



Clara Menéres: Do território à arte, um percurso singular na escultura contemporânea portuguesa

Clara Menéres: From territory to art, a unique journey in Portuguese contemporary sculpture

Susana Piteira

ORCID: 0000-0003-1870-2580
Universidade do Porto, Portugal

Leonardo Charréu

ORCID: 0000-0002-6761-6964
Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal

Resumo

O presente texto procura relevar o papel importante da escultora Clara Menéres, recentemente desaparecida, no panorama contemporâneo das artes plásticas portuguesas. Constitui simultaneamente uma homenagem por parte dos autores desta escrita que, em momentos distintos, e em geografias académicas diversificadas, tiveram a sorte de privar académica e profissionalmente com a artista. A sua obra cruzou disciplinas e é merecedora de atento estudo por parte das gerações mais novas de artistas. Em particular, os que buscam não só novas formas e materialidades, mas principalmente novos suportes, ou novas abordagens aos suportes tradicionais, novos conceitos e novas teorias capazes de dar respostas às pulsões vitais da nossa época.

Palavras-chave

Arte Portuguesa. Escultura. Paisagem. Natureza. Território.

Abstract

This text seeks to highlight the important role of the sculptor Clara Menéres, recently disappeared, in the contemporary panorama of Portuguese plastic arts. Therefore, it is simultaneously a tribute by the authors of this writing who, at different times, and in diverse academic geographies, were fortunate to deprive academically and professionally with the artist. Her work crossed disciplines and deserves a careful study by the younger generations of artists. In particular, those who seek not only new materialities, but mainly new supports, or new approaches to traditional supports, new concepts and new theories capable of responding to the vital drives of our time.

Keywords

Portuguese Art. Sculpture. Landscape. Nature. Territory.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Introdução

Clara Menéres, e uma boa parte da sua obra, integra intervenções artísticas que, juntamente com as de outros dois grandes nomes da arte portuguesa contemporânea, igualmente já desaparecidos – Alberto Carneiro (1937-2017) e Fernando Lanhas (1923-2012) - abriram um desafiante campo de trabalho em Portugal: a relação direta da arte com o território. As obras destes três artistas revelam incontestavelmente uma abrangente tipificação dos meios e dos processos artísticos associados aos movimentos que afirmaram definitivamente novas géneses artísticas a partir da natureza.

A partir destas obras é possível fazer uma aproximação às intervenções artísticas que a partir de uma nova atitude perante a natureza nos puderam informar sobre as componentes intrínsecas da prática da escultura, para além da sua dimensão histórica ou da sua simples circunscrição a tendências artísticas já mapeadas pelas teorias da arte contemporânea.

Esta abordagem torna evidente que a natureza está subjacente a todas as demais dimensões envolvidas neste contexto de trabalho artístico, de forma muito contundente na definição dos territórios que, numa realidade ambivalente, determinam o carácter do homem ao mesmo tempo que este os define. Mesmo nas expressões aparentemente mais distantes do contexto da natureza, esta não lhes é, de forma geral, acessória. Ela é sobretudo referida a partir da sua própria observação ou de uma intenção profundamente espiritual e/ou poética.

Em linha de conta com esta reflexão, defrontamo-nos com ideias bastante complexas, desde as questões ontológicas da própria escultura e do escultórico¹, na tomada de consciência objetiva do espaço como entidade no seu seio (e assim do vazio), nas problemáticas da arquitetura e da construção, da ação, da performance ou da fotografia enquanto representação “outra” de determinada circunstância, momento e/ou localidade. E, por estas razões, surge também uma condição que se torna central, o conceito de *lugar*, o de *site* e o de *no-site*, a partir dos quais, com o tempo, novos conceitos se criaram deles.

A natureza como dispositivo artístico é indissociável da arte, quase que se confunde com esta. Durante a idade média assumiu-se como paisagem e género pictural, perdendo a sua relevância na pintura depois do Séc. XIX. Através da paisagem o Séc. XX traz de volta, a natureza à arte. Em meados deste século:

a paisagem voltou a ser uma preocupação importante para os artistas, independentemente do *medium* utilizado, mas sem se confundir com os estereótipos picturais que participam na elaboração de uma imagem mental. É antes a perturbação da paisagem, a sua erosão e a sua moldagem pela atividade humana, o tema que hoje predomina (CORNE, 2009, p5).

1- Entendemos aqui o escultórico como o campo escultórico contemporâneo no qual se integram todas as práticas que negam a tradição da escultura propostas nos desenvolvimentos que o século XX definiu para as suas metodologias.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O *território* será então o dispositivo que parece mais adequado para abordar estas preocupações destes artistas, já que nele se congrega a natureza, a paisagem, o homem e as suas ações.

A forma como os artistas aqui destacados utilizaram a natureza, a paisagem e o território, através da sua obra, estão em estrita consonância com as tendências internacionais que lhes foram contemporâneas. Abrindo possibilidades de trabalho às gerações de artistas mais novos, enquanto precursores neste âmbito de atuação artística, enunciaram muitas das vias de trabalho que hoje se praticam. Numa sábia inteligência da leitura do seu país e do seu território, conhecimento que incorporaram depois nas suas obras, encontraram-se com a sua arte num presente, onde passado e futuro procuraram dialogar. Entenderam um país, relativamente alheado do resto do mundo pelas suas circunstâncias políticas, impostas pelo regime fascista português e, depois, interpretaram artístico-culturalmente um país que experimentou a revolução democrática do 25 de Abril. Situações histórico-políticas que naturalmente conformaram, mas também potenciaram, o carácter das obras de Clara Menéres, Fernando Lanhas e Alberto Carneiro.

Hoje podemos verificar que o legado destes três artistas abriu outros olhares sobre as práticas artísticas a partir da natureza e das problemáticas atuais com elas experimentadas, num diálogo muito estreito com artistas e criativos que cada vez mais ultrapassam fronteiras disciplinares, conceptuais, ideológicas e territoriais, no panorama da arte já não internacional, mas agora definitivamente global.

