Na obra da vanguarda, o todo não se sobrepõe às partes, nem as impressões gerais permitem interpretações de sentido. A ideia de negação de sentido pretende produzir um choque no recetor, que, ao ser confrontado com a obra, se interroga sobre “...a sua particular praxis vital e se coloque a sua necessidade de transformá-la.”

As mudanças sociopolíticas trazem inevitavelmente mudanças culturais, de que são exemplo, diversos movimentos artísticos, que vieram a ser denominados Vanguardas Históricas (Surrealismo, Dada e Construtivismo) cujos artistas se afastam da sociedade burguesa para produzirem arte e tentam fazer uma aproximação à sociedade e ao mundo utilizando matérias do quotidiano. No entanto, estes ideais veiculados pelas vanguardas não são corroborados pelo crítico alemão Bürger (1961) que afirma que a separação artista - comprador, é uma utopia, não podendo ser realizada, a não ser por uma falsa teoria de arte autónoma, ou seja, a arte encontra-se sempre dependente do seu mercado, a inexistência deste último provoca o desaparecimento daquela.

Assistimos, na União Soviética, ao nascimento do Construtivismo Russo. A arte não tem interesse em ser arte política, com fins políticos, mas sim, na sua socialização, embora na sua gênese tivesse uma orientação Marxista. O objetivo era libertar o homem da alienação psíquica e física a que estava submetido. A arte torna-se instrumento de transformação social, participa na reconstrução de um modo de vida e da consciência do povo.

Esta forma de produzir arte teve repercussões nas Neo-Vanguardas, como afirma o crítico Norte Americano Hal Foster. Este defende que essas manifestações, essa forma de produzir foi bem sucedida, na tentativa “reposicionar a arte em relação não apenas ao espaço-tempo mundano, mas também em relação às práticas sociais” (Foster, 2001, p. 5), promovendo, nos anos 1950 e 1960, o retorno preconizado, cinquenta anos antes, por dadaístas e construtivistas russos.

Ainda nas Vanguardas Históricas um dos principais movimentos, senão mesmo o de maior significado para a arte contemporânea, surge em Zurique na Suíça: o Dada. Fruto de alterações políticas europeias, nomeadamente a primeira guerra mundial, e de consequentes alterações culturais, artistas (escritores, poetas e artistas plásticos), como Marcel Duchamp, Tristan Tzara, Max Ernst, Hans Arp, entre outros, vêem-se obrigados a mudar para aquele país, fixando-se em Zurique e tornando-se, deste modo, os mentores e impulsionadores deste movimento.

Estes artistas concebiam as suas obras indo contra o estabelecido e aceite como arte. Agiam de uma forma sem sentido para marcarem uma posição anti-racional, a que havia levado à guerra. A arte não é para ser bonita, mas sim para questionar, não para ser mimética, mas para inquietar, provocar. Tudo era passível de ser arte, desde que fosse essa a vontade do artista. São exemplos dessa prática *ready made* de Marcel Duchamp, expoente máximo do movimento. Duchamp assumia, através das suas obras, uma atitude de provocação perante o instituído. O artista recorria a objetos já existentes e atribuía-lhes novos significados, em outros contextos. Deixa de haver a arte enquanto representação e passa a existir enquanto ideia. Há como que uma negação da arte como

tal, a sacralização da arte perde o seu significado.

Esta posição dos Dadaístas e em especial de Duchamp vem para abolir de vez com a lógica, a organização, a postura racional, trazendo para a arte um caráter espontâneo. A falta de sentido, aliás presente no nome escolhido para a vanguarda, vai ter repercussões na arte contemporânea e nas neo-vanguardas. É uma atitude que apesar de não ser de todo política, é fortemente influenciada pelos acontecimentos políticos do início do séc. XX.

A este propósito, Bürger, contrariando a intencionalidade dos dadaístas, refere que Duchamp é o exemplo do falhanço das vanguardas - a partir do momento em que os museus aceitam objetos do quotidiano com a sua assinatura, a intencionalidade provocatória deixa de ter sentido, transformando-se no seu contrário “ Quando um artista nos dias de hoje assina e exhibe uma chaminé de fogão já não está a denunciar o mercado da arte: está a submeter-se a ele, não destrói, mas antes confirma o conceito da criação individual” (Bürger,1961 p:5).

O Surrealismo, outro movimento importante do panorama das Vanguardas Históricas, tem o seu início na década de vinte, logo após o início do construtivismo, em Paris, surgindo fortemente influenciado pelas teorias psicanalíticas de Freud. Este movimento, liderado pelo poeta e crítico André Breton, realça a dimensão do inconsciente na atividade criativa, opondo-se à prática dos artistas racionalistas. Para os surrealistas é fundamental preservar o funcionamento do pensamento sem qualquer controle ditado pela razão e, simultaneamente, sem a preocupação estética ou moral. Do panorama internacional realçamos artistas como Max Ernest, Man Ray e De Chirico, no entanto podemos considerar que Salvador Dali foi o expoente máximo do surrealismo. As suas obras destacam-se pela combinação entre as imagens bizarras e oníricas e a expressão plástica empregue

Em síntese, o artista já não trata apenas de observar a realidade que o rodeia, mas propõe-se utilizar a arte como meio de veicular a sua visão pessoal e interior, uma arte

intuitiva e também uma arte ligada ao cotidiano, social e político.

Se podemos afirmar que estes três grandes movimentos integrados na Vanguardas Históricas tentam romper com o estabelecido, com o passado de raízes positivistas e naturalistas, detendo para si um papel de autocrítica, tal como refere Bürger (1993) as neo-vanguardas (minimalismo, arte conceitual, pop-art, situacionismo, land-art...), vão surgir com dimensões contraditórias. Para este autor as neo-vanguardas são meras repetições das Vanguardas Históricas, simulações acríticas, sem sentido, aproximando-se da cultura burguesa. Considera ainda este crítico que estes movimentos traíram os ideais das Vanguardas e o seu papel histórico, já que a proximidade à cultura burguesa exaure a sua função social. O crítico de arte Hall Foster (2001) acrescenta a esta discussão um outro sentido quando afirma que o objetivo dos artistas da vanguarda nunca teria sido nem a negação abstrata da arte nem a sua reconciliação com a vida, mas a necessidade de experimentação e a contestação dessas duas dicotomias. Considera ainda que a prática vanguardista é, na sua essência, contraditória, existindo sempre uma tensão entre arte e vida. Assim, este crítico considera que as neo-vanguardas desenvolveram projetos de continuidade, relativamente às vanguardas. Deste modo, se por um lado podemos verificar que parte da arte produzida no pós-guerra, da pop arte à arte contemporânea, surge como repetições acríticas e vazias de sentido; por outro, verificamos a existência de obras de arte inovadoras, que imprimem novo alento e reposicionam a vanguarda. Foster compara estes renovados processos artísticos com as novas leituras que os intelectuais pós-estruturalistas realizaram sobre as obras de Marx e Freud, recuperando as ideias em formatos diferenciados de acordo com a época vivenciada, e considera a análise de Bürger sobre a neo-vanguarda pouco atenta, não percebendo o que nela existia de inovador.

Se tivermos em atenção as obras de artistas como Donald Judd, Robert Rauschenberg e de Dan Flavin, podemos considerar que as mesmas apresentam aspetos focados por Hall Foster.

