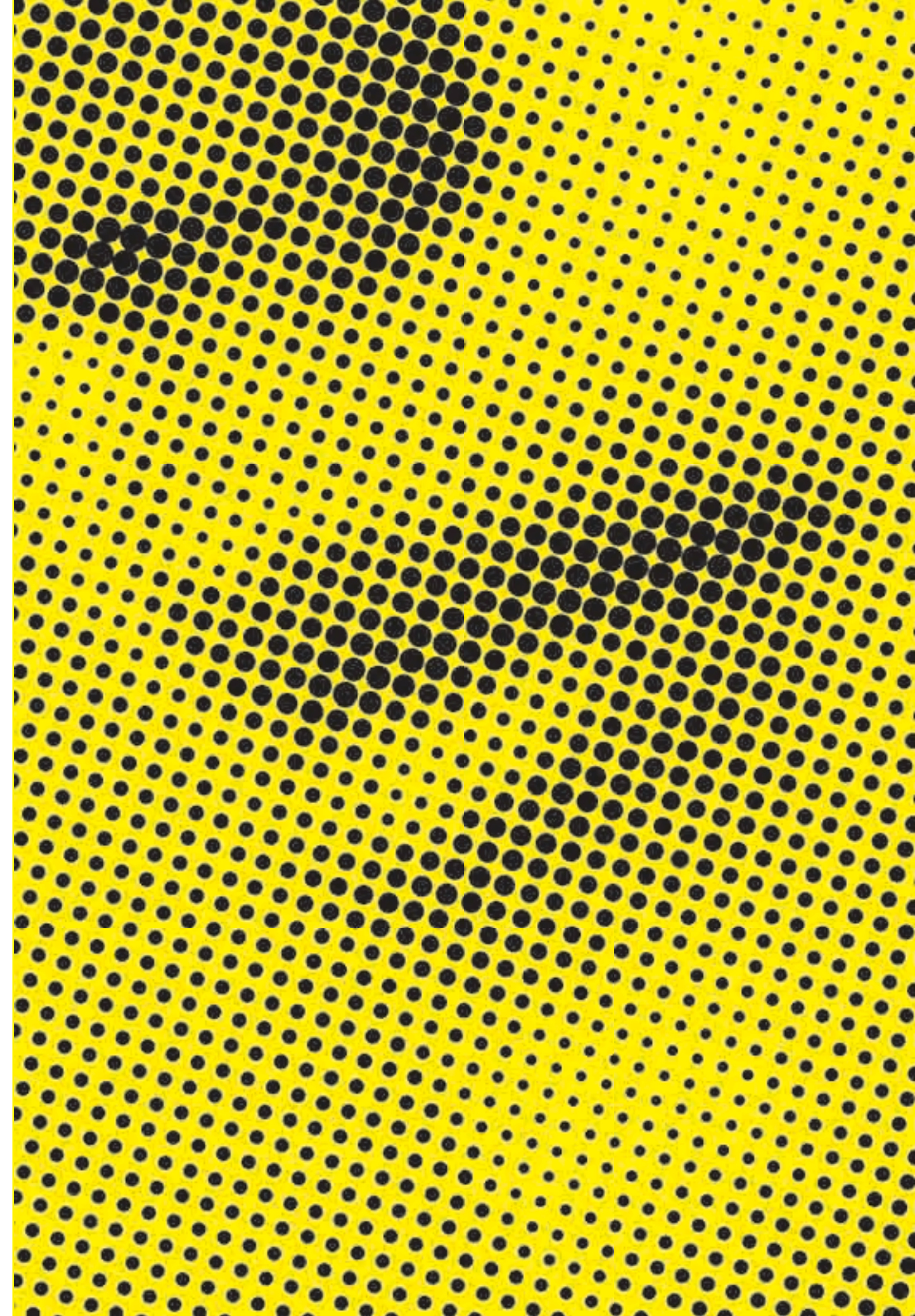




PEN TRE VIS TAS

MNAC

Esta publicação ENTREVISTAS [PeP] e o volume EXPOSIÇÕES [PeP] associam-se à celebração do quinto centenário de Luís Vaz de Camões e integram-se num contexto de várias parcerias colaborativas do MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea no âmbito do [Projeto Portugal entre Patrimónios - PeP].





CO-LABORAR É INVENTAR, É “FAZER COM” OS OUTROS.

Na esfera das tendências contemporâneas de mediação cultural
e de desenho de novas experiências,
as propostas CO-LABORAR [Portugal entre Patrimónios]
da rede nacional do MNAC combinam várias disciplinas, sociedade,
território e competências sociais através de



ENTREVISTAS

PROJETOS EXPOSITIVOS

ENCONTROS

PUBLICAÇÕES

e ID: ESPAÇO PÚBLICO

ÍNDICE

NOTA DE ABERTURA

EMÍLIA FERREIRA

página 7

NOTA DE ABERTURA

PAULO RODRIGUES

página 11

ENTREVISTAS

ARTE, DESIGN E COMUNIDADES

[2021] E [2023]

PAULO SIMÕES RODRIGUES, ANTÓNIO GORGEL PINTO,

PAULA REAES PINTO E JANE GILMOR

página 13

O IMPORTANTE É FAZER PENSAR

[2021]

LUÍS AFONSO

página 39

INVENTAR A LIBERDADE

[2021]

TERESA MAGALHÃES

página 77

ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

[2020]

PATRÍCIA NOGUEIRA

página 105

EXPERIÊNCIAS DE ARTE PARTICIPATIVA

[2020]

MIGUEL CHETA, JOSÉ RUI MARTINS, RUI MACÁRIO E JOÃO DIAS

página 151

A LIBERDADE DE EXPERIMENTAR

[2020]

JORGE PINHEIRO

página 221

A IMPORTANTE IDEIA DE MELANCOLIA

[2020]

ANTÓNIO FARIA

página 249

UMA COLEÇÃO DE AFETOS

[2019]

MARIA EUGÉNIA E FRANCISCO GARCIA

página 283

COMO RESPIRAR

[2019]

CRUZEIRO SEIXAS

página 325

UMA MANEIRA DE VIVER

[1970]

LOURDES CASTRO

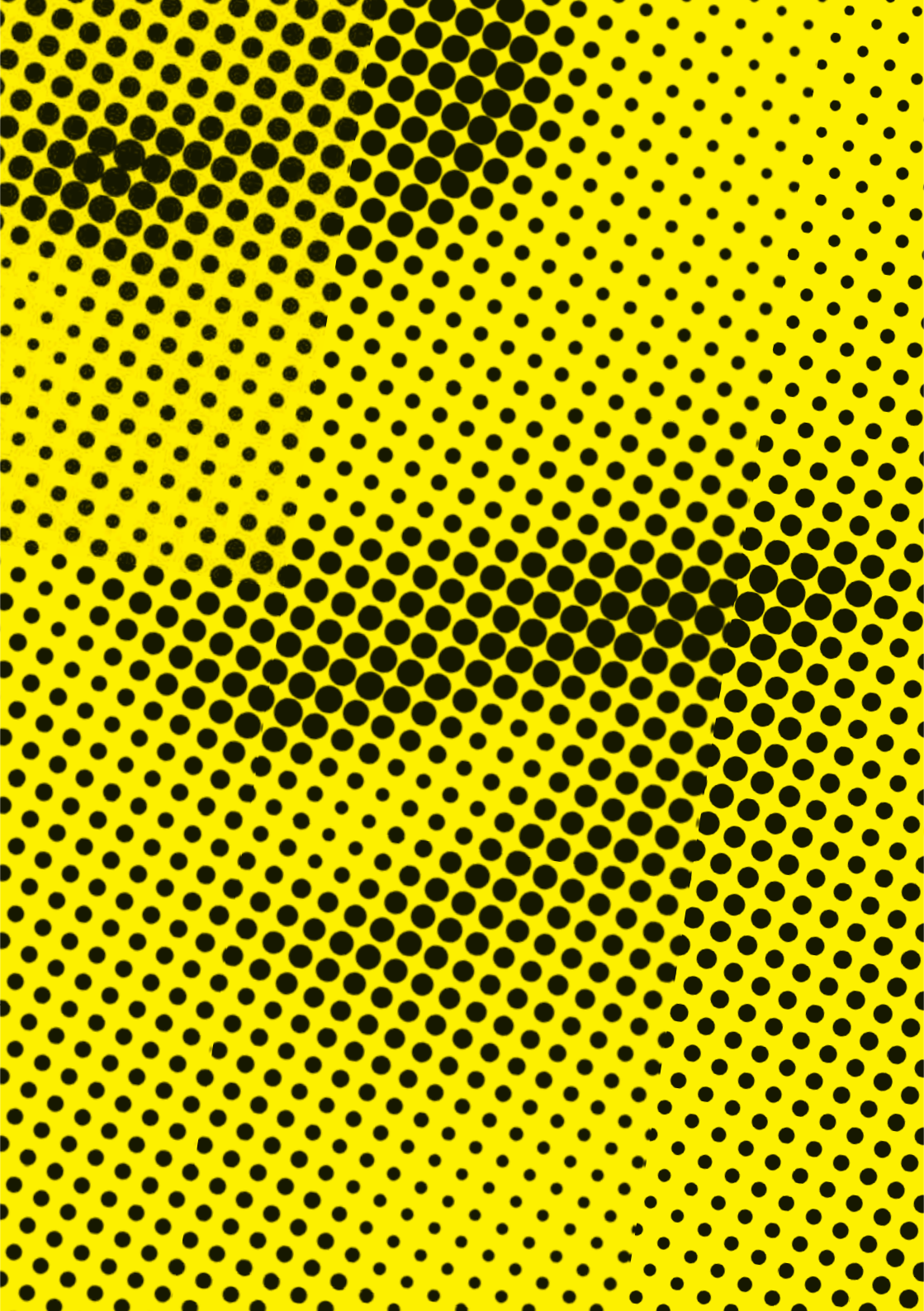
página 357

CONTINUEMOS A PROCURAR!

[2025]

JOSÉ MANUEL DOS SANTOS

página 379



MNAC

NOTA DE ABERTURA

O projeto colaborativo do Museu Nacional de Arte Contemporânea [Portugal entre Patrimónios], gizado e coordenado por Lúcia Saldanha, e lançado em 2018, Ano Europeu do Património Cultural, foi concebido sob o signo do diálogo. Assim se iniciou a relação entre o MNAC e o Centro de História da Arte e Investigação Artística (CHAIA) da Universidade de Évora, que agora se estreita e confirma na materialização da presente edição.

O sentido de diálogo do [PeP], enunciado no propósito de revelar o património e a criação artística, incluiu, desde o início, nas suas linhas editoriais, as entrevistas. Através delas pretendemos partilhar conversas com distintos intervenientes, autores de pensamento, criadores de imagens e conceitos, que, neste nosso tempo, têm propiciado instrumentos para o enriquecimento da cultura e do património em Portugal.

Depois de algumas destas conversas terem sido partilhadas, ao longo dos últimos sete anos, no site do [PeP], a parceria com o CHAIA permite-nos, agora, a publicação em papel, incluindo no presente volume mais quatro entrevistas inéditas: a que revela um dos projetos em que o CHAIA colaborou com o MNAC, e intitulada *Arte, design e comunidades* (com Paulo Simões Rodrigues, António Gorgel Pinto, Paula Reaes Pinto e Jane Gilmor); a recuperação de uma entrevista do Arquivo da RTP, datada de 1970, à artista Lourdes Castro, *Uma maneira de viver; Inventar a liberdade*, conversa com a pintora Teresa Magalhães; e, ainda, *Continuemos a procurar!*, que regista o colóquio encantatório com José Manuel dos Santos.

Assim, ficam aqui reunidas as onze primeiras entrevistas do [PeP]. Além das quatro já referidas, o leitor encontrará ainda: *O Importante é fazer pensar*, conversa com o profícuo cartoonista e surpreendente escritor Luís Afonso; *Entre a realidade e a ficção*, em que se descobre um pouco do universo da

cineasta Patrícia Nogueira; Experiências de arte participativa, para as quais falámos com os programadores, docentes e artistas Miguel Cheta, José Rui Martins, Rui Macário e João Dias; *A liberdade de experimentar*, entrevista ao pintor e jubilado professor da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, Jorge Pinheiro; *A importante ideia de melancolia*, conversa com o designer e pintor António Faria; a revelação de *Uma coleção de afetos*, na conversa com Maria Eugénia Garcia sobre a coleção que foi construindo com o seu marido; e a afirmação de um quase centenário Cruzeiro Seixas, com o qual iniciámos este caminho de diálogos, em que, entre muitas outras coisas, nos disse que a arte era, para ele, *Como respirar*.

A entrevista é um dos géneros jornalísticos mais difíceis. E a sua dificuldade não diminui ao sair do âmbito dos media. Há um tenso equilíbrio que é preciso manter, entre a curiosidade e a contenção, para que o entrevistado não se sinta invadido, profanado. Mesmo quando se entrevista pessoas que vivem de um trabalho que tornam público e em que colocam toda a sua alma e coração, além do seu sangue, suor e lágrimas; mesmo em tempos como os que correm, em que a intimidade — uma conquista histórica que levou séculos a ser construída — parece ser francamente desvalorizada, há limites que sentimos claramente como inultrapassáveis.

Além disso, cremos, numa entrevista, o que não se diz é quase tão importante como o que se afirma. Há perguntas que, pela ausência de resposta — quer ao vivo, quer nas trocas de emails —, não aparecem depois no texto publicado. Assim se percebe como, mesmo entre os mais efusivos na conversa, há uma parte de si que desejam que permaneça para si mesmos apenas, ou para os mais próximos — ou, pelo menos, que o que é dito no registo mais informal da oralidade não fique para sempre, e sem as nuances do diálogo presencial, registado para acesso (profanação?) dos demais. Sempre pensámos que, nesses casos, não nos cabe insistir, por muito que o leitor sinta um certo desalento face à sua curiosidade, eventualmente, insatisfeita.

Por outro lado, o âmbito destas entrevistas é definido. Procurámos, por isso, que as perguntas se focassem especialmente nas questões do trabalho, da formação ao processo, e até à receção pública, colocando apenas algumas questões mais pessoais, sempre que para isso encontrávamos abertura.

Ou seja, tendo noção de que o contexto ilumina ou ensombra as vidas de todos e os autores não são exceção, quisemos mostrar um pouco da pessoa, mas o mais possível do criador.

O tempo tem sido implacável e alguns dos nossos entrevistados já não terão o gosto — nem o tempo — de encontrar as suas palavras impressas neste volume. O agradecimento feito em vida não impede, antes pelo contrário, que o reafirmemos, emocionadamente, nestas linhas. Aos que felizmente ainda poderão — e decerto por muitos anos — ter essa alegria, a nossa gratidão não é menor.

Não posso deixar de sublinhar e de agradecer, ainda, o trabalho central de pensamento e organização de Lúcia Saldanha, coordenadora do projeto, e do designer António Faria, bem como, por maioria de razão, nesta edição, ao CHAIA, na pessoa do seu diretor, Paulo Simões Rodrigues, cujo envolvimento e entusiasmo propiciou o presente livro.

As conversas são como as cerejas. Mas, ao contrário destas, aquelas felizmente não são sazonais, embora por vezes seja necessário esperar pelo momento certo para concretizar projetos. Possam estas linhas impressas em papel semear muitas outras profícuas trocas de pensamento, e dar muitos criativos frutos.

EMÍLIA FERREIRA

CHAIA

NOTA DE ABERTURA

A participação do CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora no projeto colaborativo *Portugal entre Patrimónios*, coordenado pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea, inscreve-se no seu objetivo, enquanto unidade de I&D, de colaborar com outras entidades e instituições nacionais que desenvolvam atividades nas áreas das artes e do património, e na sua missão de estender o impacto da sua ação a uma comunidade mais ampla que os meios académico e científico. Fá-lo, contudo, com um sentido de reciprocidade. Isto é, com um sentido de levar o conhecimento que o CHAIA produz e cria além das paredes da Universidade, mas também de acolher e difundir o pensamento de autores e criadores que têm contribuído para a prática e crítica das artes e do património em Portugal. É essa a finalidade da publicação deste volume de entrevistas no contexto do projeto *Portugal entre Patrimónios*: colocar em diálogo diferentes experiências e perspetivas das artes e do património, desde a investigação científica à criação, passando pelo pensamento crítico, pela política e gestão culturais, ou por outras maneiras de intervir culturalmente. O propósito não é encontrar respostas, mas dar suporte crítico a um entendimento do património enquanto realidade plural, viva, ativa e dinâmica, em permanente significação, que nos remete não apenas para o passado, mas sobretudo para um presente em constante mudança.



ARTE, DESIGN E COMUNIDADES

Paulo Simões Rodrigues

António Gorgel Pinto

Paula Reaes Pinto

Jane Gilmor

INVESTIGAÇÃO EM LINHA

Emília Ferreira (EF): A capacidade de integração positiva de todos na sociedade está sempre presente nas relações que o MNAC procura estabelecer. E a esta inclusão, em sentido muito lato, associa o desenvolvimento de competências através da capacitação adquirida pela educação, pela formação e pela experiência. Com o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora, Unidade I&D tutelada pela FCT – Fundação Para a Ciência e Tecnologia, partilhamos a vontade e a responsabilidade do pensar, sistematizar e fazer, associadas à geografia e à cultura local e global. Paulo Simões Rodrigues, historiador de arte, docente, dirige o CHAIA. Perguntamos, o que é uma Unidade I&D “tutelada” pela FCT – Fundação Para a Ciência e Tecnologia?

Paulo Simões Rodrigues (PSR): Devo começar por precisar que a FCT não tutela as unidades de investigação, financia-as com base numa avaliação trienal. São as instituições de ensino superior que criam e tutelam as unidades de investigação. A sua criação visa reunir os recursos humanos e materiais necessários ao desenvolvimento de investigação numa determinada área científica ou do conhecimento, ou sobre uma problemática particularmente complexa ou interdisciplinar, assim como à difusão dos seus resultados. A avaliação realizada pela FCT tem em consideração, precisamente, a capacidade de produção científica e o seu impacto, este último patente no grau de internacionalização da unidade, na sua capacidade de captação de investigadores e financiamento competitivo, nos ciclos de formação em que participa e no número e relevância das instituições e entidades não académicas com que colabora.

Lúcia Saldanha (LS): Que vínculos cria a nível da investigação e do desenvolvimento ser uma Unidade I&D?

PSR: Ao congregar recursos humanos, logísticos e materiais, as unidades de investigação potenciam o trabalho individual dos investigadores, ampliando a sua capacidade de inovação e o impacto dos resultados da sua investigação. Estarem integradas em instituições de ensino superior proporciona a possibilidade das unidades de I&D implementarem uma prática de investigação

em linha, que vai da investigação fundamental à transmissão do conhecimento, tendo nos ciclos de ensino lecionados nessas instituições os primeiros destinatários desse conhecimento. Por outro lado, dotam a oferta formativa das universidades e politécnicos de uma sustentação científica atualizada e inovadora, que atualmente é uma condição fundamental num sistema académico em que a competência de ensinar decorre diretamente da capacidade de produzir conhecimento. Também funcionam como estrutura institucional de suporte à colaboração da academia com entidades não académicas, por meio da organização de atividades científicas e da realização de projetos que promovam a transmissão e o intercâmbio de conhecimentos.

LS: As pessoas, na generalidade têm consciência da importância da investigação científica como investimento e recurso a curto, médio e longo prazo?

PSR: Estou convicto que sim, embora, sobretudo quando se trata de áreas científicas com um impacto mais evidente e direto nas suas vidas e no seu quotidiano, como sucede com as tecnológicas ou as ligadas à saúde. No entanto, num tempo como o atual, de amplo e vivo debate ideológico e cultural, de crise económica, social e política, a importância das ciências sociais e das humanidades para a nossa vida em comunidade torna-se mais visível, quer pela procura da compreensão das causas, quer pela necessidade de encontrar soluções.

EF: O processo, aparentemente tão rápido, da descoberta das vacinas para o Covid-19 tornou os indivíduos em geral mais atentos à esfera da ciência (ainda que no caso das ciências ditas naturais) e do seu financiamento?

PSR: Sim porque, como sucede com todas as crises profundas e disruptivas, esteve em causa, literalmente, a nossa sobrevivência e foi o financiamento à ciência que permitiu encontrar uma solução rápida e eficaz.

EF: Aqui, estamos, contudo, em áreas científicas distintas, em que provavelmente ainda é pouco visível o benefício social e cultural que comportam. Quais são as linhas de intervenção do CHAIA?

PSR: O CHAIA está organizado em cinco grupos de investigação: História da Arte, Arqueologia, Arquitetura, Artes Visuais e Design, Paisagem e Estudos de

Teatro e da Performance. Os cinco grupos de investigação, por sua vez, convergem em função de três linhas temáticas transversais (embora não esgotem todo o trabalho desenvolvido no CHAIA): Património Artístico, Arquitetónico e Paisagístico; Práticas Artísticas e de Design; e Artes, Comunidades e Identidades.

ABORDAGEM CRIATIVA AO PATRIMÓNIO

LS: O Paulo tem desenvolvido o seu trabalho de investigação nas áreas da História da Arte dos séculos XIX e XX, da história da Arte e da História da Teoria do Património. É fácil combinar investigação, ensino, difusão e experimentação?

PSR: Ser docente de carreira do ensino superior implica obrigatoriamente essa combinação com a investigação e difusão. As dificuldades que podem surgir são com o tempo disponível para exercer todas as dimensões da profissão quando o trabalho burocrático e de gestão nos ocupa cada vez mais. No meu caso particular, tenho duas vantagens. Estou numa unidade I&D pluridisciplinar, em que são frequentes os projetos de aplicação da História da Arte a outras áreas de conhecimento, e trabalho na área do Património que é, por excelência, uma área disciplinar de aplicação da área científica da História da Arte. É o que sucede no projeto UpStart – Oficinas, em que através da criação de uma carta de princípios, estamos a aplicar conceitos e ideias da teoria do património a uma realidade muito concreta, com implicações sociais e económicas muito evidentes, relacionadas com a integração e a sustentabilidade de comunidades migrantes. Pretende-se que as identidades não sejam um fator de divisão, mas de diálogo. Encontrarmo-nos pela curiosidade em relação às diferenças do outro e por aquilo que essas diferenças podem acrescentar positivamente àquilo que eu sou.

EF: O foco desta entrevista não é apenas conhecer o vosso campo de conhecimento e o seu funcionamento, mas também conhecer como juntos desenvolveram uma agenda artística coletiva com comunidades, potencialmente fazendo arte. Em que consiste a vossa abordagem criativa ao património?





PSR: Parte de três princípios estruturantes da noção de património que está na base do nosso trabalho:

(i) O tempo é irreversível, pelo menos pela nossa perceção da realidade (a Física teórica já coloca a hipótese da existência de diferentes dimensões temporais). Logo, aquilo que é possível conservar no presente não é o passado, mas uma memória do passado.

(ii) A memória do passado é sustentada em objetos e práticas culturais que sobreviveram à passagem do tempo. No entanto, sobreviveram de modo dinâmico. Isto é, não permaneceram neutros, nem inertes, foram ganhando novos significados e novas configurações com a passagem do tempo. São uma memória estratificada do tempo da sua criação e dos tempos que atravessaram. Por vezes, ao ponto de ser uma memória muito difusa, quase impercetível da essência identitária da realidade patrimonial em causa.

(iii) A valorização e conservação do património é uma ação do presente, determinada pelas circunstâncias desse presente, logo é uma ação de significação ou resignificação do passado no presente.

Deste modo, a criatividade pode ser utilizada para significar ou re-significar o património no presente, para dar visibilidade a uma identidade que ficou difusa no tempo ou para tornar perceptíveis a conjugação das memórias de diferentes tempos na mesma realidade patrimonial.

LS: O património de tipo social e comunitário pode ser tudo?

PSR: Sim, porque o valor patrimonial não está na natureza do objeto, mas no seu significado para o presente. Já em 1903, na sua obra *O Culto Moderno dos Monumentos*, o historiador da arte Alois Riegl referia-se aos monumentos intencionais e não intencionais. Os monumentos não intencionais correspondiam às edificações que, não tendo sido construídas para comemorar e preservar a memória de alguém ou de algo, tinham adquirido esse valor e significado com a passagem do tempo. Esta reflexão, que ainda é atual e está na base de um pensamento crítico sobre o património, é também aplicável a uma conceção patrimonial que inclui o imaterial.

LS: Então, a conservação patrimonial pode também ser uma intervenção ou ação criativa?

PSR: Sim! Retomando uma ideia que já foi referida atrás, veja-se, mais uma vez, o exemplo do projeto UpStart. A finalidade é facultar as competências que permitam a membros das comunidades migrantes aplicar os seus conhecimentos e saber fazer tradicionais à criação de novos produtos comerciáveis no seu destino de migração ou recorrer às suas memórias e práticas culturais como fonte de criatividade de novos produtos. Criar objetos ou produtos permite, por novas vias, a continuidade de uma identidade que pode também ser um meio de sustentabilidade e integração. O novo pode ser um dispositivo que torna uma identidade ou uma memória apreensível.

PRÁTICAS ARTÍSTICAS COM COMUNIDADES

EF: A Paula Reaes Pinto e o António Gorgel Pinto são artistas, professores e investigadores. No CHAIA, qual é a vossa abordagem no estudo do património, da arte e do design, particularmente na relação com dinâmicas urbanas e territoriais?

Paula Reaes Pinto (PRP): Pensamos que está tudo interligado: o património está fortemente ancorado na cultura dos participantes de cada projeto. É um património material e simbólico que configura e reconfigura memórias e identidades individuais e coletivas. As práticas de arte e design constituem modos conceptuais e operativos que utilizam a memória individual e coletiva como ação para a autodescoberta e a solução criativa de problemas no dia a dia.

AGP: Temos a esperança de estreitar os laços entre todos, dando voz e visibilidade aos novos membros da nossa comunidade, promovendo ao mesmo tempo a sustentabilidade social e cultural.

LS: Nas vossas áreas de investigação como usam a arte e o design, da tradição à contemporaneidade? Da expressão individual à criação coletiva?

AGP: Como um veículo para o diálogo e para empoderar e dar visibilidade a comunidades desvalorizadas no contexto de sociedades marcadas pela globalização hegemónica, e, deste modo, promover a sustentabilidade social e cultural. A investigação centra-se, maioritariamente, numa metodologia utilizada para o desenvolvimento do trabalho de cocriação com os participantes nos projetos.

PRP: Dependendo dos projetos, ambas as vertentes podem ser consideradas.

EF: O que esteve na origem das dinâmicas de produção de arte e design, e das oficinas de artesanato?

PRP: A hibridez destas dinâmicas está relacionada com a nossa formação académica e com a vontade de complementar e encontrar sinergias entre as duas áreas no contexto de práticas artísticas com comunidades.

AGP: As oficinas de artesanato são um interesse específico da Fundação Aga Khan Portugal. No âmbito da colaboração com esta instituição, em diversos projetos em que colaborámos, desde 2017, esta é uma forma de inclusão social e económica, através do reconhecimento e valorização de técnicas artesanais relacionadas com a herança cultural das comunidades em questão.

EF: O que investigam nestes trabalhos?

PRP: Investigamos a memória pessoal e coletiva como fonte de resolução criativa de problemas na vida quotidiana e esperamos também contribuir para a sustentabilidade social e cultural.

LS: Paulo, Paula e António, como e quando decidiram ser investigadores? Foi um sonho de criança? Foram influenciados por algum livro ou por algum professor?

PRP: Somos todos docentes universitários e investigadores. No meu caso, teve, sobretudo, a ver com a necessidade de fazer um doutoramento.

AGP: Eu sempre me interessei por investigação e prática artística em simultâneo, porque são duas abordagens que se complementam. Penso que é um processo decisivo para aprofundar o trabalho em cada uma das frentes.

PSR: No meu caso, creio que se deveu ao ambiente familiar. Não tanto por ter familiares investigadores, eram predominantemente funcionários públicos, mas administrativos, e comerciantes, mas porque tinham um grande interesse e curiosidade em saber as razões do funcionamento do mundo, sobretudo de conhecer o passado por meio dos seus testemunhos no presente. Eram frequentes os passeios a museus e monumentos.

CONCEITOS RELACIONAIS E QUESTÕES POLÍTICAS

LS: O vosso ponto de partida para cada projeto de investigação cruza múltiplos aspetos? Artísticos, políticos, históricos, sociais? Como iniciam um projeto?

PRP: Sim. Começamos com uma metodologia de abordagem empática, através da escuta e do diálogo, centrada na partilha de histórias de vida dos participantes. Esta abordagem aproxima as pessoas e permite-nos explorar a noção de património como meio de as envolver criativamente nos projetos e, no caso de se tratar de migrantes, constitui, igualmente, um modo de encontrar um sentido de lugar na nova cultura onde vivem.

AGP: Em alguns projetos, como, por exemplo, no *Shifting Ground*, a abordagem do diálogo foi seguida pela implementação de um jogo como um modo de interação entre todos os participantes. Neste sentido, o processo criativo atua, também, como uma forma de conhecimento, conhecimento partilhado. Uma vez que a nossa prática artística é construída a partir de uma pluralidade de perspetivas dos participantes ela é intrinsecamente ética.

PRP: Para além dos materiais, espaços e meios artísticos, os nossos projetos expandem-se para abraçar conceitos relacionais e questões políticas.

EF: Como se cruzaram com a Jane Gilmor e iniciaram projetos colaborativos?

PRP: A Jane Gilmor era Professora Catedrática em Artes Visuais na Mount Mercy University, Cedar Rapids, Iowa, USA e veio para Portugal como uma Bolsa de Investigação Fullbright Sénior (Senior Fullbright Research Fellowship).

AGP: Um dos objetivos da sua pesquisa era desenvolver e partilhar o processo criativo, bem como promover um seminário/workshop avançado, que acabou por ser concretizado no, então, Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora, no ano letivo de 2003-2004. Contudo, a artista ficou a lecionar na unidade curricular de Workshop por um semestre, no âmbito de Intermedia, orientando trabalhos de instalação, vídeo e performance. Foi neste contexto que nos conhecemos e nos tornámos amigos. Durante a sua estada em Évora a Jane Gilmor deu uma palestra em que falou dos seus projetos, incluindo os de prática social.

PRP: Eu, enquanto Professora e escultora no Departamento de Artes Visuais da Universidade de Évora, mostrei imagens e falei sobre um projeto, recente, de esculturas em sal nas salinas de Castro Marim, no Algarve. Rapidamente ambas nos apercebemos que tínhamos preocupações comuns no âmbito da prática artística.

AGP: A minha relação de amizade com a Jane Gilmor está relacionada com a disciplina de Intermedia que frequentei na Universidade de Évora. Nessa altura em que fui seu aluno, recordo-me da quantidade de informação que partilhava com os estudantes, de acordo com os seus projetos artísticos, e da capacidade de escutar e contribuir com críticas cirúrgicas e sempre construtivas. Desde então mantivemos o contacto, e, em 2005, a Jane Gilmor e a Lesley Wright, a Diretora e Curadora do Grinnel College Museum of Art, iniciaram um projeto para levar artistas contemporâneos portugueses e o seu trabalho ao Centro-Oeste dos EUA, em Iowa.

PRP: Entre 2005-2007, a Jane e a Lesley fizeram duas viagens a Portugal para visitarem os estúdios de artistas contemporâneos portugueses. Posteriormente, em 2008, o Grinnel College Museum of Art levou o trabalho de 15 artistas portugueses para integrarem a exposição internacional In the Middle On the Edge. No âmbito desta exposição, o António e eu realizámos,

em coautoria, uma instalação de vídeo sobre a indústria da sardinha e o trabalho da pesca tradicional em Portugal.

AGP: O embaixador de Portugal nos EUA esteve presente na inauguração da exposição, bem como a maioria dos artistas portugueses, os quais interagiram como os Académicos e estudantes das Universidades do Centro-Oeste dos EUA e de instituições de arte.

PRP: A Jane Gilmor manteve a comunicação com Portugal, vindo fazer palestras à Universidade de Évora, nomeadamente a convite para participar na conferência Act Out, em 2008, e na conferência Cross Media Arts – Social Arts and Transdisciplinarity, em 2016, bem como em diversos pequenos projetos financiados pela Mount Mercy University.

AGP: Em 2017, a Paula e eu decidimos criar um projeto de arte social com migrantes e estendemos o convite de colaboração à Jane Gilmor. O projeto Shifting Ground teve a sua primeira intervenção em Cedar Rapids, Iowa, em julho de 2019.

TRABALHO COLETIVO TORNA-SE MAIOR QUE A SOMA DAS PARTES

LS: Foi muito bom este encontro com a Jane Gilmor. A Jane acha que a investigação em si é um processo que ganha força com o facto de se trabalhar em conjunto?

Jane Gilmor (JG): Penso que o trabalho coletivo, quer através da discussão, quer através da prática real, é quase sempre um esforço produtivo. O trabalho socialmente empenhado, em particular, beneficia um certo número de vozes provenientes de diferentes perspetivas. O todo torna-se então maior do que a soma das suas partes.

EF: É uma artista visual com larga experiência na interação entre arte e envolvimento social. Enquanto artista, de que forma olha para a comunicação da ciência e da investigação?





JG: As minhas experiências de trabalho com a Paula e o António expandiram, espero eu, as nossas visões do que é possível através da colaboração na prática social centrada nas artes visuais. Do mesmo modo, a nossa investigação produziu material para a pesquisa e análise científica, bem como proporcionou um ponto de partida para o desenvolvimento futuro na construção cultural num sentido mais amplo.

LS: Como artista visual o que é que a caracterizava no início da sua carreira e o que é que a caracteriza agora?

JG: Inicialmente, no final dos anos 60 e início dos anos 70, o meu trabalho de pintura baseava-se em experiências pessoais, mas logo fui exposta a uma série de artistas visitantes, inovadores, que trabalhavam de modo experimental com novos conteúdos, formas e meios de comunicação entre disciplinas.

EF: Pode dar alguns exemplos de artistas e de projetos?

JG: Em particular, o Movimento de Arte Feminina dos anos 70, que estava na sua fase inicial. Através de artistas e críticos visitantes como Lucy Lippard, Arlene Raven, Carolee Schneeman, e Nancy Spero, o meu trabalho começou por investigar primeiro a narrativa pessoal, depois a elevação da consciência de grupo relacionada com a construção cultural de género e de classe na sociedade. Agora trabalho principalmente em escultura, instalação e prática social.

SHIFTING GROUND-OUTRO CHÃO

LS: Que trabalhos a Jane, a Paula e o António desenvolveram em conjunto?

JG: O projeto Shifting Ground-Outro Chão foi o nosso primeiro projeto em conjunto. Discutimos frequentemente sobre os nossos projetos individuais e seguimos o trabalho uns dos outros durante quase vinte anos, mas este é o nosso primeiro projeto de colaboração.

EF: De que modo articulam os aspetos que vos interessam como artistas com os de investigadores?

AGP: Estão interligados. Na realidade, quando um artista realiza um projeto ele está continuamente a investigar, independentemente de ser investigador académico.

PRP: Na nossa perspetiva, a mais valia do papel de investigador exponencia /expande a qualidade, a sistematização, e a disseminação do conhecimento, bem como desenvolve a reflexão crítica. Projetos de investigação como os nossos são importantes para determinar uma direção futura de iniciativas semelhantes.

EF: Trabalham bastante com não-profissionais. Quem pode participar nos vossos projetos de investigação e como são escolhidos? Com que populações já trabalharam?

AGP: Os grupos de foco são escolhidos de acordo com a natureza e os objetivos do projeto. O modo como são selecionados pode ser feito diretamente por nós, ou previamente escolhidos por instituições parceiras, como, por exemplo, a Fundação Aga Khan Portugal.

PRP: Já trabalhamos com salicutores, artesãos, pescadores, operários, imigrantes e descendentes residentes em Portugal, imigrantes e refugiados nos EUA, entre outros.

LS: São pessoas com origens diferentes. Pensam que nestes espaços (oficinas), de certa forma abertos, elas conjugam liberdade e responsabilidade na criação artesanal? Ali sentem que têm voz?

JG: No nosso trabalho, a voz do participante está no centro do desenvolvimento, da metodologia, do processo, e dos resultados de qualquer projeto social. Baseia-se sempre num diálogo entre os participantes e os artistas, bem como entre quaisquer outros colaboradores individuais e institucionais.

EF: Nas vossas oficinas, quem participa apresenta algumas reservas? Ou seja, sentem alguma atitude menos afirmativa ou até defensiva ou as pessoas aderem facilmente às vossas propostas?

AGP: De um modo geral as pessoas que participam nas oficinas foram previamente sensibilizadas para o teor das atividades. Nunca tivemos caso

algun de pessoas que manifestassem uma atitude defensiva no que diz respeito ao desenvolvimento das oficinas.

PRP: Os participantes aderem, com entusiasmo, às nossas propostas.

LS: O vosso trabalho em comunidades envolve outras instituições? Quais?

PRP: Sim. Para além do Centro de História de Arte e Investigação Artística (CHAIA), da Universidade de Évora, e do Centro de Investigação em Arquitetura Urbanismo e Design (CIAUD), da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, também temos tido parcerias com instituições com uma vertente mais social, como a Fundação Aga Khan Portugal, entre várias associações de solidariedade social.

AGP: Relativamente à primeira fase do projeto Shifting Ground-Outro Chão, nos EUA, estiveram envolvidas instituições norte americanas como o Iowa Arts Council, The City of Cedar Rapids, The Ceramic Center and Glass Studio, The Cherry Building, entre outras.

EF: Os vossos parceiros também veem a cultura como meio de integração e desenvolvimento das comunidades locais. Em que medida é que o papel desses parceiros é determinante nos vossos projetos?

AGP: Precisamente, as parcerias criadas funcionam como uma segunda camada de colaboração que, tal como o envolvimento com os participantes, é uma parte fundamental da sinergia no seu todo.

PRP: As instituições que suportam os projetos visam facilitar a integração e o desenvolvimento das comunidades locais através de apoio financeiro, sem o qual dificilmente concretizaríamos os projetos.

AGP: Também é determinante em termos de disseminação do conhecimento produzido no contexto dos projetos, como a realização de exposições, a produção de catálogos, entre outras publicações de carácter mais ou menos académico.

“SOMOS TODOS ARTISTAS”

EF: Porquê o artesanato? Usam outros meios de expressão?

PRP: A prática de arte e design que exploramos desenvolve-se de forma sistematizada. Inicialmente funciona com uma abordagem participativa e educativa, através da qual é fundamental promover um sentido de escutar recíproco e a partilha de entendimentos mútuos, tanto da nossa parte, como dos participantes envolvidos nos projetos.

AGP: No decorrer deste processo, iniciamos, também, a criação de objetos significativos, com utilidade variável. Neste contexto, poderão resultar objetos de design ou peças artísticas, com a utilização de diferentes materiais, técnicas e tecnologias, que são definidas de acordo com as características da parceria e os interesses do grupo de participantes.

PRP: A utilização da fotografia e do vídeo para documentar as ações de envolvimento social, e para constituir um arquivo de imagens do projeto, é, também, um meio central que permite uma comunicação sistemática com outros públicos. Finalmente, a utilização do happening é outra forma de autorrepresentação da comunidade, de reprodução do projeto artístico e de participação do público.

EF: Estas iniciativas têm continuidade?

PRP: Em alguns casos sim.

LS: Neste tipo de oficinas encontram novos talentos?

AGP: Sempre. A criatividade é uma característica de todos os seres humanos que deveria ser mais estimulada no sentido de promover cidadãos com maior sensibilidade artística e mais consciência para a importância de encontrar soluções diferentes e originais face a novas situações. Como referiu Joseph Beuys, no âmbito do seu conceito de escultura social “somos todos artistas”.

LS: E entre os vossos alunos?

PRP: Há estudantes com características incríveis, que reúnem as condições perfeitas para seguirem uma carreira profícua como designers ou artistas visuais, entre outras profissões relacionadas de forma mais direta ou indireta com estas áreas, enquanto outros terão qualidades menos trabalhadas em alguns aspetos determinantes.

AGP: Na equação para um aluno ou aluna de excelência é cada vez mais importante o conhecimento ser holístico, reunindo capacidades tanto teóricas, como práticas, apetências sociais, culturais e emocionais, e, acima de tudo, muita vontade e humildade para aprender.

PRÁTICAS BASEADAS NA COMUNIDADE

EF: Os vossos alunos do ensino superior, também debatem e são flexíveis a experiências com envolvimento social?

PRP: Sim. Embora ainda de uma forma principiante. Tenho, em colaboração com a minha colega e amiga Teresa Veiga Furtado, um projeto de arte participativa, sediado no CHAIA, no qual já se desenvolveram várias edições do Festival de Rua, em Évora, com alunos dos 3 anos da licenciatura. No âmbito de diversas unidades curriculares são propostos exercícios para os alunos realizarem com o propósito de interagirem com as pessoas com quem se cruzam na rua, em particular, na Praça do Giraldo, ou para ajudar a sensibilizar as pessoas para determinadas causas sociais. Para além deste evento de envolvimento social, têm sido desenvolvidos, no contexto de algumas unidades curriculares de maior pendor prático, exercícios que estimulam os estudantes para o envolvimento social com a comunidade de Évora, nomeadamente exercícios de desenho no Mercado Municipal de Évora, em que os alunos devem desenhar com base na interação que estabelecem com os vendedores, de modo a conhecerem as suas histórias de vida e não apenas a desenhar descontextualizadamente. Ao nível da escultura existe, pelo menos, um exercício de aproximação aos contextos laborais locais que dependem dos recursos naturais locais da região de Évora.

AGP: No meu caso, enquanto professor da licenciatura em Design Global, no IADE/Universidade Europeia, procuro sempre que os estudantes tenham uma abordagem baseada no desenvolvimento sustentável da sociedade, designadamente nas vertentes social e cultural. Neste contexto, experimentamos métodos de etnografia, baseados na pesquisa experimental e exploratória, em que a presença física e a experiência sensorial dos estudantes têm um papel relevante à medida que procuram soluções para os problemas identificados. De modo geral, não se trata de um envolvimento social explícito, mas são processos genuinamente sociais, onde procuro focar as reais necessidades do utilizador, em detrimento da primazia do objeto/produto, da tecnologia utilizada, ou da sua forma.

LA: É muito diferenciado o resultado do vosso trabalho nos USA e o realizado aqui em Portugal?

JG: Não vejo diferenças consideráveis neste momento. Embora a pandemia tenha certamente afetado o território. O apoio dos EUA ao trabalho comunitário varia muito em função da localização e do contexto urbano vs. rural. Geralmente as áreas urbanas têm sido mais progressistas neste campo.

EF: Acha que os artistas mais jovens também aderem a práticas participativas e comunitárias no sentido da inclusão através da arte? Aderem a práticas artísticas colaborativas como as vossas? Quer referir algum exemplo?