O percurso de Clara Menéres a seguir apresentado é, portanto, transversalmente tocado pela questão da natureza e do território: na matéria, no espaço e no tempo, sempre com um filtro feminino. Tal como os percursos dos artistas sinalizados, cada um deles manifesta especificidades que os diferencia substancialmente. Essa diferença é revelada pelos diferentes objetivos, diferentes processos e meios de trabalho, assim como pelos resultados finais igualmente diferenciados. Estamos perante um olhar atípico sobre os diferentes modos de fazer. Em circunstâncias diferentes, as obras em causa, ou parte delas, poderiam enquadrar-se noutros contextos artísticos.

Uma certa linha de aproximação biográfica caracteriza a abordagem à obra de Clara Menéres e às obras dos outros dois artistas, ela resulta da verificação da presença incontornável do lugar, do território e da natureza nas referidas obras. Há outras ligações siamesas. Curiosamente, também se constata que estes três artistas são oriundos da mesma região de Portugal: de Entre Douro e Minho, a região mais a norte de Portugal continental, montanhosa, de relevos acentuados e climas variados, embora o granito lhes seja transversal, embora o granito lhes seja transversal.

Lanhas e Carneiro merecerão, por certo, um estudo também atento, mas encontra-se, para já, fora da intencionalidade deste texto. Atinemo-nos, então, à única mulher deste trio.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

1. Clara Menéres. Síntese biográfica

Maria Clara de Rebelo de Carvalho Menéres nasceu em Braga em 22 de agosto de 1943 e faleceu em Lisboa no dia 10 de maio de 2018. Formou-se na Escola Superior de Belas Artes do Porto, onde foi aluna de importantes nomes da arte portuguesa do século XX, simultaneamente artistas e professores das Belas Artes, como Barata Feyo, Lagoa Henriques, Heitor Cramez e Júlio Resende.

Não se pode dizer que a sua obra artística tenha fielmente repetido e continuado os cânones dos seus mestres. É certo que modelava superiormente, como muitos dos seus professores, mas o que a caracteriza, numa só palavra, será exatamente a insubmissão a qualquer tipo de corrente artística imposta e um ecletismo estético artístico que cruzou transdisciplinarmente várias áreas do conhecimento, assim como da ação artística.

Em França, doutorou-se em Etnologia pela Universidade de Paris VII. Foi Professora Agregada pela Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, onde ensinou Desenho e Escultura, de 1971 a 1996, e onde viria a desempenhar funções diretivas. De 1996 a 2007 foi Professora Auxiliar Associada com agregação e, depois, um pouco mais tarde, foi professora Catedrática da Universidade de Évora, onde finalizou o seu percurso académico como Professora Emérita Catedrática.

Obteve diversas bolsas de estudo, nomeadamente uma da Fundação Calouste Gulbenkian, de 1978 a 1981, em Paris, e outra de 1988 a 1990, juntamente com a Fundação Luso-Americana, nos Estados Unidos, onde foi Research Fellow do Center for Advanced Visual Studies do famoso Massachusetts Institute of Technology.

Participou em inúmeras e importantes mostras coletivas, nomeadamente: *Exposição 73* (Lisboa, Sociedade Nacional de Belas Artes, 1973), onde apresentou *Jaz Morto e Arrefece*, uma realista representação escultórica de um soldado morto, com a farda claramente identificada da guerra colonial que Portugal travava então nas suas colónias em África, por sua vez inspirada no poema *O Menino de Sua Mãe* de um dos mais conhecidos poetas portugueses: Fernando Pessoa. A artista participou também na *Alternativa Zero* (Lisboa, Galeria Nacional de Arte Moderna, 1977), onde apresentou um dos seus mais controversos trabalhos: *Mulher-Terra-Vida*, uma obra inspirada na Land Art e também portadora de uma profunda carga política. Este trabalho escultórico virá a ser replicado noutra escala no jardim do Museu onde se apresentou a *XIV Bienal de São Paulo* (Brasil, 1977). Clara Menéres participou também na exposição coletiva *Anos 60, Anos de Rutura: uma Perspetiva da Arte Portuguesa nos Anos Sessenta*, inserida na programação de Lisboa 94, Capital Europeia da Cultura (Lisboa, Palácio Galveias, 1994).

A sua atividade artística foi, então, quase sempre cruzada com a atividade docente, até se jubilar, como dissemos, como professora Catedrática Emérita da Universidade de Évora. Não menos relevante, e complementar às duas anteriores dimensões do seu trabalho – a artística e a de ensino - foi a dedicação à reflexão teórica e crítica destas suas principais atividades, a partir de dentro, com voz implicada, destacando aqui os estudos sobre os relógios e o conceito de tempo no ocidente, arte e investigação, ciência, arte e religião, temas em torno dos quais publicou, proferiu e organizou diversas conferências.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

2. Clara Menéres. “Escultura, a arte do conflito”².

Na prática artística, Clara Menéres foi tão eclética quanto necessitou para concretizar as suas criações e os seus projetos. Da natureza à tecnologia, como meios artísticos, ou dos trabalhos de carácter perene ao efémero, ou ainda do trabalho artesanal ao industrial, nenhum meio ou processo foi refutado pela artista desde que considerado por ela pertinente para a persecução dos seus objetivos³.

Fazendo parte de uma geração que tinha como necessidade posicionar-se politicamente pelas circunstâncias de ditadura em que o país então vivia (pelo menos até à revolução de instituição de um regime democrático em 1974) e, sendo mulher numa sociedade patriarcal, que limitava, severamente, a expressão artística, Clara Menéres exerceu intervenção cívica e contestatária, continuamente, através da sua obra artística. Mas um terceiro factor consolida a acção perturbadora do seu trabalho – a escultura em si enquanto disciplina⁴.