Donald Judd, artista norte americano da década de 60/70, emprega nas suas obras uma combinação tridimensional de objetos encontrados, com materiais industriais. O seu interesse pela escultura e a relação que os objetos estabelecem com o espaço e o solo são a sua imagem de marca, perfeccionados através dos seus trabalhos minimalistas. A título de exemplo, referimos as suas esculturas repetitivas em forma de caixas retangulares de contraplacado de madeira, alumínio ou ferro. As suas obras acentuam as qualidades físicas e plásticas, através da simplificação das formas dos materiais e das cores.

Este artista desafia as convenções existentes na escultura académica tradicional, removendo todos os vestígios de emoções e representação da humanidade, de modo a criar no espectador uma experiência totalmente nova. Judd considera que o seu trabalho é representativo do seu processo criativo intuitivo onde se procura uma unidade entre o espaço e o objeto de arte com ausência de intencionalidade política. Quanto a Robert Smithson e às suas obras, realçamos novamente os materiais utilizados e os espaços. Para este artista a relação existente entre as formas básicas com carácter simbólico e os espaços naturais torna-se crucial. Smithson confrontado com a limitação do espaço – museu transporta a sua experiência artística para a natureza elegendo-a como campo artístico. O seu trabalho fotográfico “Monuments of Passaic (1967) é exemplo de uma nova forma de entender a paisagem e a ação do homem sobre a mesma. A desolação provocada pelo abandono de instalações industriais e a erosão dos objetos provocada pelo tempo, não impede o artista de assumir o potencial simbólico e significativo de uma realidade que apesar de moribunda e entrópica, ocupava um lugar na natureza. Há que aceitar a entropia e incorporar a visão criada pela nova realidade, diria Smithson a propósito desta obra. Partindo desta obra em que o artista abordou de modo direto a noção de lugar como processo de desestruturação, relacionado com a erosão e degradação industrial, nasceu a ideia de produzir arte a partir de um novo olhar sobre o ready-made: a utilização da terra enquanto lugar de constante transformação. Surgem assim os seus trabalhos mais significativos, onde o artista assume que a intervenção artística, num determinado local, permite um novo olhar, novas

significações, uma nova forma de aprender e vivenciar o lugar. O espectador tem ao seu dispor uma nova caminhada e investigação obrigando-o a questionar-se sobre o que observa. São exemplo desse modo de observar e questionar as obras “Spiral Getty” de 1970 e “Broken Circle” de 1972.

Também Dan Flavin, com os seus trabalhos, valoriza os materiais existentes no ambiente. Para este artista a luz é a sua paleta, o seu modo de se expressar, tornando-a foco principal das suas instalações e esculturas. Através de lâmpadas fluorescentes existentes no mercado, Flavin cria as suas obras, onde a luz invade o espaço, construindo novas leituras.

O exemplo referido sobre as obras destes três autores reposiciona-nos, novamente, no discurso entre as vanguardas e neo-vanguardas. Tal como afirma Foster (2001), parece-nos que estamos perante novas experimentações em renovados processos artísticos, onde a questão fulcral sobre a arte e a sua relação com a vida repetidamente se coloca. Uma vez a arte aproxima-se da vida para em outras situações se afastar dela, estabelecendo-se uma dicotomia permanente.

Também, na ótica de André Breton (1938), existe uma dialética presente nas vanguardas, herança da modernidade onde a contradição está sempre presente entre a autonomia absoluta da arte e a dissolução desta no quotidiano, que na nossa opinião, se pode visitar nas neo-vanguardas.

Podemos acrescentar a estas reflexões que novamente percebemos uma relação entre a arte e a política, afirmando que uma vez esta aproximação é evidente e evidenciada pelos artistas e outras, é notório o afastamento, embora aparente, do artista relativamente aos acontecimentos políticos.

Em síntese, podemos inferir que os acontecimentos políticos e económicos do período em análise vieram ditar transformações a nível cultural, nomeadamente no campo das artes, tendo repercussões até aos nossos dias. O fim da arte aurática, anunciado por Walter Benjamin (1992), permite o crescimento da própria arte, a sua aproximação ao real, à vida e, acrescentamos nós, à política, uma vez sendo mais presente e consciente outras vezes menos presente.

Assim, hoje assistimos a uma nova vaga de artistas que também sofrem as influências desta historicidade e de novas transformações mundiais que ocorrem, impregnando os seus trabalhos com as suas perceções. Também nos inscrevemos neste âmbito, reconhecendo que os nossos trabalhos são fruto dessa cultura e vivência quotidiana e que os mesmos representam não só as nossas emoções e perceções, mas também o modo como nos aproximamos e nos afastamos da política.

É neste enquadramento que surge a aproximação ao nosso campo de trabalho, ao contexto que iremos explorar na segunda parte, privilegiando deste modo o espaço natural.

As nossas motivações iniciais surgem da constatação da existência de um local denominado “ Colónia Agrícola” que hoje se encontra votado ao abandono e que nas nossas reflexões pessoais nos levaram a associar aos problemas sociais e políticos. Situada a sete quilómetros de Aveiro, a “Colónia Agrícola” faz fronteira a norte com a A25, a oeste e a sul com a Gafanha da Encarnação, a sul e a este com a Gafanha d’Aquém e a Este com a Gafanha da Nazaré, pertencendo ao concelho de Ílhavo, distrito de Aveiro (mapa pág. 37). A sua denominação teve origem no decreto-lei nº36:054, em 1933, consubstanciando as políticas do Estado Novo sobre a reforma agrária.

Tentaremos, através de uma aproximação exploratória ao contexto, rompendo com os nossos preconceitos e posições e tendo em conta as nossas leituras, desocultar as perceções pessoais dos intervenientes de modo a construir novas referências, novos questionamentos. O nosso caminho não se encontra à partida delineado, o que nos permitirá o seu replaneamento constante tendo em conta os desafios que iremos encontrar.

Privilegiaremos o recurso à fotografia e ao vídeo já que os mesmos poderão surgir não só como registos fidedignos mas também como um campo criativo. Os mesmos serão alvo de análise posterior, reposicionando-nos na questão de partida.

Assim, iniciaremos a segunda parte do trabalho com uma nota introdutória para, seguidamente, apresentar o trabalho sobre a “Colônia Agrícola” realizando a sua contextualização. Para a reflexão utilizaremos cinco vídeos os quais apresentam testemunhos de pessoas que vivem nesse contexto.

Parte II

1. Nota introdutória

O caminho só se faz caminhando...

*Caminhante, são teus rastros
o caminho, e nada mais;
caminhante, não há caminho,
faz-se caminho ao andar.
Ao andar faz-se o caminho,
e ao olhar-se para trás
vê-se a senda que jamais
se há-de voltar a pisar.
Caminhante, não há caminho,
somente sulcos no mar.*

António Machado

Cotovia. 1999

E no momento de partida, quando nos propusemos percorrer este trajeto não fazíamos ideia do que nos esperava. Ao longo de dois anos deparámo-nos com um sem número de obstáculos que só foram ultrapassados com persistência e árduo trabalho. O destino nunca esteve no horizonte, nem o sitio onde havíamos de ancorar, mas, com determinação, o nevoeiro foi-se dissipando e, a pouco e pouco, surgiu o porto de abrigo onde pudemos espraçar com uma maior segurança.