JG: Penso que os mais jovens de muitas disciplinas, incluindo as artes, estão interessados em práticas baseadas na comunidade. Desde que concluímos a intervenção de Iowa do projeto Shifting Ground, a Comissão de Artes de Cedar Rapids formou um conselho consultivo de artistas para ajudar a organizar mais projetos sociais como o nosso. Nos Estados Unidos existem agora programas universitários de pós-graduação em Práticas Sociais e muitos artistas mais jovens preenchem estes programas, indo mais tarde para a comunidade em geral para promover mudanças sociais. A formação em colaborações institucionais e no desenvolvimento de fontes de financiamento é uma parte essencial de tais programas e algo com que a minha geração lutou.

LS: A exposição “Shifting Ground” vai estar no MNAC em Lisboa. Como vê os

museus na vossa atividade? De que modo considera os museus como parte da cultura urbana? São espaço público?

JG: Os museus são uma parte essencial da cultura urbana e absolutamente necessária para comunicar a importância da investigação e da prática social à comunidade / sociedade em geral. Podem demonstrar os benefícios económicos, sociais, e de sustentabilidade, ao trazer os cidadãos marginalizados para fora dos guetos da cultura urbana. Podem também dar legitimidade à prática social como uma forma de arte viável.

EF: Diria que o trabalho que desenvolvem contribui para uma noção de identidade em todos os indivíduos envolvidos? Têm reconhecimento por parte das comunidades / áreas geográficas?

JG: O trabalho que faço centra-se na utilização da imaginação como um instrumento de sobrevivência no processo de desenvolvimento, tanto da identidade individual, como do grupo. Certamente que as heranças de grupo também se destinam a ser partilhadas.

LS: Qual é a receptividade do chamado meio artístico relativamente às diversas expressões de arte baseada no trabalho em comunidade?

JG: Ao longo das quatro décadas em que trabalhei na prática social, entrou e saiu enquanto forma de arte viável, considerada digna de estudo académico, exposições e crítica. Eu diria que, neste momento, este território está a desfrutar de um período de aceitação académica. Infelizmente, mesmo os grandes museus ainda tendem por vezes a concentrar-se nos iniciadores de projetos sociais (os artistas e as instituições) em vez de se concentrarem nos participantes, nos colaboradores ou nos resultados.

LS: Quem dá voz a quem?

JG: Num resultado ideal, todos nós damos voz uns aos outros criando um ambiente intersubjetivo.

EF: O que é diferenciador no vosso processo criativo?

JG: Uma distinção poderia ser a utilização da memória individual e coletiva como agente para a autodescoberta e resolução criativa de problemas.

ARTE EM DIÁLOGO COM O CONTEXTO SOCIAL E POLÍTICO

EF: Paulo, partilham a ideia de que a arte é mais bem compreendida através do seu diálogo com o contexto social? Não se recusa a ser útil?

PSR: Enquanto historiador, entendo a arte como objeto ou manifestação (nem toda a arte é objetual) civilizacional. Apesar de ser o resultado de uma criatividade individual, com as suas circunstâncias específicas, essa individualidade e essas circunstâncias estão inscritas num contexto mais amplo e estrutural que está sempre patente na obra de arte, nem que seja nas intenções do artista ou dos artistas. A arte também procura atingir a universalidade, ultrapassar, por meio da forma, os limites do tempo e do espaço. Contudo, mesmo quando o consegue, não deixa de manter um vínculo com o tempo e o espaço que a criou. Por este motivo, sim, partilho da ideia de que a arte é mais bem compreendida através do seu diálogo com o contexto social. De resto, ao contrário do que uma certa opinião pública pretende muitas vezes fazer crer, um dos interesses centrais da arte contemporânea tem sido procurar esse diálogo com o contexto social e político.

EF: Podemos pressupor que o carácter relacional do pensamento e da experimentação funciona como um meio de gerar conhecimento? Como um meio de contrariar tendências negativas?

PSR: Sim, não poderia estar mais de acordo. Porque nos expõe ao contraditório obrigando-nos a testar permanentemente as nossas conclusões e teorias, assim como a conhecer outras perspetivas e outros pontos de vista. Um bom exemplo são as contestações que o património herdado do colonialismo tem suscitado em diferentes partes do mundo. Não é o passado que está a ser posto em causa. O tempo é irreversível e não podemos corrigir o que os nossos antepassados fizeram, nem nos devemos sentir responsáveis pelas ações dos

nossos avós. O que está a ser posto em causa é o significado que o passado representado por esse património continua a ter no presente. Questiona o facto de esse significado poder manter ativas, no presente, visões nostálgicas do passado legitimadoras de valores políticos e ideológicos que promovam a discriminação e a desigualdade, e limitem o exercício pleno dos direitos de cidadania. O passado deve ser entendido criticamente em toda a sua complexidade.



O IMPORTANTE É FAZER PENSAR

Luís Afonso

PALAVRAS PRÉVIAS

Homem de paixões duradouras, dos interesses ao amor, a sua apurada capacidade de criar imagens e narrativas acompanha-o desde a infância. Então, o sonho de ser piloto de Fórmula 1 não obstava a que, nas muitas horas livres, criasse mentalmente uma cinematografia pessoal e intransmissível. Anos depois, acabaria, contudo, por estudar geografia. Foi professor da disciplina no secundário e trabalhou também como geógrafo para municípios. Mas a vida daria outras voltas e acabou por orientar o seu interesse, tempo e talento para o desenho, que pratica profissionalmente, de modo analítico, sintético e certo, há 37 anos.

A sua primeira publicação profissional foi para o jornal “A Bola”. Em 1993, começou a criar o Bartoon para o “Público”. A estas criações somaram-se, entretanto, outras para títulos como a revista “Sábado” ou o “Jornal de Negócios”, para o qual concebeu o SA. Depois de vários anos, a sua mosca minimal e certa autonomizou-se como protagonista e seguiu do Público para a RTP e Antena 1. Criou também heterónimos, como o Lopes, o escritor pós-moderno que já lhe abriu portas a exercer, de modo igualmente feliz para o leitor, o crescente prazer da escrita. Os livros são mesmo uma tentação e até já foi dono de uma livraria. Ainda assim, é através do desenho que continua a fazer todo o “filme” do *cartoon* mentalmente, antes de o passar para um suporte digital, tornando-o finalmente transmissível.

Jornalista profissional, vê o código deontológico como um fim em si, praticando o desenho com exigência ética. Com obra várias vezes premiada, este natural de Aljustrel, onde nasceu em 1965, trabalha para jornais de Lisboa, mas continua a viver no interior do Alentejo. De Serpa para o mundo, com a centralidade que a tecnologia hoje permite, eis Luís Afonso. Um desenhador com apreço pelo pensamento, e que gosta de palavras com moderação — em tudo dispensando o acessório.



PASSEI A INFÂNCIA A SONHAR COM MOTORES QUE RONCAM

Lúcia Saldanha: Vejo-te como um homem de paixões, para lá das tuas ideias, palavras e desenhos. Estou certa?

Luís Afonso: Estás. E são paixões duradouras. Umas não consigo libertar-me delas, outras não quero.

Emília Ferreira: E de que paixões falamos?

LA: Olha, falamos concretamente, por exemplo, da paixão pela Fórmula 1. Este é o caso de uma paixão de que não me consigo libertar, e bem queria. É um desporto estúpido, anacrónico. Não há qualquer razão para gostar dele e quem me dera libertar o meu cérebro de montes de informação desnecessária que foi acumulando nos últimos quase 50 anos. Se pudesse, é o que faria. Contudo, às 3h45 da manhã lá acordo eu, sem despertador, para ver o GP da Austrália, que começará às 4h00, e quando tinha decidido na véspera (mais uma vez) não ver a corrida. O exemplo de paixão de que não me quero libertar é a que tenho pela minha mulher. Mas também não conseguia.

LS: Cresceste em Aljustrel, viveste o 25 de Abril no Alentejo e foi nesse ambiente e através da televisão que desde criança começaste a gostar de Fórmula1, do Jackie Stewart e do Emerson Fittipaldi. Os carros foram a tua primeira paixão?

LA: Sim. Comecei a acompanhar a Fórmula 1, em 1971/72. E tinha oito anos no 25 de Abril. Aqueles tempos em que as pessoas andavam a fazer a revolução e a sonhar com amanhã que cantam, eu passei-os a sonhar com motores que roncam. Era um bocado surreal, era um puto parvo, quase um “alien” no meio daquilo.

EF: De onde nasceu esse sonho de ser piloto de Fórmula 1?

LA: Tinha um vizinho bem mais velho do que eu que gostava muito de Fórmula 1. Foi ele que me transmitiu o gosto pelos carros de corrida. E explicava-me a parte técnica. Eu sabia que, para ser piloto de Fórmula 1, devia começar

pelos karts e subir para os fórmulas. Mas não consegui explicar essa necessidade aos meus pais, que tinham mais em que pensar e nem sequer sabiam do que eu falava. Sim, porque um putro de 10, 11 ou 12 anos estar a falar nos oito cilindros do motor Ford Cosworth do Tyrrell do Jackie Stewart era assim um bocadinho estranho. Aqueles tempos conturbados pós-25 de Abril safaram-me de ir parar a um psicólogo. Se fosse hoje...

OS MIÚDOS SÃO EDUCADOS PARA O SUCESSO

EF: Achas que hoje se lida de modo mais drástico com as ilusões das crianças?

LA: São realidades completamente diferentes. Naquela altura não havia tempo para reparar nas crianças, no que elas queriam ou pensavam. Havia questões mais urgentes, um processo revolucionário e pós-revolucionário. Agora é diferente, e às vezes acaba por ser pior. Uma criança hoje é intolerante à lactose, ao glúten, é sobredotada, é hiperativa, é vegan, etc., etc., há mil e uma necessidades especiais. Isto para as classes média-alta e alta, claro. As classes mais pobres estão como em 74/75, não têm essas possibilidades. Os miúdos das classes mais altas são educados para o sucesso. Vejo com muita preocupação as elites que vão sair daqui; aquelas que estarão no poder daqui a uns anos. Receio ser gente que não presta. Competitiva, sem coração, sem empatia pelo seu semelhante (até porque foram educados como únicos, há lá agora semelhantes...), enfim, do piorio.

EF: Dizes que as crianças das classes altas são educadas para o sucesso. Queres explicar, do ponto de vista de um criativo, a importância de educar para a capacidade do risco calculado e da resistência aos embates com a realidade, nomeadamente com o erro e até com o falhanço?

LA: Não são apenas as crianças das classes altas. A educação para o sucesso acaba por ser transversal, com as suas diferenças, porque aquilo que cada um pode atingir é muito diferente, consoante o ponto de partida. O objetivo do sucesso, e agora focuemo-nos nas crianças que amanhã serão líderes, é alcançado quase sempre à custa dos princípios e valores. É preciso ser

melhor do que os outros, vencê-los, se necessário esmagá-los. Teremos futuros líderes com elevadas capacidades técnicas e de decisão, mas não sei se terão capacidades humanas suficientes. Eu e a minha mulher tentámos educar os nossos filhos sem essa componente. Nunca lhes exigimos sucesso, mas quisemos sempre que fossem solidários e leais com os amigos e colegas, que respeitassem o próximo, que dessem valor à partilha, que se preocupassem com o meio ambiente, etc. Quisemos que eles viessem a ser bons seres humanos, mas não sei se os teremos preparado para este mundo. Daí eu ter-te enviado aquele *cartoon* de 2002, aquilo é um pensamento meu: será que, mais tarde, eles não vão protestar por não terem sido formatados para o sucesso?

Eu percebo que, quando referes “sucesso”, não tem a carga negativa que eu lhe dou. É mais no sentido de sucesso pessoal, desenvolvimento individual. Nessa perspetiva, sim, é importante educar para a realidade, para a inevitabilidade do falhanço, que faz crescer. E fiz sempre isso com os meus rapazes. Deixá-los tentar, errar, falhar, para lhes dar equilíbrio. Vejo isso como um processo de desenvolvimento de cada indivíduo. Porque é isso que vamos ter toda a vida: tentativas falhadas, erros, fracassos, e volta e meia um “sucesso”. E os meus filhos habituaram-se a contactar com isso no meu dia-a-dia, no atelier (que foi sempre em casa). Viram-me experimentar, tentar de uma maneira, de outra... tal como eles faziam nas coisas deles.

EF: Mas não achas que a competição faz parte de nós? Não achas que há uma competição que pode ser saudável, valiosa, mesmo?

LA: A competição faz parte de nós, até enquanto animais. Claro que a competição pode ser valiosa. Se nos afastarmos e virmos a imagem toda, a Humanidade foi evoluindo à conta da competição. Mas às vezes é preciso ver até onde a competição nos leva. Por exemplo, quem consegue ter a arma nuclear mais poderosa, quem consegue ter a maior fatia do mercado, etc.



Ces

QUERIA IR PARA A FACULDADE DE LETRAS PELO AMBIENTE CONTESTATÁRIO

LS: Para quem o primeiro projeto de vida foi ser piloto de Fórmula 1 e campeão do mundo o que significou ir para Lisboa tirar o curso de Geografia e jogar futebol na seleção da Faculdade de Letras?

LA: Foram acasos. Eu queria ir para a Faculdade de Letras, por relatos que me faziam do ambiente contestatário que lá se vivia. Só que, no secundário, eu estava numa área de Ciências. Ou seja, nada feito. Assim que soube que em Letras havia um curso de Ciências, escolhi logo. Era Geografia, como podia ter sido outro qualquer. E foi desta forma parva que escolhi o meu curso. Também joguei futebol por acaso: faltava um elemento para os “treinos de conjunto” e fui treinar com eles.

EF: Chegaste a encontrar na Faculdade de Letras o ambiente contestatário de que ouvias falar? Ou o que encontraste lá?

LA: Sim, ainda encontrei o ambiente de que tinha ouvido falar. Muita luta política, as RGAs¹ e as AGEs² eram muito interessantes porque havia alunos já muito batidos naquelas andanças (eu até acho que não acabavam os cursos para poderem continuar a endrominar aquilo tudo). Eu também frequentava bastante a Faculdade de Direito (em frente), tanto que até participei num torneio de matraquilhos, como aluno de Direito. A melhor de todas foi quando um dia alguém me veio pedir os apontamentos de Sucessões II, uma cadeira, porque não tinha podido ir à aula, imagina. Daquela malta toda, surgiram uns quantos políticos hoje bem conhecidos, alguns em lugares de grande destaque nos partidos.

EF: Voltando aos acasos e ao futebol. Foi o único desporto que praticaste?

LA: Pratiquei ténis de mesa e xadrez, no clube do meu avô materno. Já em adulto, consegui finalmente dar umas voltas nos circuitos e participei em corridas

¹ Reuniões Gerais de Alunos.

² Assembleias Gerais de Estudantes.

de karts e numa de automóveis. Agora já não posso, tive uma dissecação da carótida e tudo o que for impactos e trepidações no pescoço é extremamente perigoso.

LEMBRO-ME DE FAZER FILMES, LONGAS METRAGENS, NA MINHA CABEÇA

EF: Em traços largos, como descreverias a tua infância, em termos de descoberta e potencial criativo?

LA: Nesse aspeto foi ótima. Para lá da maluqueira dos carros, aos 10/11 anos falava de política como gente grande e com gente grande, lia vários jornais por dia (os que os meus pais compravam, todos de esquerda, e os do tal clube do meu avô, aonde eu ia diariamente, todos de direita). Por outro lado, como não havia TV durante o dia, nem jogos de computador, nem cinema como em Lisboa, passava muitas horas a imaginar coisas. Lembro-me de fazer filmes, longas metragens, na minha cabeça. Utilizava pessoas minhas conhecidas lá da terra nos papéis. Quando as cenas não ficavam boas, voltava atrás e repetia-as. Depois, quando o filme estava pronto, “projetava-o” todo de seguida na minha cabeça. Era um processo que podia levar uma tarde inteira, com um intervalo para o lanche.

EF: Como é que decidiste começar a fazer *cartoons*?

LA: Eu fazia bandas desenhadas, nunca fiz *cartoons*. Publiquei uma num suplemento juvenil e quando fui buscar as pranchas originais, perguntaram-me se não queria fazer *cartoons*. Eu disse que nunca tinha feito e eles desafiaram-me a aparecer lá ao fim de uma semana com um desenho crítico sobre o que se tinha passado nessa semana, na área da política. E eu apareci. Desde essa semana nunca mais deixei de fazer *cartoons*. O jornal era O Diário e estávamos na primavera de 1985, no meu primeiro ano de faculdade.

COMECEI A FAZER *CARTOONS* SEM QUALQUER REFERÊNCIA

EF: Foi complicado o início? Tiveste muitas rejeições? Como lidaste com elas?

LA: Não, nada, antes pelo contrário. Comecei a fazer uma coisa que nunca tinha imaginado, foi só aprendizagem. Eu comecei a fazer *cartoons* sem qualquer referência, só conhecia a Mafalda e os Peanuts. E conheceres como mero leitor é muito diferente de conheceres como um leitor que ambiciona ser autor, alguém que repara nos pormenores, etc. Eu não era nada disso.

EF: Queres explicar melhor a diferença?

LA: Como gostava de fazer bandas desenhadas desde miúdo, lia os livros de BD com atenção a todos os detalhes. O traço, a forma das vinhetas, a forma dos balões, os fundos, a aplicação da cor ou do preto e branco, etc., etc.. Ou seja, não lia um livro só por ler — tal como agora não leio um texto no jornal só por ler, conduz o logo a leitura na perspectiva de perceber se dá ou não para fazer um *cartoon* com aquilo, o que às vezes me leva a afastar de textos interessantes por falta de tempo, o que é pena. No caso dos poucos livros de *cartoons* que li em miúdo, a situação era completamente diferente. Nunca me passou pela cabeça ser cartoonista, donde não prestava atenção a detalhes, lia por divertimento, nada mais. Daí eu dizer que, quando me desafiaram a fazer *cartoons*, não tinha qualquer referência, foi um mundo novo que começou. E o mais curioso é que o outro mundo desapareceu, deixei de acompanhar a Banda Desenhada e hoje sou muito ignorante na matéria, só conheço coisas de há mais de 30/40 anos. E não me tornei leitor de *cartoons*, também conheço muito pouco, à exceção obviamente dos portugueses e de poucos mais.

O *CARTOON* ERA APENAS UMA ACTIVIDADE PARALELA

EF: Que apoio tiveste da família para seguir esta via profissional?

LA: Fui apoiado sempre pela Margarida, a minha mulher, que já vivia comigo

na altura. Como é um trabalho que requer concentração e muitas horas passadas em casa, viver com ela ajudou muito. Mas na altura eu ainda não imaginava que isto viesse a ser o meu trabalho, era apenas uma atividade paralela em que comecei a ganhar o meu primeiro dinheiro (até porque comecei a colaborar noutras publicações).

EF: Mantiveste, de todo o modo, uma relação com o Alentejo; não migraste, de modo definitivo, para Lisboa, cortando com essas raízes?

LA: Não, porque a Margarida foi trabalhar para Serpa e eu fui com ela. Concorri para dar aulas e fui colocado na Escola Secundária de Serpa. Na altura havia muita falta de professores de Geografia.

LS: Também conheceste a tua mulher em Aljustrel?

LA: Sim. E pedi-lhe namoro com 5 anos. Ela obviamente não me ligou nenhuma. Mas cerca de 15 anos mais tarde voltei à carga. É como vos digo, as minhas paixões vêm para ficar.

EF: Voltando a essa relação sempre presente com o teu território de origem: dirias que é também uma das tuas paixões ou é apenas um fruto das circunstâncias?

LA: Como disse atrás, fui para Serpa porque a Margarida foi trabalhar para lá. Portanto, é fruto das circunstâncias de uma das minhas paixões.

HAVIA VERÃO, MAS NÃO HAVIA FESTIVAIS

LS: Olhando para ti hoje não pareces uma pessoa marcada ou limitada por aquilo a que chamam “interioridade” ou “periferia”; antes pelo contrário, pareces-me um *iluminado*. Nessa época, viver no Alentejo até aos 18 anos era muito diferente de agora?

LA: Completamente diferente. Basta dizer que, até ir estudar para Lisboa, nunca vi um filme daqueles mais recentes, só os mais antigos que chegavam à terra. Ir a concertos também era uma impossibilidade. Na altura havia Verão, mas não havia festivais.

LS: Para ti não existem lugares periféricos, qualquer pessoa em qualquer ponto do mundo consegue ser interveniente. Vives em Serpa há muitos anos. Pertences à face escondida do Alentejo moderno?

LA: Eu já tinha essa sensação antes da internet. Com a internet, então, a questão de não haver lugares periféricos ainda ganha mais sentido. Mas atenção que, quando digo isso, estou a referir-me sobretudo a Portugal. Porque Lisboa tem uma falsa sensação de que é o centro de alguma coisa. Só o é administrativa-mente, face a Portugal, e aí é central de forma asfixiante. No resto, Lisboa é muito periférica. E provinciana. Percebe-se isso pela excitação que há sempre que falam de nós “lá fora”.

EF: Não se vive essa mesma excitação, com o modo como os outros nos veem, nos meios mais rurais?

LA: Claro. À escala, estas coisas reproduzem-se. Em terras pequenas, quando sai uma notícia sobre qualquer coisa que ali tenha acontecido, os jornais até esgotam.

EF: Como sentes a oferta cultural e científica no interior, hoje? Como vês as oportunidades de trabalho, num mundo em mudança?

LA: As coisas mudaram bastante, mas a grande mudança ainda está para vir. Acho que vai passar pelo crescimento das pequenas e médias cidades, desde que haja gente a ir viver para lá. Isso pressupõe que essas cidades tenham oferta suficiente para atrair pessoas com alguma exigência, até a nível cultural, e pressupõe também que as pessoas assumam que conseguem viver longe da grande cidade (à escala portuguesa, Lisboa e Porto são grandes cidades. E só nessa escala, saliente-se). É mais fácil realizar-se o primeiro pressuposto do que o segundo; a cabeça das pessoas é tramada, há muito preconceito em relação à vida no interior, que é estigmatizada. A chave estaria no poder central, se fosse capaz de descentralizar a sério. Num país tão pequeno, não seria difícil. Mas alguém imagina que o Parlamento funcionasse, por exemplo, em Viseu ou Castelo Branco?



É ESTE ENTRE VÍRGULAS QUE TEM DE ACABAR

EF: Quanto a essa visão do que poderia ser a descentralização cultural: como a tornarias mais efetiva?

LA: Tudo o que se pudesse fazer, levaria sempre tempo (eu estou a falar no condicional porque acho que não há essa vontade). A primeira coisa seria tentar tirar da cabeça dos agentes culturais a ideia de que tudo o que é fundamental tem de estar em Lisboa (e uma ou outra no Porto, vá). As pessoas teriam de interiorizar isso, e daí eu dizer que levaria muito tempo. Por exemplo, na Alemanha, tu não te sentes periférica em Frankfurt. Ou em Munique. Ou em Colónia, etc., etc.. Quando vais a um museu em Frankfurt, não sentes que vais a um museu “menor”, quando lês um jornal de Frankfurt, não sentes que estás a ler um jornal regional. É o caso da revista *Der Spiegel*. Sendo a revista alemã mais conhecida, não ocorre a ninguém que seja de Hamburgo.

Imagina em Portugal, por exemplo, um jornal de informação geral chamado, sei lá, “X”. Aproveitando o facto de haver tecnologia, espaço, etc., decidia-se instalar a redação em Serpa. Sabes o que acontecia, de cada vez que o jornal fosse referido? Era assim: “o X, de Serpa, traz na primeira página...”. Se o jornal estivesse sediado em Lisboa seria simplesmente “o X traz na primeira página...”. É este entre vírgulas que tem de acabar, seja referente a jornais, museus, galerias, etc. Só que está na cabeça das pessoas, leva muito tempo a sair. E depois há aquele paternalismo idiota do género “ah, que exposição tão interessante, fazem-se boas coisas no interior”.

EF: Ainda quanto a esse entre vírgulas. Não achas que a centralidade, como a das cidades que citaste, tem a ver com o facto de essas urbes terem uma dimensão que lhes permite uma diversidade de meios humanos e económicos que cidades de menor dimensão não permitem? Como é que isso se altera?

LA: É evidente que sim. A questão é saber porque é que não há outras urbes no país, porque é que é tão centralizado. Em tudo. Olha, até no futebol. À exceção de Espanha (outro país com uma longa ditadura), não encontras um país onde os adeptos de futebol em todo o território nacional sejam de

dois clubes da capital (o Futebol Clube do Porto começou a conquistar adeptos só depois do 25 de Abril; de resto continua a assumir-se como um clube de uma cidade e de uma região). Passa pela cabeça de alguém a maior parte da população de Bragança, de Évora ou de Faro ser do Benfica, um clube de Lisboa? É o que acontece. Nos outros países não, as pessoas são dos clubes das suas cidades.

Como se chegou a isto? Porque tudo foi centralizado, não há praticamente um organismo nacional que não esteja sediado em Lisboa. Mas eu acho que já falei disto, quando referi que a solução era descentralizar serviços. Olha, se não fôssemos um país pobre, o ideal era mesmo criar uma capital no interior, como o Brasil fez com Brasília, ou tornar capital uma cidade do interior. Com a capital em Brasília, continuou a existir vida política, económica e cultural própria no Rio, em São Paulo ou em Salvador sem estarem hierarquizadas. O mesmo se passa nos Estados Unidos. Washington é a capital e tens cidades fortíssimas como Nova Iorque ou São Francisco. Em Portugal a coisa é tão aberrante que até a pronúncia de Lisboa é a pronúncia oficial das televisões, das rádios. Se aparece alguém a falar de outra forma é visto como “típico”. E, como se sabe, até há uma série de erros na pronúncia lisboeta. E atenção que eu gosto muito de Lisboa, tenho lá casa e sinto-me muito bem na cidade. Enfim, acho que já me perdi na conversa.

A ESCOLA É UMA MÁQUINA DE NORMALIZAÇÃO

LS: Voltando à tua área de criação. Dirias que, nesta tua área, és autodidata? Como adquiriste conhecimento suficiente e desenvolveste a tua mestria na capacidade de relacionar factos na política, na sociedade, na economia, no futebol, etc.?

LA: Sim, tenho de me assumir como autodidata, sobretudo na técnica. É que nem tutoriais havia naquela altura. Ia experimentando isto e aquilo e acabou no meu traço atual. Quanto ao conhecimento e a capacidade de relacionar

factos, veio das leituras. Sou leitor de jornais desde que aprendi a ler, isso ajuda muito. Além de livros, claro.

EF: Como é que vês a escola? A ti ela abriu portas ou as portas criativas de que precisaste encontraste-as noutro lugar?

LA: A escola, que conheci enquanto aluno e professor, infelizmente é uma máquina de normalização de pessoas. Os alunos que são “premiados” são aqueles que fazem os trabalhos de casa todos, que têm os “portfolios” muito bonitinhos e arranjadinhos. Depois, quando chegam a adultos, vão ser assim, ficam velhos depressa. A escola não me abriu portas criativas nenhuma, ainda que eu também possa ter tido alguma culpa. Por exemplo, lembro-me de fazer bandas desenhadas em casa e na escola nunca fui criativo. Até porque não se pedia nada que fosse criativo. Era o caso das paisagens que os professores queriam que desenhássemos. Eu desenhava uma linha a fazer uma planície ligeiramente ondulada, uma casinha e um círculo lá em cima, que era o sol. Depois escrevia “verde” na planície, “azul” no céu e “amarelo” no sol, porque não tinha pachorra para estar a pintar aquilo com os lápis de cor. Na brincadeira, digo que o “Photoshop” foi inventado para mim. Só que com uns anos de atraso. Não veio a tempo de me livrar do pesadelo dos compassos e dos tira-linhas com tinta da china. Tinha frequentemente negativa a desenho.

EF: À partida, os teus professores talvez não te vissem como um “talento” promissor. Como definirias tu o talento?

LA: Eu diria que é a capacidade, inata ou adquirida, de desenrascar. O enrascanço pode ser ter três ou quatro adversários à volta e desenrascar-se fintando-os todos como o Messi. Ou pode ser/ter uma folha em branco nas mãos. Há quem consiga desenrascar-se com palavras, com desenhos, notas de música, etc. Depois há os desenrascados perfeccionistas, os desenrascados repentistas, os desenrascados minimalistas...

LS: Li algures que consideras ter sido melhor professor do que aluno? Porquê?

LA: Porque, quando era aluno, nunca me preocupei em fazer o melhor que podia, só estudei uma vez na vida, que foi no mês antes dos exames para

entrar na Universidade. Ao contrário de quando fui professor, em que me dedicava bastante à escola e aos alunos e fazia o melhor que sabia.

EF: Lembras-te de algum episódio mais significativo do teu percurso como professor? De um momento em que tenhas sentido que fizeste uma diferença específica?

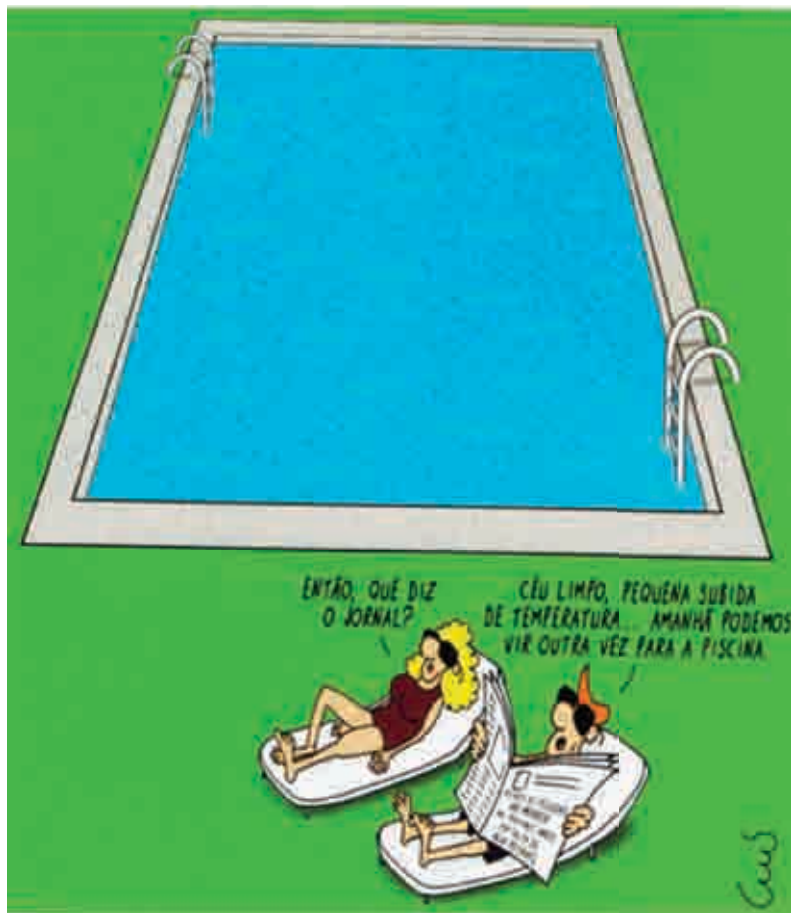
LA: Guardo boas recordações do tempo em que fui professor. Só deixei de o ser porque era complicado conciliar as aulas, os jornais e três filhos pequenos. Mas enquanto lá estive, envolvi-me bastante. Dinamizei o núcleo de jornalismo e fundámos o jornal *O Furo*. Foi um projeto interessante porque era autossustentado com dinheiro da publicidade. Tínhamos uma equipa com repórteres e também comerciais. Éramos independentes e saíamos com notícias sobre a escola e a comunidade. Até havia sondagens que as minhas turmas do 12º ano de Geografia asseguravam (porque estudavam Estatística). E, claro, preparava-os no sentido de chegarem à Universidade. Ouvir hoje alguns alunos dizerem que os ajudei no seu trajeto é a melhor recompensa que um ex-professor pode ter.

OS CARTOONS: HÍBRIDOS DE ARTE E JORNALISMO

LS: Gostei de ler numa entrevista tua: “Como cidadão interessa-me que o país e o mundo funcionem, por outro lado, e ironicamente, o meu trabalho como cartoonista fica facilitado quando isso não acontece.” Porquê? O que são os *cartoons*? É arte?

LA: Começando pelo fim, uso uma expressão que está na moda: híbridos, os cartoons são híbridos. São arte e jornalismo. Quanto à questão de as coisas funcionarem ou não, é óbvio que o meu trabalho, procurando sempre as contradições e paradoxos, resulta melhor em sociedades imperfeitas. O que não me impede de desejar um mundo melhor. Até porque tenho filhos e gostava que pudessem ser felizes.





O IMPORTANTE É FAZER PENSAR

LS: Disseste que fazes coisas para questionar e não para ter graça. O que é uma visão crítica gráfica?

LA: Às vezes também faço com a intenção de ter graça. Mas o importante é fazer pensar, fazer com que o leitor se interrogue. Se essa interrogação vier

acompanhada de um sorriso, melhor, mas o fundamental é que se interogue. Os bonecos evidenciam mais as interrogações e as críticas. Às vezes nem precisam de dizer nada, basta ficarem a trocar um olhar com o leitor.

LS: Fazes *cartoons* para o *Público*, *A Bola*, o *Jornal de Negócios* e até para a televisão (e rádio). Todo o teu trabalho está focado na atualidade social e política diária, o que é muito exigente. Como funciona esse processo criativo? É um trabalho muito cerebral?

LA: Sim, pode dizer-se que o trabalho é sobretudo cerebral. Tenho de acompanhar a atualidade durante o dia e vou selecionando temas para trabalhar. A partir daí começo a tentar ter ideias. Uma vez é rápido, outras fico imenso tempo à volta de uma ideia. Quando vejo que não dá, salto para outra ideia, até sair alguma coisa que me satisfaça. A parte do desenho é mesmo no fim, quando o cartoon está “pronto” na minha cabeça.

LS: Usas alguma técnica em particular?

LA: Desenho diretamente num ecrã/digitalizador que tenho em casa. Como é muito grande, quando saio desenho no iPad ligado a um computador portátil. Já não uso papel desde o fim do século passado. Esta forma de desenhar é mais rápida, permite-me estar mais tempo a ter ideias. Quando desenhava no papel, com aguarelas, era muito demorado. Se, a meio de um *cartoon*, tivesse uma ideia melhor, já não havia tempo para a concretizar, era frustrante.

EF: E como comesas um *cartoon*?

LA: Quando o começo a desenhar é quando o *cartoon* já está acabado. Primeiro, faço-o integralmente na minha cabeça e só depois pego na caneta. O momento inicial pode ser quando leio ou oiço uma notícia, depois de pensar muito sobre as muitas e muitas notícias que li e ouvi, como até pode surgir-me de repente (mas estes não são os mais frequentes, infelizmente).

EF: Alguma vez sentiste bloqueios criativos ou esgotamento de temas, ao fim de tantos anos?

LA: Claro que sim. Há dias difíceis, ou porque acontece pouca coisa, ou porque

o que acontece não se presta a um cartoon. E a sensação de que os temas estão sempre a reaparecer também existe. Mas tem de se lidar com isso tudo e não vale a pena perder tempo a pensar no assunto porque, dê por onde der, no outro dia os *cartoons* têm de estar publicados.



EXPOR O RIDÍCULO DAS SITUAÇÕES

LS: Concordo quando dizes que, se estivermos demasiado próximos do acontecimento, não conseguimos ter uma visão de conjunto. Esta perspetiva ajuda-te também a reconhecer as notícias falsas?

LA: O que ajuda a reconhecer as notícias falsas é estar sempre de pé atrás e desconfiar por princípio. Tento certificar-me sempre da origem das notícias, procuro-as em mais do que um jornal. Às vezes até vou ler na imprensa estrangeira, para ver se era mesmo assim. Ou se desconfio de alguma tradução.

EF: E como lidas com as nuances da verdade?

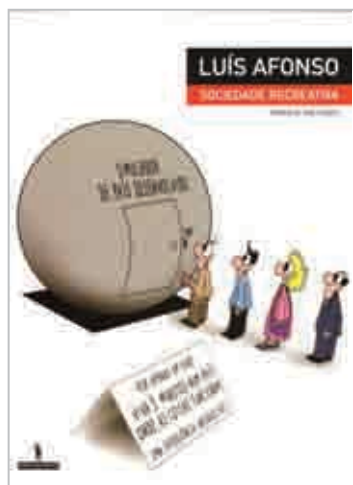
LA: As nuances da verdade, as narrativas, são do pior que há. Mas vieram para ficar. Já se generalizou o exercício de adaptar a realidade à vontade de cada um. E a coisa é tão complicada que há gente que já não se dá conta de que o faz. É um tempo de enviesamentos, este. É fundamental manter a distância disto, sobretudo no jornalismo. Não acredito no jornalismo militante. Podes ser jornalista e ser militante, mas não podes fazer jornalismo militante. Jornalismo é jornalismo, tem de haver distância, objetividade. Tenho carteira profissional de jornalista e procuro respeitar o código deontológico.

EF: E com o ridículo das situações?

LA: Muito do meu trabalho é expor o ridículo das situações (bem como as contradições). Quando as situações já de si são muito ridículas, o meu trabalho acaba por ser desnecessário por não acrescentar nada. E é mais frequente do que se pensa. Por exemplo, nestes quatro anos de Trump, aconteceu muito isso.

A SOCIEDADE
ESTÁ TRIBALIZADA

LS: Nunca assumes posições político-partidárias explícitas. Isso dificulta ou facilita fazer os textos?



LA: Isso tem a ver com o que respondi atrás. E acho que a eficácia do *cartoon* sai diminuída. Repara: se um cartoonista (e quem diz cartoonista pode dizer jornalista) assumir uma posição político-partidária, o alcance do seu trabalho, à partida, estará sempre condicionado, havendo a partir daí os que estão predispostos a gostar dele e os que pura e simplesmente o ignorarão. Confesso que me dá gozo ser atacado de esquerdista por uns e conservador de direita por outros. É como nos *cartoons* sobre futebol, quando sou acusado de ser anti-benfiquista, anti-sportinguista ou anti-portista.

Quando desperto estas reações é porque fiz alguma coisa bem. Há uma intolerância terrível, se as pessoas não veem/leem/ouvem exatamente aquilo que esperam ver/ler/ouvir, partem imediatamente para o insulto. A sociedade está completamente tribalizada. O que é uma ironia, neste século tão “high tech”.

EF: Como é que lidas com isso, emocional e profissionalmente?

LA: Emocionalmente, desisti de me preocupar. Acho que isto não tem mesmo solução. Profissionalmente, tenho de encarar de outra forma, até porque não só tenho de lidar com isso como tenho de trabalhar com isso. Mas dificulta bastante. Chegámos a uma situação em que se eu fizer uma crítica ao atual Governo (que faço e farei muitas, continuo a pensar que o papel do jornalismo, onde eu incluo os *cartoons*, é fundamentalmente de contrapoder) é porque sou conservador de direita, neoliberal e saudoso do Passos Coelho. Quando fazia *cartoons* contra o Governo anterior era comunista, bloquista, etc. Eu ainda me lembro do tempo em que se liam *cartoons* sem se pensar que o cartoonista tinha uma agenda. Agora nem há dúvidas, o cartoonista (ou o jornalista) tem sempre uma agenda. Estas cabecinhas não concebem a possibilidade de alguém não estar alinhado com alguma coisa, como é o meu caso.

LS: Trabalhas para um público adulto?

LA: Sim, desde criança que não me encaixo, primeiro como leitor, depois como autor, naquilo a que se chama público infantil.

EF: Nunca tiveste nenhuma tentação em relação aos primeiros leitores? À criação de narrativas para crianças? Porquê?

LA: Admito que seja uma falha minha. Pode ser que um dia venha a acontecer. Mas talvez se explique com a minha aversão aos livros infantis na minha infância. Fugi sempre a sete pés deles, tal como dos filmes que eram dobrados com aquelas vozinhas. Quando alguém começava a contar uma história para crianças, com aquele ar que as pessoas põem quando contam histórias para crianças, eu procurava a porta que estivesse mais perto. Lá está, talvez umas consultas num psicanalista tivessem ajudado.

COMECEI NO TELETRABALHO ANTES DE HAVER TELETRABALHO



LS: És um precursor do teletrabalho em Portugal. Como aconteceu? Hoje as novas tecnologias facilitam muito mais a vida.

LA: Eu até costumo dizer que comecei no teletrabalho antes de haver teletrabalho. Quando fui para Serpa, em 1988, ao princípio enviava *cartoons* pelo correio, os mais urgentes iam pelo autocarro da rodoviária (era o motorista que os levava e depois ia um estafeta

do jornal buscá-los à chegada a Lisboa). Entretanto, apareceu o fax e fui o primeiro utilizador nos CTT de Serpa. As funcionárias até telefonavam para o jornal para saber se tinha sido recebido, imagina. A necessidade de enviar *cartoons* ao fim-de-semana obrigou-me a comprar um fax, que era caríssimo. Só foi possível com um empréstimo. Com a internet tudo mudou. A partir de 2000, passei a trabalhar digitalmente e já podia enviar trabalhos a cores. A velocidade ainda era lenta, mas o meu processo de trabalho já tinha mudado definitivamente. Agora, com a internet por fibra ótica, tanto faz estar em Serpa como no prédio ao lado do jornal, a distância é a mesma, uns breves segundos. E permite-me desenvolver outro tipo de projetos, como *A Mosca*, que mete vozes e animação, estando as vozes e o animador em Lisboa, em sítios diferentes, e eu em Serpa.

A CRIAÇÃO DE PERSONAGENS ESTÁ LIGADA A CIRCUNSTÂNCIAS

LS: Para mim és o Quino português e ao mesmo tempo irmão da Mafalda... é uma boa comparação?

LA: Eu cresci a ler o Quino, nem me consigo imaginar no mesmo plano. Sou mais irmão da Mafalda, que é praticamente da minha idade.

EF: Além do Quino (que, como se soube, entretanto, odiava a Mafalda), que cartoonistas admiras? E porquê?

LA: Atenção que o Quino não odiava a Mafalda. Ele queria era ter vida para além da Mafalda e teve de acabar com ela para o conseguir. Como te expliquei atrás, comecei a fazer *cartoons* sem ter quaisquer referências, só conhecia o Quino (por causa da Mafalda, claro) e o cartoonista dos *Peanuts* de quem nem sabia o nome, até porque gostava menos. Só comecei a acompanhar o trabalho dos cartoonistas depois de eu ser cartoonista, e mesmo assim conheço pouco, mais os portugueses, para ver o que estão a fazer e até sou amigo de alguns dos poucos que existem. Como não participo em salões

nem daqueles prémios que há um pouco por todo o mundo, ainda menos probabilidades tenho de conhecer o trabalho de outros. Curiosamente, há anos fui convidado para membro do júri de um desses prémios, em Brasília, e aceitei por curiosidade. Fiquei espantado com a quantidade de bons cartoonistas iranianos que existem. Nunca pensei.

ESTES “FILHOS” SÃO COMO OS OUTROS



LS: Conhecer os teus personagens não é conhecer-te.... És um jornalista que cria personagens. Eles são como filhos?