É no carácter invasivo e perturbador da escultura, nas incidências da encomenda e nas ocorrências da exposição em espaço público e em espaço museológico, de que resultaram importantes histórias de tensão e de conflito, de diálogo e de confronto, de polémica e de controvérsia, que se evidencia o entendimento do trabalho político de Clara Menéres, fazendo da artista uma voz incontornável sobre a situação incómoda da escultura na cultura contemporânea. (...) a escultura desperta pulsões interiores que outras formas de arte não despertam, graças à sua tridimensionalidade, à sua presença efectiva, à acção real que envolve e às interferências que gera (CASTRO, 2016, p.195).

Portanto, todas estas questões foram relevadas pela génese disciplinar da escultura mas, em simultâneo, também pela vontade de ruptura e inovação que a artista manifestou no próprio manejo da disciplina. Porém, numa atitude integradora, tanto realizou estatuária como instalação ou ação, todos os modos e modelos foram mobilizados de acordo com circunstâncias epocais e institucionais. Assim, para além da vida e da morte como referentes, o complexo e abrangente campo escultório contemporâneo foi a linha transversal à sua obra. E, através dele, se aprofundaram

2- Título designado por Clara Menéres para Aula Aberta que proferiu na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal: Auditório da Pavilhão Sul, 29 de Novembro 2013, com organização e co-ordenação de Susana Piteira, no âmbito da Unidade Curricular de Metodologia de Projeto (4º ano de Artes Plásticas escultura).

3- Para um conhecimento mais profundo sobre todas estas questões da obra de Clara Menéres, consultar o texto de Conferência em CASTRO, Laura. Invenções magníficas da vida e da morte. A obra de Clara Menéres. In LEANDRO, Sandra. & SILVA, Raquel Henriques da. (Coord.). Mulheres Escultoras em Portugal. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 187-213.

4- A escultura, arte da libido, assim a definiu Clara Menéres quando se dirigia aos estudantes em Aula Aberta, intitulada *Escultura, a Arte do Conflito*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, Portugal: Auditório do Pavilhão Sul. 29 de Novembro 2013.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

as “relações que a arte estabelece com a natureza, o erotismo, a morte e o misticismo ou a identidade nos quais esta obra se estabelece, recuperando os mitos fundadores, as raízes antropológicas e as origens históricas das sociedades humanas” (CASTRO, 2016, p.195).

3. “Mulher-Terra-Vida”: Escultura mito.

Partindo deste ponto e como a própria escultora afirmou⁵, a matriz de todo o seu trabalho relacionado directamente com as problemáticas da natureza e da cultura a partir de uma abordagem feminina é a *Mulher-Terra-Vida*, de 1977, realizada para a exposição *Alternativa Zero*, na Galeria de Belém, em Lisboa e também apresentada na Bienal de São Paulo com uma dimensão maior. A peça foi reproduzida na exposição *Alternativa Zero*, na Fundação de Serralves, no Porto, em 1997 (Figura 1). Existiram ainda outras propostas para o trabalho que não se chegaram a realizar. Este trabalho vai evocar a “Terra Mãe”, os valores femininos ancestrais, relativos aos mitos da fecundidade, nas deusas da maternidade, na “Mater” (Terra) fecundada enquanto símbolo maior da humanidade⁶.



Figura 1: Mulher-Terra-Vida, madeira, acrílico, terra e Relva 90x180x300 cm, exposição Alternativa Zero, Galeria de Belém, Lisboa. (Adaptação de Leandro & Silva, 2016, p.201).

5- De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

6- Idem.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A escultura caracterizava-se por um torso feminino, deitado de costas em terra e relva, limitadas por uma estrutura lateral em acrílico com fundo em madeira. Como matéria orgânica que era, necessitava de ser regada e aparada regularmente, o que acontecia à noite, quando a exposição estava encerrada ao público, e era realizado por uma funcionária ao serviço da exposição. A zona pública tinha uma relva mais alta a demarcá-la. Foi um dos trabalhos mais comentados na imprensa da época como demonstra o que escreveu Jorge Listopad no *Jornal Expresso* de 25 de Março de 1977 “Esteticamente, em particular: Clara Menéres com a sua tumba-mulher. Alguém sem cantar (é pena) aparava a relva do púbis (a natureza não descansa nem enquanto vocês dormem, a segunda natureza, a arte, idem)” (LISTOPAD, 1997, p.7).

O carácter ambíguo entre ser corpo e objecto, arte ou material, foi factor perturbante para quem com a “Mulher-Terra-Vida” se confrontou, conforme relata a sua autora⁷, a obra foi várias vezes agredida com um bastão, na zona do ventre da figura, durante a noite, quando a exposição estava encerrada.

Na XIV Edição da Bienal de São Paulo, em 1977, a segunda versão desta obra, com dimensões maiores, como já referido em cima, o seu púbis teve uma relva mais alta. A segunda versão da escultura, terá igualmente causado tal escândalo, que o prefeito da Cidade ponderou não inaugurar a exposição. Esta ocorrência quase provocou um conflito diplomático com a artista a telefonar às entidades envolvidas, nomeadamente à Embaixada de Portugal, reclamando os atrasos continuados na instalação da peça. Mas os problemas não se ficaram por aqui. A escultora teve que reivindicar com veemência, junto da tutela da Bienal⁸, o modo de colocação da peça no jardim. Havia sido solicitado à artista que colocasse umas *perninhas* na peça, de enormes dimensões (pois esta versão era substancialmente maior que a primeira), para não estragar o jardim, naquilo que manifesta claramente o desconhecimento sobre a arte contemporânea e os seus requisitos de implantação⁹.