A desocultação do percurso é, por nós, levada a cabo com uma crescente reflexão e inquietação, em torno de uma pesquisa e de uma teorização que pretendemos seja frutuosa. Estamos convictos de que o caminho traçado poderia ter outro itinerário, outro desfecho. Este não foi um destino inicialmente delineado e intencionalmente procurado, mas surgiu como uma consequência da nossa pesquisa .

Pretendemos, assim, ter clarificado o percurso seguido na realização dos trabalhos e que serve de suporte ao nosso projeto. Ao refletir sobre os mesmos, tentaremos relacionar a forma de produção artística com o atual estado da política e também o modo como esta interfere com as nossas criações.

Contudo, o que refletiremos, em primeiro plano, apenas é a derradeira parte do percurso efetuado, carregada de estórias construídas ao longo do mesmo. Estas últimas encontram-se nos diferentes trabalhos que tivemos oportunidade de construir remetendo-os, por questões de organização, para anexo. São exemplos deste percurso, “Personagens”, trabalho realizado em 2011 - esmalte sobre tela 180X180cm; “Outdoors” e “Mapas”- trabalhos fotográficos realizados no ano letivo 2010/11 no decorrer do primeiro ano de mestrado; “where the road has no end”- trabalho fotográfico realizado na Ilha da Madeira, em março de 2012; “Atrophy” e “Second life” – trabalhos fotográficos, realizados durante o ano letivo 2012/13.

2- Espaços...vidas (in)contidas

Estamos perante uma intervenção urbana, num espaço que constitui o nosso campo de ação de onde surgiram as fotos e vídeos que iremos apresentar. Este espaço de terra é a denominada “Colónia Agrícola”²

Como já referimos, o nosso trabalho passou por diversas fases: à primeira, mais breve, seguiram-se outras de maior reflexão até à última fase que compreende um aprofundamento da nossa prática artística e à qual dedicaremos as próximas considerações.

Enquanto inicialmente as nossas motivações estavam relacionadas, essencialmente, com a continuidade do interesse experiencial pela degradação e falhas que as casas com as suas fachada, apresentavam, fruto da erosão temporal, (“Mapas”, pág. 11 do anexo), à medida que estreitamos os laços emocionais e físicos no espaço, através da nossa presença, as nossas intenções vão-se alterando. As entrevistas com os habitantes, as centenas de fotos e dezenas de vídeos realizados, surgem como memórias e campos relacionais que nos interessa explorar.

Deste modo, passamos a uma intervenção mais pessoal de abordar o espaço “Colónia Agrícola”, através de um contacto mais direto, entrevistando os seus moradores e fazendo inúmeros registos fotográficos e vídeo, dos quais apenas apresentaremos cinco vídeos que nos parecem de maior relevância para o nosso trabalho.

Numa primeira etapa e através da fotografia, realizámos o registo das casas em ruínas, para posteriormente, e em jeito de documentário, realizarmos o registo fotográfico das restantes. Numa segunda etapa, passámos ao registo em vídeo, utilizando o processo idêntico à fotografia, primeiramente, colocando em destaque as ruínas para de seguida realçar a memória.

² Planta topográfica da Colónia Agrícola de 1946 (pág.36); mapa de 1944 da localização geográfica da Colónia Agrícola (pág.37); vista atual da Colónia Agrícola – Google (pág.38).

No entanto a apresentação e reflexão deste projeto será um deambular constante entre os diferentes registos, dado que os mesmos pertencem a uma única realidade e nos suscitam um entrelaçar de ideias impossíveis de apartar.

Contextualizando, referimos que, segundo o Decreto-lei nº 36:054, reconhecia-se a necessidade de uma reforma agrária que permitisse colmatar o défice agrícola vivido pelo país³. Estávamos em pleno período do Estado Novo, que pretendia realizar várias reformas após reação de movimentos contestatários. Tendo em conta essas necessidades, o mesmo decreto dá corpo jurídico à implementação de uma colónia

3

O Decreto-lei nº 36:054 publicado no Diário da República a 20 de dezembro de 1946, no seu preâmbulo, referia a existência em todos os países, sobretudo nas últimas décadas, de problemas agrários que foram objeto de estudo constituindo preocupação dos Governos. O decreto Justifica que a resolução desses problemas está intrinsecamente ligada ao bem-estar, equidade social e progresso das populações, daí várias reformas foram ensaiadas nos mais diversos países, incluindo Portugal, todas tendo em vista um melhor aproveitamento dos terrenos existentes. Esses esforços, levados a cabo pelos governantes portugueses, nem sempre foram bem sucedidos, devido, segundo o mesmo decreto, à transposição de projetos estrangeiros que não tiveram em conta o contexto nacional, as populações e modos de vida das mesmas.

Fossem esses ou outros os motivos para o insucesso das medidas tomadas o que é certo é que nenhuma foi eficaz antes de 1926, impondo-se deste modo, nova intervenção.

Assim, o governo português assume a necessidade de criação de um plano concertado e para o efeito cria a Junta de Colonização Interna, passando a mesma a estudar o território, realizando o levantamento de todos os terrenos passíveis de utilizar na reforma agrária e a gerir todas as intervenções nesse campo.

Uma grande reforma agrária foi levada a cabo pelo governo. Em 1937 foi criada a Junta de Colonização Interna que passou a gerir e a estudar os diversos parâmetros de um mal-estar nas zonas de produção agrícola. Tendo ficado a seu cargo e o estudo efetuados para uma melhor aproveitamento dos baldios e dos seus problemas no sentido de daí advirem melhores rendimentos.

Tendo por base o referido decreto-lei, podemos atestar que durante um século e sete décadas os baldios foram alvo de nove tentativas de resolução sem nenhum dos estudos ter tido um fim conclusivo ou ter sido posto em prática. Daí que a primeira tarefa que coube à Junta de Colonização Interna foi fazer um estudo e colocar em prática o aproveitamento dos baldios.

Deste modo, numa primeira etapa, a Junta identificou toda a massa baldia, a que se destinaria a floresta e a que se destinaria a aplicações de interesse agrícola, elaborou um plano e colocou esses terrenos sob reserva, ou seja, os únicos a serem suscetíveis de uma obra de colonização. Simultaneamente e a título de experiência, reabilitou a Colónia Agrícola de Milagres, em Leiria, e instalou a Colónia Agrícola de Martim Rei, no Sabugal. Segundo o decreto, estes ensaios foram animadores levando à replicação de novos projetos colonizadores.

Assim, o plano de realização aprovado nesse decreto-lei dá poder jurídico a novas colonizações, incluindo, para além do aproveitamento dos baldios reservados, a colonização de Herdade dos Pegões, da Mata Nacional da Gafanha e da Campina da Idanha. Estes últimos projetos tiveram o seu início em 1947 e a sua conclusão em 1951.

agrícola na Gafanha⁴, estabelecendo para tal, dois projetos. O primeiro consistia na colonização da área através da colocação de 75 casais⁵ (denominado projeto de colonização 1.ª parte⁶) e o segundo, mais ambicioso, pretendia o alojamento de 400 casais, o qual não veio a concretizar-se.

Tendo em conta a proximidade geográfica do primeiro projeto de colonização (1ª parte), dado que o local é atualmente passagem obrigatória nas nossas deslocações diárias é sobre o mesmo que faremos incidir o nosso trabalho.

Com os cinco vídeos que iremos seguidamente apresentar faz-se o enquadramento histórico do local, Colónia Agrícola, mas, fundamentalmente, aborda-se o contexto em que os seus habitantes viviam, revisitando as suas memórias. Procura-se compreender o modo como se integraram num espaço físico diferente, sem história humana, após romperem com os seus laços anteriores, em localidades longínquas.