LA: De certa forma. E alguns até nasceram na mesma altura dos meus filhos. O barbeiro da *Barba e Cabelo* tem mais um ano do que o meu filho mais velho e o Lopes (o escritor pós-moderno) é da idade dele. O *Bartoon* nasceu dois meses depois do meu filho do meio. As *Histórias Invertebradas* (uma série com insetos com problemas existenciais que saía na revista do Público) são da idade do meu filho mais novo. O *SA* (do Jornal de Negócios) e a *Mosca* (RTP/Antena 1) nasceram bem mais tarde, numa altura em que talvez já não esperasse ter mais “filhos”. E, claro, estes “filhos” são como os outros, não faz sentido perguntar de qual gosto mais.

EF: Como chegaste a estas personagens?

LA: O barbeiro foi inspirado no barbeiro da minha terra (Aljustrel), que era quem me falava de futebol. O Bartoon saiu a partir da minha ideia de bar urbano, como os que frequentava na altura (Pedro V, Snob...). As Histórias Invertebradas vieram de gostar de desenhar insetos minimalistas. O SA é uma empresa e *A Mosca*, que é o meu desenho mais minimalista de todos, surgiu porque precisava de uma personagem que chegasse de repente com notícias, aí lembrei-me de uma mosca que já tinha utilizado nas *Histórias Invertebradas*.

EF: E há alguma personagem de que estejas farto ou em que já não te revejas? Alguma que hoje já não criarias?

LA: Não, para já não estou farto de qualquer das minhas personagens. Provavelmente porque tenho várias. Se tivesse apenas uma podia tornar-se asfixiante. E depois são públicos parcialmente distintos. Há quem me conheça só do *Bartoon*, há quem me conheça só da *Mosca* e há quem me conheça só do *Barba e Cabelo*. A criação de personagens está ligada a circunstâncias. Se me pedissem hoje para criar uma tira onde se falasse de futebol e outra de política, talvez voltasse a criar o *Barba e Cabelo* e o *Bartoon*, mas não posso garantir. Passaram 30 anos e mudou tudo, eu incluído.

FUGIR AO ACESSÓRIO

EF: Como definirias a necessidade de síntese nesta área do desenho? E no teu trabalho em particular?

LA: Acho importante fugir ao acessório, retirar de um *cartoon* tudo o que não faz falta, para ser o mais eficaz possível. Tanto no desenho como no texto. Mas depende do estilo de cada um.



EF: E como é que vais depurando? Começas com um desenho mais complexo e vais retirando informações a mais, ou já avanças, com os anos de experiência, para soluções mais próximas do resultado final?

LA: Sim, o caminho que sigo é sempre o da simplificação. A não ser que não dê ou que o objetivo do *cartoon* seja o de “complexificar” por alguma razão. Mas em tiras com muitos anos, como o *Barba e Cabelo* ou o *Bartoon*, a fase inicial e a fase final estão muito próximas. Na *Mosca* é diferente, os textos seguem o tal caminho da simplificação, às vezes complexo, porque aquilo é para durar entre 30 a 50 segundos. E com um desafio acrescido, que é o de tentar perceber como vão soar as palavras ditas pelas vozes da Antena 1. Escrevo já a pensar nisso.

EF: Esse aspeto sonoro das palavras é, com frequência, esquecido. Um texto pode ser muito interessante quando lido em silêncio e revelar-se difícil, por vezes quase cacofónico, quando o lemos em voz alta. Achas que nos fazem falta aulas de teatro para percebermos o valor da comunicação também a esse nível?

LA: Sem dúvida. Tal como há a Educação Física, acho que a Expressão Dramática devia ser uma disciplina no segundo/terceiro ciclo do ensino básico. Até como forma de desinibir e de ligar os jovens. Quanto ao facto de ouvir os meus textos, ao princípio soavam sempre estranhos, eu nunca tinha escrito nada que fosse lido em voz alta. Se leres um *cartoon* em voz alta, ele normalmente não tem graça. No caso dos meus *cartoons* para a RTP/Antena 1, a solução foi passar a escrever a pensar naquelas vozes e não naqueles bonecos (mosca, aranha, mosquito, formiga). Aquilo tem de funcionar só com som na rádio, funciona com imagem e som na TV e pode funcionar só com imagem no computador com o som desligado. Nesse aspeto, é o meu trabalho mais complexo.

A ATUALIDADE TORNA-SE SUFOCANTE

EF: Alguma vez imaginaste que as tuas criações pudessem ter o significado e até peso político, no sentido da cidadania, que algumas têm? Estou a pensar

por exemplo no *Homem do Paleolítico* e nas repercussões que teve em relação às gravuras de Foz Côa.

LA: O caso do *Homem do Paleolítico* foi uma surpresa para mim perceber o impacto que teve, sobretudo entre os arqueólogos ligados ao Côa. Foi emocionante, nunca pensei que a minha personagem pudesse ter assim tanto significado.

LS: És aquilo a que chamamos um homem comprometido com o mundo 24 sobre 24 horas. Por profissão e por natureza? Sentes-te livre no que fazes? Ou a tua cabeça sente-se perseguida e prisioneira da atualidade? Como fazes para a arejar desta complexidade toda?

LA: Sinto-me livre, porque ninguém me condiciona, mas obviamente a atualidade acaba por ser uma prisão e torna-se sufocante. Estou conectado todos os dias do ano e não dá mesmo para parar, porque a atualidade não pára. Já me habituei a viver assim e também já se habituaram a viver assim comigo.

EF: Que outra personagem tua conseguiu tanto ou maior destaque?

LA: Talvez o boneco que representava a troika e que ficou ao balcão do bar enquanto durou o nosso programa de assistência financeira. Um jornalista contou-me que um dos três elementos das instituições internacionais envolvidas que ficaram por cá durante esse período resolveu aprender português (e fez bem, que é capaz de ter de cá voltar um dia destes) e uma das coisas que gostava de ler eram os meus cartoons, sobre os quais fazia perguntas quando não percebia uma ou outra palavra. Eu, de cada vez que o via nas fotos ou vídeos (e ele aparecia quase todos os dias), não conseguia deixar de rir ao pensar nisso.

GOSTO DAS PALAVRAS COM MODERAÇÃO

LS: “Vemos ouvimos e lemos” foi uma livraria, um espaço de animação cultural que criaste com a tua mulher em Serpa? Foi um projeto que vos entusiasmou? Porque é que não teve continuidade?



LA: A *Vemos, Ouvimos e Lemos* (V.O.L.) foi um espaço que imaginámos à medida das nossas necessidades enquanto consumidores. Queríamos uma livraria onde pudéssemos comprar bons livros, que tivesse um bar onde pudéssemos beber das melhores cervejas do mundo, uma galeria onde pudéssemos ver boas exposições, uma sala onde pudéssemos assistir a concertos, debates, etc. E aconteceu isso tudo. Comprámos muitos livros, bebemos muitas cervejas, vimos muitas exposições, assistimos a muitos concertos e debates. E pagámos sempre tudo, que éramos bons clientes. É óbvio que entre isto e uma visão empresarial vai uma grande distância. Como não tínhamos essa visão e o dinheiro não dava para mais, cedemos a V.O.L. a amigos, que depois cederam a outros amigos até fechar com a crise. Mas o edifício é nosso e está lá tudo pronto para, quem sabe, um dia reabrir.

LS: Também escreves livros. Dá-te prazer escrever? Sobre quê?

LA: Os livros de ficção são um escape. Escrevi dois – *O Comboio das Cinco* e *O Quadro da Mulher Sentada a Olhar Para o Ar Com Cara de Parva* – e estou a escrever o terceiro, que até já era para estar pronto, mas estive doente e depois meteu-se a pandemia. Servem para poder fugir da atualidade, para poder ir buscar ideias absurdas que tenho, coisas parvas que me vêm à cabeça, mas que não são “cartoonizáveis” por serem demasiado extensas para isso. Acabo por ter mais trabalho, mas sabe-me bem.

EF: Como geres a escrita sintética, quase telegráfica, do *cartoon* e o restante exercício da escrita?

LA: Atenção que a restante escrita também ela é um bocado sintética. Eu escrevo basicamente histórias curtas, algumas muito curtas. Os muitos anos de *cartoon* devem ter-me levado a isso, fiquei sintético por natureza. Mas gosto das palavras. Com moderação.

EF: Podes esclarecer melhor essa questão do gosto da palavra com moderação?

LA: É simples. Gosto das palavras, desenvolvi prazer em utilizá-las nos *cartoons* e achei que podia fazer outras coisas com elas. Mas, tal como nos *cartoons*, uso-as com muita parcimónia. Só escrevo o que sinto ser necessário para contar uma história, nada mais. No fundo, é a mesma moderação que tenho nos desenhos, que são minimalistas.

EF: Sentes que os teus *cartoons* são uma forma de repores justiça?

LA: Não me vejo com tal capacidade. Vejo-me antes a fazer *cartoons* que são uma forma de pôr dúvidas na cabeça dos leitores. E muitas vezes são dúvidas que saltam da minha cabeça.

ENQUANTO LEITOR, NÃO ME IMPORTO DE LER LIVROS GRANDES

LS: Gostas de música, de cinema...

LA: Sim, vou acompanhando o que se faz. Mais no cinema do que na música. Aí oiço mais clássicos. Ao contrário de muita gente, não consigo trabalhar enquanto oiço música. Quando oiço música não faço mais nada. O cinema é diferente, costumo ver filmes enquanto ando na bicicleta elíptica. De outra forma veria muito menos.

EF: E o que vês?

LA: Vejo filmes recentes e também alguns mais antigos de vez em quando. Procuro fugir aos “êxitos” de Hollywood, porque são cansativos e previsíveis, mas também evito ver filmes demasiado chatos. Vejo a maior parte dos filmes enquanto faço exercício na bicicleta elíptica, se forem demasiado chatos o exercício torna-se penoso.

EF: E, em termos de livros, o que lêes?

LA: O que calha, mas também com algum critério. Muitas vezes é a Margarida que me sugere um ou outro livro que sabe que eu vou gostar. Enquanto leitor, não me importo de ler livros grandes, mas sem abusos. Por exemplo, nunca cheguei a acabar o *Em Busca do Tempo Perdido* ou o *Ulisses*.

TRABALHO COM DESCONTRAÇÃO

LS: Como é o teu dia a dia?

LA: Levanto-me cedo, ando cerca de uma hora na bicicleta elíptica e depois leio jornais durante parte da manhã. A partir do meio da manhã, escrevo o texto para *A Mosca*, que tem de estar pronto até à hora do almoço. Depois de almoço, leio as últimas na internet, a seguir faço o *SA*, do Jornal de Negócios, e mais para o fim da tarde o *Bartoon* do Público. O *Barba e Cabelo*, de *A Bola*, fica para depois do jantar. E, no dia seguinte, é mais do mesmo. Quando estou fora, de viagem, faço os *cartoons* à noite para o dia seguinte, se estiver para ocidente. Se estiver para oriente, faço-os ao fim da tarde do próprio dia, dependendo do fuso horário.

EF: É um dia cheiíssimo. Como é que geres o humor (pessoal) com tanta exigência?

LA: Dantes era mais ansioso. Agora, desde que estive quase a “bater a bota”, encaro o dia de trabalho com muito mais descontração. O fundamental é não impor metas parvas do tipo acabar o trabalho todo antes de jantar. Se não

der, não dá, janta-se e trabalho a seguir, sem stress. Mas ajuda saber que quem vive comigo não se importa.

EF: É mesmo uma grande ajuda, porque a criatividade é, por natureza, um processo experimental que tem uma grande familiaridade com o caos, antes de surgir organizada como produto final. Uma pessoa que não o entenda dificulta a vida de um criador?

LA: Suponho que sim, mas no meu caso não me posso queixar. Quer a minha mulher, quer os meus filhos, quando viviam connosco, sempre entenderam a especificidade do meu trabalho. Até em viagem. Viajámos os cinco por muito lado, viagens mesmo grandes, e havia sempre um bocadinho do dia em que eu trabalhava. Este meu trabalho também tem esse lado positivo: posso trabalhar em qualquer lado e faço os meus próprios horários, que adapto em função das necessidades. E não só em viagem. Por exemplo, quando os meus filhos eram pequenos, era eu que os levava e ia buscar à escola, ia às reuniões de pais, etc. Quando eles estavam doentes, também ficava em casa com eles. Podia fazer isso sem qualquer problema porque geria o meu tempo.

Mas acho que também é fundamental um tipo não se armar em “artista”, a querer que o mundo gire à sua volta. “Não me importunem, que estou a criar coisas extraordinariamente importantes...”

LS: Alguma vez pensaste mudar de vida?

LA: Muitas vezes. Mas depois pensei outras tantas que, se calhar, era melhor não mudar.

EF: Incluindo sair do interior, como ficou bem claro. No meio de tudo do que temos falado, dirias que a experiência da infância foi muito diferente para os teus filhos?

LA: Não teve nada a ver. Como temos casa em Lisboa, eles estiveram sempre habituados à cidade.

O PROCESSO CRIATIVO CHEGA A SER DOLOROSO

LS: A olhar todos os dias para o mundo achas a felicidade e o medo contraditórios, incompatíveis ou absurdos?

LA: A felicidade, por si, se pensarmos bem, se formos conscientes, é absurda, impossível. Mas há momentos em que se conseguem fazer algumas tangentes à felicidade. O medo não; é real. Eu diria que felicidade e medo podem não ser de todo incompatíveis, por breves instantes.

EF: Quais são os teus medos? Como é que os expressas?

LA: Tenho os medos clássicos, suponho. Medo que aconteça alguma coisa aos meus filhos e à minha mulher, medo de não os poder ajudar, etc. Expresso isso como toda a gente, com a ansiedade que todos tentamos controlar. Em relação ao mundo e ao futuro da humanidade não tenho medo nenhum, sei que vai acabar mal. Só tenho medos de curto prazo.

EF: Posso ser cínica? O que entendes por “acabar mal”?

LA: Acabar mal? É simples, a humanidade vai extinguir-se, o planeta irá desaparecer. O universo está em constante evolução e de nós e da nossa civilização não restará qualquer vestígio. O que não quer dizer necessariamente que seja acabar mal. Se nestes poucos milénios já conseguimos levar a humanidade a um labirinto, imagina se fôssemos eternos. Era uma trapalhada do caracas, é melhor nem pensar nisso.

EF: E, já agora, o que está mais próximo da felicidade? O processo criativo ou a sua concretização num objeto final?

LA: O processo criativo não faz parte das tais tangentes à felicidade, passa muito longe, chega a ser doloroso. Agora a concretização, sim, por vezes passa bem perto. Mas muito rapidamente, porque a seguir começa outro processo criativo...

EF: Podes concretizar?

LA: Quando sinto que um *cartoon* me saiu bem e fico satisfeito com o resultado final, o que acontece de quando em quando, são as tais tangentes à felicidade. Tangentes porque são momentos fugazes — no dia seguinte vou ter de fazer mais *cartoons*, que até podem correr mal — e também porque a felicidade é uma coisa mais ampla; se a minha realização pessoal me chegasse para ser feliz, acho que seria um tipo muito egocêntrico.

LS: Começámos por falar em paixão. Terminamos com a complementaridade: como vês o papel da razão e da lógica nos dias de hoje?

LA: Nos dias de hoje, a lógica é um bocado flutuante, conduzida, manipulada. E a razão ficou à deriva. Este processo tem sido bem visível durante a pandemia de covid-19.







INVENTAR A LIBERDADE

Teresa Magalhães

PALAVRAS PRÉVIAS

Teresa Magalhães expressa-se, oralmente, com a mesma alacridade que lhe reconhecemos na pintura. Vai falando com energia, fazendo gestos e sorrindo. E, embora sintamos de algum modo que o entusiasmo não a leva a deixar escapar o que quer guardar, vai, ainda assim, revelando bastante. Quando escreve, usa linhas e cores semelhantes. Esta entrevista, terminada em 2021, recolhe vários momentos de depoimentos da artista, uns orais outros escritos.

O projeto inicial desta conversa, cuja publicação acabou por ser adiada até agora, coincidiu com uma exposição individual da sua obra, organizada pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea Nadir Afonso, em Chaves. Aí foram, então, mostradas várias dezenas de obras, incluindo um conjunto auto narrativo, memorialístico, mas sempre ferozmente irónico, e fulgurantemente feliz, no seu uso do gesto e da cor. Ana Vasconcelos, curadora da exposição coletiva “Pós-Pop. Fora do lugar comum” é uma das historiadoras de arte que mais se tem debruçado sobre a obra de Teresa Magalhães, nota-lhe a coerência da sua extensa obra, reconhecendo as influências iniciais da *Pop Art* britânica, as misturas pessoais que sobre essa fonte inicial foi erigindo. Recordo o período de 1973, em que, abandonando os caminhos prévios, Teresa Magalhães lhe confessou ter-se encontrado num beco sem saída, e o modo como depois se lançou na abstração, mantendo a feliz e rica vivência da cor, conjugando-a, nas últimas décadas, com um exercício memorialista, sempre dotando o seu trabalho de um atrevimento e liberdade muito expressivos. Não podíamos estar mais de acordo e a tudo o que Ana Vasconcelos aí reconhece, juntaríamos ainda a ironia.

A ironia é um traço da maior relevância nesta autora que, sempre que lhe pedimos um testemunho escrito ou oral, se dedica a esse jogo que revela e esconde, criando narrativas sobre si mesma a partir das quais nos demonstra a facilidade com que se distancia de si para se dar a ver, exatamente como faz na pintura.

Entre outros aspetos, a sua capacidade de fugir da nostalgia é particularmente notável num país que, ao tempo dos seus anos de formação, exigia contenção e o gosto da amargura. Para o catálogo dessa exposição em Chaves notei-lhe, no texto que então escrevi a pretexto do seu trabalho, um atrevimento pictórico raro em Portugal, particularmente patente no arrojo das grandes dimensões, na energia cromática, no gosto da partilha. Na altura, disse-lhe que, sempre que via a pintura dela, eu pensava em resistência. Ela respondeu-me que a resistência fora *sempre um modo de se reinventar, visualmente, através da obra*.

Nascida em Lisboa em 1944, Teresa Magalhães cresceu num ambiente propício ao desenvolvimento da sua personalidade artística, em especial no espaço familiar. Começou a trabalhar ainda antes do 25 de Abril, mas foi no ano da Revolução que, finalmente, mostrou pela primeira vez o seu trabalho. Desde então, expôs largamente, individual e coletivamente, em Portugal e no estrangeiro. No processo, parece ter mantido uma teimosa capacidade de se divertir.

Na tessitura da sua investigação artística, misturaram-se sempre um profícuo equilíbrio entre o pensamento e a vivência física e emocional da pintura, a reflexão sobre o espaço que ela ocupa e o modo como se define, incorporando o mundo e testemunhos do itinerário pessoal que nele inscreve, com ritmos, risos e mais tensões próprias.

QUANDO EU ERA PEQUENA

Emília Ferreira (EF): Pegando no título de uma sua série recente, “Quando eu era pequena”, começemos pelo princípio. Como era a Teresa, em pequena? Com que se entretinha? Do que gostava?

Teresa Magalhães (TM): Eu era loira com muitos caracóis, vestia lindos vestidos e era bonita. Era muito calada; quase não conversava com os amigos dos meus pais. Não gostava de mastigar a comida, e por essa razão, tinha muito medo de ser roubada e levada pelo temível “Homem do saco”... Adorava brincar com as bonecas, agarrar na boneca, vesti-la, dar-lhe de comer, embalá-la ao colo e pô-la a dormir. A minha amiga Zé, a [artista] Maria José Oliveira, era a companhia ideal nesta brincadeira. Ela vivia numa quinta, onde, além da moradia, havia uma pequena casota que nos envolvia graciosamente nestes preparos. Embora eu tivesse várias bonecas, que os meus pais traziam quando viajavam ao estrangeiro, o boneco de celuloide era o meu preferido, pois parecia mesmo um bebé a sério. Ainda conservo algumas dessas bonecas. Depois de o meu filho ter também podido brincar com o boneco de celuloide, houve outras que mandei restaurar e passei-as à minha neta Joana.

EF: Memórias felizes, inclusive com esse lado mais introspetivo que lhe deve ter estimulado a imaginação. E como era o restante ambiente em que cresceu? Nasceu em Lisboa, mas passou a infância na Parede. Essa vida menos urbana, na proximidade do mar, permitiu-lhe uma infância mais ao ar livre? Que recordações tem dos seus primeiros anos?

LIBERDADE DE APRONTAR DISPARATES

TM: Vivi os meus primeiros anos numa linda moradia, com jardim, na Parede, mesmo junto à muralha, em cima do mar. Havia uma varanda virada para a praia e uma rampa que descia para o grande portão de ferro. Foi realmente uma infância feliz, muito arejada, vivida com muita liberdade, e sempre a brincar:

ou sozinha, ou com os meus primos, Ni e Jorge, e José Machado da Luz, filho da amiga da minha mãe, a primeira arquiteta portuguesa, e do Pintor Machado da Luz, e que se fez arquiteto e crítico de Cinema. Íamos sempre a pé para a praia de Carcavelos, porque não tinha rochas. E estas vivências foram sentidas com enorme prazer.

EF: Uma família com apetências artísticas. No geral, diria que aí se foi gizando um sentido de autonomia?

TM: Um dia, ainda estava no Colégio Portugal, não esperei que me viessem buscar, saí pelo portão da escola, e fui sozinha para casa.

EF: Isso levanta o véu de alguma impaciência ou de um sentido de liberdade? Havia esse sentido na sua família?

TM: Sempre tive liberdade de brincar e de aprontar disparates. Na casa da minha avó Virgínia, na Rua Ivens, em Lisboa, havia essa permissão de aprontarmos disparates. Assim, construíamos no corredor uma ponte formada por uma fila de cadeiras de madeira e, depois, subíamos para cima delas aos gritos e a bater com os pés para assustar o gato que fugia muito assustado ali por baixo... Além do mais, a Escola de Dança criada pelo meu avô foi também muito importante.

EF: Que escola de dança?

TM: A Escola de Danças de Salão do Chiado, criada pelo meu avô Magalhães Pedroso e prosseguida pelo meu pai. Foi um belo contraponto ao que então se vivia no país.

EF: E, com tal entorno, o que significou a escola para si? Refiro-me, aqui, ainda à entrada na primária. Como é que viveu esses anos?

TM: Até aos 8 anos andei no Colégio Portugal, na Parede. Situava-se num pequeno palacete, junto da estação de comboios, e tinha um jardim à volta, onde se brincava nos recreios. Eu era muito envergonhada, calada, e não me lembro nada do que acontecia dentro das aulas.

VIEMOS VIVER NO LARGO DO CHIADO

EF: E a seguir?

TM: Quando já tinha 8 anos, viemos para Lisboa. Viemos viver na casa dos meus avós paternos, no Largo do Chiado, onde veio a residir, mais tarde, a minha avó Hilda. Começou uma nova vida. Nesse andar é que havia uma enorme sala, que era a Escola de Danças de Salão. Foi nessa altura que iniciei os meus estudos no Liceu Francês Charles Lepierre. Tinha aulas mistas, o que era excecional nessa altura, e o ensino era muito mais aberto do que o que se praticava no ensino oficial.

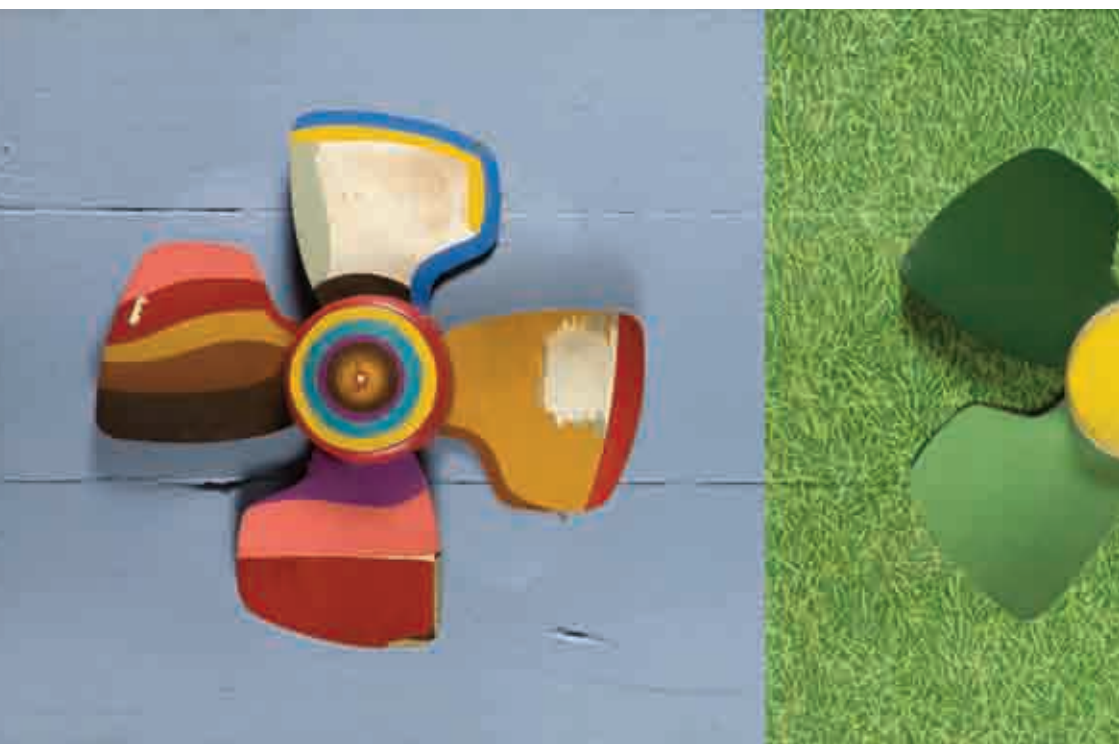
Lúcia Saldanha (LS): Com essa liberdade e diversidade de atividades, como era estar na escola? Gostava das aulas?

TM: As aulas para mim eram sempre aborrecidas e castradoras. Acabava por fazer asneiras, principalmente com duas colegas e amigas — uma delas, a Helena Margarida, ainda vejo regularmente — especialmente nas aulas de inglês. Por isso, não aprendi bem a língua.

UM FUTURO IMPREVISÍVEL

EF: Depois desse começo, o caminho para a Universidade foi linear? Quando decidiu estudar geofísica o que tinha pensado como futuro profissional?

TM: Escolher a área de estudos universitários, foi a grande dúvida! O futuro para mim era desconhecido e imprevisível. Depois de ter terminado o ensino secundário no Liceu Francês Charles Lepierre, e como não havia disciplinas artísticas ao longo do ensino oficial português, embora a minha convivência com a arte fosse sempre muito apreciada, pensava que, deste modo, não seria possível eu fazer estudos nessa área. Por essa razão concorri à Faculdade de





Ciências, e fui admitida, daí a escolha da Geofísica. Mas foram só dois anos, e neles completei o Desenho de Máquinas, o Topográfico e a Química Geral.

EF: O que é que a levou, finalmente, às Belas Artes?

TM: Face ao insucesso na Geofísica, o meu explicador de física, ao apreciar certos desenhos da minha autoria, que eu fazia frequentemente, com prazer e alegria, como se estivesse a brincar ou a jogar, não imaginando eu que pudessem vir a ser uma diretriz profissional, disse-me: “devias era ir para as Belas Artes!” E assim aconteceu.

VIVER A ESCOLA DE BELAS ARTES NAQUELES ANOS FOI DIFÍCIL

LS: Nas Belas Artes, tinha uma boa relação com os professores? E com os colegas?

TM: Tinha boa relação com todos os colegas. A grande originalidade daquele tempo foi organizarmo-nos, e ao criar um grupo de colegas que alugou o atelier do Roberto Araújo, que já não o usava. Daí resultou um alegre e amigável convívio, e acresceu a possibilidade de podermos pintar e esculpir, fora do tempo e do espaço das aulas.

EF: Da sua turma saíram nomes conhecidos?

TM: A minha turma tinha muitos alunos, mas nenhum deles veio a ser considerado mais tarde Pintor. Houve, no entanto, um colega notável, o meu amigo cantor Vitorino. A “Leitaria Garrett”, na Rua do Carmo, era o nosso ponto de encontro, ali nasciam amizades, paixões e se combinavam peripécias.

LS: E com os professores? Como foi a sua relação?

TM: Nos cinco anos na Escola Superior de Belas Artes, as propostas de trabalho lançadas pelos professores, na grande maioria incompetentes e reacionários, provocaram em mim respostas com imagens novas. Viver a Escola de Belas Artes naquela época foi difícil e, ao mesmo tempo, surpreendente. As minhas

investigações provocavam sempre o espanto dos professores e as notas atribuídas eram sempre medianas, exceto na Geometria Descritiva em que era a melhor aluna da turma. Eu procurei sempre o diferente e o desconhecido. Entre os professores houve, contudo, três que se distinguiram: o Pintor Rocha de Sousa, Manuel Rio de Carvalho, na História de Arte e o Pintor Manuel Batista, que considerávamos como um amigo interessante.

EF: Quer contar alguma história concreta de um episódio que a desgostou?

TM: A da aula mais incrível, que foi a do professor de Desenho de Estátua, Mestre Soares Branco, a quem chamávamos Soares Bronco. Um dia, resolveu sentar-se no meu lugar e desenhar a estátua que deveria ser eu a desenhar. Desenhou-a na sua totalidade. Na aula seguinte, observou de novo o desenho e disse que estava tudo errado! E começou a corrigir... Quando tinha terminado e se levantava para ir embora, eu resolvi dizer-lhe que tinha sido ele a fazer o anterior desenho e não eu! Está tudo dito.

EF: E não houve surpresas boas?

TM: Insólitas também, como a que aconteceu no exame de Pintura de Modelo Vivo onde posava uma senhora nua, como era normal e obrigatório. Ela estava sentada num plinto de madeira e teríamos de a representar, explicando todas as suas características. Resolvi anular o claro/escuro, simplifiquei o desenho, tornei as cores uniformes em cada uma das zonas, sem pormenores e, para mim, a sensação dada por aquele modelo feminino estava perfeita. Não havia que acrescentar mais nada. Os meus colegas estranharam aquela representação e afirmaram que aquele exame teria um chumbo. Respondi que aguardaria a decisão do júri. Não vingou o chumbo e deram-me 13 valores!

EF: Não sendo uma grande nota, sempre foi uma positiva, ou seja, não foi uma desvalorização ou desautorização total dessa visão diferente. Sentiam muito os limites à criação?

TM: Um dia, os trabalhos realizados numa aula do Rocha de Sousa foram retirados da sala, desapareceram!...! Ou seja, foram censurados!!!! Em reação a esta vergonhosa situação, eu e todos os alunos fizemos um enorme cortejo silencioso, de enterro, e percorremos diversas salas e corredores e o caixão

da simbólica da Escola de Belas Artes foi atirado para dentro de um poço, existente num pátio.

IMAGEM AUTÊNTICA E ORIGINAL

LS: Apesar de tudo conseguia exprimir-se livremente?

TM: Exprimia-me tão livremente que os colegas e os professores ficavam sempre espantados, e os seus julgamentos eram certamente muito interrogativos... E, nas avaliações, as notas que me atribuíam eram medianas, exceto na Anatomia, e na Geometria Descritiva, em que tinha as notas mais altas da turma.

LS: Essa liberdade de expressão artística era cultivada também exteriormente? Como era a sua imagem nessa altura? Vestia-se à moda?

TM: A minha imagem era assaz diferente, pois era autêntica e original! As roupas que usava tinham modelos únicos, inspirados em revistas estrangeiras, e face a essa novidade, tiveram de ser mandados executar de propósito. E claro que usava mini saia!

LS: A imagem anunciava, portanto, o temperamento artístico, original e afirmativo, sem margem para dúvidas?

TM: Sim. Este conjunto de características dava um destaque especial à minha aparência.

UM RITMO VIVENCIAL AGITADO

LS: E quais eram os seus hábitos de trabalho? Como conjugava a escola e o seu tempo de estudo e de diversão?

TM: Era um ritmo vivencial agitado. As aulas começavam às oito horas da manhã, mas a hora de nos deitarmos era de madrugada... Além de encontros

divertidos, trabalhava na pintura, quase sempre, até altas horas da noite. Até que descobri que não podia colorir à noite, porque a luz artificial alterava completamente as cores já pintadas!

LS: Portanto, a vida artística também incluía boémia? Como era isso para uma jovem naquela época?

TM: Íamos a boîtes, dançar.

LS: A quais?

TM: O Caruncho, a Outra Face da Lua, os Stones, o Tea Club, o Ad-Lib, a boíte do amigo Jaime Lacerda na sua residência, Palm Beach em Cascais, e 7 1/5, o Ouriço, na Ericeira, eram as boîtes que frequentávamos nas noitadas para dançar freneticamente ao som da música bem alta e iluminados por uma luz misteriosa.

LS: Isso não lhe deu problemas em casa? Eram assim tão liberais?

TM: As madrugadas originaram muitas chatices. O meu pai ordenava que eu chegasse a casa antes da meia-noite!!! Mas aquelas horas eram muito importantes para mim! Para evitar discussões constantes deitava-me vestida e calçada, para não se ouvir a minha entrada em casa, e só mais tarde me começava a despir.

NUNCA LARGUEI A PINTURA

EF: Como foi depois orientando o seu caminho profissional? Deu aulas no Pedro Nunes e onde mais? E deu aulas de que disciplinas?

TM: Fiz o Estágio do Ensino Secundário no Liceu Pedro Nunes, em 1970/71, e dei aulas no Liceu Filipa de Lencastre, e nas Secundárias do Lumiar, D. Maria I e D. Pedro V. Dei aulas de Desenho e Geometria Descritiva. Nessa altura os professores podiam faltar um dia por mês e eu ia ao cinema ver os maravilhosos





filmes dos fantásticos realizadores daquela altura. As motivações irradiadas por estes filmes concretizaram uma curiosa série: a “Memória do Cinema” que veio a ser exposta na Galeria Ana Isabel, em 1982. *Pierrot le Fou* – Jean Luc Godard, *Le Dernier Métro* – François Truffaut e *India Song* – Marguerite Duras, foram alguns dos seus títulos.

EF: E em termos de espaço para trabalhar? Teve atelier desde cedo? Conseguiu facilmente esse espaço de trabalho? É que, apesar de ir dar aulas, nunca largou a pintura, como várias vezes acaba por acontecer.

TM: Nunca larguei a Pintura. Trabalhei sempre em diversos ateliers, alugados a várias pessoas, à Câmara Municipal de Lisboa, e por último, no Largo do Chiado, no andar sobre o qual resido. Recentemente a sua renda foi de tal maneira aumentada, que tive que o largar, e passar a trabalhar na minha casa/atelier, no 2º andar.

EF: E quando foi a sua primeira individual?

TM: A minha primeira individual foi na Galeria São Francisco, em Lisboa, em 1974.

O GRUPO “5+1”

LS: Voltando um pouco atrás. Sabemos que a Teresa integrou o grupo “5+1”. O que era o grupo “5+1”? Quem eram esses cinco e o mais um e o que faziam?

TM: O “GRUPO 5+1” nasceu na Brasileira do Chiado, onde os Artistas conviviam diariamente. Foi constituído pelos 5 Pintores: João Hogan, Júlio Pereira, Guilherme Parente, Teresa Magalhães e Sérgio Pombo, e o Virgílio Domingues, escultor, que era e é o + 1. A sua constituição nasceu da amizade que existia entre nós, e da interessante e nítida diferenciação existente nas propostas estéticas de cada um. A primeira exposição do Grupo foi no Salão Nobre da Sociedade Nacional de Belas Artes (SNBA), em 1976, em Lisboa, depois foi no Museu de Évora, uma segunda vez na SNBA, e finalmente numa Galeria, em Viena de Áustria, em 1977, patrocinada pelo Maestro Vitorino de Almeida,

que até tocou piano numa das noites. As obras foram por nós transportadas numa carrinha das Bibliotecas Itinerantes da Gulbenkian, numa viagem atribulada ao longo de alguns dias. O Hogan foi e veio de avião.

EF: Como foi a receção a esse grupo?

TM: O constante sucesso das múltiplas exposições proporcionou uma constante visita de um vasto e curioso público, e a Comunicação Social fez continuamente a sua divulgação e valorização.

LS: Entre os cinco — e são todos artistas reconhecidos — há um que veio a ser o seu marido, já que a Teresa foi casada com Sérgio Pombo. Partilhavam o atelier?

TM: Sim, fui casada com o Sérgio Pombo. Fomos apresentados um ao outro, por uma colega e grande amiga, a Ana Filgueiras, nas Belas Artes, no final do meu primeiro ano do Curso de Pintura. Foi uma história longa, excitante, atribulada, e como acontece em todas as histórias, terminou! Tivemos atelier juntos até determinada altura, e depois aconteceu a real e finalíssima separação.

ARTE, BELEZA E MUDANÇA

LS: A sua arte é sempre irreverente. É uma provocadora dos espectadores e de si própria. Testa continuamente os seus limites e a sua curiosidade?

TM: A provocação tem continuado a estar presente, e algumas vezes tem-me lançado certos alarmes...! A curiosidade acelera a minha existência, originando caminhos inesperados e aventureiros. São eles que enriquecem sempre a minha existência.

LS: E o que mais? A que caminhos e autores a levou a curiosidade? Quais foram as maiores influências no seu trabalho?

MT: As maiores influências foram e serão sempre as vivências na minha própria vida! Nada está previsto, e as sucessivas futuras escolhas aparecem

e, inesperadamente, impõem-se. A surpresa e o risco foram para mim constantes e motivadores.

LS: Nesse sentido, quais foram e quais são as suas fontes de inspiração, além dos filmes que já referiu?

TM: As fontes de inspiração são variadas, mas só o foram e serão verdadeiras, se tiverem sido, autenticamente, sentidas.

LS: Que relação vê entre arte, beleza e mudança?

TM: Arte, beleza e mudança são e estão sempre juntas e aliadas, pois, quando falta uma delas, não pode nascer uma autêntica obra, e por essa razão ela não se irá impor.

INVENTAR A LIBERDADE

LS: Já falou no seu filho. Sente que ele tem orgulho de ter uma mãe tão “à frente”?

TM: Entre mim e o meu querido filho Marcos existiu sempre uma constante e saborosa amizade, e um fervoroso orgulho mútuo. Consagrou-se como Cravista e Maestro e, desde muito cedo, tem atuado com constância e enorme qualidade. Sinto que o Marcos tem vivido a apreciar o meu trabalho, no que concerne a estética da Pintura que invento.

EF: O seu entorno familiar irrompe de vez em quando na obra. Por exemplo, entre 2017 e 2019, fez a já referida série de 26 pinturas (é um número significativo para um mergulho no passado) a que deu o título de “Quando eu era pequena”. Nela mistura pintura e colagem, incluindo de fotografia, para contar histórias. É uma memorabilia. Quer contar um pouco sobre essa série?

TM: São memórias concretas, pessoais e outras, como lugares importantes para a minha vida. Recordações de dias de festa, por exemplo. Ou idas a mu-

seus. Também lá estão as minhas bonecas, capas de livros, A Brasileira do Chiado, teatro de robertos, carrinhos de choque... memórias da Feira Popular, da praia, das leituras, da escola, da avó Virgínia... Também lá está o “Homem do saco”.

EF: Quando lhe pedimos um título para a exposição de Chaves, em que foi exposta essa série, a Teresa respondeu que podia ser “A invenção da vida”. A pintura é isso?

TM: Sim, a pintura mistura-se com a vida, é a invenção da vida.

UMA COISA MUITO IMPORTANTE

EF: Usa a cor de forma muito própria. É verdade que a propósito das suas pinturas, Saramago disse que as suas cores não têm nome. Porquê?

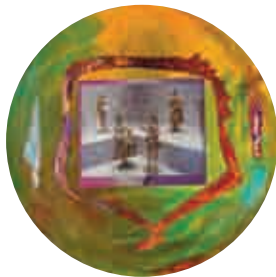
TM: Não há dúvida de que uso a cor de uma forma muito própria, mas não me peçam que explique o que Saramago pensa sobre as minhas cores não terem nome; talvez seja porque elas são aquilo que representam, e demonstram como foram sentidas.

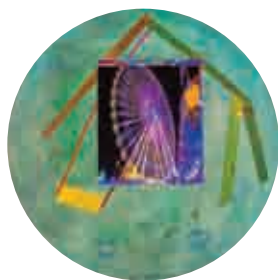
EF: A emoção é central nessa expressão?

TM: A emoção esteve sempre presente no meu percurso artístico, não só durante o período escolar, como no percurso de pintora assumido posteriormente. Só com esta forma de viver se consegue atingir os objetivos na procura artística. Um numeroso grupo de exposições coletivas e individuais, em Portugal e no estrangeiro, contaram sempre as histórias que vivi e inventei e foram o testemunho mais profundo das minhas emoções.

LS: Tem obras que só fazem sentido quando juntas. Porque explorou este formato?

TM: São opções formais que enriquecem e definem a construção de uma determinada pintura, e a tornam mais bem explícita. Além disso, convidam o espectador a ler, de um modo mais abrangente, os diferentes universos que a contemplam.





EF: E a criação dessas obras, em termos práticos, como se concretiza?

TM: A partir de certa altura, nunca mais pintei uma tela, ou em qualquer outra superfície, colocada num cavalete. A base passou a ser sempre o chão. Deste modo, as múltiplas linhas de horizonte irradiam em todos os sentidos!... Há uns anos, como os meus joelhos estavam mais sensíveis, passei a pintar sentada, utilizando uma mesa baixa, cujo tampo era a referida superfície de apoio paralela ao chão.

EF: É um aspeto importante.

TM: É uma coisa muito importante.

A PINTURA VEIO TER COMIGO

LS: Os painéis permitem obras de grande dimensão e a diluição de fronteiras, como nessa obra composta por 18 telas a que deu o nome de “No atelier”. O que é que está subjacente a este tipo de construção?

TM: Assim como, na nossa vida, os horizontes mentais se dividem e alargam, decidi escolher um número de formatos individualizados que se abraçam, para construir uma unidade complexa, que visa reunir essas diferentes peças. Por outro lado, cortei certas barreiras, assumindo uma Pintura livre e aberta ao Mundo, para contar as histórias que nela crio.

EF: São labirintos?

TM: São. Não acho que a pintura tenha de ter limites físicos numa única superfície. A pintura é uma experiência contínua. É uma imagem, mas é conceito, um raciocínio, uma ideia. A Pintura é uma linguagem, é um sentimento, um desejo. É um indivíduo. Pintura é um país, uma época, um universo. Pintura é uma aposta.

EF: E para a Teresa a pintura foi uma aposta para se libertar como autora? Para se autonomizar?

TM: Para mim a Pintura não foi uma aposta para me libertar, foi “Ela”, mesma, que veio ter comigo para inventarmos, juntas, a Liberdade.

PORTUGAL ESTÁ FORA E DENTRO DE MIM

EF: A Teresa só expôs depois do 25 de Abril de 1974, como vimos. Mas já criava antes. Começou logo com experiências de abstração e a *Pop Art* também a interessou.

TM: Sim. Experimentei muito. Tenho obras abstratas logo de 1969-70, por exemplo. Por volta de 1972, estava a fazer também experiências que ainda tinham ecos da *Pop Art*. A juntar coisas. [Veja-se a obra *Sem título*, de 1972]. A colagem para mim foi sempre um exercício de misturar várias coisas. Objetos, fotografias, até outras pinturas. Sempre gostei de contrariar as regras.