A terceira versão da peça seria realizada na exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, nos jardins na Fundação de Serralves, em 1997, numa importante revisão histórica da sua edição de 1977. Mais uma vez, de acordo com a artista, o preconceito cultural rejeitou a sua proposta para que a escultura desse lugar a uma instalação permanente nos jardins da instituição¹⁰:

É impressionante como a colocação de uma obra de arte num jardim, sobretudo no caso desta, com matéria viva, é considerada uma intromissão. Se (aquilo) fosse um canteiro feito por jardineiros com plantas ornamentais ou com ervas aromáticas ainda hoje lá estava. Sinceramente, na minha vida, na minha obra, aquilo com o que me tenho debatido permanentemente é com o preconceito cultural das pessoas com funções de direção, muitas das vezes a alto nível (CAMPOS, 2011, p.117).

7- De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

8- Que era a Prefeitura de São Paulo.

9- De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

10- Idem.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Com a escultura *Mulher-Terra-Vida* Clara Menéres, solicitou a atenção do público para a sua condição de elemento integrante do sistema da natureza que com ela deve manter-se em harmonia. Numa reivindicação profundamente feminina, lançou o alerta sobre as problemáticas da origem humana e da sua possibilidade de sobrevivência no presente e no futuro, inovando os meios artísticos na utilização de matérias e meios plasticamente efémeros¹¹ e poeticamente confrontadores.



Figura 2: Clara Menéres, *A grande Espiral*, Serra da Lua. Porto de Mós, Portugal. Pedra empilhada, 185m diâmetro. Créditos fotográficos Leonardo Charréu, 2018.

11- As matérias utilizadas nesta escultura dependem de uma manutenção regular para que a obra se mantenha enquanto tal, caso contrário terá uma vida breve pelo carácter dinâmico que nos apresentam as matérias vivas.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 3: Clara Menéres, A Grande Espiral, Serra da Lua, Porto de Mós, Portugal. Pedra empilhada, 185m diâmetro. Vista norte. Créditos fotográficos Leonardo Charréu, 2018.



4. A intervenção na Serra da Lua: A escultura-rito.

Numa clara chamada de atenção à implicação do tempo na vida do homem e às possíveis consequências na dissolução de uma unidade entre natureza escultura, entre homem e meio, Clara Menéres construiu a *Grande Espiral na Serra da Lua*. A intervenção assinala a mudança da representação do espaço e do tempo alterando assim a imagem do mundo, como a autora explica:

Desde que a espiral se manifesta, o tempo da eternidade começa a dissolver-se. A ruptura do Um, a descontinuidade criada pela circunferência interrompida que se enrola sobre si própria, significa a instauração do múltiplo. Estamos perante uma figura que inicia um outro tipo de continuidade, aquele que tem um princípio e fim, mesmo quando um dos extremos se projecta no infinito, um símbolo de leitura complexa que vem anunciar o pensamento e as concepções de vida da modernidade (MENÉRES, 1983, p.10).

A obra foi desenvolvida no contexto de um programa artístico vocacionado para a escultura em pedra, organizado pelo Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros, na região centro de Portugal, em articulação com os municípios que este abrange, que se intitulou “A Semana da Pedra”. Teve sete edições anuais entre 1988 e 1994, tantas quanto os municípios que integram o território do Parque, sendo a cada ano celebrado num desses lugares.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Mais uma vez na edição em que participou como artista¹², a primeira, em 1988, Clara marcou pela diferença. Sem deixar de trabalhar com a pedra, o material que justificava o concurso, construiu um muro em forma de espiral na Serra da Lua, que integra o Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros. Afrontando aquela que seria a lógica do evento, modelar uma peça desenvolvida na vertical para colocar sobre um plinto, concentrou-se antes na paisagem envolvente, interiorizando a ancestral forma de ordenamento daquele território, conseguido durante um longo e milenar processo de humanização. O relevo da Serra caracteriza-se maioritariamente por carsos¹³. Para que a agricultura aí tenha sido possível, obrigou à limpeza sistemática dos solos em que as pedras calcárias lhe eram retiradas e empilhadas a marcar o perímetro de cada parcela do terreno, construindo muros de resguardo ao vento, numa zona que se caracteriza agricolamente pelo minifúndio.



Figura 4: Muro tradicional da Serra de Aire e dos Candeeiros, Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.

12- Clara Menéres participou em edições posteriores da Semana da Pedra como elemento do Júri.

13- O termo «carso» provém do esloveno Kras. Este termo é utilizado para designar relevos originados em regiões onde predominam as rochas calcárias, em <http://www.alviela.cienciaviva.pt/exposicoes/carso/> consultado em 14 de Julho de 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Figura 5: Abrigo de pastor e afloramentos cársicos da Serra de Aire e dos Candeeiros. Porto de Mós, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.



A *Grande Espiral* reitera alguns princípios dos movimentos da Land Art que em Portugal não obtiveram grande ressonância à época. Para além da vontade da escultora, a matéria e o lugar determinaram a obra, já que esta depende da sua localização ao mesmo tempo que define uma nova paisagem.

O muro em forma de espiral, que ocupa um diâmetro de 185 metros, recorre, como atrás referimos, à técnica ancestral local de construir muros empilhando pedras de formas e tamanhos irregulares¹⁴, convocando por isso processos bem distintos dos da escultura talhada directamente pelas mãos do escultor. Estamos perante um caso de trabalho *alocado*¹⁵ envolvendo distintas pessoas e colaborações para executarem a obra a partir do projecto com a coordenação da artista. Assim, a construção obrigou a um desenho prévio, codificando a futura obra, exigindo uma metodologia que se aproxima mais da tradição da arquitectura. E o tempo, aqui evocado pela forma expansiva da espiral, pela possível presença do público percorrendo o espaço de fora para dentro

14- A escultura foi caiada aquando da sua construção. Sendo a cal perecível e não tendo sido caiado com frequência, no momento da seu recente registo fotográfico apresenta a cor da pedra natural. Também tive conhecimento que vai sendo limpo de vegetação por vontade espontânea de guardas da natureza ao serviço do Parque Natural da Serra de Aire e Candeeiros. Infelizmente as entidades que tutelam este tipo de património não o cuidam com regularidade. Neste caso concreto a obra desaparecerá se não tiver uma manutenção regular para a proteger da vegetação, restaurar o muro, etc.