Após várias visitas à Colónia Agrícola e conversas informais com os antigos colonos, foi possível criar uma relação de proximidade com as personagens que importava ouvir, dando, deste modo, corpo aos nossos vídeos. Dois deles apresentam-se sem personagens, revelando, em nosso entender, a parte mais visível da Colónia Agrícola, a degradação urbanística.

2.1 Contexto e narrativas

(Vídeo 01)- Este vídeo tem por título “Casal 74” duração 21`15`` de 2012 (15 de maio) , é composto por dois planos. O primeiro mostra uma janela na parte esquerda da imagem que inicialmente pertenceu ao acesso ao silo, onde seriam guardados os cereais a produzir. O segundo mostra o Sr. Manuel Monteiro Soares rodeado de acácias no local

4 Gafanha: Localidade situada a oeste de Aveiro.

5 Casal é o nome dado à habitação ao fogo, cada uma tem um número, o número do casal.

6 Decreto –Lei n.º 36:054:A Gafanha 1.ª parte, correspondia à zona a norte da estrada Ílhavo-Costa Nova.

onde inicialmente seria o interior da habitação, “Casal 74” (sala e quartos). É neste último plano que o Sr. Manuel nos revela a sua perspetiva sobre a história da Colónia Agrícola.

As filmagens e som não sofreram qualquer manipulação, sendo deste modo, diretas.

A escolha do Casal 74 para a realização deste vídeo não foi por acaso. Esta habitação nunca chegou a ser usada para a função que havia sido destinada, encontrando-se em ruínas.

O Sr. Manuel Monteiro Soares, homem que veio para a colónia com 13 anos de idade com os seus pais, em 1955, faz-nos uma contextualização pessoal e vivencial. O nosso entrevistado refere que os primeiros colonos a ocupar as casas chegaram em 1952 e para terem o direito a instalarem-se tiveram de assinar um compromisso: teriam de realizar três culturas principais, o trigo, milho e batata, sendo $\frac{1}{6}$ da colheita para pagar ao Estado. Cada casal, para além da habitação, tinha, também, direito a uma vaca para dar leite e ajudar no cultivo da terra. O projeto inicial previa a construção de 75 casais; no entanto, foram construídos 77, correspondendo a cada casal cerca de três hectares de área de labora. Em 1956, chegaram os últimos colonos, mas só 22 dos casais é que foram formalmente ocupados, tendo os restantes presenças temporárias. O Senhor Manuel explicita que esta situação se devia às condições adversas da colónia, desmobilizando os agricultores que não chegavam a estar, por vezes, dois dias. De facto, os registos que encontramos dão conta de que apenas 22 casais conseguiram concluir todo o processo e chegar aos nossos dias nas casas que inicialmente ocuparam.

Os terrenos onde foi implementada a Colónia Agrícola da Gafanha são terrenos de origem dunar, sem aptidão para a agricultura, a pobreza dos solos tinha de ser compensada através da adição de adubos, conforme atesta o vídeo que apresentamos, referente à entrevista realizada ao senhor David Lages (vídeo 02).

(Vídeo 02) - Este vídeo tem por título “Casal 51” duração 19’26’’ de 2012 (7 de Junho). Há um primeiro plano fixo (um minuto), onde só se vê a casa e ouve-se o latir dos cães, parecendo que a mesma está abandonada, mas consegue-se ver uma quantidade enorme de orquídeas. Inicialmente só aparece o Sr. David, mas lentamente, a D. Elvira, (esposa do Sr. David) que tinha receio em se expor, acaba por participar e contribuir para o enriquecimento do trabalho. A narrativa deste casal (casal Lages) vai sendo desenvolvida de modo espontâneo, com momentos de interpelação realizados por nós.

A habitação “Casal 51” foi a eleita para este vídeo, dado reunir as condições que à partida pretendíamos: Encontrar um casal habitado pela família original a quem o governo do Estado Novo atribuiu o espaço.

Nesta entrevista, este antigo colono, que atualmente reside na mesma casa que lhe foi entregue aquando da sua vinda de Sabugal, sua terra natal, refere que, após árduo trabalho, alguns colonos consideraram estar a realizar um esforço inglório para terem o retorno desejado e partiram para as suas terras de origem ou foram trabalhar para o porto comercial, porto de pesca ou outro trabalho que lhes permitisse obter um salário sem estarem a depender da agricultura, (nessa época era fácil ter trabalho na Gafanha da Nazaré, terra de onde ainda hoje partem os navios para a pesca do bacalhau).

Houve ainda outros colonos que conseguiram iludir as autoridades, encontrando e mantendo um segundo trabalho, sem que as mesmas viessem a descobrir e assim puderam subsistir. Depois do 25 de abril as autoridades, informadas da situação, fecharam os olhos a esse pormenor, e, desta forma, continuaram a poder acumular dois trabalhos.

A grande maioria dos colonos veio do interior onde as povoações estavam concentradas em núcleos, ao invés das Gafanhas à época, onde as casas eram muito dispersas. Na colónia, onde o afastamento entre as casas era muito maior, a situação era agravada, pois favorecia a ostracização relativamente à população circundante. Assim,

estes eram obrigados a viver num isolamento imposto pelo compromisso assumido, contrariando as suas raízes iniciais, com conseqüentes dificuldades de adaptação.

Os terrenos foram outorgados aos colonos a título de exploração provisória; o pleno direito à posse dos mesmos ser-lhes-ia reconhecido, posteriormente, se cumprissem as cláusulas incluídas no acordo.

No entanto, os registos consultados, corroborados, pelas palavras do senhor Lages, referem que a posse de propriedade só lhes foi concedida em 1991 após várias décadas de lutas. Só após o 25 de abril é que os colonos se puderam juntar em associação para lutar pelos direitos e reclamarem o que lhes havia sido prometido pela Junta de Colonização Interna.

2.2 Progresso e ruralidade

Os dois vídeos que seguidamente apresentamos, tendo por base filmes com quase cem anos, pretendem ser ilustrativos da sociedade atual, desta precariedade cada vez mais assumida por todos nós. Os mesmos oferecem realidades diferentes havendo em comum a partilha do mesmo espaço de intervenção, a Colónia Agrícola.

O que acontece é que muitas vezes os opostos atraem-se. Nestes dois vídeos, (com imagens captadas entre janeiro e agosto de 2012), temos dois factos opostos que se aproximam tendo em conta o contexto em que estão inseridos. O vídeo (03) “Progresso” 5’47’’ 2012 é de certa forma inspirado no trabalho de Dziga Vertov, “Homem da Câmara de Filmar”, de 1929. Enquanto neste filme, historicamente considerado obra maior da história do cinema e paradigma das possibilidades da montagem das imagens em movimento, o seu autor evidencia o progresso, nós tentámos evidenciar o falso progresso. Enquanto Vertov mostra planos de uma União Soviética que mostram o progresso e evidenciam um rigor político característico da sociedade soviética, nós mostramos planos que à primeira vista são de progresso, mas com o evoluir do vídeo acabamos por mostrar a decadência a que foi votado o espaço.

Inicialmente os planos são compostos por postes elétricos atuais, numa rua que em tempos pertenceu à Colônia Agrícola e que hoje faz parte de uma estrada que se integra numa Zona Industrial. Com o decorrer do vídeo as imagens vão convergir para um centro de reprodução de perdizes. Esse centro foi um dos locais de excelência da Colônia, mas com o passar dos anos deixou de o ser e está atualmente votado ao abandono.