LS: Existe relação da sua pintura com Portugal, o seu país, em várias épocas?

TM: Portugal está fora e dentro de mim. Ambos caminhamos e inventamos as nossas narrativas, e oferecemo-las a todos os que nele vivem. Portugal foi também motivo de inspiração, pois a diferenciação entre várias zonas paisagísticas cria um variado e original mapa. Mas, Portugal não foi suficiente, e as viagens que realizei deram-me a conhecer outros países, diferentes paisagens, e modos novos de pensar.

EF: A pintura é um trabalho solitário, cuja ponta do iceberg é a única visível: a inauguração e o lado festivo que se lhe associa. Como vive isso, depois de ter sido uma criança introvertida?

TM: Quando fazemos Pintura, o nosso eu é a nossa única companhia. Em contrapartida, as inaugurações das exposições coletivas e individuais são sempre as festas alegres em que nos juntamos aos amigos e aos apreciadores do trabalho. O jogo entre concretizar a obra pictórica e o modo como o público a lê é uma contínua conversa, que se deseja prolongar e viver no futuro.

AZULEJOS NO METROPOLITANO DE SIDNEY

LS: Há algum lugar ou exposição de que se recorde particularmente em termos de carreira?

TM: Não me posso esquecer das duas exposições que mostrei no Leal Senado de Macau a convite do Diretor do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, o arquiteto Sommer Ribeiro e, em 1991, uma individual em que incluí pinturas sobre temas chineses, aos quais tinha sido muito sensível. Gostava de salientar a coletiva da Gulbenkian [com curadoria de Ana Vasconcelos], “Pós-Pop. Fora do lugar comum”, em 2019. Finalmente, a quase totalidade das minhas pinturas figurativas, realizadas antes da minha primeira individual na Galeria São Francisco em 1974, foram expostas. Até essa data, eram quase todas completamente desconhecidas. Noutra linha, a que comissariei: “Pintoras Portuguesas do SEC. XX”, em 1990.

EF: Levantou aí o véu da curadoria, que também fez. É interessante notar que, nas suas exposições, a Teresa gosta de coordenar todos os pormenores espaciais.

TM: As montagens das exposições individuais foram, quase na totalidade, organizadas e estruturadas por mim. Os relatos pictóricos têm uma ordem determinada, e contam uma história única. Daí resultar uma resolução que era só da minha inteira e única responsabilidade.

LS: Além da pintura em várias dimensões, e sobreposições, também já experimentou outros suportes, como o azulejo.

TM: A convite do Metropolitano de Lisboa, vi a minha assinatura nos dois painéis de azulejo que foram colocados nas paredes na estação do Metropolitano de Sydney. A minha primeira deslocação a este país foi para conhecer a estação onde eles iriam viver. A segunda foi a festa de inauguração dos painéis “Sydney 1” e “Sydney 2”. Em simultâneo foi também inaugurada uma exposição individual numa prestigiada galeria particular.

ALGUNS TEXTOS E OPINIÕES CRÍTICAS FORAM UM BOM CONTRIBUTO

LS: Expor internacionalmente foi também pretexto para viajar?

TM: Foi. E conheci muitos países assim. As exposições coletivas em Portugal e no estrangeiro atraíram a minha vontade de a elas concorrer ou de responder a múltiplos convites que me foram propostos e dirigidos.

EF: Sentiu assim que havia uma boa receção ao seu trabalho, dentro e fora do país. Isso foi importante para si?

TM: Alguns textos e opiniões críticas foram um bom contributo para uma motivada investigação, ao longo de todo o percurso do meu trabalho.

LS: Como vê a sua obra ao fim de décadas de dedicação? Sente que a sua obra continua original?

TM: Acho que a obra que até hoje construí tem sido original, mas só o será mesmo se o público concordar com esse julgamento. E, por vezes, ao longo do tempo, ele pode ter sido e será muito diferenciado!

LS: Já recebeu muitos prémios, mas, em 2004, foi agraciada pela Presidência da República com o grau de Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique. Como viveu este reconhecimento nacional?

TM: “OH! Desta vez lembraram-se de mim!”. Este Prémio foi muito gratificante, e senti-o como um grande elogio.







ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO

Patrícia Nogueira

PALAVRAS PRÉVIAS

O cinema foi uma descoberta e uma porta que se abriu inesperadamente. Contudo, veio para ficar na vida de Patrícia Nogueira, portuense nascida a 5 de janeiro de 1980. Formada em Comunicação, trabalhou como jornalista especializada em televisão e foi nessa qualidade que o documentário surgiu no seu percurso. A investigação é uma paixão que alimenta a sua curiosidade de contornos diversos e complementares. Atenta aos outros, empática, a sua capacidade de ouvir é especialmente patente no seu premiado documentário “3 horas para amar”. A inflexão para essa forma narrativa deu-se no mestrado, na ESMAD — Escola Superior de Media Artes e Design, com uma dissertação com esse mesmo título e na qual Patrícia Nogueira expressa a consciência de que “a mulher tem sido apresentada no Cinema maioritariamente de acordo com padrões de uma sociedade patriarcal” e revela a intenção “fundamental [de] criar novas representações do Universo Feminino.” Conseguiu. Estreado em 2012, esse filme granjeou-lhe reconhecimento nacional e internacional. Mas a autora não parou aí e, se tem realizado menos do que gostaria, é também porque o seu sinuoso e atento caminho a tem levado a distintas valências que se complementam no seu modo de ver e de criar. Nesse percurso, a investigação e a docência são-lhe centrais, nutrindo a sua curiosidade e dando voz ao gosto de partilhar descobertas. Nesta entrevista do [Portugal entre Patrimónios] damos voz a uma realizadora que tem dado voz a outros e que tem já muitos mais projetos a amadurecer. Acabada de completar os 40 anos, esse marco de vida que se considera o mágico momento de um segundo nascimento pela experiência e conhecimento adquiridos, é com expectativa que antecipamos a obra por vir.

SABIA QUE QUERIA CONTAR HISTÓRIAS REAIS

Lúcia Saldanha: A Patrícia é documentarista. Produz e realiza os seus próprios documentários e trabalha regularmente em filmes de outros realizadores, seja em documentário, seja em ficção. Porque escolheu esta forma de expressão?

Patrícia Nogueira: Sempre tive um interesse especial por Cinema, apesar de demorar algum tempo a aperceber-me do caminho que fui trilhando para mim ao longo da vida. Quando tinha 10 ou 11 anos, o meu pai comprou uma câmara de filmar, objeto raro e muito dispendioso no final dos anos 80. Rapidamente manifestei interesse em estar atrás da câmara e desde logo demonstrei uma certa aptidão para a captação de imagem, um certo sentido de enquadramentos e de composição, levando o meu pai a confiar-me a câmara apesar da minha tenra idade. Mais tarde, aos 16 anos, frequentei um curso de Cinema no Cineclube do Porto, em regime pós-laboral, onde fui introduzida aos grandes realizadores clássicos e aprendi um pouco sobre linguagem audiovisual. Apesar deste interesse, nunca nos meus sonhos considerei seguir uma carreira no Cinema. Vinda de uma família humilde, em que poucos parentes prosseguiram estudos, nunca pensei que fosse possível trabalhar em Cinema ou fazer vida nesta área. Por isso, quando terminei o secundário, ingressei na Escola Superior de Jornalismo e o meu objetivo era escrever num jornal. Mas, durante a licenciatura, fui percebendo o potencial das imagens e dos sons para contar histórias e todas as aulas e as experiências, quer de vídeo quer de fotografia, foram ganhando forma. De tal maneira que o meu projeto final de licenciatura foi um documentário. Sabia que queria contar histórias “reais”, que me encantava conhecer pessoas, conhecer as suas histórias e recontá-las em imagens em movimento.

Emília Ferreira: E como é que chegou ao cinema?

PN: Quando terminei a licenciatura e procurava trabalho surgiu a oportunidade de trabalhar numa longa-metragem de ficção, realizada pelo José Carlos de Oliveira. Fiz uns testes para trabalhar na produção do filme (apesar de não alimentar muitas expectativas quanto aos resultados) e acabei por ser

selecionada. Esta experiência foi fundamental para conhecer e perceber as várias fases de produção de um filme e as funções de cada elemento da equipa. Posso dizer que aprendi a fazer Cinema no set, durante a rodagem, metendo o nariz em todos os setores e tentando perceber o trabalho de cada um. Acabei, mais tarde, por voltar a colaborar com a Cinemate noutras longas-metragens de ficção, mas o documentário já estava enraizado em mim e é nesse caminho, entre a realidade e a ficção — ou com uma certa “dramatização do real” como diria Grierson — que encontro o meu espaço para criar e me expressar.

PERGUNTAVA, PARA ME AJUDAR A PENSAR

LS: Como cineasta, diria que a sua atividade de hoje foi influenciada pelas suas vivências, desde a infância, e pelos espaços onde cresceu? Diria que esses ambientes motivaram a vontade de expor as suas ideias e preocupações?

PN: Roland Barthes diz no ensaio *A morte do Autor* que a originalidade não existe, que a criação artística é sempre o produto do Mundo em que vivemos e das referências que recebemos. Da mesma forma que todos nós somos produto da cultura em que vivemos, também é certo que essa influência molda a nossa perspetiva do Mundo e se revela nos trabalhos que criamos. Para mim, é evidente que o meu percurso — pessoal, académico e profissional — influencia o meu trabalho enquanto realizadora. Da mesma forma, os livros que leio, a música que ouço, os filmes que vejo, os quadros que tive o privilégio de ver e as cidades e culturas que visitei trouxeram-me novas perspetivas do Mundo, novas personagens e pontos de vista, ao mesmo tempo que permitiram conhecer-me um pouco melhor. Tendo a considerar que, mesmo nas experiências profissionais frustrantes ou que me deram menos satisfação (e foram algumas), consegui aprender algo de único, que contribuiu para quem hoje sou, como ser humano e como criadora.

LS: Definir-se-ia como uma pessoa curiosa?

PN: Definitivamente. A curiosidade é uma característica que está sempre muito presente na minha personalidade. A minha mãe diz que se cansava de responder às minhas perguntas, quando eu era criança, e que os interrogatórios ultrapassaram largamente a idade dos porquês. Muitas vezes fazia perguntas, mesmo sabendo antecipadamente que não iria encontrar respostas. Perguntava pela simples retórica, para me ajudar a pensar (passei por uma fase muito existencialista por volta dos 16 anos). Aprender, sempre, é o que mais me motiva na vida e talvez por isso me considere uma eterna estudante. Mas a minha curiosidade não se limita ao que está nos livros. Aprendo todos os dias e acredito que viver só faz sentido enquanto processo de aprendizagem contínua. A minha curiosidade vai de assuntos complexos e metafísicos aos pequenos porquês da vida quotidiana, de tentar compreender o que me rodeia. Gosto de conhecer lugares, histórias e pessoas, todo o tipo de pessoas, e aprendo muito com todas elas. Talvez por isso tenha encontrado no Cinema, e em particular no Documentário, o meu espaço de expressão.

O CAMINHO É O VERDADEIRO OBJETIVO

EF: Como definiria, nesse sentido, o seu caminho até aqui?

PN: Pergunta difícil. Diria que o meu caminho foi (e é) sinuoso e disperso. É fácil analisar o tempo numa linha cronológica contínua. Foi assim que estabelecemos a contagem do tempo, é até assim que criamos narrativas. Mas a minha vida foi sempre feita de muitas curvas, muitos avanços e recuos, é tudo menos uma linha lógica sequencial. Às vezes, porque as minhas decisões não me levaram diretamente até à próxima etapa; outras vezes, porque tinha de encontrar planos alternativos, tendo de trabalhar para ser auto-suficiente. Talvez fruto destas vicissitudes, acabei também por passar por diferentes experiências profissionais e pessoais. Como já disse, algumas mais compensadoras do que outras; mas todas contribuíram para quem hoje sou e, nesse sentido, encontro sentido para os desvios. Além disso, se pensarmos em termos da filosofia Budista (e esta desempenhou um papel importante na minha vida durante muito tempo), não vale a pena termos pressa para chegar

ao destino, quando podemos e devemos apreciar o caminho. O caminho é, no fundo, o verdadeiro objetivo.

LS: Já realizou e produziu vários filmes. Como escolhe as temáticas que aborda?

PN: Os filmes que realizei são bastante menos do que o que gostaria, não só porque comecei mais tarde do que é habitual, mas também porque me fui dispersando nos desvios que mencionei. Mas como escolho as temáticas?... Existe, sem dúvida, o meu interesse pessoal. Não consigo conceber realizar um filme com uma temática pela qual não sinta afinidade, sendo que os meus interesses são muito variados e, por isso, quase tudo pode ser fonte de inspiração. Mas existem, sem dúvida, histórias que me cativam (como diria a raposa do Principezinho) mais do que outras, que me prendem a atenção: às vezes, é uma pessoa que conheço, outras vezes uma paisagem que visito, ou um material de arquivo que me chega, e cada um despoleta em mim uma curiosidade para investigar, para saber mais. As temáticas e as histórias vão aparecendo. Quando estamos atentos ao que se passa à nossa volta e temos essa curiosidade sobre o Mundo, tudo se torna interessante, tudo pode ser matéria-prima para a criação.

A HISTÓRIA MOLDA A CONSTRUÇÃO NARRATIVA E IMAGÉTICA

LS: Fala mais de realidades ou de lugares imaginários?

PN: Como já disse, o documentário é a área do Cinema que mais me fascina. Gosto de estar com pessoas e de as conhecer, em vez de as dirigir, gosto de ser surpreendida, do inesperado, do improviso, e por isso a realidade é o que mais me cativa para fazer filmes. Mas todos os documentários vivem sempre de um certo grau de construção, de ficção, que me agrada e, progressivamente, tenho incluído cada vez mais elementos ficcionais nos meus trabalhos. Essa construção não tem, no entanto, intenções meramente estéticas. Acredito que cada projeto “pede” uma determinada abordagem, que cada história

molda a construção narrativa e imagética. E se a realização acontece através de um sem número de decisões baseadas em critérios racionais, há também espaço para a intuição, para nos deixarmos levar pelo caminho que o filme nos aponta e pelas circunstâncias específicas de cada projeto.

LS : Qual foi o seu primeiro documentário?

PN: O primeiro documentário que realizei intitula-se “um Caminho”. Tem a duração de 20 minutos, e aborda o Budismo Tibetano em Portugal. Aconteceu no final da licenciatura, como trabalho final, e foi um processo de grande aprendizagem. Olhando para trás não sei se o posso considerar um Documentário, com letra maiúscula. Apesar do meu interesse pelo género e de ter lido alguns livros sobre realização cinematográfica e documentário, a minha visão de documentário era ainda muito insípida. Não tinha frequentado qualquer formação na área e limitei-me a seguir o que na altura me parecia fazer sentido. Esse documentário apresenta uma intenção de criar uma narrativa a partir das imagens, uma ideia de montagem paralela entre dois fios condutores, mas está longe do trabalho que ambiciono e no qual me revejo atualmente. Reconheço nele falhas nucleares e, esteticamente, está longe de ideal. Porém, todo o processo de produção contribuiu para uma grande aprendizagem. De certa forma, tal como no Budismo, o caminho que percorri revelou-se mais importante do que o objeto final.

INTERESSAVA-ME QUE OS ESPECTADORES TIVESSEM A OPORTUNIDADE DE CONHECER AS PERSONAGENS E DE CRIAR EMPATIA COM ELAS

LS: Em 2012, realizou *3 horas para amar*, um documentário que ganhou um prémio e foi selecionado para muitos festivais.... Porquê estas mulheres?

PN: Este documentário surgiu durante o mestrado em Cinema Documental na ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo, do Porto. Precisava de fazer um documentário final, enquanto projeto de dissertação





de mestrado e estava com muitas dúvidas sobre qual o tema a abordar. Um amigo passou-me um DVD com a curta-metragem de ficção “Dia de Visita”, do Luís Vieira Campos, na qual um personagem visita a companheira na prisão para uma visita íntima. O regime de visitas íntimas era relativamente novo em Portugal e para mim foi uma novidade. Desconhecia a existência deste regime que, desde logo, me despertou curiosidade, por compreender várias camadas de interpretação: aparentemente é uma benesse para os reclusos, mas pode ser visto como mais uma forma de controlo, de exercício de poder sobre um ser humano. No entanto, a adesão ao regime de visitas íntimas não deixa de ser desejada porque funciona como um escape à reclusão, ainda que ilusório, porque o recluso nunca deixa de estar efetivamente preso. De certa forma podemos criar aqui uma analogia com o cinema, na sua capacidade de criar uma ilusão para os espectadores. Depois de alguma pesquisa sobre a aplicação do regime em Portugal, etc., percebi que esta temática poderia ser ainda mais interessante se fosse contada no feminino. As mulheres são vistas como seres muito emotivos, ou mesmo emocionais, mas raramente são representadas do ponto de vista sexual, a não ser em situações de exploração do corpo e como elemento de satisfação das personagens masculinas. Todo o processo para conseguir autorizações foi longo e muito difícil. O primeiro projeto foi recusado e tive de negociar com a Direção-Geral dos Serviços Prisionais um compromisso entre o meu planeamento de filmagens e o estrito respeito pelos protocolos de segurança. Reduzi drasticamente o período de rodagem, mas consegui negociar um longo período de pesquisa e preparação, durante o qual visitei o Estabelecimento Prisional sozinha, apenas com um bloco de notas e uma caneta, para conhecer as rotinas da prisão e as reclusas. Tive inúmeras conversas, ao todo com 42 mulheres, para depois chegar até às quatro que estão no filme. Havia outras histórias interessantes, muitas vidas que valeria a pena contar, mas como o filme tem sempre um tempo limitado interessava-me que os espectadores tivessem a oportunidade de conhecer as personagens e de criar empatia com elas, de se envolverem com as suas histórias de forma profunda e não apenas de fazerem uma visita superficial.

EF: E como foi feito o processo de seleção das mulheres e das histórias a abordar?

PN: O processo de seleção destas mulheres tem algo que ver com uma tentativa de representar o conjunto das 42 mulheres que conheci no Estabelecimento Prisional e muito com a tal intuição, com o ato de me deixar guiar pela minha curiosidade. Cada mulher do filme apresenta uma situação familiar, emocional e de reclusão diferente, transmitindo a diversidade de experiências existentes numa prisão, e com cada uma delas criei uma certa empatia, uma relação de respeito e de entendimento, presente tanto nas palavras como nos silêncios. Uma “química” que não se consegue explicar, a não ser que se possa sentir.

FAÇO FILMES PORQUE TENHO ALGO PARA DIZER E QUERO QUE ME OUÇAM

LS: O público adere mais facilmente à ficção ou às abordagens realistas?

PN: O público não pode ser visto como uma massa homogênea. Há vários tipos de público e cada um terá as suas preferências. O que se tem observado nos últimos dez anos é que existe um interesse crescente pelo documentário, presente não só no aumento significativo da produção de filmes, como também no número de festivais que surgiram. Parece existir um interesse maior por histórias reais, com pessoas com as quais o público possa criar empatia e com as quais se identifique. Contudo, também temos de considerar que o acesso democratizado às tecnologias de produção levou à explosão da criação, permitiu que mais realizadores pudessem contar as suas histórias e introduzissem múltiplas perspetivas do Mundo. E, se existem mais opções, é natural que o público encontre mais facilmente histórias e abordagens que lhe interessem.

EF: Qual diria ser a sua relação com o público?

PN: Estaria a mentir se dissesse que não me preocupo com o público e na forma como os meus trabalhos serão recebidos. Durante o processo de produção do filme não estou propriamente a pensar naquilo que irá resultar melhor: faço

os filmes que preciso (e que consigo fazer), da forma como me parece mais interessante. Mas quero que os meus filmes sejam vistos. Se faço filmes é porque tenho algo para dizer e quero que me ouçam (e vejam). Também gosto de ouvir críticas, positivas e negativas. Levam-me a considerar outras perspetivas e potencialmente podem levar-me a evoluir.

A MINHA FASE EXISTENCIALISTA TAMBÉM CONTRIBUIU PARA O INTERESSE POR TEMAS FEMINISTAS

LS: Como surgiu o seu interesse pela abordagem de temas feministas, no cinema?

PN: Acho que sempre tive um interesse especial por universos femininos. Nunca tive uma educação feminista, mas lembro-me desde criança questionar uma série de costumes que hoje sei pertencerem a uma sociedade patriarcal. Entre as inúmeras perguntas que fazia quando era criança vinham lá uma quantas que colocavam em causa o *status quo* e que muitas vezes eram respondidas com o “porque sim” que nunca me satisfazia. E a verdade é que sempre tive figuras femininas muito marcantes na minha vida: a minha avó materna, que sempre conheci viúva, era muito independente. Sempre trabalhou na agricultura, vivia sozinha e tratava da vida dela sem dar justificações a ninguém, até adoecer aos 83 anos e ir viver para a minha casa. A minha mãe, igualmente. Sempre independente e decidida, o pilar da nossa família, tanto enquanto viveu com o meu pai, como depois de enviuar. Acho que a minha fase existencialista (se é que foi uma fase e já desapareceu) também contribuiu para este interesse por temas feministas. Além de pensar muito sobre mim e sobre o meu lugar no mundo, cruzei-me inevitavelmente com os livros de Simone de Beauvoir, que acabaram por ser, claro, uma grande referência. Tudo isto aguçou a minha vontade de olhar para nós mulheres, de olhar para mim enquanto mulher, e este olhar feminino e feminista foi crescendo e enraizando-se. A ligação desta vontade ao cinema não foi pensada. Como já disse, as temáticas para fazer filmes surgem dos meus interesses, daquilo que me cativa, e se os temas feministas me acompanharam pela vida não faria sentido (nem eu queria) ignorá-los.

OS CONVITES PARA APRESENTAR O FILME CONTINUAM A CHEGAR

LS: Ainda voltando ao prémio e à seleção do filme para diversos festivais. Ficou satisfeita pelo reconhecimento do seu trabalho?

PN: Quando terminamos um filme em que colocamos muito de nós, como foi o caso, há um momento, imediatamente antes da estreia, em que temos todas as dúvidas. Mesmo fazendo os filmes que sinto e entendo que devo fazer, sem pensar no público, a verdade é que os filmes são realizados para serem vistos e, para mim, não faria sentido desconsiderar a receção do filme. O *3 horas para amar* teve uma receção muito positiva. Lembro-me da noite da estreia, horas antes, a questionar-me se estaria lá alguém além da minha família e de ser brindada com uma fila à entrada, ainda antes da abertura da sala. Recordo as palavras de encorajamento no final, as notícias e as críticas na imprensa e os contactos diretos que recebi nos meses seguintes de profissionais que trabalham no sistema prisional. A seleção para diversos festivais, tanto em Portugal como no estrangeiro, vieram reforçar ainda mais essa sensação de recompensa pelo esforço e pelo trabalho desenvolvido. No entanto, não há momento comparável ao dia em que voltei ao estabelecimento prisional para mostrar o filme às mulheres que nele participam. O sentido de responsabilidade é ainda maior e a receção delas é, sem dúvida, de uma grande satisfação. E os convites para apresentar o filme continuam a chegar, mesmo oito anos depois da estreia. Isso acontece porque a temática é apelativa, mas, além disso, acredito que o filme apresenta várias camadas de interpretação que não são comuns num ambiente prisional. Foquei-me menos no percurso que levou cada mulher à cadeia, nas suas trajetórias de criminalidade, ou nas suas vivências de encarceramento, e mais na sua humanidade, no impacto da reclusão nas relações familiares e amorosas, nas suas emoções e sexualidade. E isso, penso, é menos comum em filmes rodados em prisões.

EF: Sentiu que esse caso particular teve consequências na recepção do seu trabalho?

PN: Numa fase inicial, penso que o filme tem de valer por si e que a recepção é mais “genuína”. Ou o público gosta ou não gosta, ou reconhecem algum tipo de valor ao filme ou o descartam. Depois é inegável que os prémios e as seleções para festivais contribuem para a forma como o público vê o filme. Existe pelo menos determinada expectativa.

EF: Como vê a relevância desses prémios e festivais?

PN: Os prémios e as seleções são importantes sobretudo para divulgar o filme. Muitas vezes aparecem convites para apresentar o filme porque consultaram o catálogo de determinado festival ou viram o título num programa e foram procurar mais informação. Além disso, contribuem também como argumento para conseguir financiamento para os trabalhos seguintes.

LS: E em termos de motivação? Sentiu uma motivação adicional para continuar?

PN: Sem dúvida. A recepção do público, o prémio e as seleções de festivais tão variados encorajaram-me a continuar, mas também são uma responsabilidade acrescida. Na música fala-se muito da “síndrome do segundo álbum”, quando uma banda tem um êxito e depois todos os olhos estão postos em si, tem de conseguir igualar ou mesmo ultrapassar a qualidade do primeiro álbum e existem expectativas da parte do público.

EF: Na literatura é o segundo livro.

PN: No Cinema não será diferente. Depois do *3 horas para amar* precisei de me dedicar a outras ocupações, nomeadamente ao meu doutoramento, e a disponibilidade (de tempo e mental) foi muito pouca. Consegui ir introduzindo pequenos projetos de curtas-metragens e colaborações em instalações vídeo, mas ainda não ultrapassei a síndrome da segunda longa-metragem. Espero que esteja para breve.

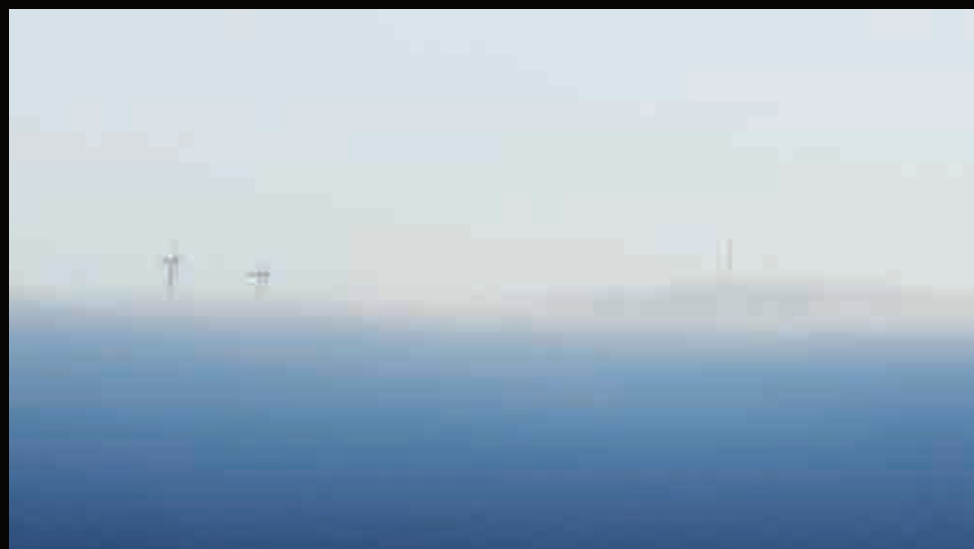
NÃO QUERO CONTRIBUIR PARA UMA PERCEÇÃO GERAL DE QUE A CULTURA É GRATUITA E OS ARTISTAS VIVEM DO AR

LS: Como financia as suas realizações?

PN: Até ao momento tenho encontrado pequenas bolsas de financiamento que ajudam a colmatar as despesas básicas, mas nunca consegui fazer um filme totalmente financiado. Por isso, não posso viver em exclusivo do Cinema e produzo muito menos do que gostaria. Tenho contas para pagar, uma filha para educar, e tenho sempre de ir conciliando o Cinema com outras atividades. Prossigo o tal caminho sinuoso e disperso, que me vai afastando da realização, mas que, simultaneamente, vai alimentando as minhas experiências de vida e criações. Além disso, nunca consegui pagar devidamente às equipas com quem trabalho e isto preocupa-me particularmente. Apesar de muitos amigos, grandes profissionais da área, se voluntariarem para trabalhar nos meus filmes tenho muita relutância em aceitá-lo e só o faço quando não tenho alternativa. Considero que todos os profissionais merecem o pagamento devido pelo trabalho que desempenham e não quero contribuir para uma percepção geral de que a cultura é gratuita nem que os artistas vivem do ar. Aliás, esta fase de confinamento agudizou esta percepção quando muitos artistas disponibilizaram obras e performances online gratuitamente. Não os condeno por isso, mas seria importante que o público entendesse que todas pessoas atrás das câmaras de filmar, das guitarras, dos museus, precisam de meios de subsistência.

EF: Como é que se pode passar a noção de um artista que é forçado a ter uma outra profissão nunca poderá alcançar a mestria de alguém que se lhe dedica a 100%? Quem confiaria num médico que o fizesse em part-time enquanto se sustentasse profissionalmente como sapateiro, por exemplo? O que faltará para que o público veja as profissões artísticas como tal e não como passatempos?

PN: Percebo a sua questão... acredito que quem se dedica a 100% a uma atividade tem a oportunidade de se aperfeiçoar ou de produzir em maior quantidade, o que não está necessariamente relacionado. No documentário, o que se procura não é a perfeição, mas um olhar sobre o mundo, uma certa





forma de ver, que se alimenta muito das experiências do realizador, sejam elas vividas dentro ou fora do cinema. Nesse sentido qualquer experiência de vida pode contribuir para um olhar mais interessante, mais puro, mais político ou mais interventivo. Todos os realizadores que conheço em Portugal têm atividades para lá da realização, seja a trabalhar com outros realizadores na produção, direção de fotografia, anotação, guionismo, montagem, seja como fotógrafos, escritores, com um pé no ensino ou mesmo como produtores de vinho. Claro que todos gostávamos de ter mais tempo e condições para filmar, para fazer mais filmes, e não sei o que faltará para o público perceber a arte enquanto ocupação principal ou mesmo única. Penso que ninguém contesta abertamente o valor da cultura. Todos concordamos que a arte é um contributo insubstituível de desenvolvimento individual e coletivo. A questão é quanto é que o público e as instituições governamentais estão disponíveis para pagar pela arte que fruímos. Há anos que se fala da necessidade de subir a dotação orçamental da Cultura para 1% do PIB e ficamos sempre a meio caminho.

PROCURO TRABALHAR COM PESSOAS DE QUEM GOSTO

EF: O cinema é um trabalho de equipa. Como escolhe as equipas?

PN: As equipas vão surgindo em cada projeto, dependendo da disponibilidade e do interesse das pessoas que me são próximas. No *3 horas para amar*, por exemplo, formámos uma equipa que pretendia continuar a colaborar em vários projetos. A ideia era encontrarmos um balão de oxigénio criativo fora das nossas rotinas profissionais. Infelizmente, depois da estreia do filme a equipa desmembrou-se: uns foram viver para fora do país, outros aceitaram novos desafios profissionais e cada um seguiu o seu caminho. Nas duas curtas-metragens que estou agora a finalizar, trabalhei com um diretor de fotografia/realizador norte-americano, que conheci em Austin, quando lá vivi, o Carlo Nasisse. É um jovem muito talentoso com quem partilho muitos interesses e afinidades e depois de filmarmos em Austin ele veio a Portugal para filmarmos outra curta-metragem. Adoro o olhar dele, muito influenciado por alguns fotógrafos

norte-americanos, com uma estética depurada, quase minimalista. Entendemo-nos muito bem em rodagem, quase não precisamos de falar. Um olhar é o suficiente para percebermos o que o outro está a pensar. Mas trazê-lo a Portugal para filmar é duplamente caro: na viagem e alojamento e no cachet. Por isso vou procurando soluções à medida de cada projeto. Mas tenho sempre em mente que além das qualidades técnicas e formais, procuro pessoas de quem gosto. Fazer um filme já é um processo doloroso em si (bom, mas doloroso), se não for partilhado com pessoas de quem gostamos poderá tornar-se um pesadelo.

EF: E no que diz respeito ao trabalho da escrita? Desenvolve-o a solo ou também em colaboração?

PN: Para os meus trabalhos, até há pouco tempo tinha trabalhado sempre a solo. Por um lado, à medida que vou fazendo a pesquisa, vou construindo as imagens na minha cabeça e seria difícil transmiti-las a alguém, ou esperar que outra pessoa visualizasse o mesmo que eu. Por outro, o guião do documentário é um documento aberto com muito espaço para o improviso e para o inesperado, pelo que nunca está completamente terminado. Recentemente fui desafiada a realizar um projeto com base numa história que a arquiteta Lurdes Carreira tinha pesquisado, a propósito de um trabalho de investigação. Comecei por olhar para os resultados da pesquisa da Lurdes e a escrever (ou a descrever) as imagens que ia imaginando, mas a Lurdes conhece esta história melhor do que ninguém, por isso acabámos por escrever o projeto a quatro mãos e partilhar a autoria do guião. Foi um processo interessante em que ela contribuía com os pormenores factuais para o desenvolvimento narrativo e eu com a conceptualização fílmica, da abordagem, e da estética.

O PÚBLICO EUROPEU ESTÁ MAIS ABERTO A FILMES QUE DEIXAM ESPAÇO PARA PENSAR

LS: Tem conseguido promover os seus filmes noutros países? Considera a língua um obstáculo?

PN: Não tenho encontrado obstáculos nesse sentido, mas os meus filmes circulam entre festivais de documentário normalmente apelidados de Indie e não nos grandes festivais mais “comerciais”. Nestes festivais são apresentados filmes de uma grande diversidade cultural, de vários países, e a multiculturalidade faz mesmo parte dos programas. Por isso, nunca se coloca a possibilidade de dobragens. O que acontece é que todos os filmes têm de ser legendados, normalmente em inglês ou na língua local.

EF: Como vive as diferenças entre o cinema europeu e o cinema americano? Sente alguma diferença na adesão do público? E, se for o caso, como a explica?

PN: Essa dicotomia entre Cinema Europeu e Norte-Americano é mais complexa do que um simples olhar antagónico. Poderia dizer que o cinema Europeu tem um sentido de tempo diferente, mais lento, do que o Norte-Americano. Mas, se olharmos para o cinema de James Benning, por exemplo, toda esta argumentação se desfaz. Da mesma forma que existe cinema europeu que responde mais a uma perspectiva de indústria de entretenimento, mesmo representando características e estéticas europeias. Como disse, não gosto de olhar para o público como uma massa homogénea e sim de valorizar as particularidades de vários públicos, no plural. Mas indo ao encontro da sua pergunta, penso que o público europeu está mais aberto a filmes que deixam espaço para pensar, para diversas interpretações, que exigem mais tempo, atenção, dedicação do público — e por isso são também mais desafiadores. O público norte-americano, generalizando, procura uma narrativa mais clássica, precisa de perceber rapidamente o enredo, e tem horror ao “vazio” sonoro. O filme desenrola-se entre a palavra e a música, com pouco espaço para o som ambiente, elemento que aprecio muito e que tento sempre valorizar nos meus trabalhos.

O CONCEITO DE INTERATIVIDADE É APENAS MAIS UMA POSSIBILIDADE NARRATIVA

LS: Quais são as suas áreas mais específicas de investigação?

PN: O documentário é sem dúvida a grande área de investigação à qual me tenho dedicado, mas depois os meus interesses desdobram-se em várias ramificações dentro dessa área. Por via do mestrado e do filme *3 horas para amar*, comecei a trabalhar em Teorias Feministas do Cinema e nas questões de género e tenho um interesse muito especial nesta temática. Tenho analisado filmes e trabalhado as questões da representação da Mulher no Cinema. Já durante o Doutoramento, dediquei-me ao documentário interativo. Na altura, era uma área nova e em pleno desenvolvimento e foi um desafio enorme construir pensamento enquanto tudo estava a acontecer e a mudar. Um outro sucedâneo do documentário interativo, área na qual tenho vindo a colaborar, é a realidade virtual, que acabou por ser um desenvolvimento de investigação da interatividade. Entretanto, integrei um grupo de investigação europeu na área do Cinema e Artes Visuais Contemporâneas, do qual sou vice-presidente desde 2017, que reúne mais de 150 investigadores e que pensa a forma como as tecnologias estão a mudar o cinema, nomeadamente quando as imagens em movimento se fundem com outras linguagens ou transitam para museus ou espaços performativos. Desde 2019 que integro o grupo de investigação iNOVA Media Lab, da Universidade Nova de Lisboa, que pretende ser um espaço de interseção entre Media Artes, Ciência e Tecnologia, onde posso aplicar todos estes interesses. Mas, em qualquer destas ramificações, tendo sempre a procurar casos de estudo dentro do documentário ou da não-ficção, que representem ou que tenham alguma relação com a realidade.

LS: E, na investigação sobre questões como a audiência em documentários interativos, quais são as conclusões mais relevantes?

PN: Essa é toda uma outra área da minha vida, a da investigação que desenvolvi durante o doutoramento e que tive o privilégio de fazer a partir do National Film Board do Canadá. Foram quatro anos de investigação intensiva, a respirar este trabalho todos os dias, e por isso difícil de sintetizar em poucas palavras. Mas, se tivesse de apontar a principal conclusão seria que o conceito de interatividade, tão na moda, é apenas mais uma possibilidade narrativa no documentário. Apesar de os tecno-entusiastas advogarem a emancipação do espectador, da liberdade que este agora encontra em tomar decisões, de seleccionar os conteúdos e a ordem pela qual os frui, a verdade é que o realizador continua a decidir a temática, a abordagem, a estética, os conteúdos disponíveis e até o tipo e grau de interação oferecido ao espectador. O Cinema é a arte da manipulação e, num formato interativo, continuamos a orientar o público dentro das nossas intenções, moldando as suas decisões. Acredito que a interatividade no documentário possa proporcionar ao espectador uma ilusão de liberdade, mas estamos longe de atingir espectadores emancipados ou que este seja sequer o caminho para lá chegarmos.

CATIVA-ME O IMPROVISO E O INESPERADO

LS: E no que diz respeito às histórias. Sente que tem evoluído na sua forma de as contar?

PN: Completamente. Faz parte daquele processo contínuo de aprendizagem que já referi e da forma como vou incorporando as minhas vivências no modo como vejo o Mundo e nas minhas criações. No caso do documentário, passei por uma fase de formação formal, principalmente durante o mestrado, que me abriu horizontes e me expôs a várias abordagens diferentes. Depois, comecei a dar aulas, nesse mesmo mestrado, e o processo de preparação das aulas, o contacto com os alunos (com quem aprendo sempre muito), e a necessida-

des de analisar e orientar os filmes produzidos pelos alunos levam-me a pensar muito sobre Cinema e sobre o meu próprio processo de produção. Além disso, a investigação de doutoramento, a estadia no National Film Board do Canadá e o contacto com outros colegas e com outros investigadores têm-me colocado em contacto com trabalhos e autores diferentes, que pensam e fazem cinema a partir de outras perspetivas. Tudo isto tem contribuído para alterar a forma como realizo os meus documentários. Se é de facto uma evolução, é outra questão. Eu gosto de pensar que sim, que tenho evoluído.

EF: O diálogo é um dos aspetos mais difíceis da narrativa. Nos filmes portugueses das décadas de 1930-40, com frequência os argumentos eram criados por alguns dos atores, beneficiando da sua experiência de usar a palavra oralmente. Essa experiência mantém-se hoje na criação dos argumentos? Ou diria que os pressupostos hoje são outros?

PN: Esta é uma questão à qual não me sinto à-vontade para responder. Apesar de ter trabalhado em ficção, nunca o fiz na área de guionismo e no documentário não escrevemos diálogos. Escrevemos um projeto que é apenas uma intenção, mas que vai mudando e se vai adaptando à realidade. Esta é aliás uma das características que me cativa no documentário: o espaço para o imprevisto e para o inesperado.

AS AULAS PROPORCIONAM-ME A APRENDIZAGEM CONTÍNUA QUE PROCURO

LS: Paralelamente à sua atividade de cineasta, como tem estado a referir também é investigadora e professora. Onde ensina?

PN: Comecei a ensinar em 2013, na Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo. No dia em que defendi o meu projeto e dissertação de mestrado, a coordenadora convidou-me para lecionar lá. Na altura tinha outro emprego a tempo inteiro e as aulas surgiram como uma forma de me manter ligada ao ensino/aprendizagem depois de terminar o mestrado. As aulas proporcionam-me a aprendizagem contínua que procuro. Tenho de ler, de pesquisar,

de sistematizar os conhecimentos e de os partilhar com os alunos. Nesse processo aprendo muito, assim como recebo muito dos alunos que me trazem as suas próprias referências, que contribuem para a discussão com as suas perspetivas e que me levam a equacionar novas abordagens. Desde então, as aulas foram ganhando mais espaço na minha vida, levando-me ao doutoramento. Da ESMAE, passei para a ESMAD- Escola Superior de Media Artes e Design e, em 2019, comecei a lecionar na Universidade de Coimbra, que rapidamente se tornou a minha instituição de ensino principal. Sinto-me muito bem recebida em Coimbra, tanto pelos alunos como pelos restantes docentes, e encontro nesta Universidade um desafio muito interessante e aberto às minhas contribuições. Paralelamente, tenho lecionado enquanto professora convidada fora do país, nomeadamente na Krzysztof Kieślowski Film School, na Polónia, e, também desde 2019, o Andrew Garrison e eu criámos e temos vindo a lecionar a disciplina “Death and Documentary”, que funciona no departamento de Cinema da University of Texas at Austin e, em simultâneo, numa instituição portuguesa à minha escolha. A primeira edição decorreu na ESMAD, com alguns dos alunos do mestrado em Cinema Documental.

EF: O que lhe parece central no ensino?

PN: O que me parece central no ensino é, sem dúvida, o processo de aprendizagem. E sublinho aqui a palavra “processo”. No ensino superior temos alunos com níveis muito diferentes, alguns com conhecimentos prévios, que tiveram acesso a cultura e a formas de aprendizagem informal, e outros que tiveram menos oportunidades ou que ainda não encontraram o interesse pelas áreas que vamos abordar. O grande desafio para mim é encontrar o nível de exigência certo e os objetivos de aprendizagem mais adequados para um grupo tão heterogéneo. Por isso, tento sempre lembrar-me daquilo que é essencial, que todos sejam capazes de acompanhar os conteúdos transmitidos e de adquirir os conhecimentos propostos, mas que todos encontrem, nas minhas aulas e no processo de aprendizagem, um desafio que seja suficientemente exigente para os fazer trabalhar e aprender. Tento estimular a curiosidade e a vontade de saber mais. Penso sempre como poderão os alunos aplicar os conhecimentos adquiridos, como lhes poderão ser úteis, quer seja do ponto de vista prático quer intelectual, para ir ao encontro dessas necessidades.

No fundo, tento centrar-me mais no percurso individual de cada um, sendo acessível e simultaneamente desafiador para cada um deles, respeitando o seu tempo, para que todos evoluam durante o processo de aprendizagem.

LS: Como consegue conciliar a criação, a investigação e o ensino?