15- No regime *autogerado*, o escultor responde a uma determinada proposta a partir da utilização de um código próprio, elaborado como linguagem e, no regime *alocado*, significa que alguém de fora determine no todo ou em parte, as características do trabalho a realizar. PITEIRA, Susana. A Simbologia da Escultura Pública. @pha.Boletim #1Disponível em <<http://www.apha.pt/wpcontent/uploads/boletim1/Simbologia-EsculturaPublica.pdf>> Acesso em: 28 e Julho de 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

e de dentro para fora, a condição efémera do trabalho¹⁶, confere-lhe outra dimensão fundamental que o inscreve numa génese distinta da escultura – aquela que Maderuelo diz ter roubado o espaço à arquitetura (MADERUELO, 1990).

Portanto, a *Grande Espiral* é uma obra endereçada ao local, do qual se serve como suporte e como matéria, sendo construída *in situ*. Tem carácter efémero, tal como a própria natureza, podendo ser percorrida pelo público, existe apenas se estas dimensões do tempo se verificarem. Por último, a sua escala não permite abarcar a totalidade da construção senão a grande distância. Por esta razão a intervenção tem um carácter duplo de construção, quando a vivenciamos de perto, mas ao longe, volta a comportar-se como uma grande escultura, um objecto implantado na encosta de Serra da Lua.

Esta intervenção responde ainda à criação daquilo a que Robert Smithson definiu como *site* e também *como no site*. *Site*, é lá onde as coisas acontecem, ou seja, neste caso, quando nos confrontamos directamente com a intervenção na Serra da Lua, podendo observá-la, percorrê-la e tocar-lhe, sentindo a sua materialidade para além da dimensão háptica. *No site*, é a representação da Espiral, através da fotografia, apresentada ao público num local de exposição

Reunidas estas condições estamos perante a estratégia da artista que pretende trabalhar na natureza nela intervindo. A terra, o vento, a luz natural e os outros elementos tornam-se parceiros do seu processo de intervenção. A intenção de desmaterialização dos objectos preconizada pelos movimentos do início dos anos 60 de Século XX, mais do que substituir os conceitos das obras, pretende alertar-nos os sentidos com propostas artísticas inéditas até então. O foco desta atitude residiu na possibilidade de uma nova reflexão do que poderia ser a natureza em si, mas também a exploração subtil dos seus limites (THIBERGHIE, 2001). Julgamos que é este o caso da *Grande Espiral*.

5. A intervenção urbana: a escultura como redenção da ruralidade.

A partir da terra, e mais uma vez na relação do homem com o seu meio, agora no domínio da agricultura, a instalação/construção/escultura *Granito Ritmo*, realizada no contexto da 1ª Bienal de Vila Nova de Cerveira, em 1978, reinterpreta uma emblemática marca do território rural da região mais a norte de Portugal: o Minho e o Douro Litoral: as ramadas de vinhedos suspensas em esteios de granito. A sua distribuição é semelhante à da *vinha alta* ou de *enforcado*¹⁷. Os esteios são paus talhados de granito, muito direitos, finos e altos. “Tão delgados que não resistiriam às trepidações do transporte individual: assim, vêm da pedra geralmente aos pares, apontando-se os guilhos para separação final no lugar onde vão ser utilizados” (RIBEIRO, 2013, p.20).

Clara Menéres, profunda conhecedora da cultura e do território português, insigne minhota, apropriou-se destas construções agrícolas seculares recuperando-as para o contexto da arte contemporânea.

16- No caso de não ter uma manutenção assídua e que é a realidade deste trabalho entre muitos outros.

17- Vinha apoiada por elementos *tutores* (de suporte) vivos, constituídos por árvores (castanheiro, choupo ou plátano), atingindo os seis a sete metros de altura.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

O intuito do trabalho foi dar valor plástico e poético aos esteios fora do seu contexto funcional¹⁸, criando um projecto de integração num espaço verde, de uma escultura feita a partir de esteios de ramada e ferro. A ramada e o esteio, como elementos de transformação da paisagem, demonstram como a acção do homem no domínio da agricultura tem sentido estético, denunciando um comportamento para lá da mera funcionalidade de cultivar. Neste caso, a intervenção escultórica *Granito-Ritmo* remete-nos a práticas agrícolas, por conseguinte a práticas culturais, que revelam ainda uma unidade entre o homem e a natureza, na segunda metade do século passado, em Portugal. No país, estes processos acelerados de modernização da agricultura foram, de algum modo, alterando os modos tradicionais de intervenção.



Figura 6: Clara Menéres, Granito Ritmo, 1978, Vila Nova de Cerveira, Portugal. Granito e Ferro, 450 x 200 cm (dimensões máximas da área da planta). Créditos fotográficos Paulo Relvas.