No segundo vídeo, (04) “Ruralidade” 9’18’’ 2012, fazemos uma analogia com o filme de Manoel de Oliveira, “Douro Faina Fluvial” 1931. Ao nosso olhar, os progressos agrários documentados por este realizador, volvido quase um século, permanecem inalteráveis, por vezes aproximando-se de uma involução. A forma de produção agrícola que apresentamos é uma forma de agricultura de subsistência em terrenos que foram, inicialmente, projetados para culturas intensivas.

Neste mesmo vídeo também podemos ver planos da capela da Colônia que permanece intacta e que nós, em último plano, focamos como uma memória, um baluarte da tradição. Enquanto no filme de Manoel de Oliveira existia uma forte vertente humana que é demonstrada pelos seus intervenientes, pessoas que trabalham de forma árdua para alcançarem o seu sustento, o nosso vídeo é despido de personagens, apenas restam os documentos físicos de uma sociedade que ali existiu. Esta ruralidade agora existente na Colônia Agrícola é, na nossa visão, imagem de um país que em muitas regiões, permanece com fortes tradições religiosas e preso a um passado, parecendo que o tempo parou.

2.3 Memórias 21`16``

“Memórias” É composto por três planos fixos iniciais, seguido de um quarto plano onde a D. Madalena é vista de modo desfocado, onde, em breves instantes, resume a sua perspectiva sobre a Colónia Agrícola. Este quarto plano e seguintes são o resultado da conversa com a D. Madalena a 20 de julho.

Damos, neste vídeo, lugar a planos iniciais que correspondem aos pontos cardiais. O primeiro plano é captado no sentido de este/oeste, o segundo de sul/norte e o terceiro no sentido de oeste/este. No sentido norte/sul não foi filmado por ser um ângulo morto e não se conseguir obter imagens desse ponto. Tentámos por diversos meios filmar o mais possível, captando imagens de todos os ângulos de forma a obter um caminho orientado que nos pudesse guiar neste último trabalho. Pretendíamos obter uma representação correta do espaço que apresentamos e o nosso envolvimento. E só depois de termos percorrido todos os caminhos que conduzem à casa em questão é que nos sentimos confortáveis com os laços criados a fim de podermos realizar a nossa entrevista.

A D. Madalena é a proprietária do casal 19 apresentado nestas filmagens. Esta senhora veio para a Colónia aos três anos de idade com os seus progenitores, ali cresceu e se tornou mulher adulta.

São as suas memórias que tentamos apresentar com uma dimensão diferente das anteriormente apresentadas.

Estamos perante a descrição da Colónia carregada de uma memória da infância e juventude que pesa na hora contar o passado, fazendo ainda surgir no semblante da D. Madalena um laivo de tristeza.

Os seus primeiros anos foram na escola primária onde as crianças tinham todas as boas condições para que pudessem estudar, ao contrário do que acontecia em casa: na escola tinham alimentação para que pudessem ter rendimento no estudo, mas em

casa era diferente. A atividade agrícola exigia aos colonos muitas horas de labor diário, o que se repercutia no acompanhamento proporcionado às crianças; por outro lado, sendo os campos pouco produtivos, os pais não dispunham de rendimentos suficientes para proporcionar aos filhos uma boa alimentação e condições de higiene e conforto, necessários ao seu desenvolvimento. Mesmo sendo crianças, sentiam que as suas famílias eram utilizadas pelo poder instituído, chegando a D. Madalena a referir em determinada altura que se sentiam escravos. E, de facto, os colonos estavam fortemente vinculados à terra que cultivavam. Conforme a idade ia avançando, as crianças eram orientadas para tarefas distintas, através de uma formação contínua, enquadrada no projeto “Colónia Agrícola”, no sentido de, pensamos nós, dar continuidade ao mesmo. As meninas eram direcionadas para afazeres *de mulher* e os rapazes para tarefas *de homem*.

Talvez o seu descontentamento esteja relacionado com uma ausência de cuidado e preocupação com as necessidades primárias de uma criança, pois no tempo em que Portugal era governado por um ditador tinha-se de obedecer aos padrões apresentados, os próprios professores e agentes de autoridade (GNR) eram tidos como elementos intimidatórios e não como alguém para ensinar e proteger. Vivia-se uma falsa liberdade.

A descrição que a D. Madalena faz da sua infância é desprovida de qualquer teor político, uma criança não tinha consciência desses aspetos. As crianças querem brincar, seja em que contexto for, mas até essa liberdade lhes era sonogada, as crianças tinham de realizar tarefas e o seu resultado final não lhes era prestável. Tudo o que faziam era destinado ao consumo dos seus tutores.

Nos vídeos apresentados anteriormente o contexto é diferente, quer o Sr. Manuel Monteiro quer a família Lages abordam a colónia sob a perspetiva de um adulto: o trabalho existia e era para ser realizado; Voltamos aqui aos nossos primeiros trabalhos, as não pinturas, as personagens que foram pintadas, mas não existem enquanto pintura, mas sim enquanto representação da sua personagem. No processo de crescimento da D. Madalena ficou bem marcada essa fase da sua vida, é como se fosse a parte lateral de uma das pinturas que apresentamos e que pode ser observada na pág. 7 do anexo.

É esta ausência de consciência política, enquanto criança, que pretendemos realçar neste vídeo, como também a forma singular como a D. Madalena fala da colónia, a sua despreocupação enquanto criança pelas tarefas dos grandes, o seu imaginário que é visível nas suas expressões. Este nosso trabalho remete-nos para o Filme de Oliveira, “Douro Faina Fluvial”, o qual retrata gente humilde, pessoas que com o seu suor, fazem parte de um povo oprimido por uma ditadura Salazarista tal como as nossas filmagens respeitantes à D. Madalena. Esta nossa personagem relata episódios que ocorrem na década de sessenta, sendo notório, no seu discurso, uma inconformidade com o regime vigente. Estamos perante a descrição de memórias de uma pessoa que transmite a forma de vida do nosso país e as suas condições na sociedade moderna, tal como eram transmitidas no Novo Cinema Português.

Não estaremos aqui perante uma conjuntura política que condiciona ou conduz as mentes no mesmo sentido? Também não sabemos e muito menos queremos achar resposta, apenas ter uma visão de quem está por fora e procura colocar questões.

Pelo que foi apresentado e por muito mais que poderíamos dizer, pois o caminho que se percorre tem sempre outros motivos de interesse e outras formas e ângulos de vermos o mesmo contexto, decidimos apresentar este vídeo como final do nosso trabalho, como términos do caminho traçado.

3- Um conjunto de questões

Voltámos à ruína, ao desgaste provocado pelo tempo, pela erosão, pelo não lugar, motivos de renovado interesse artístico. A decadência, a ausência de uma forma capaz de responder a cada local, a precariedade permitiram-nos novos questionamentos.

No caso particular da colónia, a aplicação de régua e esquadro em todos os baldios como se fossem iguais, não tendo em conta a vontade das pessoas, o planeamento dos espaços sem se ter em conta quem os habitaria, transforma-os em não lugares. Aqui, parece-nos que os fatores políticos e económicos foram mais valorizados do que o ser humano, transformando os espaços em locais impessoais, desprovidos de humanidade e cultura.