PN: Esta é uma pergunta que eu também gostava de saber responder à minha família, porque além de conciliar a criação, a investigação e o ensino, tenho de encontrar tempo também para a vida pessoal e familiar. Tem sido muito exigente conciliar estas diferentes vertentes da minha vida e, por muito que gostasse de deixar alguma delas, não sei se poderei fazê-lo porque me fui colocando numa posição que requer que todas existam para funcionarem no conjunto. Em momentos diferentes, vou dedicando mais atenção a uma delas em detrimento das outras e tentando equilibrar a balança por alguns períodos de tempo. Por exemplo, durante o doutoramento, trabalhei sobretudo investigação, lecionando poucas aulas e também realizando menos do que gostaria, essencialmente porque a investigação requer muita dedicação e disponibilidade mental. Terminado o doutoramento, tive de me dedicar ao ensino e, num futuro próximo, espero dedicar-me mais à realização dos meus documentários e concretizar alguns dos projetos que tenho mantido em espera, nomeadamente um documentário longa-metragem e a pesquisa para outros.

EF: Portanto, e mesmo antecipando a resposta, pelo exposto, tenho de perguntar: se pudesse optar apenas por uma destas vias profissionais, fá-lo-ia? Haveria uma área eleita? Qual seria? E porquê?

PN: É difícil escolher um caminho único uma vez que sempre tive de me desdobrar em várias direções. Nunca tive o privilégio de deixar de trabalhar para me aventurar no Cinema a tempo inteiro ou sequer de estudar sem trabalhar, porque sempre paguei os meus estudos, por isso não conheço outra forma de viver. Se escolhesse apenas uma dessas vias, talvez pudesse aperfeiçoar-me nessa área e conseguir melhores resultados, mas não me sentiria tão completa. Acredito na importância dos erros enquanto elementos de construção, principalmente nas artes, e esta diversidade, o tal percurso sinuoso e disperso, faz parte de quem eu sou.

EXISTEM SEMPRE UM MÉTODO E UMA COLEÇÃO DE REFERÊNCIAS

EF: É cada vez mais evidente a importância do trabalho de investigação?

PN: O trabalho de pesquisa, de análise, de produzir pensamento, sempre esteve ligado à criação artística. Talvez não estivesse tão sistematizado ou fosse menos consciente, tanto da parte de alguns artistas como do público. A verdade é que, por mais caótico que aparente ser o processo de trabalho de determinado autor, existe sempre um método por trás e uma coleção de referências que podem ser da área ou não. A inspiração tem muitas origens e manifesta-se das formas mais diversas. O artista acaba por ser um meio de interpretar e comunicar os mundos onde vivemos.

LS: Em que consistem as suas pesquisas a nível de espetáculos e ambientes digitais?

PN: Além do documentário interativo e de pensar a forma como o advento do digital está a mudar o cinema, quer o doutoramento quer a participação no grupo CCVA – Cinema and Contemporary Visual Arts fomentaram o meu interesse pelas diferentes formas expositivas. O Cinema já não se limita às salas escuras (ou ao ecrã de televisão). O Cinema expandiu-se para museus e galerias, procura novas plataformas para chegar ao público, e isso necessariamente molda a experiência do meio. Aquilo que tenho vindo a analisar é que não só a linguagem e estética do cinema têm influenciado as instalações de vídeo, como também esta nova forma de exibição tem vindo a mudar o próprio cinema. De certa forma, estes dois espaços e estéticas têm-se contaminado mutuamente. Isso está presente no trabalho de alguns realizadores/artistas visuais e eu própria tenho vindo a experimentar. As duas curtas-metragens que estou agora a terminar foram pensadas nesta dupla performance de funcionarem enquanto curtas-metragens de documentário e instalações. Claro que o material requer um trabalho específico para cada espaço, mas permitem que as imagens vivam em ambientes diferentes, com experiências distintas para o espectador, abrindo outras interpretações.

O PROBLEMA NÃO SÃO AS TECNOLOGIAS, MAS O USO QUE ALGUMAS PESSOAS FAZEM DELAS

EF: Diferentes gerações partilham hoje um mundo dominado pelo digital. Como é que isso pode funcionar em benefício de todos e o que é preciso entender para isso acontecer?

PN: Gosto de pensar que sou moderada na análise das tecnologias. Não me revejo numa posição de tecno-entusiasta nem me considero completamente tecno-cética. As tecnologias não são prejudiciais ou más em si mesmas e abrem espaço para possibilidades inexistentes ou longínquas até aqui. Muitos filmes que vi e referências que li não as teria encontrado sem a internet. E mesmo a nível pessoal, nos últimos 5 anos, vivi fora do país duas vezes, durante vários meses, e tive de deixar a minha filha em Portugal. Não consigo imaginar o que teria sido essa separação sem vídeo-chamadas. Da mesma forma, o contacto que estabelecia com amigos e conhecidos através de redes sociais foi muito importante para me sentir acompanhada durante esses meses. Foram experiências fantásticas, mas no final de cada dia sentia necessidade de partilhar o que tinha vivido, os locais que tinha visitado, e saber que havia pessoas conhecidas e mesmo amigos do outro lado da publicação de Facebook ou Instagram ajudava-me a superar mais um dia. Quando regresssei, continuei a usar a tecnologia, mas agora para me ligar às pessoas que conheci no estrangeiro e com as quais mantenho o contacto, profissional ou pessoal. Ainda assim, tenho de me preocupar com o uso excessivo destas ferramentas, com pessoas que se fecham e comunicam apenas através destas redes ou, pior ainda, que utilizam o anonimato ou a falta de contacto visual para destilarem ódio e as suas ideias mais trogloditas. Também me sinto preocupada com a utilização que algumas empresas fazem das tecnologias, quer na recolha e tratamento dos nossos dados, como mais recentemente nas aplicações de deteção e reconhecimento facial que podem ser usadas para ameaçar a nossa liberdade. Acredito, no entanto, que o problema não são as tecnologias, mas o uso que algumas pessoas fazem delas. É importante, por isso, termos democracias fortes, com políticos atentos e responsáveis, para restringirem legalmente este uso e garantirem que os nossos direitos fundamentais são acautelados.





LS: As novas tecnologias estão mesmo por toda a parte. Também o teletrabalho está agora a mudar a nossa economia. Por exemplo, no ensino, do básico ao ensino universitário. Tem resultado essa experiência?

PN: A minha experiência não é a melhor. Leciono sobretudo aulas práticas e laboratoriais e foi difícil encontrar um modelo que mitigasse os efeitos das aulas à distância. As minhas aulas tornaram-se muito mais expositivas e menos interativas, algo que me desagradou profundamente. Não acredito que este seja um modelo de ensino eficaz para o tipo de aulas que leciono e acredito que os estudantes teriam terminado o semestre mais bem preparados se as aulas tivessem decorrido de forma presencial. Além disso, os estudantes não tinham acesso aos equipamentos de filmagem e captação de som e tivemos de improvisar, com o telemóvel. Como devem imaginar, nem o processo de aprendizagem nem o resultado final são comparáveis. Claro que a alternativa seria ficarem sem aulas e atrasarem todo o percurso académico. Não seria um drama. Meio ano ou um ano na vida de alguém não chega a ser significativo, mas com os meios digitais conseguimos contornar alguns dos problemas e acredito que os objetivos gerais foram atingidos, embora tenha de frisar que tal só foi possível graças ao esforço e dedicação tanto dos professores como dos alunos.

SOU POLIVALENTE E ACABO POR DESEMPENHAR VÁRIAS TAREFAS

LS: Conhecemo-nos no Porto, em 2019, no segundo encontro do [Portugal entre Patrimónios] em que o Álvaro Domingues e a Fátima Vieira nos falaram de Geografia e Utopia. A Patrícia participou através da AO NORTE. Associação de Produção e Animação Audiovisual sediada em Viana do Castelo. Qual tem sido a sua relação com esta associação?

PN: A AO Norte convidou-me para participar em algumas das suas atividades em 2013, logo depois de o *3 horas para amar* ganhar o prémio de melhor documentário nos Encontros de Cinema de Viana. Na altura estavam a preparar a primeira edição do MDoc – Festival Internacional de Documentário de Melgaço e convidaram-me para assumir a comunicação do festival. Depois, o festival

foi crescendo e a minha participação também. Tal como os restantes membros da Ao Norte, sou polivalente e acabo por desempenhar várias tarefas. Atualmente, além da comunicação, coordeno o júri, faço as apresentações dos filmes e modero as conversas com os realizadores e, desde 2017, coordeno o Kino Meeting: encontro internacional de serviços educativos de cinema.

LS: A AO NORTE já existe desde 1994. Como funciona?

PN: A AO NORTE é uma Organização Não-Governamental para o desenvolvimento. Dedicar-se sobretudo à formação e literacia para o cinema, com um foco especial no documentário. Oferecemos oficinas de cinema para alunos de todas as idades, desde os cinco anos, até atividades para alunos de mestrado. É também um cineclube, com projeção semanal de filmes. Organiza os Encontros de Cinema de Viana, em que está incluída a Conferência Internacional de Cinema de Viana (na qual dou uma ajuda) e o MDOC – Festival Internacional de Cinema de Melgaço. Há ainda uma parte de produção. A Ao Norte tem vindo a produzir documentários, sobretudo etnográficos, tanto em Portugal como nos PALOP, e promove sessões de cinema no Estabelecimento Prisional de Viana do Castelo. Bem, as atividades são tantas que provavelmente estou a esquecer-me de algumas. Costumo dizer, meio a brincar meio a sério, que o Carlos Viana e o Rui Ramos estão sempre a “inventar” novas atividades e que nós somos sempre os mesmos. Mas esta capacidade de nos adaptarmos e de contribuirmos para as diversas propostas não é só uma necessidade — é um prazer que praticamos. Este é também o espírito da AO NORTE.

LS: Em que áreas mais concretas é que a Patrícia tem colaborado? Na divulgação? Na produção? Na formação? Em que termos? Pode explicitar mais um pouco?

PN: Um pouco de tudo, na verdade. O meu trabalho começou por estar ligado à comunicação, a divulgar as atividades junto de jornalistas e de órgãos de comunicação social. Depois, foi-se estendendo à organização do MDOC. Entretanto, comecei a dar uma ajuda na Conferência Internacional de Cinema e, desde o ano passado, o Daniel Maciel e eu assumimos a edição das atas da conferência. Também tenho ajudado o Daniel em algumas sessões do “Cinema Dentro”, a iniciativa que promovemos no Estabelecimento Prisional de Viana do Castelo que começou como projeção de filmes. Passámos

a levar os realizadores para falarem com os reclusos e agora temos planos de estender para a formação, com workshops de fotografia e de cinema. A minha colaboração só não se estende mais porque não vivo em Viana do Castelo e tenho inúmeras atividades pessoais. Se estivesse mais perto e mais disponível, com certeza colaboraria ainda mais e com prazer em fazê-lo.

O FESTIVAL VIVE DO ENCONTRO DAS PESSOAS

LS: Foi cancelada a edição 2020 do MDOC – Festival Internacional de Documentário de Melgaço, um encontro de quem faz e produz filmes, de investigadores e de público. Está, contudo, já anunciado o seu regresso em 2021, de 2 a 8 de agosto. Normalmente há muita adesão e participação? Quais são as características que considera mais relevantes nesta iniciativa anual, como sente esse cancelamento neste momento e como antecipa a edição dupla do próximo ano?

PN: A edição deste ano do MDOC foi cancelada devido à pandemia da Covid -19. Não tínhamos condições para o festival decorrer presencialmente e considerámos que não fazia sentido substituir por uma qualquer versão online. Normalmente, recebemos muitos realizadores com filmes a concurso, de todas as partes do Mundo, desde a Europa aos EUA e Canadá, do Irão, de Israel e até da Austrália. A peculiaridade do festival é vermos os filmes juntos e prolongarmos a conversa durante as refeições (que fazemos todos juntos) ou no café, já depois da sala fechar. O festival vive precisamente do encontro das pessoas que fazem, estudam e gostam de cinema. Por isso, decidimos adiar para o próximo ano todas as atividades que já estavam marcadas. Teremos de confirmar novamente a disponibilidade dos participantes, mas, na abordagem que lhes fizemos quando anunciámos o cancelamento da edição 2020, foram todos muito recetivos e manifestaram vontade de vir no próximo ano.

A LITERATURA PERMITE-ME SER EU A REALIZADORA DAQUELE LIVRO

LS: Há uma ideia geral de que as pessoas leem cada vez menos e que são cada vez mais dependentes da imagem e do audiovisual. Se for mesmo esse o caso, o que pode a realização de conteúdos multimédia (cinema, séries, jogos, plataformas interativas, ...) fazer para colmatar o acusado vazio de literacia e as suas consequências socioculturais?

PN: Penso que o audiovisual não pode nem deve substituir a palavra escrita. A literatura estimula o pensamento abstrato, permite-nos criar as nossas próprias imagens e abre-nos caminho para a imaginação. Talvez seja defeito (ou feitio) meu, mas sempre que estou a ler um livro crio imagens na minha cabeça, imagino as personagens e as paisagens, a forma como se comportam e como se movimentam, algo que o cinema me nega. No cinema, eu vejo as imagens do realizador e isso é fantástico, porque tenho acesso à imaginação de outra pessoa, mas a literatura permite-me ser eu a realizadora daquele livro.

LS: Wim Wenders referiu numa entrevista que o cinema é uma linguagem que pode ser ensinada. Concorda? Mais: diria que isso é preciso?

PN: Não poderia discordar desta afirmação. Não só porque foi proferida pelo Wim Wenders, mas também porque sou professora e quero acreditar que os meus alunos aprendem nas minhas aulas. Mas destacaria aqui dois níveis, ou tipos, de aprendizagem: a aprendizagem com vista à produção, de alunos de cinema, que devem conhecer a história do cinema, realizadores, filmes, movimentos artísticos, além de questões técnicas, e uma literacia para o Cinema, muito importante nos dias de hoje e de amanhã. Cada vez mais as gerações mais jovens comunicam com imagens e sons e vão descartando a linguagem escrita. Já reparou que os jovens nem sequer enviam mensagens de texto? Falam para o telemóvel e enviam mensagens de voz. Muitos deles também se tornaram produtores de imagens em movimento, com curtos vídeos que publicam no youtube sobre as mais diversas temáticas. E, ao contrário da linguagem escrita e verbal, cujas regras aprendemos na escola desde os

seis anos, ninguém nos ensina a linguagem audiovisual antes de vermos um filme. Acreditamos que é imediato e que não requer formação, mas esta ideia é, do meu ponto de vista, errada. Precisamos de sensibilizar as pessoas para o Cinema, de as ensinar a ver e a ler imagens e sons, de tornar consciente alguns elementos do cinema, para termos melhores espectadores e, já agora, melhores cidadãos.

ACREDITO NO CINEMA SOBRETUDO COMO UMA “MÁQUINA DE EMPATIA”

EF: O que considera incontornável num documentário?

PN: O teórico do documentário John Grierson, que aliás cunhou o termo “documentário” em 1926, considera que existem três princípios fundamentais do documentário: ser uma representação da realidade, usar recursos dramáticos do cinema na criação da narrativa e apresentar um argumento sobre o mundo. Nos últimos 100 anos, o documentário conheceu muitas abordagens estéticas e conceptuais, foi mudando de acordo com correntes artísticas, literárias e filosóficas e adaptou-se à evolução das condições de produção, nomeadamente tecnológicas. Essa capacidade de se reinventar é entusiasmante e mostra o quão vibrante e vivo o género se tem mantido, aceitando sempre novas ideias e reinventando-se em cada década. Contudo, também por isso, é importante, às vezes, regressarmos às origens e relermos as palavras de Grierson, para não nos esquecermos daquilo que nos norteia, dos princípios que nos devem acompanhar, independentemente do caminho que seguimos para fazer um documentário. Usei muito estes princípios durante a tese de doutoramento, enquanto investigava e analisava o documentário interativo. Sendo este um campo de investigação novo e em pleno desenvolvimento, é fácil deslumbrarmo-nos com as possibilidades técnicas e esquecermos aquilo que é fundamental. Também por isso fiz questão de trabalhar com o National Film Board do Canadá, instituição fundada por Grierson nos anos de 1930 e que ao longo dos últimos 80 anos soube desafiar as convenções e inovar técnica e esteticamente sem nunca descurar estes princípios.

LS: Como vê a relação do realizador/produtor o do espectador/recetor/utilizador? Acha que podem mudar vidas?

PN: Se acreditarmos na ideia que referi no início, sobre as influências que recebemos na vida e a forma como estas mudam a nossa perspetiva do Mundo, então não há dúvida que o Cinema, assim como qualquer outra expressão artística, pode mudar a forma como vivemos ou pelo menos contribuir para um final diferente. Acredito no Cinema sobretudo como uma “máquina de empatia”, de nos levar a conhecer outras vidas, outras perspetivas, e alargar os nossos horizontes, fomentando a nossa capacidade de compreender melhor os outros, as suas motivações e de ser mais tolerante.

O CINEMA TEM VALOR ESTÉTICO, ARTÍSTICO, HISTÓRICO E SOCIOLÓGICO, INTRÍNSECO

EF: Como definiria património?

PN: Para mim, a palavra património está intrinsecamente ligada a uma noção de identidade, de quem somos, daquilo que herdamos e do que vamos deixar às gerações futuras: os monumentos e lugares, claro, mas tudo isso pode ser destruído ou ser reinterpretado. Ancoro este conceito mais nos costumes e tradições de cada povo que fazem parte da memória individual e coletiva, na língua que não serve só para comunicar, mas que estrutura a forma como desenvolvemos pensamento, no conhecimento informal e nas formas culturais de produção e de expressão.

EF: Dentro dessa visão, como concebe a relação do audiovisual com o património?

PN: O audiovisual tem sido muito usado enquanto ferramenta de recolha de imagens e de sons do património, nomeadamente de património imaterial, enquanto registo para o futuro. Confesso que, enquanto realizadora, me custa um pouco ver o Cinema desta forma instrumental. Acredito que o Cinema tem valor estético, artístico, histórico e muitas vezes até sociológico,





intrínseco. Mas compreendo o quão útil e apelativo pode ser a utilização de produções audiovisuais enquanto documentos de registo e de memória.

A OPORTUNIDADE DE APRENDER COM OS MELHORES

LS: Gosta de viajar? Já viveu noutras cidades, noutros países. Como foram essas experiências? Que noção de cultura e património adquiriu com essas experiências?

PN: Gosto de viajar e gosto de viver noutros países. São experiências diferentes. Viajar permite-nos visitar espaços, passar por lá e conhecer um pouco da cultura e da história desse local. Viver proporciona-nos outro envolvimento e compreensão desse lugar e das pessoas que o habitam, permite-nos conhecer as idiossincrasias e, de certa forma, conhecemo-nos a nós próprios. Apesar de ter origens humildes, a vida foi-me proporcionando oportunidades de passar temporadas fora do país. Aos 19 anos ganhei uma bolsa e vivi em Paris. Foi a primeira experiência a viver fora de casa dos meus pais, tinha acabado o 12º ano e foi um período de crescimento imenso. Durante o ano de 2015, estive em Vancouver, no National Film Board do Canadá, numa fase diferente da minha vida. Já tinha trabalhado uns bons anos, era mãe e foi uma aprendizagem diferente. Ainda hoje não acredito que tive esta oportunidade, a possibilidade de aprender com os melhores. E, logo a seguir, em 2016, mudei-me para Austin no Texas, enquanto parte do meu programa de doutoramento. Frequentar uma universidade nos EUA foi também uma experiência muito enriquecedora e que me permitiu conhecer pessoas de todo o Mundo, desde a China ao Egito, mas em especial Norte-americanos (de todos os Estados) e Mexicanos. Cada uma destas experiências foi fundamental para moldar a minha visão do Mundo, para conhecer melhor outras culturas e desfazer ideias pré-concebidas.

LS: Pensa repetir?

PN: Gostava muito de repetir e espero vir a fazê-lo, mas vai depender de surgir ou não uma oportunidade para o fazer. A verdade é que ando sempre a ver as bolsas disponíveis para filmar, estudar ou investigar fora do país. Sinto que, de vez em quando, preciso de sair do país e respirar fora da minha bolha. Obriga-me a colocar-me à prova, ir para um local onde ninguém me conhece e ter de construir tudo do início. Além disso, é também libertador estar com pessoas que não nos conhecem e que não têm quaisquer expectativas. Até ao momento só tive boas experiências, de trazer uma bagagem cheia e de deixar amizades.

LS: O que mais a impressionou na vida?

PN: É difícil escolher um momento específico e não posso deixar de referir a maternidade, claro. Ser mãe foi, e ainda é, algo que me impressiona todos os dias. Desde o momento em que a minha filha nasceu e tive de me habituar à palavra mãe para me referir a mim (no início, parecia que estava a falar de outra pessoa), acompanhando todos os momentos de crescimento físico e intelectual. Sinto um privilégio imenso de ver de perto a formação de um ser humano. Depois, recordo uma viagem nos EUA. Durante o período em que vivi em Austin, a minha família visitou-me e fizemos uma viagem de carro durante cinco semanas, atravessando os Estados da Califórnia, Arizona, Novo México e Texas. Cada um desses dias foi muito especial e cheio de aventuras, descobertas, diversão, mas o que mais me impressionou foi o Grand Canyon. Por muitas imagens que tivesse visto daquele lugar, nada me preparou para ficar sem fôlego perante tal imensidão e grandiosidade. É deveras impressionante e faz-nos perceber o quão pequenos somos, enquanto seres humanos e como a natureza e o mundo podem ser tão poderosos.

TENHO EM ESPERA VÁRIAS IDEIAS QUE SINTO URGÊNCIA EM PERSEGUIR

LS: Tem muitos projetos para o futuro? Pode partilhar alguns?

PN: Projetos não faltam, o que falta é tempo para os concretizar. Tenho em espera várias ideias que ainda nem sequer comecei a pesquisar e que sinto urgência em perseguir, sob pena de perder o tempo certo para as concretizar. Quando penso no Manoel de Oliveira percebo perfeitamente porque produziu tanto nos últimos anos de vida. A curto prazo, gostaria de começar a filmar um projeto que tenho já escrito. É um filme sobre uma mulher que foi trazida pelo marido do Brasil para o norte de Portugal no início do século XX e, como tinha ideias próprias e era considerada “rebelde”, foi diagnosticada enquanto doente mental e chegou a ser internada no Miguel Bombarda, em Lisboa. Pretendo filmar a história como um docudrama, aventurando-me a ficcionar partes em película e combinar com imagens documentais filmadas em digital. Será uma combinação de diferentes tempos, de diferentes suportes e estéticas. O produtor está à procura de financiamento para avançarmos com a produção. Espero que seja para breve. Depois, gostava de completar uma trilogia de *Landscape Cinema* que comecei com o Carlo Nassis. Em 2016, filmámos a curta-metragem *East Side*, nos EUA, depois o Carlo veio a Portugal e filmámos *Displacement*, em Vila Pouca de Aguiar. Gostávamos de completar este trabalho com outra curta-metragem filmada nos Açores, enquanto território entre os dois continentes, território que aliás está ligado histórica e culturalmente aos dois países. Não sei quando irá acontecer esta última parte da trilogia. O Carlo tem estado em Oaxaca, no México, a filmar uma longa-metragem documental e eu, por via de necessidades imperativas, tenho-me dedicado mais ao ensino. Esperamos encontrar o momento certo para ambos, para fecharmos este ciclo e abriremos caminho a outros.

ENTRANHAS

um filme de Patrícia Nogueira



DOURO FILME FESTIVAL APRESENTA UM FILME DE PATRÍCIA NOGUEIRA COM ANA CÉSAR AIRES,
SOFIA FLÓRIDO, RENATO AIRES CINEMATOGRAFIA RUI FLÓRIDO
ASSISTENTE DE CÂMARA / GAFFER FÁBIO COELHO
ASSISTENTE DE CÂMARA TELMO D. MOREIRA GRAFISMO MIGUEL NOGUEIRA

7olhar



DOCLISBOA 18
11º FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA
Seleção Oficial



3 hours to love

a film by Patrícia Nogueira



DAI | ESMAC | IPP presents

a film produced and directed by **Patrícia Nogueira** music by **Bruno Ferreira**

director of photography **Jorge Lopes** and **Rui Flório**

sound record **Telmo D. Moreira** and **Miguel Silva**

sound design **Pedro Jorge**

editing **Patrícia Nogueira** and **Francisco Carvalho**

DAI ESMAC

ICA INSTITUTO DE CINEMA
& AUDIOVISUAL, Lda

Fantasia & motion





EXPERIÊNCIAS DE ARTE PARTICIPATIVA

Miguel Cheta / José Rui Martins / Rui Macário / João Dias

ÍNDICE

LOULÉ CRIATIVO, CÂMARA MUNICIPAL DE LOULÉ

Miguel Cheta

UMA OPORTUNIDADE PARA REPENSAR

O ENSINO TRADICIONAL NÃO APOSTA NO ESTÍMULO CRIATIVO
E CAPACIDADE DE PROJEÇÃO INDIVIDUAL

ENSINAM-NOS O MEDO DE ERRAR E A UNICIDADE
É CONFUNDIDA COM INDIVIDUALISMO

É LINDO VER O PODER TRANSFORMADOR DA ARTE

É PERTINENTE REFLETIR SOBRE O QUE É TERRITÓRIO

O ACESSO À CULTURA É DESIGUAL

É TERRÍVEL VIVER COM MEDO

ACERT - ASSOCIAÇÃO CULTURAL E RECREATIVA DE TONDELA

José Rui Martins

INVESTIDAS EXPERIMENTAIS DESAFIADORAS

CAUSAS SOCIAIS QUE DIGNIFIQUEM

CONTAR COM A INVENTIVA DE TODOS

EQUILÍBRIO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

HÁ UM OLHAR DE “FORA” QUE O TORNA MAIS DE “DENTRO”

RESISTIR COM REDES DE BOCA A BOCA

ABRIR PORTAS AO MUNDO

UMA “PLACA GIRATÓRIA DE AFETOS”

UM SENTIMENTO DE PERTENÇA EMOTIVO

A ARTE COMO PRÁTICA DE EDIFICAÇÃO DE QUIMERAS

UM PROCESSO DE INTEGRAÇÃO DESCOMPLEXADO

ALIMENTAR A CHAMA DOS DESEJOS

PROJECTO PATRIMÓNIO, Museu do Falso
Rui Macário

DAR CORPO A UMA EXPERIÊNCIA

UM MUSEU COM PEÇAS QUE PERTENCEM À COMUNIDADE QUE AS CRIA

QUESTIONAR O QUE OS MUSEUS NOS TRANSMITEM

UM MUSEU DE NARRATIVAS E SÍMBOLOS

SEMPRE PROCURÁMOS CRIAR DÚVIDAS

CADA UM DE NÓS TEM O SEU PRÓPRIO MUSEU DO FALSO

UM ESPÍRITO DE WUNDERKAMMER

POLDRA – PUBLIC SCULPTURE PROJECT VISEU
João Dias

ENVOLVER OS ARTISTAS COM A REGIÃO

UMA PEQUENA COLEÇÃO AO AR LIVRE, EM CONSTANTE MUTAÇÃO

NA PRIMEIRA EDIÇÃO FIZEMOS TRÊS CONVITES

BENEFICIAR DE OUTRAS VISÕES E EXPERIÊNCIAS

CRIÁMOS O PROGRAMA CURADOR JÚNIOR

QUERÍAMOS APRENDER

NÃO SE CONVERSA EM MULTIDÃO

PROGRAMAR PARA INTEGRAR A COMUNIDADE

PALAVRAS PRÉVIAS

Da vasta produção artística nacional reunimos neste volume testemunhos de Miguel Cheta, José Rui Martins, Rui Macário e João Dias, profissionais associados a quatro parceiros do projeto [Portugal entre Patrimónios], em cuja programação estes artistas e teóricos trabalham ou projetam trabalhar com outros para criar arte. Este conjunto de conversas centra-se na prática e nos desafios da participação nas instituições culturais e revelam as suas propostas, dificuldades e concretizações.

Desafiado pela Câmara Municipal de Loulé, através das Galerias Municipais, o artista plástico Miguel Cheta respondeu à proposta expositiva Co-Laborar do [Portugal entre Patrimónios], resultando na exposição “Todos nós nascemos originais e morremos cópia – entre a interrogação e a afirmação existe um espaço que a arte ocupa” no CECAL, Centro de Experimentação e Criação Artística de Loulé.

José Rui Martins, ator, encenador e diretor artístico da ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela, falou desta estrutura associativa que é uma referência nacional e internacional nas suas práticas artísticas e nas suas relações comunitárias.

O Projecto Património, de Viseu, desde 2011 relaciona e questiona o Real e o Falso através de um modelo potencialmente colaborativo e participativo. Rui Macário, gestor cultural e investigador, contextualiza o Museu do Falso – um museu da História da cidade de Viseu, da sua comunidade e do seu território.

João Dias é um artista visual e diretor artístico do POLDRA. Em 2019, a POLDRA TALK #03 convidou François Matarasso, investigador, especialista em arte participativa e autor do livro “Uma arte Irrequieta – reflexões sobre o triunfo e a importância da prática participativa”, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, parceira do [Portugal entre Patrimónios].

No conjunto, estas experiências em formato de entrevista revelam-se propostas de grande proficiência, ambição e capacidade de envolvimento. Com pressupostos distintos, exemplificam contextos de produção artística associada à prática participativa (cujas raízes se estendem à arte comunitária), expressão de um pensamento contemporâneo sobre Arte. E fazem-no como realmente importa: não escondendo os riscos e os obstáculos, e demonstrando como os falhanços podem ser poderosas alavancas para pavimentar caminhos futuros. Assim, também a falência de oferta cultural no interior é usada como oportunidade para criar, realçando ainda mais a importância destes projetos criados com as comunidades, assumindo, desde o primeiro instante, que ouvir quem está no território é não apenas perceber o que se tem feito, mas tomar o pulso do que urge ainda fazer. Neste contexto, se a interioridade é, por vezes, um problema, a centralidade deve ser, sempre, uma responsabilidade. A responsabilidade de ouvir e, no processo, de dar voz e visibilidade a quem conhece, para que a reivindicação lúcida e ciente das carências e valências do território possa iluminar os necessários contributos de todos – incluindo os de um Museu Nacional. Porque a responsabilidade é um caminho de duas vias e não se cumpre com visões unívocas, oniscientes, levando aos “outros” a voz única de quem crê estar na posse de visões globais.

Como refere o velho provérbio, quem quer ir depressa vai sozinho, mas quem quer ir longe vai acompanhado. O MNAC continua a caminhar acompanhado de alguns dos mais generosos e resilientes entre nós. Como são os criadores a cujos testemunhos aqui damos voz.

PARCEIRO:

**LOULÉ CRIATIVO,
CÂMARA MUNICIPAL DE LOULÉ**

ENTREVISTADO:

MIGUEL CHETA





FOTOGRAFIA: LÚCIA SALDANHA

UMA OPORTUNIDADE PARA REPENSAR

Lúcia Saldanha (LS): Loulé respondeu ao desafio do projeto [Portugal entre Patrimónios] para criar um sistema dinâmico expositivo, um espaço de criação e pensamento. Uma ideia de desenvolver projetos expositivos como processos participativos de aproximação à arte, centrados num tema: “**TODOS NÓS NASCEMOS ORIGINAIS E MORREMOS CÓPIA**”, uma frase atribuída a Carl Gustav Jung, psiquiatra e psicoterapeuta suíço, fundador da psicologia analítica e criador de alguns dos mais conhecidos conceitos na área da psicologia. O Município de Loulé, através das Galerias Municipais, desafiou o Miguel Cheta, que é artista plástico, para refletir sobre as questões dos processos colaborativos: que diálogos possíveis? Surgem conflitos nas relações entre públicos e artistas? O que é a arte colaborativa e o papel do artista na transformação dos territórios? O Miguel aceitou o convite, porquê? Já tinha experiência em iniciativas semelhantes?

Miguel Cheta (MC): Foi fácil aceitar o convite por este estar completamente em linha com as minhas preocupações e causas que defendo enquanto artista e enquanto cidadão. Tenho experiência na área de desenvolvimento de projetos educativos através da arte o que logo implica a reflexão e a prática sobre processos colaborativos e interdisciplinares, educação e arte.

LS: É muito difícil questionar a complexidade da sociedade contemporânea através da criação material e imaterial?

MC: Não creio que seja difícil questionar essa complexidade. O mais difícil é colocar as questões no tempo certo. A sociedade está a sofrer alterações dramáticas a um ritmo alucinante, para além de todos os exemplos possíveis a nível económico, social, ambiental. Ao olharmos para os mesmos fatores após este catalisador Pandémico, este questionamento já parece desajustado e incompleto agora, final da primavera 2020 em relação ao seu início. Todos conhecemos a atração das revoluções pela primavera, não a esperávamos certamente desta forma. O que já era complexo tornou-se subitamente muito mais complexo. Resta saber o que faremos com este acontecimento: se

o tomamos como uma oportunidade para refletirmos a humanidade ou, como será provável, apenas mais uma oportunidade perdida para nos repensarmos.

Emília Ferreira (EF): Pensa que corremos esse risco? Como podemos passar, na educação, essa importância de uma nutrição diversa para um melhor crescimento intelectual e criativo?

MC: A única forma que conheço de passar essa importância é através do acesso à cultura. Haver a oportunidade de, desde jovens, podermos contactar com a diversidade disciplinar da cultura e artes. O ideal será fazê-lo na escola, enquanto ferramenta de ensino e nos diversos níveis de escolaridade, idealmente do Pré-escolar ao Secundário. O Ensino num futuro próximo vai ter que adotar este tipo de experiências interdisciplinares, em que a arte e o processo artístico fundem a matéria curricular para uma educação mais relacional, quer ao nível dos conteúdos, quer ao nível das relações humanas. Penso ser este o caminho para dotar a educação dessa emancipação para uma nutrição diversa.

O ENSINO TRADICIONAL NÃO APOSTA NO ESTÍMULO CRIATIVO E CAPACIDADE DE PROJEÇÃO INDIVIDUAL

LS: Esta sua exposição que intitulou «Todos nós nascemos originais e morremos cópia – entre a interrogação e a afirmação existe um espaço que a arte ocupa» – abriu ao público em fevereiro, no CECAL-Centro de Experimentação e Criação Artística de Loulé. Não é uma exposição no seu sentido mais convencional. Como explica o projeto?

MC: Não a considero uma exposição convencional por a ter pensado e construído enquanto ferramenta de ativação do questionamento e reflexão crítica, bem como promotor do “fazer com o outro” sendo a ato de pensar em coletivo o primeiro ato de fazer. As obras que constituem esta exposição têm uma “vida dupla”, a exposição sobrevive enquanto proposta expositiva na mais

convencional relação com o público, mas é nos seus momentos de ativação que esta atinge outros patamares de interação, em que o público é convocado a participar discutindo e refletindo em conjunto sobre as inúmeras questões lançadas pelas peças expostas. É bastante compensador quando, ao fim de pouco tempo de visita, constatamos que os visitantes já estão a discutir problemas de natureza Social, da História de Arte, da Estética. O papel de quem dirige a visita não é debitar informação, mas sim lançar pistas para que cada grupo vá construindo em conjunto o seu percurso discursivo e de descoberta. Além destes dois momentos, a exposição também se divide em dois espaços distintos, o espaço expositivo e a oficina que foi montada no primeiro andar do CECAL. Algumas das peças expostas são elas próprias matrizes, objetos de reprodução em série, de cópia, como os quadros de serigrafia que parecem flutuar em uma das salas tendo inscritos a frase provocadora, “o autor é uma hipótese improvável, tudo é revisitação”. Estas matrizes podem ser retiradas da exposição para a oficina e darem lugar a novas possibilidades ao serem impressas pelos participantes. Esta é uma das várias possibilidades de aproximação entre os participantes e as obras expostas que tornam esta exposição menos convencional, mais próxima do público.

LS: A abordagem ao facto de os nossos atos serem totalmente culturalizados (fazem parte da nossa condição humana) é facilmente identificável pelos visitantes e visitantes/participantes?

MC: Não é facilmente identificável; a identificação surge através do processo de visita, enquanto constatação.

LS: E os participantes têm a noção da grande capacidade que todos temos de projetar, de criar?

MC: A maioria dos visitantes vem de um longo percurso de frequência do ensino tradicional, e este não aposta no estímulo criativo e no valor do estímulo da capacidade de projeção individual, partilha e participação para um maior enriquecimento do coletivo. É demasiado utilizado o método expositivo de sentido único. Assim, a grande maioria vive insegura e desconhecadora do seu potencial criativo.

EF: Nesse contexto, tem sido fácil envolver as pessoas, chamá-las a participar?

MC: Sim, foi muito fácil chamar as pessoas a participar. Na verdade, tivemos que deixar de aceitar mais marcações. A cada visita realizada surgiam a seguir mais marcações. Penso que esta facilidade em convocar participantes tem a ver com o facto de haver uma necessidade por parte do público desta região em contactar de forma direta com os seus agentes culturais. É uma região muito deficitária neste tipo de interação e sedenta de um polo agregador e educador para a cultura e artes. Sofremos neste campo uma grande desvantagem regional em relação ao resto do país. Começaram há alguns anos a surgir alguns projetos dispersos e pontuais que ajudam um pouco a colmatar esta falta, mas, devido ao seu carácter efémero, o seu efeito é quase residual. Outro fator que penso ter sido um facilitador da forte adesão prende-se com o facto de trabalhar com algumas escolas do concelho, daí haver uma relação de confiança e proximidade estabelecida com os professores e direções das escolas.

ENSINAM-NOS O MEDO DE ERRAR E A UNICIDADE É CONFUNDIDA COM INDIVIDUALISMO

EF: Regressando ao que disse da Escola, como lhe parece que se procede o processo de perda do valor da unicidade e da consciência da nossa capacidade criativa?

MC: Ensinam-nos o medo de errar, falo do sistema de ensino esgotado que nos formata para sermos uma mera peça da engrenagem social. O ensino pré-escolar é demolidor, castrador da liberdade necessária ao estímulo criativo. A unicidade é apagada dando lugar ao individualismo e por vezes dando lugar à confusão entre os dois conceitos. Seguimos modelos educativos muito antigos que não acompanharam nem valorizam o potencial da unicidade como contributo maior para o coletivo. Falo do coletivo enquanto sentido de comunidade, pedra basilar da ideia de humanidade que tem de ser recuperado e lembrado constantemente neste modelo social.

EF: No sentido do que acaba de dizer e pegando no valor da persistência, como aborda a questão do tempo (o tempo longo da dedicação, da experimentação, do risco) na criação? Considera-a importante?

MC: O tempo é essencial no processo de produção artística. Os artistas em geral continuam a ter uma relação diferente com o tempo, um tempo à margem do que é normalmente o exigido pela sociedade. É necessário tempo para estudar, para pensar, para experimentar, para recusar ideias traiçoeiras que aparecem no imediato, para nos relacionarmos com o trabalho, para tentar entender como o outro se pode com ele relacionar – tempo de escuta. Um tipo de tempo que encontramos na agricultura tradicional, um tempo que respeita os ciclos temporais, que é diferente do tempo da agricultura intensiva. A sociedade de todo o mundo teve há pouco a oportunidade de repensar a sua relação com o tempo, penso que foi um exercício global, um exercício que pode ser explorado como aproximação ao próprio processo artístico pois fatores como tempo longo de dedicação, experimentação e gestão do risco foram intensamente experimentados a nível global durante dois meses. Muitos artistas que conheço ultrapassaram com grande normalidade este período de confinamento, estudando, experimentando e produzindo, como sempre fizeram, na solidão do seu atelier. Outros pararam, paralisaram – tal como eu.

LS: Continuando com o tempo, mas agora em sentido inverso, trabalha também a questão do efêmero na condição humana?

MC: Sim. Na exposição no CECAL temos uma peça que lança uma ponte para essa questão. É um conjunto de 3 desenhos. Estes são feitos com pó de caulino e são projetados através de retroprojektor; podem ser manipulados pelos visitantes. São desenhos muito frágeis que se vão transformando a cada manipulação. Numa exposição recente, produzi um conjunto escultórico também com o caulino em pó. São objetos de extrema fragilidade que sucumbiram à curiosidade do público que lhes ia tocando para perceber qual a real solidez dos objetos. Este era o resultado pretendido, a curiosidade do público era legítima, pois os objetos aparentavam ter uma solidez que não tinham, mas a sua textura despertava a desconfiança e a força da curiosidade. Cada toque marcou cada uma das peças até a sua forma original se tornar

irreconhecível, processo que ocorreu durante o tempo de exposição sem nunca ter havido qualquer intervenção para recuperar a sua forma original.

É LINDO VER O PODER TRANSFORMADOR DA ARTE

LS: Esse sentido de relação, patente nesse projeto, é um traço da vossa atividade. As iniciativas CO-LABORAR de projetos expositivos do [Portugal entre Patrimónios] apostam no inventar e no “fazer com” os outros. Como funciona o modelo participativo nesta exposição aqui em Loulé?

MC: A participação é fomentada através de uma visita conduzida à exposição. Todas as visitas são diferentes. Estas passam por toda a exposição, mas cada uma delas incide sobre um tema proposto, como por exemplo, “o signo e o símbolo”. Através deste tema revisitámos momentos da História da Arte e da Estética e transportámos esta discussão para a vida na sociedade atual. Numa primeira fase, os participantes são encorajados a pensar em conjunto, descobrindo desta forma a exposição, a primeira forma de fazer com... Numa segunda fase, temos a fase de oficina, na qual é estimulada a colaboração entre participantes: criam objetos artísticos a partir dos estímulos relativos ao tema discutido.

LS: A exposição tinha bastantes ativações programadas em grupos de visita/atelier interrompidas devido à situação pandémica. Como são estas iniciativas e como funcionam?

MC: Todas as ativações eram programadas por temas. E poderiam ter sido diferentes. Havia uma primeira fase de visita à exposição em que as próprias peças eram estímulo para debate. Esta era a forma de a exposição ser apreendida pelos visitantes: eram estimulados a falar sobre o que viam. Eram lançadas pequenas pistas (por mim ou pelas monitoras dos serviços educativos do Museu Municipal de Loulé), os grupos eram divididos em dois, na fase de visita, para que fosse possível dar mais atenção aos 14 ou 15 visitantes de cada

grupo (as turmas, infelizmente, são demasiado grandes). Durante a primeira hora, tínhamos a visita. A segunda hora era dedicada à produção em oficina, montada por mim no primeiro andar da exposição e funcionando como uma extensão desta. Através do desenho, da serigrafia, da palavra, da pintura, os participantes criavam objetos a partir de outros que faziam parte da própria exposição. No final, havia lugar a uma reflexão.

EF: Quem pensa e orienta, em geral, as vossas atividades? A quem se dirigem e quem as procura mais?

MC: Todas as visitas são orientadas por mim, com o precioso apoio dos serviços educativos do Museu Municipal de Loulé. Faço questão de estar presente, pois o acesso a artistas foi algo que nunca tive nesta região durante o meu percurso escolar. O acesso a obras de arte era muito raro: através da Galeria de S. Lourenço, em Almancil, e pouco mais. O acesso aos artistas, às suas preocupações e ao diálogo, era impossível. É um grande privilégio poder testemunhar o modo como uma exposição pode operar transformações em quem as visita e como, em grupo, é questionada, apreendida e adotada. Imperdível.