18- De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa, já citada anteriormente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

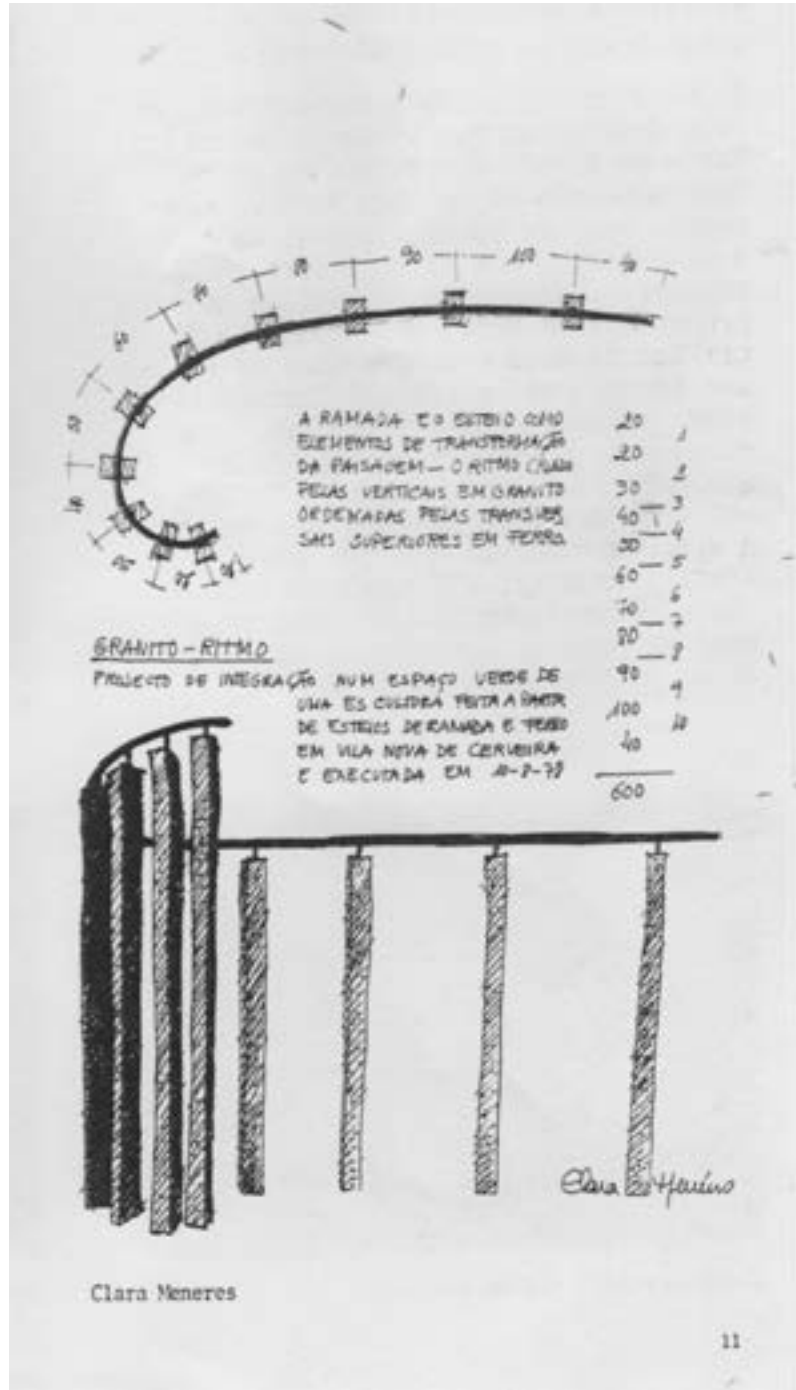


Figura 7: Reprodução do projecto *Granito-Ritmo* realizado pela autora em desenho à mão livre, planta e alçado com pequena legenda. (Isidoro, 1978, s/p).

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

A intervenção foi instalada no centro histórico de Vila Nova de Cerveira¹⁹, tendo sido os dez esteios que a compõem, oferecidos pelo Presidente da Câmara Municipal de então (1978). Para além dos dez esteios em granito, a peça é composta por um elemento em ferro que os une desenhando uma linha em espiral, com a dimensão de seis metros. Neste uso da espiral podemos sentir como a intervenção do homem no domínio da natureza se socorreu recorrentemente da geometria como forma de ordenar o seu carácter caótico, numa constante procura pela própria sobrevivência.

Este projeto antecipou formalmente o da Serra da Lua, mas os conceitos inerentes, embora com alguma similitude (a simplicidade formal e material, a ancestralidade das práticas agrícolas das comunidades locais, etc.) diferenciam-se pela escala e por outras estratégias visuais empregues. Na Serra da Lua, por exemplo, teremos que nos afastar uns quilómetros, para uma outra elevação paralela, para apreciarmos na realidade toda a amplitude da intervenção.



Figura 8: Escultura *Topiária*, Cupressos Leillandy, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012. Santo Tirso. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.

6. Aprender com os jardineiros: Escultura viva

Na escultura *Topiária*, (Figuras 8, 9 e 10) Clara Menéres trabalha em contexto não só de equipa, como na *Grande Espiral*, como também no âmbito interdisciplinar, participando num projecto que teve o fim de dar resposta a uma encomenda de arquitectura para reorganizar espacial e funcionalmente a Praça Humberto Delgado, na cidade de Sto. Tirso, situada no norte de Portugal, a poucos quilómetros do Porto. A Memória Descritiva do Projecto enuncia assim a intervenção:

Este espaço é constituído pelo troço final da Avenida de S. Rosendo e pela zona ajardinada existente entre esta e a fachada Norte do edifício do Palácio da Justiça. A

¹⁹- Posteriormente foi colocada noutra local, também no perímetro histórico de Vila Nova de Cerveira, perdendo escala, nesta localização que é também aquela em que se mantém actualmente.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

intervenção irá permitir ao edifício do Cine-Teatro “respirar”, abrindo-se mais para a cidade. Toda a zona ajardinada existente será intervencionada, fundindo-se com este espaço numa plataforma única, com características mais pedonais, valorizando as tílias de grande porte que o compõem. Nesta plataforma serão colocados bancos de granito, conferindo ao espaço condições de permanência e de estadia que o tornarão numa agradável zona de estar exterior (...) A Praça General Humberto Delgado será enriquecida por uma peça em topiária da autoria da escultora Clara Menéres. Nesta peça procura-se recuperar a tradição portuguesa dos jardins barrocos, com arbustos talhados pela mão de jardineiros, em bucho ou cedro.²⁰



Figura 9: Praça Humberto Delgado com Escultura em topiária, Cupressos Leillandy de Clara Menéres, entre o monumento em homenagem ao Dr. Pires de Lima e fachada norte do Palácio da Justiça. Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.