Este campo de ação permite-nos realizar diversas analogias, com o Novo Cinema Português, cinema que procura resgatar a liberdade poética do cinema da vanguarda do início do século. Assim filmes como “Mudar de Vida” de Paulo Rocha, de 1996, “Verdes anos” 1963, do mesmo realizador e “D. Roberto”, de 1962 de José Ernesto de Sousa, surgidos em pleno Estado Novo, rompem com a ideologia vigente. A preocupação em dar a conhecer pessoas e realidades de um país profundo, uma ruralidade existente, ilustrar casos da condição do Homem na sociedade moderna, numa perspetiva não classicista, são preocupações destes realizadores.

Numa região onde a agricultura nem sempre se revela uma tarefa fácil e a pesca é um árduo desígnio, outros meios de subsistência se procuram: começam a surgir as fábricas, oficinas e outros meios de obter um rendimento mais fiável sem estar dependente de um rendimento agrícola ou da pesca, sempre reduzido e incerto. A indústria veio provocar alterações no modo de trabalhar e de estar perante as adversidades até então encontradas, não sabemos se para pior ou melhor, mas que alterou de uma forma indelével a sociedade não nos restam dúvidas.

Se no contexto do filme de Paulo Rocha as personagens abandonavam a terra e a pesca para se dedicarem à indústria, como modo de subsistência, tal não acontece na

Colónia Agrícola da Gafanha. Por decreto, ninguém poderia abandonar o terreno sem romper com o compromisso assumido perante o Estado. Assim, os terrenos improdutivos tornam-se amarras de pobreza, para aqueles que insistiram em permanecer. De facto, num espaço marcado pela austeridade e impessoalidade a adaptação não terá sido fácil.

Também aqui a tradição já não é o que era. No local, vão-se desvanecendo as marcas físicas. Estamos perante uma ruína viva, a sua memória e os registos perpetuam-na no tempo como guardiões de um espaço inóspito.

Tal degradação torna-se, agora, mais patente aos nossos olhos quando, após esta aproximação relacional ao espaço, conseguimos um maior distanciamento, ao revisitarmos as fotografias e filmagens realizadas, porque nos achamos colocados não no centro de ação, como anteriormente, mas numa posição mais estável de observador, embora num contínuo questionamento.

Definindo precariedade, Foster (2009), em entrevista ao Público, quando interpelado sobre o que se pode esperar da arte neste século, afirma que “É qualquer coisa de muito vago, de fugidio, mas parece-me que um sem-número de artistas evoca hoje essa precariedade. É uma palavra mais frequentemente aplicada a imigrantes e trabalhadores temporários, mas, no clima político da última década, atingiu muitos outros tipos de pessoas”.

É esta precariedade, referida por Foster que nos atinge e nos nivela com os outros cidadãos. De facto, os acontecimentos políticos e as mudanças sociais, económicas e artísticas das últimas décadas trouxeram novas leituras, novas realidades que nos envolvem e transformam, tal como no passado vanguardista. As rápidas alterações da sociedade, afetam todo o universo laboral e, inevitavelmente, o trabalho artístico, podendo até conduzir à rotura com os padrões habituais. Ou seja, as roturas verificam-se, geralmente, em alturas de crise, quem está confortável tende a dar continuidade à sua acção. A nosso ver, quer as vanguardas, quer as neo-vanguardas

foram momentos fraturantes da história da arte por terem sido preconizadas por artistas em colisão com o estado não só da arte, mas também com o estado político e social.

Assim, atrevemo-nos a inscrever neste contexto de precariedade, de imprevisibilidade, o lugar do nosso objeto de trabalho – a Colônia Agrícola, tendo em conta a ruína, a decadência a que está votada fruto de uma intervenção política social e económica. Esta realidade leva-nos a questionar qual o nosso papel enquanto interventores.

Outra questão que este trabalho nos leva a refletir é a relação existente entre o estado político e social da atualidade e o modo como os artistas exploram os seus trabalhos. Sendo nós pessoas que coabitamos em sociedade, há uma relação de ambivalência, se quisermos, de retorno: somos afetados pelo que nos rodeia e simultaneamente também interferimos nos contextos.

As obras criadas pelos artistas, (não partilhamos da ideia que a arte se faz pela arte) estão imbuídas tanto das suas perceções pessoais como do contexto vivencial. Então, como membros de uma sociedade globalizada e numa economia neo-liberal, o nosso trabalho, que pode ser considerado precário, está inevitavelmente impregnado dessa conjuntura, vive e respira na realidade que nos cerca.

Percorrendo o nosso caminho, encontramos pensamentos que são, de alguma forma, próximos às ideias de Bauman (2007) no seu livro “Tempos Líquidos”. Nas suas reflexões, este autor utiliza o conceito restrito de "modernidade líquida" – para expressar a sua conceção de modernidade, que, para ele, adquiriu uma perspetiva "transbordante", "esvaziada", em oposição ao conceito de "sólido" enquanto duradouro, dada a fluidez do mundo contemporâneo.

O sentimento de incerteza torna-se o mecanismo mais simples de dominação da classe trabalhadora. A incerteza quanto ao futuro do emprego, a sua precariedade, faz com que a empregabilidade não seja assegurada nem pelo cargo que se exerce nem pela

qualificação do trabalhador, nem por qualquer outro motivo. Numa sociedade de risco, o medo vem de dentro das pessoas.

A desigualdade social é cada vez mais acentuada pelas diferenças de classes, enquanto os guetos voluntários se assumem como um ex-líbris da sociedade onde quem pode e tem dinheiro se afasta de um mundo cada vez mais desigual, os guetos verdadeiros, os bairros sociais, assumem-se cada vez mais como locais de exclusão, de adversidades e revolta.

Não sendo a Colónia Agrícola um condomínio fechado nem um bairro social, é, no nosso entender, um local onde a imposição dos valores do neo-liberalismo é evidente transformando o espaço num lugar votado ao abandono, em alguns pontos mesmo, levado à ruína. Tornou-se um local precário, um “espaço líquido” onde a incerteza dos seus colonos deu origem ao abandono dos terrenos de cultivo para obterem uma forma mais sólida de construir as suas famílias. Entendemos assim, que este “espaço líquido” é recheado de incertezas, de um enclave difuso, dado que, se umas vezes surge ainda como um modo de vida e em outras situações apenas como espaço de lazer, apresenta também a dimensão de abandono e incerteza face ao direito de propriedade, como referimos aquando da contextualização (ponto 2.1 Contexto e narrativas).

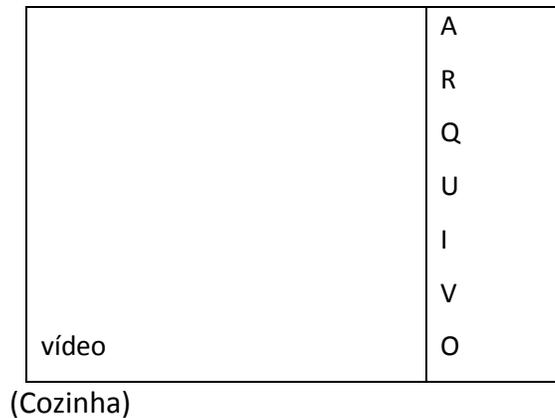
Tal como neste espaço específico, hoje, somos cada vez mais colocados em confronto com a realidade social que nos é imposta diariamente. O ser humano cada vez mais vê a sua liberdade individual limitada em detrimento de uma liberdade coletiva que lhe é imposta. Os paradigmas existentes, que de algum modo asseguravam alguma solidez na vida das pessoas, caem por terra devido às alterações político-sociais ocorridas.