LS: Quantas realizaram até agora?

MC: Realizámos 6 ativações, das 15 marcadas.

LS: Ficaram por fazer algumas revisitações a artistas que lhe são caros pelo seu trabalho interventivo nos campos participativos e sociais, como Thomas Hirschorn ou Hélio Oiticica. O que mais o impressiona no trabalho deles?

MC: São artistas que contribuíram para a aproximação da arte do povo, dos mais desfavorecidos, dos sem voz e sem oportunidade. Eu aprecio arte política, arte interventiva, arte enquanto catalisador de mudança. São incontornáveis os Parangolés do Oiticica, que ligavam o Samba ao protesto popular. São incríveis as intervenções de Hirschorn nos bairros sociais nos arredores de Paris, em que torna os seus habitantes fiéis cuidadores de importantes obras de arte que foram deslocadas dos museus para os próprios bairros. Como é lindo ver o poder transformador da arte, nem que seja por momentos.

É PERTINENTE REFLETIR SOBRE O QUE É TERRITÓRIO

LS: Qual a relação dessa inspiração com o trabalho que desenvolve?

MC: Tento desenvolver um trabalho de proximidade com as pessoas e com o território onde sempre habitei: o Algarve. O Algarve é muito periférico, um lugar onde a aposta cultural está quase sempre ligada à euforia do turismo e a ideia de cultura é quase sempre para servir esta atividade, um complemento muitas vezes festivo e fugaz, que nada deixa de forma material ou imaterial no final de cada ciclo ou de cada programa imposto pelo governo central. Assim, considero pertinente refletir sobre o que é este território e o que para ele desejamos, sobre as suas acentuadas alterações económicas, sociais e paisagísticas ocorridas nas últimas décadas que tanto o têm descaracterizado, destruindo o seu frágil património. O trabalho que produzo enquanto artista tem muitas vezes este tipo de preocupações e é por vezes bastante interventivo, como o de Oitica. Por exemplo, no projeto “Construímos Ruínas”, recolhi revistas de distribuição gratuita de venda de imóveis de luxo, nelas imprimi a dourado na capa a frase “Construímos Ruínas” voltando a devolvê-las aos canais de distribuição. A partir destes fenómenos idiossincráticos e deste lugar posso trabalhar temas universais.

LS: O final da exposição foi adiado dada a interrupção durante a quarentena. Mas como foi a inauguração? Teve muita adesão? Tem-se mantido o interesse dos visitantes?

MC: Tivemos uma inauguração muito participada, estiveram presentes cerca de 200 pessoas, o que só por si ilustra a adesão e curiosidade suscitada pela proposta expositiva. Durante o primeiro mês de abertura na fase pré-pandémica continuámos a ter muita participação e um enorme interesse, por parte de escolas e outras entidades, em visitar e participar neste projeto. A exposição esteve fechada durante o período de confinamento e na sua reabertura a adesão tem sido diminuta. O público continua com receio e tem a permanência em espaço exterior como prioridade.

LS: É uma exposição que pode ser itinerante?

MC: Sim, é uma exposição que pode facilmente itinerar. Esta exposição foi construída para ter a autonomia necessária para ser visitada mesmo nos momentos de não ativação. Tem um corpo de 80 desenhos projetados, tem escultura, objetos encontrados, fotografia, desenhos feitos com caulino em pó, com toda a sua fragilidade. Tem uma oficina de trabalho, instalada no primeiro andar.

LS: O Miguel acredita no papel da arte na educação e como ponte entre o conhecimento interdisciplinar. Mais do que no ensino artístico, interessa-lhe o ensino através da arte, por isso tem trabalhado mais a perspetiva da “arte como ensinamento, e não o ensino da arte”. Tem sido uma aposta conseguida?

MC: Felizmente, tenho tido a sorte de poder trabalhar num projeto, o “Arte vezes Educação”, organizado pela Câmara Municipal de Loulé, que me permite agir e verificar no terreno, junto das escolas, dos alunos e dos professores que o ensino pode ser diferente. Mais apelativo, um maior desafio, mais motivador, mais participado, um lugar onde aprendemos uns com os outros e onde a matéria curricular se cruza entre disciplinas e com alguns métodos da criação artística. Não há lugar a aulas monótonas, tudo se reinventa a cada sessão. Sempre com muito trabalho, rigor, exigência e espírito de equipa. Os resultados têm sido muito bons, basta ouvir os alunos que já participaram no projeto.

O ACESSO À CULTURA É DESIGUAL

EF: Crê que a Arte nos prepara melhor para a vida? Pode dar exemplos concretos?

MC: Sim, é algo em que acredito e trabalho. Sim, claro. A Arte questiona e faz-nos tentar encontrar respostas. A Arte promove encontros, connosco e com o outro. A Arte exige, mas não proíbe. A Arte possibilita, tentando não

reprimir. A Arte faz-nos sentir. A Arte leva-nos à descoberta. A Arte permite-nos dela fruir, enquanto espectador ou enquanto Ator. A Arte aproxima-nos enquanto Humanos, pois é coisa nossa, que nos une e consciencializa do imenso “inconsciente coletivo”. Considerando apenas alguns exemplos de todo o seu potencial, penso ser seguro afirmar que, sim, a Arte prepara-nos melhor para a vida.

LS: Participou no Projeto 10X10 da Gulbenkian. Como foi essa experiência? Influenciou a sua forma de trabalhar?

MC: O projeto 10X10 foi uma experiência singular. Este Projeto, que apenas teve 5 edições, abriu caminho para muitos projetos como o Plano Nacional das Artes (PNA) que cruza arte e educação. Foi um orgulho ter participado. Na Gulbenkian, conheci outros artistas que muito têm contribuído para este feliz cruzamento. Ainda hoje colaboramos. Sim, o 10X10 entranhou-se e deu-me grandes contributos, nomeadamente mais e melhores ferramentas de trabalho.

EF: Inspirando-se nessa experiência e no trabalho que tem desenvolvido, como sumaria a relevância de projetos que envolvam entidades diversas com diferentes localizações territoriais?

MC: Considero de grande importância, pois apesar de vivermos num país de pequenas dimensões, existem grandes assimetrias e diversidade cultural que podem ser trabalhadas, com este tipo de projetos. A partilha de experiências bem como a itinerância dos projetos podem contribuir positivamente para uma melhor disseminação cultural num país onde o acesso à cultura é desigual, altamente centralizado.

LS: Atualmente está envolvido no Projeto Arte vezes Educação, da Câmara Municipal de Loulé. Como funciona?

MC: O projeto é direcionado para professores do ensino secundário que durante dois períodos de um ano escolar estão em formação e têm o apoio de um artista convidado presente durante todo o processo em sala de aulas, durante o horário de projeto. Começamos no mês de julho com uma Residência artística que tem uma semana de duração. É nesta Residência que os professores

selecionados tomam o primeiro contacto com as metodologias do projeto e com alguns artistas de diferentes áreas. É quando são convidados a sair da sua zona de conforto. No ano letivo decorrente, cada artista trabalhou com três professores de diferentes disciplinas. Estes tinham, durante um dia da semana, um horário comum para poderem trabalhar e preparar de forma interdisciplinar os seus conteúdos programáticos; tudo isto mediado por um artista que transporta para esta experiência interdisciplinar as metodologias da sua prática artística. Depois, era só desarrumar a sala e estimular uma aprendizagem mais participada, divertida e em união. Aprender com o outro e com gosto pela aprendizagem. Temos muitas vezes presente uma avaliadora do projeto e somos acompanhados por uma filósofa que, por vezes, vem estimular a discussão e o ato de pensar com...

É TERRÍVEL VIVER COM MEDO

LS: No contexto atual, tem ou vai ter trabalhos em curso? Que limitações e que projetos para o futuro?

MC: Tenho exposições a decorrer, na verdade são três, duas individuais e uma coletiva. Neste momento, o futuro é uma enorme incógnita. A incerteza é grande para quem trabalha no sector da cultura, muito maior para quem está na linha da frente e produz arte, sem qualquer tipo de apoio. Algo de muito urgente tem que ser feito pelo nosso sector. Todos os projetos que tinha para se realizarem num futuro próximo foram cancelados, à exceção das exposições que abriram imediatamente a seguir ao período de confinamento, mas que têm pouquíssimas visitas por ainda reinar este clima de medo. É terrível viver com medo, medo do outro. Temo que amplifique o nosso processo de afastamento. Apesar de interrompido durante o período de pandemia, incluindo o próximo ano letivo, penso que projetos como o “Arte vezes Educação” terão um papel fundamental, pois fomentam a aproximação, a empatia, o contacto físico, o fazer e estar com o outro, a confiança e o respeito mútuo. Ações que necessitarão ser reforçadas e reaprendidas, estes projetos

passarão, quanto a mim, de importantes a indispensáveis nas escolas. Também trabalhava na preparação de um projeto de Arte Pública, que envolvia a participação da população, quer na fase de discussão, quer na fase de produção. Este projeto teria cerca de um ano e meio de duração e também ele se encontra parado – e também ele visava o encontro entre a população e as propostas de Arte que, na sua maioria, aparecem de forma impositiva nas suas cidades.

EF: Uma última pergunta: depois de tudo o que referiu, como definiria património?

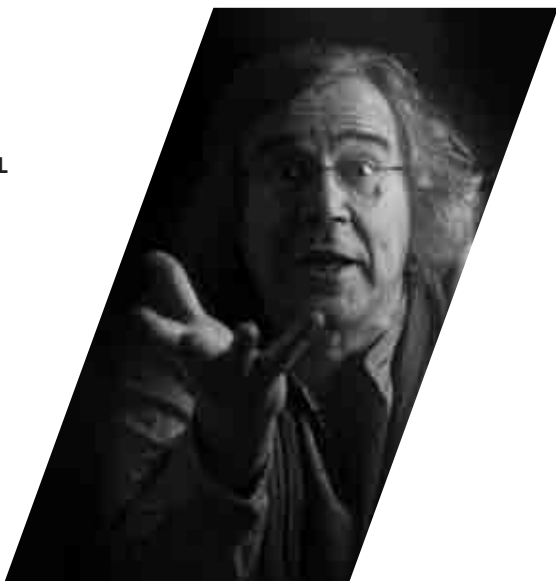
MC: Património é herança e legado. É Natural e Humano. É identidade, é saber. É matéria e é imaterial. É de um lugar e é Universal. É coisa Humana.

PARCEIRO:

**ACERT - ASSOCIAÇÃO CULTURAL
E RECREATIVA DE TONDELA**

ENTREVISTADO:

**JOSÉ RUI
MARTINS**





INVESTIDAS EXPERIMENTAIS DESAFIADORAS

LS: A ACERT é uma referência nacional e internacional, tanto nas suas práticas artísticas, como nas suas relações comunitárias. Como definem o vosso trabalho?

José Rui Martins (JRM): O Trigo Limpo teatro ACERT foi fundado em 1976 e a Revolução de Abril foi sua estimuladora. Não é uma frase feita afirmar este legado, não é um lugar comum, mas tão simplesmente “chamar as coisas pelos nomes”. A sua fundação foi uma forma de manifestar a importância que teve, para os elementos que formaram o grupo, a liberdade e o desejo de participar no processo do país novo que se desejava construir. Formada três anos depois, a ACERT é uma estrutura associativa que cedo se assumiu portadora de um sentido de atuação pluridisciplinar, em termos das áreas artísticas, assentando a sua vertente criativa no núcleo que lhe deu origem. Esta singularidade, um grupo de teatro na génese de uma associação, caracteriza a dinâmica da ACERT, influenciando decisivamente a sua evolução, que passa pelo crescimento de um projeto transversal, em termos da promoção de espetáculos, pela formação e produção artísticas, pelas práticas culturais associadas ao desenvolvimento regional e à dinamização comunitária. Tudo isto sustentado por uma equipa que, pela profissionalização teatral, passa a garantir uma melhor resposta, em termos da gestão de um projeto de programação com alguma regularidade.

EF: Querem dar algum exemplo dessa gestão que garante a vossa operacionalidade?

JRM: A organização de um curso de Animadores Culturais certificado coordenado pela ACERT representou a primeira alternativa de congregar, ao longo de seis meses, um grupo de jovens em torno de áreas formativas teóricas e práticas com distintas dimensões. Procurou-se a exemplaridade ética e educativa e um apurado sentido de responsabilidade em procurar “mestres” que produzissem conhecimento adaptado aos conteúdos programáticos. Transformou-se a ACERT numa escola de saberes e num espaço de convivência onde as artes ganharam morada. Os participantes conquistaram, numa idade

crucial da sua formação cidadã, instrumentos de conhecimento que lhes permitiram, de algum modo, fazer parte de uma escola utópica informal de aprendizagem artística e de um coletivo que tinha a ACERT como sua casa de realização de loucuras, que o ensino formal não continha. O facto de, pela primeira vez, os monitores poderem ser remunerados, de haver condições de investimento, ainda que reduzidas, em equipamentos e materiais e de os participantes receberem uma “bolsa” – nunca paga pelos “donos europeus dos fundos” – foram incentivos para criar uma equipa que, nos anos subsequentes e ainda atualmente, se demonstrou decisiva para uma mudança no desenvolvimento de novas capacitações e na ampliação de horizontes de referência dos participantes. A gestão desta ação decorreu num processo de grande autonomia e demonstrou o quanto era importante, numa região do interior, criar alternativas de formação artística que, como aquela, fixou jovens nas etapas futuras da ACERT e alavancou desejos incontidos de prosseguimento de cursos superiores de educação artística a muitos dos participantes, fatores que foram e são decisivos nas etapas de desenvolvimento da ACERT.

LS: A ACERT é uma entidade local que trabalha para a sua comunidade e simultaneamente leva o vosso local e mundo e traz o mundo ao vosso lugar. Como começou este projeto e como tem evoluído?

JRM: Na sua primeira fase, o grupo caracterizou a sua ação numa militância cultural que proporcionasse o evoluir de tomadas de posição das populações em causas comunitárias e solidárias, nomeadamente no melhoramento das condições de vida e dos direitos de cidadania que passavam a existir. A partir do ano em que foi formada a ACERT (1979), a atividade passou a ter um âmbito mais alargado a outras vertentes artísticas e associativas e um primeiro espaço de trabalho e apresentação: uma loja de arrumações de cinco por oito metros, espaço de convívio, de apresentação de teatro, música, cinema. Um milagre da vontade e da paixão. Um refúgio possível para quem sofria conotações por defender Abril e a quem eram negadas condições para dar visibilidade aos seus sonhos. Em 1984, com a adaptação de um hospital em ruínas, a ACERT passou a ter o “Espaço Cultural ACERT” com maiores condições: primeiro auditório, espaço associativo e de oficinas e, principal-

mente, um jardim fronteiro onde, mais tarde, se iniciou a realização do Tom de Festa – Festival de Músicas do Mundo da ACERT. Para readaptarmos este espaço, foi crucial a cedência provisória das instalações pela Misericórdia de Tondela, o apoio primordial para recuperação da Fundação Calouste Gulbenkian, que acreditou no projeto antes de qualquer instituição, e o Município que, após este apoio, cedeu materiais e serviços. Outro dos momentos cruciais de transformação orgânica aconteceu em 1989, com a constituição do setor profissional da ACERT (Núcleo de Estudos e Recursos Culturais), grupo que se propôs, sem apoios institucionais, desenvolver atividade teatral profissional, paralelamente com a prestação de outros serviços, tais como serviços gráficos, montagem de espaços culturais... e todos os desempenhos para que nos sentíamos aptos ou que representavam investidas experimentais desafiadoras.

CAUSAS SOCIAIS QUE DIGNIFIQUEM

EF: Como é que adaptaram um hospital em ruínas e fizeram dele o espaço de que precisavam?

JRM: Que canseira, que loucura! Sedentos de ter finalmente um espaço, deitámos mãos-à-obra: aterrámos a cave para ficar habitável, as antigas enfermarias com paredes de tapume foram destruídas para o espaço ganhar uma ampla sala em abóbada, originando a sala de espetáculo, algumas salas de tratamentos transformaram-se em secretarias e biblioteca e uma das varandas transformou-se num bar, para aí ocorrerem outro tipo de apresentações. Tudo com o trabalho voluntário dos associados que, em pouco tempo, fizeram daquelas ruínas um brinco. Alguns dos materiais chegavam de amigos e de empresas que colaboravam. Foram impressionantes os resultados e o afinho de gerir, com pouco dinheiro, um edifício que passou a ser uma referência para a região. Um novo espaço passou a prestar novos serviços para “terapias culturais”.

EF: E como é que conseguiram a profissionalização sem apoios institucionais?

JRM: Em 1989, acontece a constituição do setor profissional da ACERT (Núcleo de Estudos e Recursos Culturais). Um grupo propôs-se, com a sua atividade e sem apoios institucionais, desenvolver atividade teatral profissional, a dinamização mais permanente do espaço e garantir alguma sobrevivência com a apresentação de espetáculos, a construção de ludotecas, a prestação de outros serviços gráficos, montagem de espaços culturais. Tudo o que vinha à rede era peixe.

CONTAR COM A INVENTIVA DE TODOS

EF: O que vos motivou na altura da criação e o que continua a motivar-vos agora?

JRM: Salientar permanentemente o caráter de intervenção cultural fiel à matriz de liberdade para pensar e agir, e de solidariedade com causas sociais que dignifiquem o ser humano e que contribuam para a sua formação, elevação do conhecimento e favorecimento de participação cívica e cultural. Incorporar uma prática artística inovadora numa relação comunitária coerentemente eficaz, de forma a potenciar circuitos engenhosos de conquista de públicos diferenciados e, sobretudo, carentes de oferta cultural. Projetar experiências artísticas, numa ampla rede de itinerância local, regional, nacional e internacional que favorece a capitalização de experiências e de contactos para a implantação e a potencialização do projeto, em termos de experimentalismo artístico, de inovação de metodologias e de extensão geográfica de públicos. Procurar práticas de atuação que suportem o desenvolvimento do projeto na abrangência a outras zonas geográficas e atraindo públicos urbanos que, adicionados a interligação comunitária, deem consistência a um plano de inserção local, ousado nas práticas e metas. Inovar permanentemente os meios de atuação, ou seja, os recursos humanos – criadores, técnicos, animadores, espaço, equipamentos, oferta de serviços, formação artística e de gestão cultural, de forma a garantir um aumento qualitativo da programação,

das condições oferecidas aos criadores e, consequentemente, aos públicos, e a uma prática cultural comunitária coerente e transformadora. Manter o grau de exigência artística profissional, garantido pela atualização formativa e pela permuta de experiências, fatores necessários para prosseguir um processo de crescimento equilibrado. Resumindo, sermos suficientemente loucos para a mudança, sermos satisfatoriamente genuínos e despretentos com as memórias e um piscar de olho ao futuro, sermos permanentemente pescadores de felicidades e paixões, sem complexos de viver no interior e numa Tondela “sem muros nem ameias”. Foram estas, entre muitas outras práticas, que permitiram implantar geograficamente a ACERT, projetando-a na vida cultural do País pela identidade com que dirige uma atuação artística transversal, ousada e eficaz na transformação dos hábitos culturais. De salientar que o distrito de Viseu, hoje com uma indiscutível e meritória oferta e projeção cultural, era considerado uma região sem programações e criações artísticas regulares, sem espaços de apresentação condignos e com poucos hábitos culturais. É óbvio que não consideramos a ACERT como protagonista única dessa mudança, mas seria um contrassenso alhearmos-nos do importante papel por ela desenvolvido nesta transformação. O viver no interior não é uma fatalidade nem requer paternalismo. Sabemos e comprovamos a cada momento, pelas experiências de acolher em residência outros grupos e pela vivência do nosso trabalho nas grandes cidades, que existem inúmeras vantagens de trabalhar aqui. Os nossos colegas que vivem na cidade gastam uma ou duas horas nos transportes para chegar ao ensaio e regressar a casa. Nós, é só um pulinho. Quando, numa cidade, se necessita adquirir bens ou serviços, não é fácil nem rápido. Nós vamos rapidamente às empresas ou a pessoas que sabemos que, quase de imediato, têm condições de corresponder ao que solicitamos. Isto, para além da vantagem de sabermos a felicidade sentida por um ferreiro por interromper a sua rotina de produzir portões, trocando o foco no descobrir de soluções para a engenhoca que idealizamos e que, quase sempre, passa a contar com a sua inventiva. No dia da estreia, ele ali estará, contente por tudo dar certo, fazendo anonimamente parte da equipa. Tão simples e tão maravilhoso...

EQUILÍBRIO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

LS: Na criação, valorizam sempre o papel da inovação e da renovação?

JRM: Manifestamos tanto quanto possível que a linha definidora da atuação da ACERT se situe num plano de inovação de práticas artísticas que favoreça a fruição e participação cultural. Para atingir esta meta, a ação tem-se estabelecido no fortalecimento de uma equipa o mais possível pluridisciplinar no manuseamento das ferramentas necessárias a uma programação. Suficientemente provocadora, no sentido das alterações experimentais com que deseja incitar o público a que se dirige. Fortemente sensata, pela responsabilidade comunitária, pelo serviço público e pelo ecletismo da ação dirigida aos públicos e à participação cidadã que desejamos atrair e integrar. É pela interligação entre a ousadia criativa, enquanto motor de exigência de um público que se pretende mais exigente, crítico e participativo, e uma programação sensata, fortemente influenciadora e transformadora das realidades circundantes, que a ação da ACERT se norteia. Criar condições para conquistar o espaço de equilíbrio entre tradição e modernidade é um segredo que amadurece a identidade da ACERT. Redescobrir permanentemente a forma adequada de corresponder à realidade específica de um espaço, dum tempo, duma região e da multilateralidade das funções da cultura é o nosso encanto.

EF: Podem dar alguns exemplos de programação em cada um dos casos?

JRM: A programação regular do Novo Ciclo ACERT ao longo do ano de 2019 foi eclética e intensa. Entre espetáculos e festivais, mais de uma centena de realizações, para além das oficinas de formação e os acontecimentos que a ACERT acolheu no Novo Ciclo ACERT. Várias estreias nacionais, para além das do “Trigo Limpo”, e internacionais têm acontecido, dignificando o público. Ainda no antigo hospital, o “Teatro o Bando” e o “Teatro A Barraca” nos apresentaram com as suas estreias de “Montedemo” e “Os Polícias”,

somando-se muitas outras que, na sua maioria, resultaram de residências artísticas no Novo Ciclo ACERT. São permutas que representam mútuas vantagens: para o grupo residente, o dispor de boas condições para a criação e, para a ACERT, o oferecer ao público estreias que, alguns anos atrás, o obrigavam a sair para os grandes centros. O Tom de Festa – Festival de Música do Mundo ACERT e o FINTA – Festival Internacional de Teatro da ACERT têm sido momentos marcantes da programação anual com forte adesão e cuidadosamente programados para uma oferta contemporânea e surpreendente, que dá a conhecer ao público grupos e artistas que passam a fazer parte do seu espólio artístico afetuoso.

HÁ UM OLHAR DE “FORA” QUE O TORNA MAIS DE “DENTRO”

EF: Como é que desenvolvem os processos criativos num âmbito coletivo?

JRM: Um amplo processo de trabalho coletivo que discute estratégias para atingir impossibilidades, que desenha cada figurino de espetáculo e acontecimento, desde a sua génese, na base na análise conjunta dos objetivos sociais, comunitários e artísticos a atingir, que se preocupa em enquadrar práticas numa relação de proximidade com o público em geral, escolar e excluído, que capacita a itinerância para a relação com os outros e na dignificação das populações, ao proporcionar-lhes a fruição de grandes produções, e não só de espetáculos, com a exploração teatral de engenhos cénicos de grandes dimensões. E há um olhar de “fora” pela grande aproximação dos associados não profissionais, que sugere e reflete com paixão as suas ideias e desejos e que o torna mais de “dentro”.

LS: A “Queima e Rebentamento do Judas” atrai milhares de pessoas; dá continuidade a uma tradição. É uma fusão contemporânea de teatro, dança, música e fogo-de-artifício. Onde, como e quando é feita a construção deste espetáculo comunitário?

JRM: O tradicional rebentamento do Judas estava para acabar. Quem o fazia começava a ficar idoso e muitos tinham falecido. É assim que a ACERT transforma e renova uma ancestral tradição num espetáculo comunitário onde se fundem o teatro, a dança, a música e o fogo-de-artifício. Este espetáculo é construído, durante a semana anterior à sua apresentação, num conjunto de oficinas de construção cenográfica, música, interpretação e movimento a que chamamos Fábrica da Queima. Mais de 200 voluntários são enquadrados, nas várias áreas artísticas, pela equipa do “Trigo Limpo teatro ACERT” e por profissionais contratados para o efeito, culminando a semana de formação com uma apresentação pública no sábado, véspera do Domingo de Páscoa. Esta tradição renovada pelo “Trigo Limpo teatro ACERT” é já, também ela, uma nova tradição, um encontro anual entre criadores e comunidade para a construção de um espetáculo de raiz popular, mas contemporâneo e atual, crítico e mordaz.

EF: Como é que chegaram a esse número de voluntários? Quem são essas pessoas e o que procuram com essa experiência?

JRM: Nas férias da Páscoa, um grande número de jovens viu no nosso chamamento um motivo para continuarem juntos e o apelo que a ACERT lhes fazia para, em coletivo, construir uma aventura em que eram protagonistas passou a ser correspondido de forma entusiasta. Inicialmente, umas dezenas que, com os anos, chega quase a duas centenas. Estudantes e pessoas em período pós-laboral, e jovens que vêm de outras cidades, entregam-se entusiasticamente e festejam a sua capacidade de realizar em conjunto uma empreitada criativa memorável. Alguns deles serão os futuros “acertinos” que, defendendo uma memória, transformarão a ACERT ao seu tempo e às suas pretensões e sonhos.

LS: Disseram-me que é uma experiência inexplicável. A “Queima e Rebentamento do Judas” é algo que tem que ser vivido? Quando é a próxima Queima?

JRM: O ano de 2020, apesar das contingências criadas pela pandemia, traduziu-se num projeto participativo nas redes sociais denominado de #NãoJudasAcert. Esta ação contou com a adesão de mais de 1.000 pessoas que corresponderam extraordinariamente aos desafios de participação com genuinidade criativa e uma euforia só possível pelo facto do vazio que

representou não vivenciarem o processo habitual. A próxima edição será em 2021 (véspera do dia de Páscoa), criando uma oportunidade para exorcizar, entre outras temáticas críticas, mais empenhadamente o inimigo invisível que nos atormenta neste momento.

RESISTIR COM REDES DE BOCA A BOCA

LS: Tem sido difícil a captação de públicos extrarregionais?

JRM: Até finais dos anos 90, a ACERT representava um dos únicos projetos independentes a programar regularmente na Região Centro do país, situação que lhe conferia a adesão de vasto público extrarregional, noutros distritos envolventes e, de forma particular, de todo o Distrito de Viseu. Felizmente que, no início de 2000, se iniciaram outros projetos na região, com capacidade para programar, constituindo para a ACERT não uma “concorrência”, mas uma complementaridade em termos de oferta cultural. Naturalmente que a distância dos grandes centros e a dificuldade económica na divulgação nos grandes meios de comunicação social levam a que seja nos festivais de música e de teatro que mais espectadores extrarregionais são atraídos. Ou, então, em estreias nacionais ou espetáculos de artistas/grupos de referência que fazem a sua primeira apresentação em Portugal, como aconteceu com John Scofield, Ricard Bona, Compay Segundo, *The Living Theatre* e tantos outros...

EF: Como é que fazem a vossa divulgação?

JRM: É uma pergunta complicada de responder. A resposta exige perguntas: como sobreviver a uma imprensa que não dá importância à cultura e que prescindiu dos editores de cultura e dos críticos que percorriam o país a assistir aos espetáculos e acontecimentos culturais? Como é que uma estrutura como a ACERT e congéneres sobrevivem perante os altos custos de publicar um anúncio num meio de comunicação de referência, onde muitas vezes para sair notícia com destaque se tem que investir num anúncio pago?

Não será comicamente absurdo escutar um locutor na televisão a anunciar “(...) *um grande espetáculo no CCB começa daqui a uma hora. Ainda está a tempo.*”. Estamos em Tondela, a 300 quilómetros e iríamos chegar certamente atrasados... Às vezes, são os espectadores que nos alertam “pela primeira vez em Portugal, esteve aqui no Tom de Festa, e não vi nenhuma notícia” ... É assim a vida! Apesar disto, a ACERT tem contado com a atenção dos jornais e rádios locais, havendo mesmo programas que propomos e realizamos em parceria. A verdadeira e funcional divulgação tem sido um boca-a-boca que, parecendo artesanal, afere o acolhimento conjuntamente com as redes sociais e *newsletter*, que é enviada a milhares de pessoas. Um outro fator relevante é que, desde cedo, a ACERT criou recursos que a autonomizassem, pelo que a de comunicação dá uma atenção especial à produção de conteúdos e ao registo fotográfico, áudio e vídeo dos acontecimentos que produz com meios próprios. Naturalmente que também ainda existem jornalistas que produzem notícias com apreço pelo trabalho da ACERT. Principalmente, regionais, mas também nacionais. Resistiremos como até aqui, criando redes de um “boca a boca” que, de norte a sul e em muitas geografias, funciona e nos tem mantido sempre bem acompanhados.

ABRIR PORTAS AO MUNDO

EF: E como é que o público mais próximo participa? Sentem um envolvimento exigente, participativo?

JRM: Ao longo de mais de 40 anos de ação continuada, a ACERT pode considerar que tem já um público fidelizado e exigente, com muitas referências dos diversificados espetáculos a que assistiu e, muitas vezes, das participações, diretas ou indiretas, em que tiveram contacto com os processos criativos. Por outro lado, há uma permanente ação cultural com os estabelecimentos de ensino. Um programa que, no início de cada ano letivo, é discutido com os agrupamentos e que permite que todos os alunos assistam a espetáculos e participem em oficinas de expressão dramática, de poesia e de escrita

criativa. O grupo de teatro da Escola Secundária, “Na Xina Lua”, tem sido um grupo residente do espaço ACERT, preparando e estreando uma produção por ano, sob a direção de atores e a participação técnica do “Trigo Limpo”. Uma vez por semana habitam o “Novo Ciclo” e dão sentido a um serviço educativo ativo com resultados práticos. A malta jovem já não vai em cantigas e ainda bem que assim é, pois estimula mais o elenco permanente. Tem sido uma preocupação da ACERT criar desafios que impliquem os espetadores e os associados da ACERT. O “Judas” é o exemplo mais representativo. Há debates no final dos espetáculos, os festivais têm na sua organização o envolvimento de elementos não profissionais, há atividades de dinamização associativa em que o público é protagonista, tal como os *ateliers* formativos. E temos muitos associados que apoiam a montagem de espetáculos e até acompanham algumas itinerâncias pelo país e em digressões internacionais. Há uma visão cosmopolita que, atraindo também público que não está tão próximo, não deixa de ser menos local pela hospitalidade que lhe está subjacente. Abrir portas ao mundo é ser *glocal*. Isso é que interessa e não o chauvinismo serôdio que estratifica audiências e as cataloga abusivamente.

LS: Na vossa programação, o Teatro de Rua teve sempre muita expressão?

JRM: A queima do Judas, reiniciada pela ACERT em 1996, representou uma experiência valorativa para os diversificados espetáculos de rua que se seguiram, nomeadamente o “Brincando com o Fogo”, “Faldum”, “Tranviriato”, ainda sem engenhos cénicos e, a partir de 1998, “Memoriar” (máquina de cena do desfile diário da EXPO 98, que passou a representar o início de uma nova matriz do “Trigo Limpo teatro ACERT” que, até 2019, já originou a criação de projetos quase bienais. Há ainda outra colateralidade interessante a este trabalho: a construção pelo Município de uma “Oficina de Artes Criativas” resulta desta valência e constitui uma alternativa de trabalho notável para atingir novas etapas de trabalho, envolvendo os saberes locais e possibilitando que as empresas tenham retorno pelo seu envolvimento efetivo.

UMA “PLACA GIRATÓRIA DE AFETOS”

LS: A adaptação livre do romance de José Saramago, “A Viagem do Elefante”, foi um espetáculo teatral de rua, itinerante, realizado em coprodução musical com Flor de Jara (Espanha) e em parceria com a Fundação José Saramago. Como conseguem, ao longo dos anos, concretizar estes desafios que exigem uma estrutura profissional enorme e um forte envolvimento com o público?

JRM: Troca de saberes, experiências vivenciadas e ousadia criativa são elementos que permitiram aventuras como “A Viagem do Elefante”. O ano de estreia (2013) foi particularmente gravoso para a ACERT, com a redução drástica do financiamento da DGARTES. No entanto, o momento exigia “não pensar em pequenino” e reduzir os desafios artísticos a gerir rotinas. Daí que tenha havido que encontrar parcerias que apostassem igualmente na loucura, sendo o entusiasmo e carinho da Fundação José Saramago um elemento crucial para dar corpo ao grande sonho, sendo a adesão de vários municípios da “Rota Portuguesa do Caminho de Salomão” igualmente importante no viabilizar inicial do projeto e do seu sucesso. Salientamos igualmente que o “Trigo Limpo teatro ACERT”, ao longo dos anos, teve grande parte do seu repertório assente na adaptação de textos de vários autores e em textos originais e já lá vão mais de 130 novas criações. Esta particularidade permitiu desenvolver dramaturgias que corresponderam a desafios para o elenco, o contacto com escritores que passaram a integrar a família “Acertina” e, a partir dos últimos anos, editar os “Cadernos de Teatro” com os textos originais, tornando-os acessíveis ao leitor, mas principalmente a outros grupos que, com a sua inventiva, lhe darão novas asas para voarem. Novas dramaturgias, criação de espetáculos de rua comunitários com engenhos cénicos, espetáculos poético-musicais, os “judas” e um permanente sentido de itinerância são, entre outros, domínios de um desempenho que, associado a uma dinâmica pluridisciplinar, onde se inserem a criação, a programação, projetos comunitários e socioculturais, fazem da ACERT, como um dia caracterizou um nosso associado, uma “placa giratória de afetos”.

LS: Em “A Viagem do Elefante” o que era o Laboratório de Interpretação? Foi um projeto de arte participativa? Porquê?

JRM: O Laboratório de Interpretação decorria em 8 sessões de trabalho de terça a sexta-feira, com estreia no Sábado. Mais do que arte participativa, criou-se uma dinâmica de alguma exigência artística que possibilitasse aos participantes um desempenho o mais equilibrado possível com o elenco profissional, ou seja, uma dignificação da participação artística comunitária que não se confinasse à simples figuração. A participação dos voluntários não podia ser entendida como figuração. Representava um dos eixos fundamentais do espetáculo na maior parte das cenas, havendo sempre uma dinâmica que levava a que cada participante interpretasse vários personagens em distintos momentos narrativos. O espetáculo continuará em cena em 2021. Entendemos que ainda haverá localidades que vão reclamar que o elefante Salomão e José Saramago, seu progenitor, sejam seus habitantes.

UM SENTIMENTO DE PERTENÇA EMOTIVO

EF: Como definem os vossos projetos na busca de parcerias? No caso de José Saramago há uma relação autoexplicativa no envolvimento da Fundação, mas e os demais parceiros?

JRM: Na “Viagem do Elefante” o processo foi muito particular e afetivamente envolvente: o autor (José Saramago) esteve sempre presente em todo o processo criativo, sendo que a Fundação seguiu a par e passo o desenrolar da adaptação, construção e ensaios. Foi uma força impulsionadora que se somou à loucura da aventura. Confundiu-se a parceria com os criadores, sendo importante realçar que a Fundação teve um papel primordial na rede de entreajudas. Apoiou na colocação de espetáculos, na participação em momentos públicos e, fundamentalmente, numa dinâmica de partilha afetiva apaixonante pelo sonho comum. Foi todo um cordão solidário que se formou com sinais extraordinários. Uma empresa de vinhos chegou mesmo a produzir

especialmente uma edição especial de Vinho do Porto Réccua Ruby Reserva com a marca “Caminho de Salomão”. Houve mesmo localidades que assinalaram a passagem do elefante com uma pegada que passou a ser uma marca urbana nas ruas das localidades. Sobretudo, a afeição das populações pelo nosso paquiderme: tiravam fotos com as crianças e, na hora da desmontagem, passavam-nos um sentimento de saudade pela partida daquele seu amigo que morou com eles uma semana. Isto é um sentimento de pertença emotivo comparável ao que os atores sentem quando fazem a última apresentação pelo espetáculo que sai de cena.

LS: Têm muitas relações e parcerias com entidades nacionais e estrangeiras?

JRM: As internacionalizações para a ACERT, tal como a itinerância nacional, não são meros instrumentos que se confinam às apresentações. A relação de cooperação está sempre implícita, quer nos convites que são feitos à ACERT, quer nas propostas que apresentamos. É assim que existe uma relação com Moçambique desde 1994, através dos grupos Mutumbela Gogo e Timbila Muzimba, que se vem consumando na coorganização de Festivais e programas conjuntos em Moçambique e na contínua apresentação de grupos e criadores de Moçambique na sua casa, Novo Ciclo ACERT. O mesmo vem acontecendo, ainda que de forma mais pontual, com o Nordeste do Brasil, Cabo Verde, Angola, Luxemburgo e outros países europeus. Para além disto, a ACERT tem o privilégio de nunca viajar sozinha e ter por companhia muitas estruturas congêneres, muitos artistas, muitas pessoas que são um pulmão para evitar a solidão que é um sentimento que, quando se apodera de um criador, asfixia a sua capacidade de relacionamento e uma visão da arte numa redoma autofágica.

LS: Eu trabalhei na Expo’98. Lembro-me de que vocês participaram no desfile diário, da *Peregrinação*. Já passou muito tempo, mas ainda se lembram dessa experiência naquele espaço? Das máquinas de peregrinar? Qual era a vossa e porquê aquela?

JRM: A experiência possibilitou concretizar um projeto artístico com uma matriz que há muito se esperava, sendo que o facto de haver condições financeiras foi um motivo que pesou na aceitação do convite, possibilitando

um processo de contactos com outros grupos e construtores e o envolvimento de muitas empresas locais que, com o seus saberes, foram fundamentais na concretização do projeto. O “Ciclista Caramulo” representou o nosso território e o imaginário de apreço que as crianças, noutra época, tinham pelos brinquedos tradicionais portugueses. Eram engenhocas espantosas com mecanismos de engenharia inventivas. Criar a nossa máquina de cena a partir deste achado criativo foi também um tributo à arte popular.

A ARTE COMO PRÁTICA DE EDIFICAÇÃO DE QUIMERAS

EF: Como é que continuam a garantir todas as condições financeiras necessárias?

JRM: Resistindo sempre e não encurtando os sonhos à medida das dificuldades. Há sempre um sentido utópico em que valorizamos mais o entusiasmo coletivo do que as contrariedades. Temos a percepção de que, se não o fizermos, nos reduzimos à condição de apenas sermos construtores do possível, contrariando a verdadeira função da arte, enquanto prática de edificação de quimeras. No entanto, 43 anos de afirmação do projeto da ACERT mereceriam que o Ministério da Cultura, nos seus últimos mandatos, garantisse condições para prosseguir o trabalho com maior estabilidade. É um sobe e desce injustificado e, muitas vezes, até cruel para quem cumpre e tem uma responsabilidade de serviço público que extravasa a criação e a programação. O Novo Ciclo ACERT foi criado para corresponder, como também o nome “Centro de Recursos Culturais e de Desenvolvimento Regional” traduz, as muitas valências que nele funcionam: atividades dos estabelecimentos de ensino, de outras coletividades, de empresas, de organismos públicos e privados, de iniciativas comunitárias e sociais. Para que tudo isto decorra, é a equipa da ACERT que garante todo o acompanhamento de produção e técnico. É interessante verificar e, muitas vezes, são os companheiros que nos visitam que nos alertam: “mas vocês têm aqui uma capacidade de resposta incrível para tudo”. A verdade é que, ao longo dos anos, a interioridade levou-nos a criar soluções logísticas e técnicas que nos autonomizassem.

Tudo estava longe. Havia que dar a volta e criar um espaço com duas salas de apresentação, um auditório ao ar-livre, uma sala orgânica para ensaios, uma galeria de exposições, salas de produção, oficinas de construção, um bar e um restaurante... enfim, aquelas coisitas que nos fazem felizes pela partilha que podemos fazer com os outros e na afirmação da cultura e das artes no interior. Ora, se a diversidade de desempenhos existe e tem demonstrado resultados, é lamentável que não constitua os “fatores valorativos” que a lei pressupõe aquando da análise dos júris dos concursos. De idêntica forma acontece com a atividade sociocultural ou comunitária a que, pejorativamente, não é atribuído o sentido de contemporaneidade que, redutoramente, só merecem as criações artísticas. É uma ação que exige, igualmente, inovação, experimentalismo e uma grande capacidade de transformação de modelos desgastados. Bem, mas retomemos o assunto da garantia de condições financeiras. A ACERT, como a grande maioria das estruturas artístico-culturais, tem como financiamentos determinantes o Ministério da Cultura, através da DGARTES, e do Município de Tondela. O grau de dependência da ACERT em relação ao orçamento global é muito significativo e resulta da capacidade de gerar receitas próprias da venda de espetáculos, dos patrocinadores locais, que são mais de duas dezenas, das quotas dos associados e, naturalmente, das bilheteiras da programação regular, dos Festivais e de acontecimentos especiais para que somos convidados. O financiamento do Município de Tondela tem uma importância significativa que resulta de uma parceria consolidada ao longo dos anos, mas o Ministério da Cultura não pode ater-se a este financiamento, que decorre de um contrato programa específico para cumprimento de ações múltiplas que decorrem no território. Isto porque a ACERT não confina a sua ação ao nível local e irradia-a para a itinerância que desenvolve em todo o país. Ou seja, muitas vezes restringem os resultados ao âmbito local e até o consideram exemplar, mas menosprezam a atividade por outras geografias e internacionalização. O Novo Ciclo ACERT, pela programação regular que promove, tem de ter, por direito, o estatuto de financiamento que é concedido a um espaço dos grandes centros urbanos. O contrário centraliza e despreza quem atua no interior, agudizando ainda mais as desigualdades. Para a ACERT existe um mundo que não se reduz à “finança”. A resposta dada por um habitante na cedência de mobiliário antigo para a cenografia de um espetáculo ou a disponibilidade de uma pastelaria para o fabrico de um

grande bolo na comemoração de um aniversário da ACERT revela um capital precioso: a relação afetiva e do gesto humano solidário predominante e permanente.

UM PROCESSO DE INTEGRAÇÃO DESCOMPLEXADO

EF: Aquele foi o vosso primeiro projeto grande? Que impacto teve na vossa vida artística?