20- Publicitada através do site oficial da Câmara Municipal de Santo Tirso em <https://www.cm-s-tirso.pt/pages/464> a 26 de Julho de 2018. Retirado da memória descritiva do projecto publicitado através do site oficial da Câmara Municipal de Santo Tirso em <https://www.cm-s-tirso.pt/pages/464> a 26 de Julho de 2018.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001



Figura 10: Escultura *Topiária, Cupressos Leillandy*, Clara Menéres, projecto de 2008, instalado em 2012. Santo Tirso, Portugal. Créditos fotográficos Susana Piteira, 2018.

Como nos explicou Clara Menéres²¹, num espaço repleto de elementos, mesmo depois de se alterarem os circuitos para o tráfego automóvel e o jardim, com o objetivo de o tornar mais amplo aos peões, colocar mais um elemento escultórico nesta praça requereu particular cuidado. O monumento de homenagem ao Dr. Pires de Lima, da autoria do escultor Leopoldo de Almeida (1898-1975), era o único elemento importante daquele lugar, que já se encontrava colocado de costas para a fachada do Palácio da Justiça, desde o projecto original da praça, o qual havia que preservar nessa condição. Por essa razão a escultora optou por uma matéria vegetal que teria uma presença menos perturbante do que se utilizasse uma matéria inanimada. O trabalho serve de

²¹-De acordo com o registo escrito de uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

enquadramento, uma espécie de cenário, ao monumento pré-existente, como um fundo que lhe confere outra volumetria. Visto do lado do Palácio da Justiça, a escultura esconde a parede cega que está virada a esta construção, anulando a sua presença e animando esta zona da praça.

O interesse pelos elementos da natureza em paralelo com os da cultura tradicional, manifestam o especial apreço que a autora tinha pela dimensão estética de amarrar a terra, “de edificar, de trabalhar os recursos da sobrevivência, a importância do fazer oficial, a entrega das mãos e do corpo ao que se constrói e elabora.” (CASTRO, 2011, p.211). A escultura *A Topiária*, conceptualizada em 2008, e colocada na Praça Humberto Delgado em 2012, assinala em modo de síntese a preocupação central da obra e da reflexão da escultora. Um percurso artístico atento aos fluxos vitais do homem na sociedade e na natureza.

Desenvolvida em viveiro, modelada pelas mãos da própria Clara Menéres e por jardineiros²² durante o seu crescimento, *A Topiária*, em *Cupressus*, completa-se com tutores²³ em metal e no diálogo com a cantaria do pavimento em curva formando o canteiro no qual estão plantados os *Cupressus*. Esta subtilidade de continuar o pavimento, modelando-o, por forma a definir o limite do canteiro, acentua a preocupação de integração do elemento escultórico no restante espaço em que este se pretende incluso. Mas identifica ainda o profundo conhecimento que Clara Menéres dominava na manipulação entre as diversas artes, muito especialmente entre a arquitetura e a escultura. Ou também o conhecimento de toda a programática, ideologia e morfologia dos planos urbanísticos do Estado Novo (outra designação do período fascista português 1936-1974), dos quais, a Praça em questão é devedora.

Embora herdeira da arte da topiaria, esta obra pode inscrever-se naquilo que primeiro definiu a escultura: um objeto talhado, por processo subtrativo. Neste caso em matéria vegetal, teve o auxílio de tutores, elementos que auxiliam na orientação desejada do crescimento da planta, que são em metal e se integram na própria estrutura morfológica da escultura. As formas e técnicas tradicionais da topiária serviram à autora para reconstruir uma linguagem artística enraizada na cultura nacional, dos jardins construídos nesta arte, que se distribuem por todo o país, em particular no norte em quintas privadas²⁴. Estamos perante um exemplo claro de como a escultura se pode actualizar a cada momento a partir da sua própria história, da do homem e da História da Arte. O que é contemporâneo não são as matérias, nem mesmo os processos, mas aquilo que fazemos deles hoje. A autora reconstruiu uma linguagem artística enraizando então a cultura nacional da topiária conferindo-lhe uma expressão contemporânea.

22- Clara Menéres trabalhou ao longo da sua carreira com muitos jardineiros, artesãos, e canteiros sobre o quais nos manifestou a sua maior consideração pelo cúmplice entendimento do seu trabalho e consequente capacidade de realizar o que estava na intenção da escultora.

23- Elementos que auxiliam na orientação desejada do crescimento da planta.

24- A topiária ainda que não seja originária do país, popularizou-se em Portugal no período Barroco, quer em jardins públicos, quer em jardins privados, apesar de existirem jardins anteriores com esta técnica, como é o caso do jardim da Quinta da Bacalhôa. Do período Barroco com topiaria, normalmente em buxo, temos para além dos inúmeros jardins privados, como os Jardins do Palácio Fronteira, o Jardim Botânico de Coimbra, o Jardim Botânico da Ajuda em Lisboa ou Jardim Botânico Tropical também em Lisboa, assim como os diversos Jardins do Palácio de Queluz.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

Conclusões.