Um desses exemplos paradigmáticos foi a queda do muro de Berlim. Em 1989 o mundo passou, segundo Fukuyama (1992), a ter um único ponto de vista, a partir do momento em que o comunismo é profundamente atingido, passando a existir apenas o neo-liberalismo. O conceito da divisão do mundo em “Ocidente” e “Oriente-Leste” deixa de fazer sentido. Com a queda do Muro o comunismo, até então, opositor do regime capitalista, cai e passa o capitalismo a imperar como regime comum a todos os povos, o

elo de ligação entre as nações, não justificando, para Fukuyama, as diferenças ideológicas, passando a existir uma única ideologia, que ele caracteriza em “O Fim da História e o Último Homem”.

Embora as ideias deste autor não sejam consensuais, levando a que o mesmo as alterasse anos mais tarde, parece-nos evidente que, apesar de existirem diferentes leituras político-sociais sobre as sociedades e as suas decorrentes transformações, há de facto uma quebra de barreiras mundiais levando-nos a uma maior aproximação política homogeneizante, onde as diferenças são mais subtis e menos evidentes, possibilitam a existência do tal tempo líquido que Bauman refere, conferindo à nossa sociedade uma característica de precariedade e de desconforto.

4-Exposição



Apesar de termos realizados vários trabalhos ao longo deste último ano os quais nos suscitaram reflexões e a construção de novos conhecimentos relativos à temática deste projeto, vamos centrar a nossa exposição no vídeo “Memórias”, realizado na Colónia Agrícola, referente ao testemunho da D. Madalena (vídeo 05) e em suportes fotográficos que permitirão o enquadramento e contextualização do nosso espaço de ação artística.

É um vídeo narrativo assim como outros apresentados, mas possui um presença, uma intensidade no seu conteúdo que se destaca dos demais. A forma como o discurso flui e o modo de D. Madalena descrever os momentos passados, faz da sua história algo de diferente e que nos transporta para uma plataforma “aurática”. Esta, com um sentido diferente do preconizado por Walter (1992), permitindo-nos uma aproximação ao real, à vida que nos inquieta face a memórias de uma infância vivida, entre sonhos de menina e uma realidade por vezes traumática.

Consideramos ainda que os registos a apresentar permitem uma leitura global do nosso campo de trabalho, de modo que o recetor possa realizar novas leituras e questionamentos sobre a relação entre política e arte.

O vídeo será projetado em *loop* na galeria “Cozinha” da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, de modo a que funcione como uma meta-narrativa, tentando

criar uma envolvimento nos visitantes, a fim de estes poderem construir a sua narrativa. Poderão enriquecer a sua história no espaço contíguo, através da leitura documental, plantas e mapas com diversas dimensões, alguns deles com o percurso realizado ao longo dos vídeos e fotogramas, retirados dos vídeos com a respetiva legenda. Este material será apresentado em papel fotocopiado e afixado nas paredes do espaço. A opção pelo papel fotocopiado relaciona-se com o sentido de degradação que o mesmo representa em analogia com o espaço “Colónia Agrícola”.

5- (In)conclusão

O espaço “Colônia Agrícola” levou-nos a refletir numa perspectiva artística, política e social a vida e a história dos habitantes de um espaço singular.

O governo, enquanto responsável pela organização e gestão de recursos e territórios e tendo em conta um problema de subsistência agrícola a nível nacional, por decreto, institucionalizou colônias no país. Estas tinham como objetivo a independência alimentar a nível de cereais, oferecendo aos colonos a oportunidade de melhorar a sua vida, procurando, o governo, atingir o ideário de “justiça social”.

No entanto, a visão recolhida através do nosso trabalho apresenta-se antagónica aos ideais preconizados pelo Estado Novo. A leitura das nossas personagens revela que o propósito do governo seria a instrumentalização das pessoas, a imposição de normas, o controlo, o medo e a sua ostracização. Por outra via, estas personagens apresentam-nos, também, uma dimensão afetiva reveladora de tempos que, apesar de difíceis, surgem como lembranças de infância despreocupada, um tempo de ingenuidade num tempo duma cultura da despolitização, entre brincadeiras e afazeres (vídeo “Memórias”).

As imagens reconstruídas, por nós, pretendem revelar este antagonismo entre o Estado e as perceções de quem viveu no espaço. São imagens que têm por base a nossa investigação e perceção pessoal, propondo assim novas leituras de um território geográfico, social e cultural.

Apesar da preocupação permanente em nos distanciarmos dos nossos preconceitos e posições, por vezes aproximamo-nos e identificamo-nos com as nossas personagens para seguidamente retomarmos o nosso ponto de vista de observadores.

Assim, e nesta reta final, reconhecemos que a contaminação está presente em toda a nossa produção artística, embora não a condicione de modo total, mas como vivemos em sociedade e a política é parte integrante dessa sociedade, a produção artística contem, inevitavelmente, na sua génese, elementos estruturais ou lastros residuais da vida política de uma comunidade e de um país.

A atenção do nosso trabalho sobre a Colónia Agrícola foi motivada pelo facto da Colónia Agrícola ser um projeto político que se esvaneceu no tempo e que se apresenta hoje como um fracasso agrícola, económico, político e social, constituindo, deste modo, o nosso balão de ensaio em território delimitado que permitiu trabalhar os problemas mais globais entre a política e as imagens.