JRM: Só os somatórios dos pequenos podem gerar os grandes. E, em 1998, já tínhamos experimentado criações de teatro de rua e espetáculos com formatos diferenciados. Ao nível da grande visibilidade pública, a máquina “Memoriar” no desfile diário da EXPO’98, representou um elevado reconhecimento e projetou o projeto do “Trigo Limpo teatro ACERT” nacional e internacionalmente. Dois anos depois, na Hannover’2000, o “Ciclista”, com nova dramaturgia, encabeçou o desfile e, em 2008, surgiu o convite de criar novo engenho Cénico “Golpe d’Asa” para a Expo 2008, em Saragoça. Em Portugal e Espanha, os convites para acontecimentos pontuais prolongaram as aventuras.

LS: O “TRIGO LIMPO Teatro ACERT”, em parceria com a Universidade Sénior e CLDS-3G Tondela Inclusiva, em dezembro de 2017, estrearam “Indiferença”. “Sem tabus nem paternalismos”, fizeram uma produção teatral que abordava “com frontalidade e humor os direitos das pessoas com deficiência”. Porquê e como realizaram este espetáculo? Foi difícil a comunicação no processo de trabalho? Foi um espetáculo de arte comunitária?

JRM: Foi mais um projeto de grande envolvimento social. Primeiro, porque integrava atores profissionais, a Universidade Sénior de Tondela e pessoas portadoras de deficiência das escolas e de uma IPSS (Cooperativa Vários). Pretendeu-se que o processo de trabalho representasse um processo de integração descomplexado, rejeitando que o resultado artístico pudesse ser olhado numa perspetiva paternalista. Desejou-se um produto artístico que

valesse por si: ousado, criativo, exigente e autêntico. A diferença do “InDiferença” teria de ser ultrapassada pela dignidade e rigor.

EF: Foi a primeira vez que trabalharam o tema? Ou já é habitual?

JRM: A ACERT já tinha feito várias experiências com outras IPSS, nomeadamente na formação de monitores dessas instituições e na apresentação de espetáculos especialmente destinados a esse distinto público, para além da preocupação permanente de integrar, nos elencos dos espetáculos de rua comunitários, pessoas portadoras de deficiência acompanhadas dos técnicos que com elas trabalham.

ALIMENTAR A CHAMA DOS DESEJOS

EF: Que resultados diriam ter conseguido? O que sentiram ter dado a essas pessoas com essa experiência e oportunidade de diálogo?

JRM: A ACERT não deu, antes recebeu dessas pessoas aulas de cidadania concedidas pelo contar das suas histórias, pelo exemplo de resiliência das suas vidas, pela capacidade de quererem estar ativas. É um processo extremamente compensador. Os artistas ganham muito pela capacidade de compreensão e vivência com esta gente bonita. Obtêm um capital humano que, mesmo inconscientemente, lhes garante a observância de um mundo que ultrapassa as paredes do palco. Uma relação de autenticidade e de apreensão de valores e de genuinidade com o mundo real. As pessoas são portadoras de experiências de vida que nos fazem relativizar o desânimo e a escassez de meios. Assistir à postura das pessoas que, no final de um dia de trabalho, participam nos ensaios com uma genica e empenho de darem o seu melhor a um sonho comum, é extremamente compensador. Em Penalva do Castelo, um participante que era pedreiro, meia hora antes de iniciar o ensaio, passou numa carrinha carregada de grandes blocos de granito e gritou “Já venho!”. Meia hora depois, apareceu já com banho tomado

e disse-nos “*Já descarreguei as pedras, tomei um banho rápido e aqui estou para o trabalho*”. Pode haver resultado melhor que este para alimentar a chama dos nossos desejos?

LS: Muitos dos vossos trabalhos têm uma itinerância local, regional, nacional e internacional. Hoje, quais são as vossas limitações e os vossos projetos?

JRM: A maior preocupação continua a ser o reduzido financiamento que obtemos da DGARTES/Ministério da Cultura. A expectativa e os objetivos atingidos não pressupunham nunca que víssemos reduzido o apoio. O Município de Tondela continua a ser, a par dos associados da ACERT e patrocinadores locais, bases de apoio que não confinam a sua parceria a aspetos meramente económicos. Resistiremos, como até aqui. Com uma Direção em que a maioria dos seus elementos não são profissionais e que tem um papel crucial no delinear das grandes decisões e no acompanhamento compartilhado com a equipa profissional. Uma equipa de atores, produtores, programadores, técnicos, montadores, animadores culturais... um pouco “pau para toda a colher”, quando se trata de enfrentar dificuldades e vencer as limitações que continuam a prevalecer para a cultura e seus agentes. Importante também realçar as relações de parceria com outros grupos e artistas. A ACERT cresceu na partilha com os outros. O caminho é menos agreste e mais compensador quando o fazemos com todos eles. Muita vontade de trabalhar, de sermos insubmissos, cooperantes, solidários e felizes por sermos reconhecidos por uma comunidade e um público de muitas geografias, que se habituou a gostar de nós e a partilhar connosco muitos e aliciantes sonhos e utopias.

LS: No contexto atual, têm ou vão ter espetáculos em cena?

JRM: O Trigo Limpo teatro ACERT estreia, normalmente, por ano 3 novas criações. Apesar de este ano ser especial, estreará dois novos espetáculos, sendo feita uma antevisão do que será “A Passarola”, mais um engenho cénico a partir do “Memorial do Convento”, de José Saramago, criação que deveria estreiar em 2020 e que, com a pandemia, teve de ser adiada para 2021. Em repertório, o Trigo Limpo teatro ACERT tem neste momento em itinerância oito espetáculos, uma dinâmica só possível por existir um elenco

permanente que permite que um investimento criativo perdure para além de um espaço de tempo curto e os espetáculos ganhem notoriedade e estejam disponíveis para corresponder a solicitações onde melhor se ajustam. Mais de 90 apresentações em 2019, a maioria em itinerância e 4 criações, duas delas coproduções, digressões no Brasil e em Moçambique, é obra...

PARCEIRO:

PROJECTO PATRIMÓNIO

Museu do Falso

ENTREVISTADO:

RUI MACÁRIO





DAR CORPO A UMA EXPERIÊNCIA

Lúcia Saldanha (LS): A relação entre o Real e o Falso é uma questão muito atual, (embora seja igualmente clássica), mas o projeto Museu do Falso já existe desde 2011/2012. Como surgiu a ideia?

Rui Macário (RM): Surge num contexto múltiplo. Em 2009 iniciava-se o último mandato de vários autarcas em muitos dos municípios (por via da lei de limitação dos mandatos) e havia um sentimento económico mais ou menos estável ainda que com “nuvens” (engano nosso...!) pelo que se propunha com alguma frequência a criação de valências culturais um pouco por todo o país. Nomeadamente quanto a espaços de cariz museal local, fossem ou não museus ditos de território. Seria porventura uma lógica de “gravar em pedra” décadas de liderança política por parte dos autarcas em causa... O senão estava em procurarem frequentemente aludir a teorias pouco sustentadas academicamente, criando museus, centros interpretativos, monumentos, etc., com base em teorias iniciais, sem contraprova (ou ignorando essa contraprova). Pareceu-nos que se “inventava” História, ao invés de investir na investigação e na apresentação das várias possibilidades como linhas de investigação futura. Havia igualmente a possibilidade de receber fundos comunitários para algumas dessas vertentes que os municípios desejavam, pelo que juntou a vontade à velocidade. A verdade é que o Museu do Falso (MF) surge como “piada privada” em 2010, onde e no âmbito do que disse anteriormente, cada pedra nos parecia merecer um diploma/certificado de autenticidade: “Declara-se que esta pedra é um falso machado falsamente pré-histórico”. (Essa foi a versão inicial do Museu, um museu de pedras de rua e certificados de autenticidade quanto à falsidade de uma antiguidade ou importância histórica.) Em 2011, o MF tinha evoluído entre conversas e “desenhámos” um Museu por inteiro, com quadro de pessoal – pro bono – e uma leitura em cima da linha quanto à Lei-quadro dos Museus (de 2004). O MF passou também a ser uma crítica ao modo como se organizavam e geriam os museus nacionais e à própria legislação. Tentámos apresentar

o que na nossa opinião eram as falhas sistémicas, dando corpo a uma experiência em que isso fosse imediatamente perceptível ou, pelo menos, debatível. Foi nessa altura que endereçámos os primeiros convites – final de 2011 – e a 18 de maio de 2012, inaugurávamos: às 18 horas, 05 minutos e 12 segundos... A cada ano passado, apresentávamos sempre uma nova peça ou exposição às 18h05m e os segundos que esse ano representasse: 13h para 2013, 14h para 2014, etc.

LS: Em que se inspiram para continuar?

RM: Inspirámo-nos no pensar o Museu, por inteiro e qual o seu papel. Também a sua relevância enquanto veículo de informação e, por outro lado, formatação de conhecimento. Queríamos um museu que fosse defensável quanto à definição que se apresenta do mesmo [ICOM, 2007: “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment.”]. A noção de “permanência”, ou de não finitude da estrutura, sempre nos orientou. Por outro lado, as questões que fizeram surgir o MF não se dissiparam com o tempo.

UM MUSEU COM PEÇAS QUE PERTENCEM À COMUNIDADE QUE AS CRIA

LS: É um museu do Território? Qual é o conceito? É mesmo um museu com coleção própria e estrutura de funcionamento?

RM: Definimos, então e agora, o MF como um museu de território, já que foi pensado para Viseu (onde estava a sede da Projecto Património). Definimo-lo assim não apenas pelo que se disse quanto ao contexto de surgimento em 2009/2010 mas também porque a prática da Projecto Património sempre foi a de operar localmente para alcançar global. Não tanto o “Glocal” mas algo

próximo a isso. Há ainda algo que se apresenta no conceito: a noção de património cultural sendo apresentada pela defesa da noção de bem cultural (Lei de Bases do Património Cultural) não é concebida para a diferenciação, antes para uma visão unívoca. Se se analisar o reporte individual de cada membro, ou de um conjunto substantivo de membros, de uma dada comunidade – e o MF propôs isso – os resultados quanto ao que seria “musealizável” ou “classificável” seriam significativamente distintos da análise das classificações patrimoniais ou bens à guarda de museus num dado território. Tudo isso deixámos claro aquando da criação, quer na definição pública, quer na Missão, Visão e Objetivos do MF [<http://arquivo.projectopatrimonio.com/museudo-falso/museu.html>]. Funcionalmente, o MF é um museu permanente, *online*, com uma equipa pro-bono; o que é menos natural em Portugal do que noutros países, com tradições de participação comunitária e cívica distintas – ainda que, por contraponto, o investimento público nessas outras tradições, como a anglo-saxónica, exijam a participação comunitária pela ausência de uma garantia pública de manutenção de equipamentos e estruturas culturais. A coleção do MF é *concept specific*, mas não pertence ao museu, antes a cada um dos participantes/membros do MF, sendo o processo de incorporação das peças o de “afetação permanente” (e, portanto, “desafetáveis” quando os autores/proprietários o solicitam). As peças e as suas referências/História pertencem à comunidade que as faz, não à instituição que gerou e mantém o MF. As exposições físicas, que ocorrem sem periodicidade definida, são *pop-up* e sempre foram. Com uma duração que, em alguns casos, foi de umas horas, e, noutros casos, de cerca de um ano.

EF: Quem constitui o núcleo duro do projeto?

RM: A Direção (do MF), que se confunde com os membros permanentes da Projecto Património mas que é coletiva, embora e dependendo das alturas, tenha maior ou menor intervenção de um ou outro integrante.

EF: Como se organizam para continuar a criar/encontrar conteúdos?

RM: Como sempre: cada vez que se prevê, ou nos convidam a realizar uma exposição, criamos novas peças – relacionadas com a história/historiografia do território em causa. O passo imediato é desafiar um novo potencial membro

– que se relacione com esse território concreto – para e de acordo com o nosso “Manual de Procedimentos” [que tem 6 pontos] criar uma peça. Os contactos são normalmente telefónicos com uma ou outra troca de ideias por *e-mail*. Raramente nos encontramos fisicamente, salvo nas exposições e para as visitas guiadas/acompanhadas.

QUESTIONAR O QUE OS MUSEUS NOS TRANSMITEM

LS: O Museu do Falso só tem peças criadas para este museu. O vosso acervo está representado num catálogo *online*. São peças inventadas que têm como base “E se...?”. Por exemplo, na obra “Amostra do Muro de Berlim da secção da intervenção de Keith Haring”, como expõem a falsidade e como a desconstroem? Qual a verdade da história? Como se descobre?

RM: Essa peça sempre foi uma das mais deliciosas, até pelo que o Nuno Tudela concebeu e o modo – e trabalho – como materializou o conjunto (a peça é, na verdade, um conjunto de elementos). Se há peças que imediatamente sabemos – qualquer um de nós – que não são o que a sua tabela afirma, no caso da “Amostra do Muro (...)” ficava a dúvida. Mas no site, por exemplo, basta navegar para ter os dois lados da peça, a sua informação de catálogo, o que o criador da peça associa, a “Mentira”; e a sua informação de inventário, a origem e “Verdade”. Por outro lado e se fôssemos (que também assumimos ser, em parte) um museu de criação contemporânea, a verdade estaria na peça nova, não na origem histórica ou historiográfica... Tentamos apresentar as duas dimensões, sempre a partir da criação, introduzindo os elementos históricos, com suas possibilidades, como se se tratasse de uma lista de itens a negar. Este processo, do dual “Verdadeiro”/“Falso”, existe para cada uma das peças. O objetivo sempre foi o de introduzir um olhar crítico, de fazer com que nos questionemos quanto ao que os museus nos transmitem. Hoje aceitamos que há margem para a visão curatorial de todos os museus (como afirma o movimento *Museums are not Neutral*, por exemplo). No passado talvez só aceitássemos que as narrativas museais eram dirigidas em ditaduras ou

governos autoritários. O poder do museu no contar e no recontar da História é enorme. É formativo. O que faz com que seja perigoso se não lhe reconhecermos alguma dose de opinião ao nível dos decisores e dos conteúdos apresentados. Há sempre uma escolha, em cada Museu e em cada exposição. O desafio do MF é que não se aceite nenhuma informação imediatamente; é preciso confirmar e reconfirmar. Mesmo no nosso site temos alguns erros propositados que fomos veiculando nas visitas e em que tínhamos de voltar atrás para nos negar a nós mesmos, porque ninguém nos colocava em causa.

LS: Cada peça parte de um momento histórico real. Como incorporam as peças e onde fazem exposições? *Online* e materialmente?

RM: Desde 2015 temos optado por utilizar espaços mais associados ao teatro e mantido exposições de muito curta duração em salas dos equipamentos/estruturas com as quais realizamos essas exposições. A ideia base é a do Teatro Documentário – ainda que com grande latitude conceptual, na nossa versão – e das potencialidades que ele encerra. O Diretor de Museu enquanto performer e a visita ao museu enquanto espetáculo performativo (para quem assiste/participa e para quem dirige/orienta). Isso resultou de uma “investiva” de Cláudia Marisa Oliveira, quanto a cada visita do MF ser uma performance. Quisemos, no fundo, experimentar a ideia de que o museu não depende do espaço físico, antes das histórias que encerra; até pelo que de complexo tem a identificação de um museu com o seu invólucro arquitetónico, como frequentemente acontece, o que no extremo, nos transporta para um museu sem peças, desde que tenha edifício... ou para um museu de réplicas e aí qualquer sala serve. Estas questões, por vezes, não estão claras a todos os que visitam um museu (e, se calhar, nem são tão relevantes assim; mas para nós é importante problematizar estes pontos).

UM MUSEU DE NARRATIVAS E SÍMBOLOS

LS: Além do catálogo *online* existe um museu “a sério”, in situ, em continuidade, ou é tudo museu “imaginário”?

RM: Nunca foi apenas imaginário, salvo no que Malraux também concebia como imaginação que correspondia ao facto de o museu criar as suas próprias tipologias... Apesar de tudo, sempre procurámos ser mais próximos ao *ready-made* e evitar esses problemas. Quanto ao físico e como disse, o desafio estava em demonstrar que não era o mais importante. O que faz de nós o que somos enquanto seres “comunitários patrimoniais” são as narrativas e os símbolos, as convivências e os ritmos, as ritualizações... não as “pedras”. Os museus a sério seriam quais? Os que existem e estão fechados durante anos? Os que durante anos mantêm o mesmo discurso expositivo, sem atualização? Os que abrem portas a certos dias da semana, mas não estudam, não divulgam, nem transmitem o que contêm? Os que fazem concertos de música contemporânea nas suas salas, mas não programam conferências, ou colóquios? A continuidade não necessita da fisicalidade e aí voltamos ao que se dizia anteriormente: *online*, *pop-up*, mas recorrente.

LS: Têm encontrado muitas dificuldades na evolução do museu? Começaram há cerca de 10 anos o Museu do Falso, com um modelo funcional próprio e uma motivação pela pergunta e pela crítica. Passados todos estes anos, têm conseguido uma forma operativa clara, distanciada e inequívoca da prática vulgarizada no mundo real e atual de distribuição deliberada de desinformação ou de boatos?

RM: Confesso que, a partir de 2016, deixou de “ter piada” falar de Falso. Se bem que a questão de Simulacro sempre foi orientadora e o Simulacro é um elemento essencial à nossa própria existência (quer individual quer coletiva, humana). Com a proliferação, ou melhor, com a institucionalização da mentira enquanto ferramenta deliberada de governação, a crítica que o MF implicava tornou-se também quase institucionalizada e isso desafia o propósito de a realizar: já não se podia ser Falso para apelar ao Verdadeiro, ser Falso era

suficiente. Por outro lado, eram já vários anos de MF e assumimos algum cansaço, pelo que limitámos a nossa ação. O MF tornou-se mais um modelo de interpretação para-académica do que uma existência prática recorrente. Ainda assim, as questões iniciais vão-se mantendo operativas.

LS: O Museu existe permanentemente ou por edições? Como se faz a integração da comunidade?

RM: O MF existe por “Vidas”. Cada nova versão, existência, apresentação, etapa, ou como se entender designar, é uma nova Vida. Contabilizamos 6 Vidas oficiais (embora algumas tenham um “ponto qualquer coisa”) até ao final de 2018. Em 2019, hibernámos e, em 2020, programámos para o futuro. Globalmente, e somando os itens que por vezes compõem uma peça, no final da Sexta Vida, o MF contava com um total de 52 elementos no seu acervo, respetivamente integrados como segue: 27 em 2012, 1 em 2013, 4 em 2014, 16 em 2015, 2 em 2016 e 2 em 2018; tendo, neste transcurso de tempo, sido dados a “abate ao cadastro” 5 itens. O MF “É”; nas suas múltiplas vertentes, perto de uma centena de colaboradores/integrantes/pares.

SEMPRE PROCURÁMOS CRIAR DÚVIDAS

EF: Como comunicam a vossa atividade?

RM: Sempre pelo modo mais pessoal e mais fácil possível. Sejam telefonemas, *sms* ou *e-mails*. Claro que também enviamos “notas” para a comunicação social local, mas mais por princípio do que por convicção... ainda assim, recebemos vários pedidos de informação nacionais e do estrangeiro; e conseguimos menções em imprensa física e *online*. Uma das mais interessantes foi termos sido considerados um dos “Segredos de Portugal” numa rubrica que o *Expresso* tinha, em 2013 [<https://boacamaboamesa.expresso.pt/boa-vida/2013-07-10-segredos-de-portugal-abrir-a-porta-do-museu-do-falso>]. Isso e estarmos na definição inglesa do Dia Internacional dos Museus da Wikipedia. E não fomos nós a editar!!!

EF: Com toda essa responsabilidade, têm programa pedagógico?

RM: Consideramos que o MF é em si o seu próprio programa pedagógico. O público-alvo, se definíssemos um, seria “maiores de 18”: sempre procurámos “criar” dúvidas em quem tivesse visões consolidadas da História ou do que eram os museus. Não procurámos “criar novos públicos”.

LS: “Aquilino Ribeiro descasca batatas no Presídio do Fontelo”. A falsidade explicitada é só ele descascar batatas?

RM: Não! Nunca é só o que parece. Aquilino Ribeiro tem uma história de vida extraordinária e foi um dos mais intensos ativistas políticos do nosso país. Em 1928, esteve preso no presídio do Fontelo (o atual Solar do Dão e antigo Paço Episcopal) e conseguiu fugir. Mas o modo como o fez é digno de um filme, envolve grafonolas a tocar, serras enviadas por amigos – e escondidas no fundo de cestas com comida – chaves-mestras... A História é mais rica do que a ficção; o MF sempre quis apresentar esse lado, em que se duvide do que ocorreu... o plausível nem sempre é critério para a Verdade. Essa história pode ser encontrada, narrada por Paulo Neto, no “cromo” 17 da Viseupédia [http://arquivo.projectopatrimonio.com/viseupedia/cromo_n17.html].

CADA UM DE NÓS TEM O SEU PRÓPRIO MUSEU DO FALSO

LS: Como reagem as pessoas? Aderem às propostas? Dirigem-se a públicos diferenciados?

RM: Começando pelo fim. Os públicos são diferenciados no sentido em que há uma lógica de adesão, consoante a entidade com a qual promovemos as exposições. Se, por exemplo, com a ACERT, em Tondela, o “seu” público será um; e se no Museu Grão Vasco (na altura ainda não era Nacional), o público será outro. Isso sempre foi parte do que pretendemos. De resto, é um momento similar; quem assiste trata a visita como se de uma comédia picaresca se tratasse, em que tudo é “de Viseu” ou “de Tondela” (ou de onde

for). O MF assume que cada narrativa tenta fazer com que aquele local/território seja o centro do mundo (por exemplo, uma das peças assume que Churchill se encontrou com Salazar em Viseu, uma outra que Cristóvão Colombo é viseense, etc.), mimetizando o modo como frequentemente entendemos o “nosso quintal”: a origem de tudo (Lisboa é “de” Ulisses!). São visitas divertidas embora o papel do guia/diretor seja o de manter a seriedade e tentar contar a verdade histórica através de uma premissa inventada.

LS: O Museu do Falso foi desafiado pelo festival “Palco para Dois ou Menos”, em Oliveirinha, uma organização anual “a fazer cultura” em diversos espaços da região. Apostava num cartaz que incluía teatro, música tradicional portuguesa e concertos... Foi fácil a integração? Participaram com peças novas? O palco transformou-se em espaço expositivo?

RM: Foi fácil porque todos nos auxiliaram. Também porque o MF não muda, apenas se adapta ao que existe. Por exemplo, não havia plintos, portanto utilizámos escadotes para sustentar as peças. Não havia vitrinas ou paredes onde pendurar obras emolduradas, pelo que usámos mesas de escola onde dispusemos as peças... A ideia de uma apresentação teatral foi a de fazer com que o público assistisse à montagem da exposição a partir do auditório – com peças novas específicas, para Carregal do Sal. Abríamos as caixas, tirávamos as peças e descrevíamos o que ali estava, depois íamos até cada um dos locais e dispúnhamos a peça. No final, corremos as cortinas e quem assistiu à apresentação tinha de entrar pelos bastidores, subia ao palco e, de repente, havia uma “black box”, como se de uma exposição “convencional” se tratasse – exceção feita aos suportes das peças, havia tabelas nos lugares, um circuito expositivo, etc.

LS: Como funcionou como processo participativo e colaborativo?

RM: Honestamente, penso que a descrição do MF, enquanto participativo/colaborativo, é correta. É certo que há uma “edição”, uma vez que há um formulário e um manual pré-definidos (enquanto base de trabalho). Mas não há limites; antes conversas e trocas de opiniões. As obras são o resultado de quem as imagina e/ou cria. Muitas vezes, há quem concebe a peça e outro alguém que a executa e isso traz consigo mais camadas de interação entre

peessoas, para um fim comum. Além disso, o resultado final é muito superior à soma de cada contribuição e cada um dos que participou certamente viu alguma alteração ser feita sobre a sua ideia. Cada um de nós tem o “seu próprio” MF: o meu é mais patrimonial, para outros é mais uma crítica social ou política; para outros será artístico; para outros, ainda, é apenas uma brincadeira elaborada... Embora não corresponda linearmente à definição de François Matarasso quanto a arte comunitária, penso que se insere no princípio do que se estabelece como participativo. Não existiria sem os que deram o seu tempo e energia; não existiria sem que cada assegurasse uma parcela do MF; garantidamente, o MF não seria o que é se se tratasse apenas de uma ideia imposta através de uma curadoria *top-down*. Há uma decisão final, mas após o endereçar a alguém de um convite para integrar/participar, nunca se recusou o que quer que fosse, independentemente de preferências pessoais.

UM ESPÍRITO DE *WUNDERKAMMER*

EF: Que tipo de património poderíamos então dizer que constitui o falso?

RM: Em conteúdo, visões de história local. Em concreto, criação artística contemporânea de fundamento histórico local. E isso tem a forma de gravações áudio e/ou vídeo, cartas manuscritas, desenhos a pastel sobre cartão, pedaços de cimento, fotografias, moldes em gesso, tambores de máquinas de lavar roupa (perdão, uma “Lata de Roseta”). Biscoitos! Também temos biscoitos com 8 anos – maioritariamente migalhas. Tínhamos um rabo-de-bacalhau sobre *k-line*, mas um gato roubou essa parte!

LS: Na fase atual, pós-maio 2020, estão a trabalhar a programação de novas edições do Museu do Falso? Como vão continuar a fazer a aproximação com a comunidade?

RM: Curiosamente é mais simples hoje assumir o modelo de funcionamento do MF do que era no início. Nós acreditamos na partilha sem fronteiras e na

troca de impressões diretas, sem limites de presença física. Isso é, paradoxalmente, mais de acordo com o que sai deste período complexo de uma pandemia global. Esse modelo de trabalho era o que permitia criar em Viseu uma exposição com peças de autores que viviam e trabalhavam um pouco por todo o país... Sempre trabalhámos à distância para a concretização das peças e das exposições; precisamos de pouco espaço físico, até porque o nosso modelo expositivo favorito é o das *Wunderkammer* [Gabinete de Curiosidades]; e sempre foi um desafio de pequenos grupos a cada ocasião – uma “partida” preparada em segredo por poucos, para apresentar ao maior número possível de interessados. O MF vive da comunidade, mas pode conceber cada uma das suas Vidas a partir de contactos que não são necessariamente físicos, até ao momento em que – até pelo que se disse quanto à nossa interpretação de Museu – possa apresentar as suas histórias num qualquer local que o aceite receber. Seja um outro museu, seja um parque... Mas, por norma, trabalhamos com outras entidades porque é essa troca e diálogo de visões que cria algo novo que valha a pena ser criado. Tudo deve ter o seu contraponto.

LS: Há algo de novo que o Museu do Falso “queira”?

RM: Sim e não... Explicando. Gostaríamos de continuar algo que já fizemos: trabalhar com outros territórios, outras instituições, mas fora de Viseu, criando de raiz Núcleos do MF não viseenses, por inteiro. Experimentar novamente o conceito, precisamente pelas mudanças que o mundo enfrenta e encerra, após o “Grande Confinamento”. Por outro lado e pelos mesmos motivos, a vertente académica parece-nos ter mais peso ainda. O que foram as apresentações do conceito em conferências internacionais (“passeámos” um pouco por toda a Europa, fosse por convite, fosse por via de Open Calls) permitiu sempre conhecer novas realidades e ajustar as nossas próprias premissas. Talvez esteja na altura de – mesmo se com outras contingências ou considerações – recuperar essas vias de ação.

PARCEIRO:

**POLDRA – PUBLIC SCULPTURE
PROJECT VISEU**

ENTREVISTADO:

JOÃO DIAS





ENVOLVER OS ARTISTAS COM A REGIÃO

Lúcia Saldanha (LS): Como acontece o POLDRA e o porquê das propostas de arte em espaço público ao ar livre?

João Dias (JD): O POLDRA surge no contexto de Viseu, onde a arte contemporânea não tinha muito destaque. Por outro lado, quase toda a arte em espaço público tinha expressão em rotundas, não dando espaço para explorar a totalidade das potencialidades de uma escultura. Por isso, pensamos no Fontelo, uma Mata historicamente relevante, com uma envolvência natural muito forte, que também estava a precisar de atenção.

LS: Que tipo de propostas apresentam?

JD: As propostas que o POLDRA procura devem ter sobretudo duas orientações: o serem especificamente pensadas para o local onde se implantam (seja de raiz ou ao nível da sua adaptação) e, paralelamente, explorar os limites do que é escultura, hoje...

LS: A escultura foi uma prioridade? E a Mata do Fontelo foi mesmo o ponto de partida?

JD: A escultura, num sentido mais lato possível, é a sua base. E, sim, todas as obras, até este momento, foram desenvolvidas especificamente para a Mata do Fontelo. Isso tem o potencial de tornar o local e obra mais significativos e mais pertinentes.

Emília Ferreira (EF): Diriam que a Mata do Fontelo ganhou visibilidade com este projeto e que voltou a ser usada pela população?

JD: Existem outras atividades a decorrer na Mata do Fontelo, e a Mata seria já sobejamente conhecida, mas só era utilizada para eventos desportivos. De eventos culturais não tenho memória... Inicialmente, conseguimos levar muitas pessoas a visitar o Fontelo, e aparentemente parecia que sim, que a Mata estava a ganhar visibilidade. Porém, a seguir, a Mata esteve fechada durante

cerca de um ano, logo após a inauguração do POLDRA, devido ao furacão *Leslie*. Agora tivemos o Covid... Isto para dizer que o plano de formação de públicos que desenvolvemos nunca chegou realmente a funcionar até agora, embora já tenham sido dados vários passos.

LS: A cidade de Viseu e a região envolvente tem sido o vosso referencial? São a base de um exercício teórico-prático em torno à questão da Arte Pública, da Arte em Espaço Público?

JD: Precisamente, as esculturas são desenvolvidas numa espécie de período de residência artística cá em Viseu, "obrigando" os artistas a envolverem-se com o contexto da região, a paisagem, a comida, etc.. Ao mesmo tempo, as obras produzidas não têm um carácter permanente, já que o orçamento não o permitiria. Mas isso, por outro lado, permite um espaço de experimentação na "escultura" em espaço público, o que leva a que os artistas possam arriscar um pouco mais, no tipo de formas e materiais explorados.

UMA PEQUENA COLEÇÃO AO AR LIVRE, EM CONSTANTE MUTAÇÃO

LS: Imaginaram a criação de uma coleção de arte pública ao ar livre nesta região?

JD: É uma pequena coleção ao ar livre, que está em constante mutação. A cada ano têm saído algumas peças e entrado outras novas. Mas a ideia é as peças ficarem na Mata por períodos de perto de 2 anos, de modo a que haja cruzamento entre obras e a criação de novos diálogos.

EF: Optaram por recorrer a uma chamada pública de trabalhos para escolher os finalistas de cada edição do POLDRA. Porquê?

JD: Instalamos quatro a cinco propostas por ano. Dois dos artistas são convidados: um português e um estrangeiro. Restam dois a três lugares, para os quais abrimos uma Open Call, para que nos cheguem artistas que não poderíamos ter

considerado inicialmente (por não os conhecermos, por exemplo), com propostas inovadoras. Assim, damos espaço à surpresa: para nós próprios e para os novos desafios que assim surgem. Simultaneamente, é uma via para levar o projeto e a cidade mais longe; e receber inputs e partilhas a que não teríamos acesso de outro modo.

EF: Quais são as linhas orientadoras da vossa chamada de trabalhos?

JD: As mesmas que para as obras dos artistas convidados, com as considerações anteriores quanto à residência em Viseu e a experimentação, que talvez seja mais relevante no caso das propostas recebidas por via da Open Call... Ou seja: contribuir para a criação de um circuito de Arte Pública a céu aberto, como está patente no site do POLDRA, em que as peças (por haver momentos de coexistência) se complementem e permitam uma mais vasta noção do que pode ser a Arte em espaço público. De como pode interagir com a Mata, de como pode ser usada pelo público, de como pode contribuir para se perceber o espaço de outro modo.

NA PRIMEIRA EDIÇÃO FIZEMOS TRÊS CONVITES

EF: Trabalharam desde logo com Open Call?

JD: Não. Para a primeira edição não trabalhámos com Open Call. Não dava tempo, nem havia ainda trabalho feito para mostrar. Fizemos três convites a artistas conhecidos e com trabalhos muito diferentes entre si. Todos, porém, com muita experiência em criar obra que funcione no espaço público. Também quisemos criar sempre uma relação com um artista de Viseu. Na primeira edição, pareceu-nos evidente convidar, nessa qualidade, a Cristina Ataíde, que embora viva e trabalhe em Lisboa há muitos anos, nasceu em Viseu e tem ainda bastante relação com a cidade, além de que tem um currículo extenso e de muita qualidade, também em Arte Urbana e, em particular, em intervenções em diálogo com a natureza, o que nos pareceu crucial para a primeira edição.

O Pedro Dias é um artista nascido em Luanda, que vive e trabalha em Portugal, mas com grande presença artística internacional. Tem também uma grande experiência em Arte para o espaço público e a sua obra é muito interpelativa, porque aborda questões sobre identidade, estereótipos que vamos criando pelo modo como a educação e a história nos fazem pensar. Tanto a Cristina como o Pedro trabalham muito com objetos encontrados. Não foi o caso da peça da Cristina para o POLDRA, que teve mais a ver com uma proposta de dar a ver as relações entre a Mata e os seus visitantes e a fragilidade das ligações. Mas o Pedro, neste caso, trouxe-nos uma obra que nos faz pensar em coisas que acontecem longe de nós, mas que nos afetam a todos, queiramos ou não, como a questão dos refugiados, com os quais já trabalhou, como voluntário, em Lesbos. O Neeraj Bhatia é um arquiteto e designer urbano, de Toronto, no Canadá. Foi o fundador de “The Open Workshop”, um atelier de urbanismo com grandes preocupações políticas e com a relação da arquitetura com o território. É professor no California College of the Arts, e é também o co-diretor do laboratório de investigação em urbanismo, “The Urban Works Agency”. Ele trouxe-nos uma espécie de abrigo, com diversos pontos de vista sobre os caminhos da Mata.

EF: Esses trabalhos permaneceram e depois fizeram então a primeira Open Call. Quem são os outros artistas?

JD: Para a edição de 2019, fizemos a primeira Open Call, sempre com um convidado. O artista convidado foi o Miguel Palma, que tem um percurso artístico incrível e que quisemos associar. Depois, do Call, resultaram as participações de Elisa Balmaceda, do Chile; de Steven Barich, um norte-americano agora a viver em Portugal; Liliانا Velho, uma artista portuguesa que tem ligações a Viseu (repito que quisemos sempre manter esse aspeto); e Natalia Bezerra e Kaitlin Ferguson, duas norte-americanas, também.

BENEFICIAR DE OUTRAS VISÕES E EXPERIÊNCIAS

EF: Convidaram para elemento fixo do júri que avalia as propostas ao Poldra a responsável pelo programa do *Sculpture in the City*, em Londres, Stella Ioannou. Porquê?

JD: *O Sculpture in the city* foi para nós uma referência. Claro que não conseguimos ter a mesma escala: os lugares e contextos são praticamente antagónicos, mas de certeza que temos muito a aprender com eles. A Stella ficou muito interessada no projeto e é um prazer podermos contar com a sua visão e experiência para consolidar o nosso percurso.

EF: A resposta ao Open Call tem crescido e os trabalhos apresentados são cada vez mais numerosos e com uma qualidade crescentemente interessante. Torna-se, portanto, cada vez mais difícil a escolha.

JD: Sim. É verdade. Também nesse aspeto é fundamental a presença da Stella Ioannou com a sua vasta experiência. Por exemplo, para a edição deste de 2020 ano havia muitas peças fantásticas que recorriam a superfícies espelhadas. Artisticamente eram muito interessantes e todos os elementos do júri gostaram delas. Mas a Stella lembrou-nos que os pássaros têm um problema com essas superfícies. Não se reconhecem e creem estar na presença de outros pássaros que de algum modo os ameaçam, e acabam por destruir essas peças com grande perigo para si mesmos, no processo. Desistimos de as incluir por isso. O nosso objetivo é criar obras que criem relação com a Mata, não só para os visitantes, mas que não coloquem em risco nem as árvores, nem os outros habitantes da Mata.

EF: Como é que o público tem reagido?

JD: Talvez como em qualquer nova iniciativa que utilize ou partilhe o espaço público: há um misto de reações. Sendo algumas muito entusiastas e positivas e outras um pouco mais críticas. Não conhecemos arte pública que não tenha igualmente essa ambivalência na relação com a comunidade. Fora de Viseu,

temos sido extremamente bem recebidos; mas isso deve-se, talvez, ao não ser o “seu” espaço público e, portanto, a leitura/conversa faz-se mais em torno dos conceitos do projeto, das obras e dos artistas.

CRIAMOS O PROGRAMA CURADOR JÚNIOR

EF: Tem havido problemas de preservação? Houve alguns episódios de vandalismo, num dado momento da primeira edição. Como reagiram a isso?

JD: Quanto à preservação, num sentido restrito, há sempre alguns fatores que interferem na obra de um modo que os autores e nós não imaginámos no momento de definir a peça e a sua concretização. Como o caso do vandalismo. Há intervenções externas intencionalmente destruidoras – o que também não é único, quanto ao nosso caso. Para ambas as situações tentámos assegurar um programa de vistorias e manutenção das peças que, pelo menos, garantam a leitura da proposta tal como o/a artista a concebeu. Perde-se sempre algo com atos de vandalismo, mas desde o primeiro momento que procurámos não esconder nem escamotear: há. E é assim a vida de uma obra de arte em espaço público. Não devia sê-lo, mas é.

EF: Na primeira edição, as obras de Cristina Ataíde e de Pedro Dias foram as mais visadas. Como reagiram os artistas?

JD: Reagiram com enorme profissionalismo, como sabíamos e esperávamos. As obras foram recuperadas pelos próprios artistas e tudo voltou a estar em perfeitas condições.

EF: Claro que isso não deixa de ser frustrante e eles não deixam de sentir que há uma violência deliberada contra o seu trabalho, que é sempre muito desagradável de se sentir. Da vossa parte, fizeram alguma campanha de sensibilização/responsabilização do público em relação ao respeito pelas obras? Organizaram à vossa escala um Serviço Educativo?

JD: Procurámos sempre transmitir o que o projeto é e o que cada peça simboliza ou comunica. Quanto ao público mais novo, a nossa atividade educativa refletiu-se no “Programa Curador Júnior – POLDRA”, e quanto aos restantes públicos procurámos fazê-lo com a nossa programação de conversas (as Talks) e das visitas guiadas que foram promovidas. Fizemo-lo também, a um outro nível, através da informação disponível no site e com os Kits de Visita que concebemos e disponibilizámos. Mas, e repetindo um pouco, o fecho prolongado do Fontelo impediu maior eficácia...

QUERÍAMOS APRENDER

LS: Como surgiram os POLDRA TALK?

JD: Surgiram com a noção de que seria importante não nos fecharmos em nós mesmos e proporcionar – a nós POLDRA e à cidade, em simultâneo – a possibilidade de conversar com alguns dos mais interessantes agentes no domínio da arte contemporânea. Curadores, diretores de instituições e programas, etc.. “A conversar é que a gente se entende” foi o nosso mote. Mas também se aprende algo. Queríamos aprender...

LS: François Matarasso, investigador, escritor e um dos mais relevantes nomes no domínio da Arte Comunitária/Arte Participativa, esteve quatro dias em Viseu, a convite do POLDRA. Esse convite foi também para aprender?

JD: Claro! Quando a equipa do POLDRA programou o ano de 2019 houve um conjunto de nomes previstos e o François foi o primeiro. Não sendo o POLDRA uma iniciativa “participativa” procura, contudo, caminhar para isso, possuir cada vez mais vertentes participativas. A receber algum input, naquela fase inicial, que fosse do François Matarasso...

NÃO SE CONVERSA EM MULTIDÃO

LS: Foi grande a adesão às sessões públicas? Pessoas e profissionais variados?

JD: Já fizemos sessões com bastantes alunos, por exemplo. A nossa vontade de criar consciência sobre premissas da criação contemporânea e eventos de Arte Pública também já trouxe a Viseu, à Escola Superior de Tecnologia e Gestão do Instituto Politécnico de Viseu, oradores como Teresa Boieiro e Luísa Moreira, fundadoras da Ocupart e Diretoras da The New Art Fest; e também Lourenço Egreja, curador com vasta experiência nacional e internacional. As outras “POLDRA TALK’S” também trouxeram a Viseu o curador João Silvério, na segunda edição, e também a Emília Ferreira e a Stella Ioannou, na primeira edição. Nunca é suposto serem sessões para enchenches. Mas têm sido – as várias “POLDRA TALK’S” – bem acolhidas e participadas. Correspondem ao perfil da iniciativa. Não se conversa em multidão.

LS: Ainda falando em escolas e em públicos. Fizeram a apresentação do livro “A arte Irrequieta” de Matarasso, financiado pela Fundação Calouste Gulbenkian em Tondela na ACERT. Como foi? Quem era o público presente? <https://arestlessart.com/2019/05/09/now-available-uma-arte-irrequieta/>

JD: Essa foi porventura a mais intimista das sessões, em Tondela, o Rui [Macário Ribeiro, da equipa POLDRA e coordenador da Projecto Património] trouxe até nós uma apresentação que estava prevista apenas para Lisboa e Porto. O facto de o François aceitar o nosso convite foi de uma grande generosidade. Estava um grupo de pessoas com práticas anteriores em arte participativa e arte comunitária (na ACERT, só podia!). Um pequeno grupo, mas muito cúmplice...

LS: A segunda das sessões com François Matarasso que vocês promoveram foi uma Aula Aberta no IPV – Instituto Politécnico de Viseu, subordinada ao tema “Arte Participativa”. Aliás, esta aula também está disponível online. Qual era o público-alvo desta aula?

JD: Nesse caso concreto, e como outras já realizadas com o IPV, são literalmente

aulas abertas, numa vertente mais “académica” com um pressuposto de sistematização de conteúdos. O nosso primeiro público, por assim dizer, nesses casos, é o dos alunos do IPV... A quarta Talk, que referi, com a Teresa Boieiro, Luísa Moreira e o Lourenço Igreja teve essas características.

PROGRAMAR PARA INTEGRAR A COMUNIDADE

LS: No âmbito da arte participativa, como caracterizou Matarasso a criação artística?

JD: Sendo o POLDRA de profissionais com profissionais, a vertente participativa deriva da programação complementar e do conjunto de atividades que se possa criar com a comunidade. Era esse o passo que estávamos a testar quando nos confrontámos com as limitações de que falei.

LS: O que retiveram destes encontros para a vossa atividade do POLDRA e para a região de Viseu?

JD: Das várias “POLDRA TALK’S”? Que há muito a fazer para chegar onde queremos! Mas que não fazemos pior por estar em Viseu nem que fazemos mal por estar em Portugal. Tentamos ser sérios no trabalho que levamos a cabo e isso tem sido transposto para os encontros. Os nossos convidados manifestam sempre alguma surpresa e interesse pelo que veem. Parece-nos sincero quando dizem que gostam do que o POLDRA está a criar. Mas, e como disse, ainda estamos longe de onde queremos e achamos que podemos estar. Continuamos a trabalhar para isso... Da experiência e das conversas com François Matarasso, por exemplo, fica a renovada convicção de que se o nosso caminho for o de uma participação mais ampla, terá de o ser desde o início, para criar algo que possamos assumir como arte comunitária. É um desafio que já nos havíamos proposto – desde o início – e um dos objetivos que esperamos poder alcançar.