De forma exemplarmente conhecedora do que pode ser a prática da escultura, em qualquer tempo e espaço, em modo de profunda assertividade e coerência entre o que a preocupava e as formas com as quais expressou essas problemáticas, Clara Menéres brindou-nos com imagens de uma visão “holística mágico-vitalista do universo” (MOURÃO, 2002); num grito profundo de alerta sobre a possível dissolução do laço entre o homem, a terra e o universo provocado pela ciência moderna. Reivindicou, assim, o lugar da arte na vida das pessoas e um lugar para os artistas, onde a matéria e o tempo foram meios privilegiados para a sua escultura. Concluimos com as próprias palavras da artista a sumarizar as questões que fundamentaram a sua prática, sobre:

a relação do Homem com a Terra, endógena, arcaica mas não romântica, porque não é contemplativa. À medida que se foi percebendo o passado arqueológico e da sua cultura, tive a percepção do tempo. Os movimentos da arqueologia europeus são muito importantes para a definição da nossa identidade, do nosso povo que está aqui nesta costa atlântica. Somos condicionados pelo mar e pelos rios. Não há fronteira sem ser natural. Somos uma mistura de povos a caminhar do norte para o sul. A certa altura como explica Ilídio Araújo, os clãs adoptaram etnónimos que derivavam de uma espécie animal ou vegetal, para uma organização social das suas sociedades primitivas, em gentilidades e frátrias. A cada um desses etnónimos “correspondia um patriarca ou matriarca com o mesmo nome da espécie totémica do correspondente clã, e que o panteon do mundo ocidental era constituído quase totalmente por esses patriarcas e matriarcas com nomes de animais e plantas. Além do culto desses patriarcas que enraizaria num “culto dos mortos”, vindo já da cultura do paleolítico, e do culto do génio da “terra-mãe”²⁵.

Por este facto, a nossa identidade, e falamos da portuguesa em particular, está intimamente dependente e ligada ao meio natural. Os chamados francesismos e todos os outros estrangeirismos que tão intensamente marcaram e influenciaram as letras e também as artes plásticas em Portugal (ainda hoje!) foram contornados, e até mesmo ignorados, nas produções mais impactantes de Clara Menéres. A artista soube como ninguém apoiar-se nessa relação visceral e telúrica, não só com o lugar e com o território, mas também com as suas gentes, as pessoas que o habitam. Esses artesãos e agricultores que a artista sempre tratou com respeito e consideração, são portadores de saberes e práticas ancestrais de intervenção no lugar que foram utilizados como

25- Perspectiva apoiada pela teoria desenvolvida por Ilídio Araújo em ARAÚJO, Ilídio. *As Origens do Povo Português e do seu fado. As gentes e Povos da Lusitânia*. Lisboa: ISA Press, 2017, que Clara Menéres referiu e citou durante uma conversa que tivemos no dia 24 de Março de 2018, na sua casa, em Lisboa.

PORTO ARTE



Revista de Artes Visuais

v.26 n.46
Jul/Dez 2021
e-ISSN: 2179-8001

elementos axiais de uma parte significativa da sua produção plástica. Talvez nisso tenha residido a relevância e singularidade da sua obra, plenamente merecedora, quanto a nós, de continuado estudo e atenção.

Referências

- ARAÚJO, Ilídio. *As Origens do Povo Português e do seu fado. As gentes e Povos da Lusitânia*. Lisboa: ISA Press, 2017.
- CAMPOS, Mariana. *Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa zero*. (Dissertação de Mestrado não publicada). Lisboa, Portugal: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2011.
- CASTRO, Laura. Invenções magníficas da vida e da morte. A obra de Clara Menéres. In: LEANDRO, Sandra. & SILVA, Raquel Henriques da, (Coord.). *Mulheres Escultoras em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016, pp. 187-213.
- CORNE, Enric. *Paisagens Oblíquas*. Lisboa: Fundação de Arte Moderna e Contemporânea, 2009.
- FLAM, Jack. (Ed.). *Robert Smithson: The collected writings*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996.
- LEANDRO, Sandra. & SILVA, Raquel Henriques da, (Coord.). *Mulheres Escultoras em Portugal*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2016.
- LISTOPAD, Jorge. *Alternativa sem Alternativa. Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, 1997.
- MADERUELO, Javier. *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Biblioteca Mondadori, 1990.
- MENÉRES, Clara. *Os relógios e o imaginário*. Colóquio Artes, 59, pp. 4-15, 1983.
- MOURÃO, José. (2002). *Alquimia e Religião: Cruzamento do visível e do Invisível. Discursos e Práticas Alquímicas*. Disponível em <<http://triplov.com/alquimias/alq-jos2.htm>>. Acesso em 18 de jul. de 2018.
- RITEIRA, Susana. A Simbologia da Escultura Pública. @pha.Boletim #1 Disponível em <<http://www.apha.pt/wpcontent/uploads/boletim1/SimbologiaEsculturaPublica.pdf>> Acesso em: 28 de Jul. de 2018.
- RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização. Temas portugueses*. Lisboa: Edição Livraria Letra Livre, 2013.
- TIBERGHEN, Gilles. *Nature, Art, Paysage*. Arles: Actes Sud. École Nationale Supérieure du Paysage de Versailles. Lavoute Chilhac: Centre du Paysage, 2001.



Susana Piteira

Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Artista Independente. Membro colaborador do CIEBA (Centro de Estudos e Investigação em Belas Artes). Doutoramento em Belas Artes pela Universidade de Barcelona, Espanha.

Leonardo Charréu

Departamento de Formação e Investigação em Arte e Design, Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal. Doutoramento em Belas Artes, Universidade de Barcelona, Espanha/e em Ciências da Educação Universidade de Evora, Portugal. Professor na Escola Superior de Educação de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, Portugal. Membro investigador do CIEBA (Centro de Estudos e Investigação em Belas Artes)

Texto enviado em: 09/04/2021
Texto aceito em: 25/06/2021
Texto publicado em: 18/09/2021

Como citar: PITEIRA, Susana; CHARRÉU, Leonardo. Clara Menéres: Do território à arte, um percurso singular na escultura contemporânea portuguesa. *PORTO ARTE: Revista de Artes Visuais*, Porto Alegre, RS, v. 26, n. 46, set. 2021. ISSN 2179-8001.

DOI:<https://doi.org/10.22456/2179-8001.112921>.