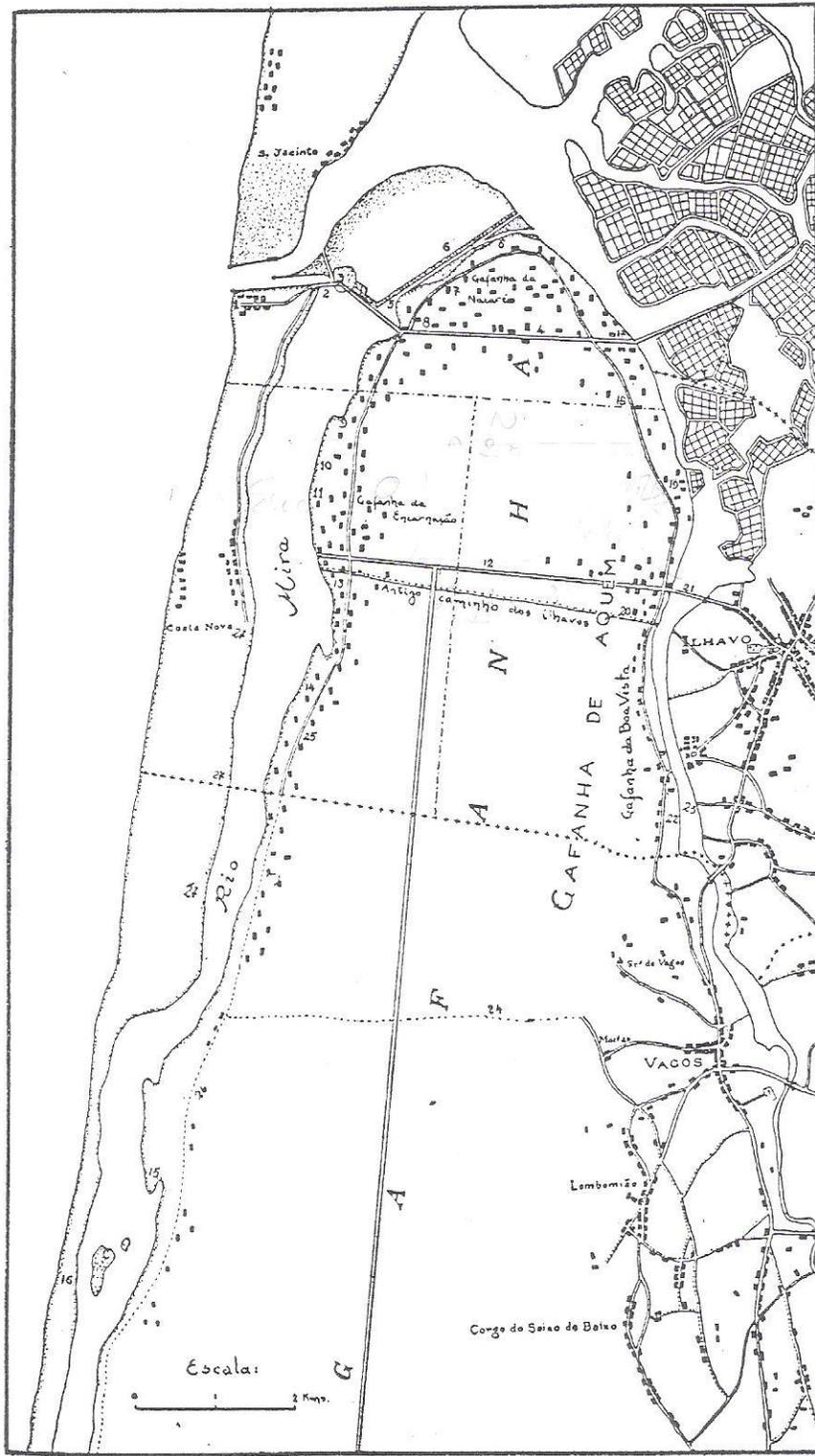
Tentamos reviver e chamar ao diálogo vários pontos de vista sobre a Colónia Agrícola, memórias que constituem uma representação do tempo vivido. Mas não serão as memórias uma representação do que a memória guarda e produto de todos os condicionantes a que estamos sujeitos? Em que medida equivalem à realidade vivida?

Os testemunhos recolhidos são demonstrativos de uma realidade sempre subjetiva, muito própria dessas personagens, sendo visões condicionadas pelas vivências. Todos eles referem questões políticas que condicionaram as suas existências.

Assim como a política interfere na sociedade e na forma como nos relacionamos, também interfere na produção artística. Ou seja, retomando o título do nosso trabalho, “Colónia Agrícola da Gafanha: relações entre as imagens e a política” podemos, mais uma vez, refletir que as imagens e política, novamente surgem inter-relacionadas. O nosso trabalho dá conta de uma politização ambiental num território circunscrito e procura desenvolver uma problematização do lugar e dos seus habitantes por via de uma construção estética realizada no lugar e junto dos atores de uma história coletiva, que se pode rever e visitar na nossa exposição.

Deste modo, estamos convictos que o nosso projeto é um produto das nossas vivências e da dialética existente entre a política e produção artística. No entanto, ficamos a ideia de que esta relação não se apresenta de modo linear estando por vezes próxima e evidente e em outras ocasiões quase em polos opostos. Diríamos, em aproximação a Foster (2001), que a política se relaciona com a vida em contante tensão, contaminando assim, artistas e as suas produções.

6- Mapas da Colônia Agrícola /Localização



- 1 — Praia do Farol; 2 — Ponte das Portas de Água; 3 — Forte; 4 — Estrada de Aveiro à Barra; 5 — Esteiro de Odinot; 6 — M6 do Meio (Quinta); 7 — Chave (Quinta); 8 — Marinhão (Quinta); 9 — Preguiceiro (Quinta); 10 — Carramão (Quinta); 11 — Mato-do-Feijão (Quinta); 12 — Estrada Municipal de Ílhavo à Gaafanha da Encarnação; 13 — Amarante (Quinta); 14 — Luizinha (Quinta); 15 — Forte Velho; 16 — Quinta do Inglês; 17 — Estaleiro e Ponte; 18 — Cal-da-Vila; 19 — Remêlha; 20 — Carreira do tiro; 21 — Ponte do Juncal Ancho; 22 — Possível antiga Foz do Rio Boco; 23 — Rio Boco; 24 — Estrada florestal de Vagos à Boa-Hora; 25 — Estrada municipal (até ao Sul da Gaafanha do Carmo); 26 — Caminho (até ao Poço da Cruz); 27 — Diferentes quintas.

Linha traço-ponto: limites de freguesias eclesiásticas; linha de cruces: limites concelhios.



7- Bibliografia/filmografia

Bauman, Zygmunt. *Liquid Times*. Polity Press, Cambridge, 2007.

Benjamin, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Relógio d'Água, Lisboa, 1992.

Benjamin, Walter. *Rua de Sentido Único e Infância em Berlim por volta de 1900*. Relógio d'Água, 1992.

Breton, André & Trotsky, Leon. *Manifesto: Por uma Arte Revolucionária e Independente*.1938.

Bürger, Peter. *Art and Culture – Critical Essays* Editora Beacon Press Boston, 1961.

Danto, A. *After the End of Art, Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1995.

Foster, Hal. *El Retorno de lo Real, la Vanguardia Finales de Siglo*. Akal, 2001.

Foster, Hal. *Vision and Visuality*, Foster, 1988.

Fried, Michael. *Art and Obecthood*. The University of Chicago Press, 1998.

Fukuyama, Francis. *O Fim da História e o Último Homem*, Revisão Científica de Pedro M S Alves, Gradiva, 1992.

Greenberg, Clement. *American-Type Painting*, 1955.

Henriques, Júlio – *Internacional Situacionista, Antologia*. Lisboa, Edições Antígona, 1997.

Ranciére, Jacques – *Estética e Política, A partilha do sensível*. Porto, Dafne Editora, 2010.

Rato, Vanessa. *Entrevista telefónica a Hall Foster*. Público, 26 de novembro, 2009.

http://www.virose.pt/ml/blogs/proj_10 (consultado em 2-12-2011).

Serra, Filomena. *As neo-vanguardas : reciclagem e realização do projecto das vanguardas históricas : a situação portuguesa*, in Artis,2005.

Vidal, Carlos. *Definição da Arte Política*. Lisboa, Fenda Edições, 1997.

Chauí, Marilena. *Convite à Filosofia*. Ática Editora, São Paulo, 1994.

Rosas, Fernando. *Cooperativismo, Fascismo, Estado Novo*. Almedina,2012.

Rosas, Fernando. *Dicionário de História do Estado Novo*. Bertrand, 1996.

Vieira Rezende, João – *Monografia da Gafanha*. Instituto para a Alta Cultura, Coimbra, 1944.

Decreto de lei nº 36:054, de 20 de dezembro de 1946.

Filmografia

“Douro, Faina Fluvial” 1931

Manoel de Oliveira

"D. Roberto" 1962

José Ernesto de Sousa

“Mudar de Vida” 1966

Paulo Rocha

“O Homem da Câmara de Filmar” 1929

Dziga Vertov

Theo Angelopoulos

"O Passo Suspenso da Cegonha" 1991

"Verdes Anos" 1963

Paulo Rocha