A LIBERDADE DE EXPERIMENTAR

Jorge Pinheiro

PALAVRAS PRÉVIAS

Desde muito jovem, viveu uma relação próxima e familiar com a expressão artística. Em criança, passeava pelos campos dos arredores de Coimbra de prancheta às costas, pintando a natureza. Depois de um frustrante curso comercial, durante o qual colaborou com uma revista mensal, dando conselhos sobre a utilização de espaços domésticos, e após uma inflexão que o levou a completar o liceu, para poder prosseguir estudos académicos, quanto chegou a oportunidade de estudar artes, hesitou entre Pintura e Arquitectura. Seguiu o conselho do pai que o encaminhou na perseguição da beleza e optou pela Pintura. Mas a Arquitectura ficou sempre um horizonte sonhado. Depois de uma passagem pela escola de Belas Artes de Lisboa, rumou à invicta, preferindo a sua então mais moderna e vibrante escola de Belas Artes. Aí, concluiu o curso de Pintura com vinte valores, juntando-se a outros colegas que haviam obtido a mesma classificação e criando o grupo artístico *Os Quatro Vintes*. Procurando múltiplos caminhos teóricos e práticos, defendendo a intrínseca liberdade de ser, Jorge Pinheiro, nascido em Coimbra em 1931, tem atravessado a vida com um olhar curioso.

Um dos artistas mais experimentalistas da arte contemporânea portuguesa, com obra várias vezes premiada, nacional e internacionalmente, e representada nas mais importantes coleções públicas e privadas, Jorge Pinheiro mantém intacta a capacidade de inquietação e de maravilhamento.

MUITA AMIZADE E ALGUM “AR DO TEMPO”

Lúcia Saldanha (LS): Que tipo de grupo era “Os Quatro Vintes”? Eram artistas emergentes? Porque se juntaram?

Jorge Pinheiro (JP): O autodenominado grupo “Os Quatro Vintes” teve uma vida efémera [entre 1968-1972] e batizámo-lo assim, ironicamente, porque, nesse período, na ESBAP [Escola Superior de Belas Artes do Porto], houve vários estudantes que terminaram o curso com essa classificação. Foi constituído pelo Ângelo de Sousa (1938-2011), o Armando Alves (1935-), o José Rodrigues (1936-2016) e por mim, como tentativa aparentemente cândida, e certamente ingénua, de adquirirmos alguma visibilidade no pequeno meio artístico nacional. Para além da muita amizade, da boa camaradagem e desse desejo de visibilidade, pouco nos unia na orientação estética que, na altura, cada um tentava — apesar de “o ar do tempo” ser inevitável e acho que visível no conjunto dos trabalhos.

Emília Ferreira (EF): Quando expuseram pela primeira vez e onde? Como é que conseguiram expor?

JP: A vida do grupo, como digo, foi muito efémera. Expusemos pela primeira vez em 1968 no Porto, na Galeria Alvarez, galeria que foi criada pelo Pintor Jaime Isidoro; a segunda, na Galeria Zen, também no Porto e que pertencia ao Manuel Brito, da Galeria 111, de Lisboa; a terceira na SNBA [Sociedade Nacional de Belas Artes], em Lisboa, e a quarta em Paris, na Galeria Jacques Desbrière, através de um contacto obtido pelo Zé Rodrigues. E expusemos conjuntamente apenas estas vezes. Como conseguimos? Não nos foi difícil, no quase inexistente meio artístico do Porto de então, e estando nós já a ele ligados como assistentes na ESBAP. E também saberão quão pequeno era o espaço artístico do Porto nesses meados do século passado.

UMA PEQUENA SALA, COM UMA LUZ BELÍSSIMA

EF: Quando é que teve o primeiro atelier? Onde e como era?

JP: O primeiro de todos, já fora da casa dos meus pais, foi em Lisboa, no

segundo ano da ESBAL [Escola Superior de Belas Artes de Lisboa], e foi possível fruto da colaboração com dois colegas; se é que posso ter o descaramento de lhe chamar atelier, uma vez que o que dele a história reza pouco das artes dele rezará. Ficava na Graça, num espaço que alugámos a meias, ou a trias, como as ninfas. Mas pouco durou a minha permanência na Escola de Lisboa, porque acabei por fugir da sua, então, péssima pedagogia. E transferi-me para a Escola do Porto. Uma vez no Porto, nesse meu terceiro ano letivo, com outro colega, alugámos uma pequena sala, com uma luz belíssima e uma varanda sobre o Jardim de S. Lázaro. Entretanto, a partir do terceiro ou do quarto ano, já podíamos dar aulas no ciclo preparatório ou no secundário e, simultaneamente, irmos acabando o então longuíssimo curso — no mínimo seis anos, se obtivéssemos as classificações máximas. As minhas disponibilidades financeiras melhoraram e aluguei uma pequena sala ao lado da Escola. E, finalmente o último, terminando o capítulo dos ateliers no Porto: uma grande sala, sem encanto particular, numa rua de cujo nome não me recordo.

O EXCECIONAL CARLOS RAMOS

EF: O que determinou esse “fim”, já que esse foi o último?

JP: Foi o último no Porto, porque, em 1975, após a queda da ditadura, o meu tempo dedicado à Escola passou a ser ocupado, por inteiro, em escaldantes debates: os famosos plenários onde se berrava, de modo alucinado, a cada intervenção da outra parte, o célebre “ponto de ordem à mesa”; e se vociferavam argumentos legitimados pelo “Guia das assembleias gerais”, da autoria do então papa dos plenários, Roque Laia¹. Foram, certamente, os mais agitados e vibrantes momentos da minha vida que, como a da maioria de todos os portugueses, levou uma volta total. Resumindo, porque a narrativa dessas histórias não teria fim, acabei por rescindir o contrato de professor provisório na ESBAP. E rescindi-o, em 1976, vencido nesses apopléticos confrontos

¹ mariano roque laia (1903-1996). Jurista, professor e ativista.

retóricos, como o meu colega Alberto Carneiro (1937-2017), que foi ensinar desenho para a Arquitetura, curso que, entretanto, se independentizou da Pintura e da Escultura; e vencido também, como o Ângelo de Sousa que aí permaneceu na Escola, posteriormente integrada na Universidade do Porto, depois de passar a Faculdade, como, aliás, os restantes cursos. E, como seria previsível, o Ângelo, nesses primeiros tempos, foi — passe a expressão — feito em fel e vinagre. E eu aceitei um contrato na ESBAL para onde regressei, desta vez como docente. Como estarão a ver, que imensa ingenuidade a de nós os três, ao lutarmos pela manutenção de algo que não percebemos que estava morrendo, ou tinha já morrido: a ESBAP do Mestre Carlos Ramos, o excepcional director dessa Escola que, nas três áreas, tão excelentes profissionais tinha criado. Carlos Ramos que, até ao fim da vida, lutou praticamente sozinho pela impossível manutenção no mesmo espaço, e com o convívio curricular possível, das “três irmãs de leite”, como ele dizia. E nem os então mais prestigiados alunos do curso de arquitectura com ele concordavam. Hoje, eu reconheço, também, quão enganado estava Carlos Ramos; a união dos três cursos não seria mais exequível então e, admito, jamais o voltará a ser.

EF: Exerceu a docência durante várias décadas. O que diria ter sido o cerne da sua atividade como professor?

JP: Não sei responder-lhe. Estou afastado do ensino há mais de vinte anos; mas fiz o melhor que pude e de toda a espécie de trabalho que tenho cumprido na vida esse foi, sem qualquer dúvida, o mais gratificante e o humanamente mais enriquecedor. Sei que, ao longo da minha vida como professor, sempre tentei reter a lição que serenamente Carlos Ramos nos transmitiu: lição de abertura responsável e de aceitação da personalidade de cada aluno e do seu potencial de livre criatividade.

O ÚNICO APOIO IMPORTANTE

EF: Voltemos então ao início da carreira. Quando começou, que apoios havia para os jovens artistas?

JP: O único apoio existente, e realmente relevante, vinha da Fundação Calouste Gulbenkian: com a importância determinante que teve e tem nas artes, nas letras nas ciências. Sem essa benesse, todos sabemos, Portugal não teria sido o mesmo.

EF: A dado momento foi bolsheiro da Fundação Gulbenkian. Quando e em que circunstâncias partiu para Paris? Quanto tempo lá esteve?

JP: Na qualidade de Assistente da ESBAL, fui bolsheiro da Gulbenkian duas vezes. Na primeira, além de paralelamente visitar museus, galerias, exposições, etc., o objetivo fundamental era ver, sempre que possível, o que se fazia nas escolas de Belas-Artes dos países que a bolsa incluía. No entanto, a maioria, excetuando o Royal College, tinham, nessa época, um ensino bem mais académico do que a da Escola que, no Porto, Carlos Ramos dirigia e onde, de forma quase indireta, estimulava a criatividade dos estudantes dos três cursos; apesar das enormes carências de equipamento e da qualidade das instalações. Mas, nessas andanças pela Europa, a espreitar as Escolas para ver o que faziam, houve uma situação curiosa e que, para mim, talvez de certa maneira tenha sido determinante de uma parte do percurso da minha reflexão sobre aquilo que fiz, quer no atelier, quer como professor. Em Nápoles, em 1966, aquando da minha primeira bolsa, na casa que recebia estudantes e onde eu me hospedei, alojava-se também um estudante de Belas Artes e que, na sequência das conversas que tivemos, apresentou-me a um dos seus professores com quem muito conversei e que, simpaticamente, me ofereceu duas sebatas, que guardo religiosamente: “Problemi di teoria Psicologica” da autoria de Prof. Paolo Bozzi, da Faculdade de Letras e de Filosofia da Universidade de Pádua, ano letivo 1964/65, e uma outra “Psicologia- Ricerche Sperimentali” — editada no ano de 1963/64. Não imaginam quão preciosas me foram estas duas sebatas! Eram, exatamente, o espaço de reflexão que, na altura, muito nebulosamente eu procurava e que, por sua vez, me tinha sido entreaberto por uma cadeira, necessária nas então chamadas cadeiras pedagógicas, indispensáveis a quem queria fazer estágio de acesso ao ensino secundário; estágio que, antes de ser convidado para assistente, eu tinha andado a percorrer. A riqueza da vida é talvez assim: feita de imprevistos.

EF: E essas estadas foram especialmente determinantes em que sentido?

JP: Foram-no nos dois percursos paralelos que tenho seguido e que tento agora relatar-vos: nas tais andanças de aprendiz de professor e nas de pintor. E foram-no pelo que vi por lá fazerem — ou não fazerem — e ao confrontar essas posturas com o que entre nós se passava nas nossas duas Escolas. E foram-no também (e esse seria o objetivo fulcral da concessão das bolsas), para tentar uma formação que compaginasse o exercício simultâneo das duas atividades: a de professor e a de artista — termo com que pouco simpatizo e que muito temo. Duas atividades que, na sua forma complexa de ser, no contexto social, mas não só, continuo a pensar não poderem ser exercidas apenas como um mero ofício; um compreensível e honesto ganha-pão, dado que se trata de ocupações que, exercidas como ofícios, à sociedade se dirigem e nela vivem, ainda que dela colham o seu sustento. E perdoe-me esta homilia.

O FIO DE ARIADNE DA HISTÓRIA DA HUMANIDADE

EF: Então, um criador continua a ter um papel claramente social?

JP: Na imensa escala de valores que a palavra tem, e aceitando-a modestamente no plano do “tu cá tu lá”, sim, o autor tem um papel de responsabilidade social.

EF: Posso voltar atrás e perguntar quais são as suas reticências com a palavra artista?

JP: Certamente que sim; mas eu não tenho uma explicação para além da lapaliciana e pouco honesta resposta: “artista é aquele que faz arte”, porque eu sei, de antemão, que a resposta remete para um outro substantivo que, na sua complexidade, ainda é mais indefinível: a Arte! E, aí, creio bem, todos nos afundamos no abismo tentador das definições, dos conceitos da Ideia. As minhas reticências são apenas pudor em opinar sobre a longa história do conceito e da função social do indivíduo, a que hoje se chama artista, bem

como do seu labor e da singularidade que desde Platão e Aristóteles lhe são reconhecidos; porque da Antiguidade Oriental, sobre estas dúvidas, julgo que de esclarecedor pouco possuímos; para não falar dessa atividade do homem pré-histórico e da absoluta e decisiva importância do que da sua mão nos deixou para que dele algo nós possamos saber. E esse longo património é, creio, ou admito que será, o mais constante, perene, sólido e complexo fio de Ariadne da História da Humanidade. Portanto, se tenho alguma razão, o conceito de artista perde-se no labirinto dessas reticências.

EF: Compreensíveis reticências: o caso é longo e complexo. Ainda assim, que diferença sublinharia entre o ofício e esse extra que transforma o exercício criativo em Arte?

JP: Sabemos todos que o autor morre no texto: mas morre convicto de que cada texto, que “lhe sai” desse seu ofício, não é apenas coisa em si mas, mas também e talvez substancialmente, em cada leitura alheia, um potencial gerador de sentidos. Mas, permita-me... a pergunta remeteu-me para o século XIX, para o *Arts and Crafts* e também para o célebre “o útil é o belo”, etc., etc.. E deixe-me fugir antes que eu caia nesse alçapão sem fundo que, *in extremis*, acaba na tentativa de definição de Arte.

O PENSAMENTO ELEVA O ESPÍRITO, A CRÍTICA ESCLARECE

EF: E, no meio desse seu percurso, quando é que a crítica e os colecionadores começaram a reparar no seu trabalho?

JP: Talvez a partir de um dia — em Paris, quando da primeira bolsa —, ao descer o Boulevard Saint Germain, na companhia do, na altura meu colega, e hoje arquitecto José Maria Pulido Valente (1936-), nos cruzámos com o Rui Mário Gonçalves (1934-2014) que, então, eu não conhecia pessoalmente, mas com quem vim a estabelecer, até ao fim da sua vida, uma longa amizade; como também depois com o Fernando Pernes (1936-2010), igualmente já falecido e, mais tarde, com o João Pinharanda (1957-) que, além de um

grande amigo, tem sido um cuidadoso analista do meu trabalho; bem como, igualmente, o João Miguel Fernandes Jorge (1943-). Além de outros com quem tenho estabelecido laços menos próximos.

EF: A crítica (entendida como aqui a aponta, como exercício de análise informada) é importante para um artista?

JP: Sabemos todos que é impossível propormo-nos a construção de uma obra, entendida como resultado de um ato reflexivo e ignorar que, inevitavelmente, se destina ao julgamento de outrem. Não é a Antero que se atribui a frase: o pensamento é bom porque eleva o espírito, mas a crítica é melhor porque o esclarece?

O PRIMEIRO PRÉMIO FOI PARA SEMPRE FUNDAMENTAL

EF: E quando é que a sua obra começou a ser premiada? Teve vários prémios ao longo da carreira, tanto nacionais como internacionais. Em 1973, o *Certificat of the International Board for Young People*; em 1989, o Prémio *Gouvernement Princier du Mónaco*; em 2003, o Prémio da Associação Internacional dos Críticos de Arte. Isto só para citar alguns. Que significado tiveram na sua carreira?

JP: Em 1966, num Salão da Primavera na SNBA: uma menção honrosa atribuída a uma aguarela. Os outros prémios que cita foram, para mim, muito importantes e muito honrosos; mas este primeiro, que foi muito modesto, foi para sempre fundamental.

EF: Quando é que a sua obra começou a entrar nas grandes coleções públicas?

JP: A sua pergunta é-me muito simpática, mas, sem menosprezar quaisquer coleções, desde as privadas às semiprivadas, nas grandes e abertas ao público, só existem trabalhos meus no Museu Nacional de Arte Contemporânea, no

de Serralves e na Fundação Calouste Gulbenkian. Fora de Portugal, que eu saiba, em nenhuma com a importância dessas três instituições.

UMA PRECIOSA EXPERIÊNCIA

LS: Voltemos então aos estudos. Quando foi estudar semiótica para Paris, ainda foi com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian? Qual foi, para si, o apelo dessa disciplina?

JP: Sim, foi ainda com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian. E porque pedi esta segunda bolsa nessa área? Há pouco dizia quão importantes foram as duas sebatas que trouxe da Itália e referi também o não concluído estágio para professor do ensino secundário; “as pedagógicas”, chamávamos-lhe de forma simplificada. Aí, pela primeira vez, falaram-me da psicologia da forma que, por estranho que pareça, ou talvez não, subsequentemente me suscitou o interesse pelas primeiras leituras sobre o estruturalismo que, como bem sabem, a meio do século passado, estava na moda. E foi, por isso, para seguir um seminário de semiótica, na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* que pedi essa minha segunda bolsa. Foi uma preciosa experiência, não tanto pelas aulas de Hubert Damisch², em que me matriculei e que irregularmente eu seguia, e seguia-as irregularmente porque, nesse ano, orientou o seminário não fundamentalmente no sentido do estudo da imagem, que era a minha área de opção, mas que, apesar disso, foi preciosa também pela imensa bibliografia que constantemente foi surgindo; além dos contactos que a situação permitiu com outros que nesse universo estudavam, ou faziam doutoramentos, também na área da semiótica; e alguns, portugueses, com quem criei amizade para vida, como a Maria Augusta Babo (1954-), hoje professoram na Universidade Nova e que trabalhava sob orientação de Julia Kristeva³ (1941-).

EF: Qual foi a importância da psicologia e do experimentalismo para o percurso tanto criativo como docente?

² Filósofo francês (1928-2017), especialista em estética e história da Arte.

³ Filósofa, escritora e crítica literária búlgara.

JP: O Experimentalismo, assumido como corrente que foi significativa a partir de meados do século XX, quer nas artes plásticas quer, por exemplo, na música de John Cage (1912-1992), no *Happening*, no teatro, na poesia, etc., etc., honestamente, eu não o relaciono com o meu percurso. Quando olho o que nesta minha atividade fiz, ou tenho tentado fazer, quem eu suponho ver — ou, *in extremis*, acabo por descobrir subjacente ao espírito que quase tudo informa — é a Grécia do Período Clássico.

UTILIZO O DESENHO COMO TODA A GENTE

EF: Foi sempre um desenhador. Que importância diria ter o desenho no seu pensamento plástico?

JP: Utilizo o desenho, como toda a gente, como auxílio de algo; ou como forma de linguagem independente desejando-o, então, com a sua incomensurável capacidade expressiva; e servindo ele no papel de imagem, ou não; e, uso-o, como muito raramente hoje no ofício se usa, como coadjuvante da composição: para me servir de alicerce, ou malha estrutural sobre a qual repousarão formas várias, particularmente as imagens. É, sabemos-lo bem, um processo clássico de composição que foi abandonado no século XIX pela quase totalidade dos pintores figurativos. Mas uso-o também na pintura abstrata, embora aceitando, por vezes, essas malhas estruturais como elementos visíveis da composição: dir-se-ia, como uma estrutura que a si própria se diz.

LS: Chamam-lhe um clássico contemporâneo. Porquê? Será por experimentar o figurativo e o abstrato e sentir que a mudança não tem limites?

JP: Muito provavelmente, pelo que estou a dizer e, há muito tempo, se me tornou indispensável na pintura.

LS: Desenho, pintura e escultura. O que considera mais revolucionário no seu trabalho?

JP: Revolucionário? Nada. E não é modéstia; se encarmos o termo como sinónimo de inovador.

EF: Não se considera inovador? Porquê?

JP: Porque eu julgo ter suficiente conhecimento e basilar entendimento de mim, do que faço e do que da História da Arte conheço, para saber que não o sou.

NÃO SEI O QUE ESTOU A TENTAR FAZER

EF: Passemos aos processos. Como é que começa um quadro?

JP: Como é que eu começo um quadro...?

EF: Sim.

JP: Eu fiquei estes segundos em silêncio, e hesitante, por não saber se me tinha já confrontado com a necessidade de uma resposta a essa pergunta; ou se alguma vez, nesses termos, a mim a coloquei. Exceptuando os casos em que, compulsivamente, uso a imagem e, suponho, tento responder a algo que me inquieta — recorrendo ao significado que Nietzsche dava à palavra inquietação — a minha hesitação inicial, se acaso não é igual à hesitação de toda a gente — advém de eu não saber o que estou a tentar querer “dizer” sobre o papel, antes de abordar a tela ou seja que suporte for. Mas, olho o papel em branco e na cabeça gravitam ideias que arrastam formas imprecisas, mas harmoniosas e entre si coerentes: tudo isso de que a forma dita abstrata é capaz de enfatizar. Uma “simples” busca da harmonia? Obviamente sim. E se de imagens se não trata, na chamada abstracção, o raciocínio não é completamente diferente nos seus fundamentos, mas sim nas propostas de significado múltiplo que os signos possam, ou não, instaurar na minha própria leitura; e na alheia, obviamente.

EF: Ou seja: é uma construção. Uma reação a alguma coisa?

JP: Sim, sem dúvida. A minha, primeiro, e as infinitas dos observadores.

EF: É, portanto, uma visão problematizadora, empática ou ficcional, naquela linha da narrativa como problema. Como Tolstoi escreveu, as famílias felizes não têm história...

JP: E esse desejo de história para contar, essa suposta necessidade de reagir perante a vida, que os autores dizem sentir, mesmo quando fingidores, não se expressará mais frequentemente através da manifestação de um desagrado, do que de uma alegria? A alegria, vivemo-la simplesmente, não é? E saboreamo-la. Não é do *pathos* sublime que nos fala a grande e suprema música, tal como as outras artes?

EF: Tudo indica que sim. Há um ensaísta norte-americano que escreveu um ensaio intitulado *The Storytelling Animal: How Stories Made us Human*⁴. Diz que nós começamos sempre por contar aquilo que nos acontece de desagradável. Normalmente, quando tudo está bem, comentamos apenas “está tudo bem”. Mas, quando as coisas estão mal, contamos-las com detalhe. A história da literatura é a narrativa do problema. Na pintura é a mesma coisa?

JP: É-o, sem dúvida. A começar na Tragédia Grega. Realmente, todos nos sabemos que quanto mais nobre a forma de expressão, mais se afasta da comédia e mais se aproxima da tragédia.

EF: Desde que se perdeu a segunda parte da Poética que a coisa ficou mesmo arruinada, não é?

JP: Refere-se aos maus tratos que, dizem os entendidos, o pensamento de Aristóteles tem sofrido? Não era concretamente na Tragédia que eu estava a pensar e, contudo, aceito que os discursos sombrios, que volta e meia me surgem na pintura figurativa, talvez não advenham de uma hipotética costela neurótica, mas, pelo contrário, seriam a concessão do privilégio de me poder

⁴ Jonathan gottschall. (2012). *The StoryTelling Animal: How Stories Make us Human*. boston, new York: houghton mifflin harcourt.

aproximar a essa mais nobre forma de expressão: a Tragédia. E seria uma excelente compensação se assim fosse.

É O TRABALHO QUE ME CONDUZ

EF: Então começa, portanto, com o que o preocupa. E é sempre através do desenho?

JP: Sim, nas obras figurativas, frequentemente com o que me preocupa ou chama, de forma especial a minha atenção. Não nas outras, as não figurativas que, regra geral, são um aparente e “mero” jogo formal. E sim, sempre através do desenho.

EF: Então nas obras não figurativas vai mais directamente para a tela?

JP: Sim, ainda que raramente. Não de todo na figuração. Porque, na construção da figuração, no esboço inicial, não “me” existe uma imagem prévia; pelo contrário, é algo mais próximo de uma sensação. Mas isso é tão subjectivo que não consigo verbalizá-lo. De forma diferente, na abstração talvez comece com uma consciência redobrada da superfície, da área, da proporção dos lados, etc. Num trabalho dito abstrato os dados com que trabalho, são, realmente, dados: uma recta ou um círculo, aí, não tem qual quer função significante; é o que é. As suas hipotéticas capacidades serão de ordem funcional na atividade geral da composição; não de ordem significante.

EF: Como é que sabe qual é o croquis que serve para construir a imagem?

JP: O que mais próximo estiver da ideia... quando há uma ideia prévia. O que não é muito frequente. Eu não sou o tipo do pintor que conversa com os amigos enquanto, obsessivamente, faz croquis. Não. Sento-me ao estirador no momento em que tenho necessidade de começar a fazer qualquer coisa. Quando sinto essa pulsão? Talvez. E considero que acabo a tarefa quando escolho um dos croquis; mas, o que decide essa escolha, honestamente, não sei dizer-lhe. Depois da escolha terminada, decido “entregar-me” e ir pela trela.

EF: É o trabalho que o conduz? Que lhe dita o que e como fazer?

JP: Sim, na sequência do que estávamos a falar: quer quando uso o ícone ou uso algo que o não é: simples grafos, como em grande parte do meu trabalho. E se me pergunta se “é o trabalho que me conduz”, devo responder: é-o sempre, ou fundamentalmente, mas, como é óbvio, com motivações e condicionamentos diferentes. Se abordo a imagem, qualquer uma que seja, sei-a detentora de maior ou menor poder de geração de sentido conotativo; e sei que, inevitavelmente, ela o exercerá, queira eu ou não. E essa capacidade de “falatório” que a imagem tem é-nos, no ato de construção da obra, tão preciosa como perigosa. A imagem não é uma companheira sempre fiel e de hábitos rotineiros.

NÃO INSPIRAMOS IDEIAS COMO FAZEMOS COM O OXIGÉNIO

EF: Não tem uma rotina?

JP: Uma rotina? Ela, imagem, não tem uma rotina no seu modo de ser; e eu também não tenho uma rotina no modo de trabalho e posso estar muito tempo sem me sentar ao estirador, que é normalmente por onde começo o que quer que seja. Diletantismo, preguiça, falta de tempo ou, usando um conceito em total desuso, falta de inspiração? Não sei.

EF: Não acredita na inspiração?

JP: Sem ironia: acredito mais no trabalho que causa transpiração. Não. A inspiração, em termos próximos da fisiologia, é uma bela imagem; mas, infelizmente, não inspiramos ideias como fazemos com o oxigénio. Quem nos dera!

EF: Bom. Então, não desenha todos os dias. Mas como é que sente o desenho?

JP: Realmente, eu não desenho todos os dias; só o faço quando sinto necessidade disso e não existe a tentação de fazer um qualquer grafo no

primeiro papel que apanho à mão. Mas, ironizando, ou talvez não, também só escrevo uma carta se tenho necessidade de mandar dizer algo a alguém; a menos que queira exercitar hipotéticos dotes epistolares; ou exercitar as formas de grafismo e, aí, voltávamos à “necessidade”.

EF: E é, de algum modo, uma necessidade?

JP: Sim, e para além da “simples” satisfação dessa necessidade de expressão, o desenho, sabemos-lo há milénios, é um servo que serve imensos amos; tantos quantas as suas diferentes, e quase infinitas, formas de ser. Por isso, eu tento desenhar de muitas maneiras, para que cada maneira de o fazer, o deixe dizer diferentes coisas.

A LIBERDADE SEMPRE ME LEVOU A EXPERIMENTAR

EF: É por isso que, ao longo da sua carreira, foi variando as perspectivas e experimentou várias linguagens? São pesquisas pessoais misturadas com a descoberta de caminhos novos? O que é que o fascinou na Pop, na Op e na figuração mais realista?

JP: Desculpe este silêncio. Estou a ver se arranjo palavras para lhe responder ao que admite, ou me pergunta, serem pesquisas pessoais e receio dar-lhe uma resposta pretenciosa; mas eu não sinto necessidade de pedir, nesta minha existência como “ser no mundo” — para usar uma expressão dos existencialistas que para a vida toda me marcaram — uma maior liberdade interior. Cheguei ao fim da vida em paz comigo próprio; não com o outro “eu” que anda por aí há quase oitenta e nove anos em acertos e desacertos e com quem tenho reais confrontos; e um deles será exatamente a sua constante tentativa de intromissão na única e real liberdade que possui: a minha liberdade de expressão; a liberdade do meu pensamento através do que se convencionou chamar a Arte. Liberdade, essa, franca e publicamente assumida, e que me levou sempre a experimentar todas as linguagens de que eu seja capaz, desde que me ajudem a ser.

EF: Um percurso ditado por e vivido de acordo com razões pessoais e buscas pessoais, portanto.

JP: Exatamente.

REALIDADE, IDEIAS E DEUS

EF: No geral, então, como definiria o que o “inspira”, no sentido de o provocar e levar a criar?

JP: A vida.

EF: É uma consciência cívica?

JP: Uma consciência cívica, sim, mas a minha vida pessoal, às vezes, também me inquieta. Sim, inquieta-me e, portanto, não apenas o que do mundo sei ou vejo.

EF: Foi assim que, há já muito tempo, o Médio Oriente surgiu no seu trabalho, com “As mulheres da Palestina”. A realidade mete-se, portanto, na sua obra?

JP: O Médio Oriente surgiu no meu trabalho porque se meteu na vida de todos nós; e, infelizmente, por más razões. Não o procurei. E impôs-se-me porque se impôs ao mundo. É uma questão tão inquietante, tão complexa, com raízes tão fundas nesta nossa cultura do mundo ocidental que dificilmente alguém lhe pode ficar indiferente.

EF: Então voltemos à questão: as ideias para o trabalho surgem-lhe, sobretudo, da realidade?

JP: Sim, na pintura figurativa surgem-me, frequentemente, por algo da realidade que me inquieta. Também a alegria a todos nos motiva, mas, infelizmente, é-nos mais rara. Na arte dita abstrata tudo é diferente porque o mundo real, o mundo dos nossos questionamentos, onde radicam os conceitos de bem, de mal, de verdade, etc., o mundo de todos nós humanos, não está lá.

A abstracção, tal como a entendo, e procuro cultiva-la, é um mundo estruturado pela busca de equilíbrio de proporção e de harmonia; ainda que, sabemo-lo bem, estes conceitos coexistam com a arte figurativa; mas não serão apenas o seu essencial modo de ser. Desumana, por isso, a arte dita abstrata? Não de todo.

EF: É quase o mundo das ideias.

JP: O mundo das ideias, sem inquietação e sem julgamento, tal como a harmonia ou o número acolhido como belo em si mesmo; a proporção e a relação entre as coisas do Universo... Pergunto-me: a ideia, em independente e soberano estado puro (que é o da beleza), existe assim, em termos absolutos? Ou remete, pela sua incomensurabilidade, e creio que em todas as culturas, para o conceito de Deus?

O PÃO E A CULTURA OCIDENTAL

EF: De facto, regressamos ao mundo das ideias — chamemos-lhes ideias ou Deus. Mas, e os demais temas que orientaram séries, como o pão, a música, os bispos, como surgiram?

JP: Como surgiram essas, bem como outras...? A imagem do pão, na nossa cultura ocidental, está-nos tão intrinsecamente ligada, e com tão inúmeras e riquíssimas conotações, que não é surpreendente o seu aparecimento em diversas formas de expressão. E é por isso que no quadro “O guarda o pão e o camponês” ele é a personagem determinante em torno da qual gravita toda a longa e silenciosa narrativa — longa de incontáveis anos — e que eu desejei subjazendo tensa, mas encoberta, na postura dos dois homens: um que, parecendo sobre si próprio refletir, olha o pão que as suas... (hipotéticas questões?) parecem interpelar; enquanto o oponente, de postura distendida, mas firmemente atenta, a ele o fixa; ou o interroga? Ou o ajuíza para o entender? E a imagem do pão, que há longos anos me segue — a todos nós nos segue... — com a sua incomensurável pluralidade de conotações, apenas aumentou as dúvidas e os questionamentos com que tudo isto construí. E foi

assim — totalmente aberto a escutar as minhas próprias questões e dúvidas —, que, uma vez mais, à imagem do pão me abeirei, representando-o nessa imagem onde ele, solitário, a si próprio se interrogaria, banhado de uma luz quase zenital. E dediquei-o a Ingmar Bergman e intitulei-o, apenas, com o nome da imagem que constato e o sentimento que em mim suscita: “O pão e o silêncio”. Mas, nos dois quadros com os imaginados retratos de bispos, pertencentes à coleção da Gulbenkian, o meu entendimento das personagens, — personagens que eu próprio em mim criei — tudo parece conflitar mais fortemente com a doutrinação e a educação católica da minha infância e parte da adolescência, e conflitar também com o conhecimento histórico que todos possuímos do papel da Igreja, do que, por oposição, acarinharmos simpatias e aquiescências a funções eclesiásticas ou personagens reais. E, assim, na imagem de “O Bispo Vermelho”, tentei deixar perceptível a minha empatia pela serena e tranquila bonomia daquela figura, com cabeça de criança, que olha o distante nada, de perfil, como convém à intemporalidade, e deixar pressentida a capacidade de sedução que a teatralidade e a beleza da sua liturgia oferecem. Porém, foi na mitra do bom Bispo Vermelho — e vermelho sem conotação política — que o ícone da chama da Inquisição foi instalado; e, de modo oposto, em “O Bispo Azul”, onde suponho ter deixado óbvia a antipatia pela personagem, — imaginada como próximo da Inquisição —, a ele concedi o privilégio de ofertar o pão. Que o Freud explique, que eu não sei.

O MEU CADERNO DE MÚSICA

EF: E quanto à música?

JP: Quanto à música... (chamemos-lhe assim). Nesta nossa conversa, talvez já tenhamos falado, aqui ou ali, de harmonia, de proporção, de ritmo, de módulos, etc. e, refiro isto, como fazendo um preâmbulo, ou um rodeio, para entrarmos no âmago dos trabalhos que a sua pergunta simplifica com o termo música. Deixe-me voltar à adolescência, àqueles despreocupados dias gastos, ou ganhos, a desenhar, a pintar a aguarela, a ouvir a música da Emissora Nacional e a cantar o que por lá ouvia: a cantar, feliz, como só a juventude

permite, o dia inteiro. E foi como ouvinte de um desses meus gorjeios, escutados na casa do vizinho, que o velho Senhor Lamartino, — velho, imagino-o eu hoje, e músico, não sei de que instrumento nem de que modalidade musical, como nada de pessoal sei dele hoje como nada saberia então; e passaram já, talvez, setenta anos. Aconteceu, por coincidência, o Senhor Lamartino ser também conhecido do meu pai e, então, ter-lhe-á perguntado de quem eram aqueles jovens dós-de-peito que ele tinha escutado. O que terão conversado não sei, mas sei que passei a subir, creio que semanalmente, as íngremes escadas que, na rua das Figueirinhas, levavam ao seu apartamento — termo este então insuspeitado. Fecho os olhos e vejo hoje, esfumadamente, no topo das escadas, íngremes, escuras e numerosas, abrir-se uma porta que dá para um pequeno espaço onde um aparador aguarda, no seu corpo inferior, o meu “caderno da música”. E em pé, sem qualquer conversa que hoje retenha na memória, e sob o olhar e ouvidos atentos do Senhor Lamartino, a meu lado sentado, eu martelo, na parte inferior do aparador, a cantilena semanal: dó/ó/ó/ó ré/é/é/é. Não sei quantos anos de solfejo suportei, até me cansar da melopeia que de forma alguma, então, eu associava ao que eu chamaria música; música, a tal da Emisora Nacional. Em todas as formas de expressão afins de música, ou de a ela tendencialmente próximas e a que até hoje me tenho abeirado, com desejo de reflexão e de eventual expressão, subjazera algo que ao Senhor Lamartino escutei e, por tanto, lhe deva? O que me ficou de tudo, mais dessa leitura semanal das partituras colocadas no seu aparador, além de ficar a reconhecer as sete notas, as claves, etc., não sei. Em 1976, conheci o compositor Filipe Pires (1934-2015), como eu bolseiro na cidade universitária de Paris; fazia ele um estágio com Pierre Schaeffer⁵ e eu seguia, como disse há pouco, o curso de Damisch. E, passeando pelo parque, as nossas conversas, para mim tão enriquecedoras, giravam em torno da música e da sua relação com as outras artes, quantas vezes acompanhado eu pelo fantasma do Senhor Lamartino, sussurrando-me que talvez a música desse tal Schaeffer (que ele, Lamartino, jamais poderia imaginar a fazer esse tipo de música) tivesse algo a ver com as suas lições de solfejo: como inevitavelmente têm com o álbum que, durante essas conversas, ofereci ao Filipe Pires; o álbum que tem o descritivo título “Quinze ensaios

⁵ compositor e musicólogo francês (1910-1995), criador da música concreta.

sobre um tema ou Pitágoras jogando xadrez com Marcel Duchamp”, com gravuras de ensaios alicerçados no número, nas relações numerais e em toda a mística do número a que a obra de Filipe Pires também não é insensível. E, como nos entendemos, decidimos fazer uma troca: eu tentaria fazer uma “reescrita” a partir de uma obra da sua autoria e, para isso, escolheu *Figuratio III*, de 1969. E ofereceu-me fotocópias da partitura. “Em troca”, ele escreveria uma peça para orquestra a partir do meu álbum. A peça que ele escreveu escutámo-la juntos na Gulbenkian e os originais da minha reescrita, que jazem numa gaveta do meu arquivo, continuam a ser alfobre de renovados trabalhos.

ÁVIDO FREGUÊS DAS IMAGENS

EF: E quanto às letras? É um bom leitor. Lê muita literatura?

JP: Sim, ainda leio muito; presentemente mais poesia, já muito excepcionalmente romance e obras de reflexão das mais diversas áreas. E leio muito sobre o mundo. Policiais talvez apenas dois ou três na vida. E, por estranho que pareça, presentemente, pouco de estética ou de crítica de arte: dessas sou, quando necessário, consultor e ávido freguês das imagens. Mas a Net revolucionou-nos todos esses hábitos.

EF: O que é que procura na Net?

JP: O que vejo na Net, em termos de imagens, relacionado com este assunto? Museus, sim. Imagens de obras de autores antigos e contemporâneos, meus conhecidos e desconhecidos e, obviamente, o que de opiniões sobre a matéria apanho.

EF: Mudando de assunto. Quando visita museus, visita tendencialmente os de arte contemporânea ou de arte antiga?

JP: Não contraponho os de arte antiga aos de arte moderna e contemporânea. São parentes tão próximos que, pelo contrário: procuro-lhes o consabido discurso profundo, essencial e mais ou menos oculto que, esse sim, frequentemente se opõe.

LS: Acha que a arte contemporânea chega ao público? Porquê?

JP: Porque se considera que chega ao público a arte antiga e porque não chega a contemporânea é uma questão, na sua raiz, tão complexa que não me atrevo a opinar. Reconheço apenas que à expressão “ter os olhos educados”, responde o povo “gostos não se discutem”. E admito que se a primeira pressupõe a existência de uma competência, a outra nega-a em nome da sua liberdade. Obviamente, sabemos-lo bem, as duas expressões são formas de, não só evitar uma resposta, mas de também evitar a dificuldade de colocar os dados para uma eventual reflexão, tão profundo está o fundo da questão. No que a mim toca, sei que não é culpa dos meus já surdos ouvidos não gostar, não entender ou não estar preparado para a música feita depois dos três geniais compositores da segunda Escola de Viena; nem é o cansaço dos olhos dos detratores das artes plásticas contemporâneas que os levam a “não preferir”; é tão, tão mais complexo do que isso, que não me atrevo a opinar.

DESENHAR A PARTIR DO QUE IA SENDO DESCOBERTO

EF: Voltando aos livros. Há um livro que o meu Pai me deu quando eu tinha oito anos e que me marcou profundamente por duas coisas: pela maneira com a história é contada e pelos desenhos que tinha e que eu sempre achei maravilhosos. Na altura, não conhecia nenhum dos autores, como poderá imaginar. Muitos anos mais tarde, conheci a autora do texto, que é a Adília Alarcão. E os desenhos são seus, claro está. É, obviamente, o vosso livro sobre Conímbriga. Quando mais tarde comecei a estudar História de Arte, e comecei a encontrar os seus trabalhos, é que me dei conta de que esse artista que eu conheço há tantos anos, sem saber que conhecia, alimentou a minha paixão pelo desenho desde miúda. Como foi fazer esse livro?

JP: Foi muito gratificante para mim e, creio, também para a Adília, a feitura desse livro; e igualmente muito enriquecedora a vivência com o trabalho de procura e a reflexão dos arqueólogos, até porque os desenhos “foram sendo feitos”, com algum tempo de ponderação; ora partindo de dados, já existentes e estudados, ora de descobertas que iam sendo feitas. E aconteceu, por exemplo,

que nós já tínhamos concebido e desenhado o Fórum, quando novas descobertas nos levaram a tudo alterar e a conceber um outro. E foi-me também frutuoso esse trabalho porque, nas nossas cadeiras de História da Arte nada de significativo era tratado que tivesse uma relação directa, e muito menos prática, com a arqueologia.

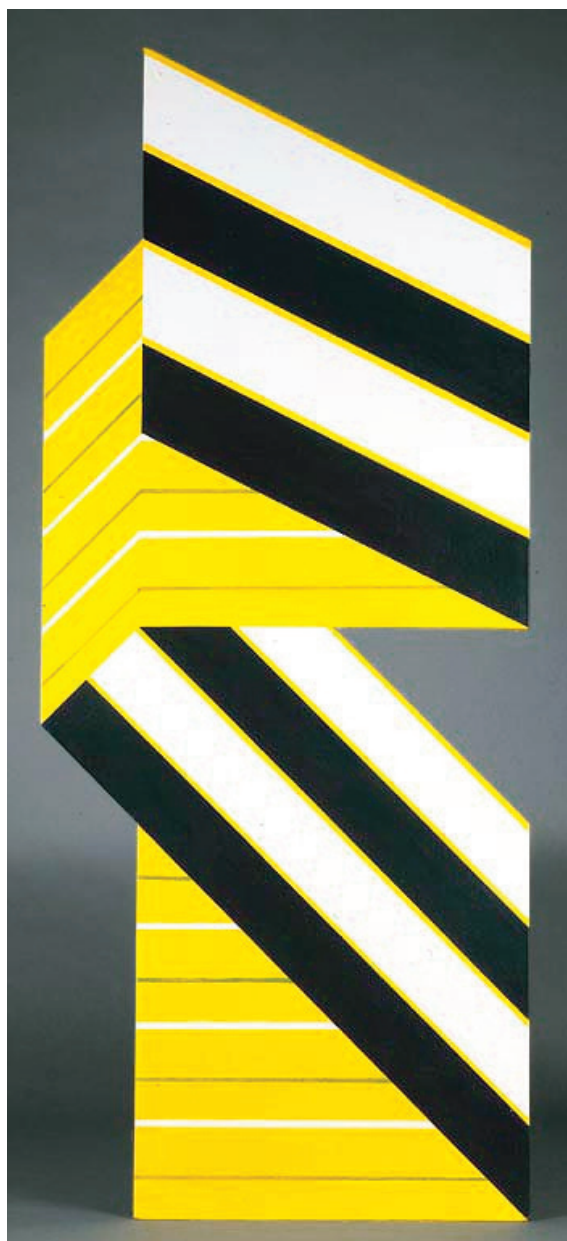
O UNIVERSO A QUE CHAMAMOS ILUSTRAÇÃO

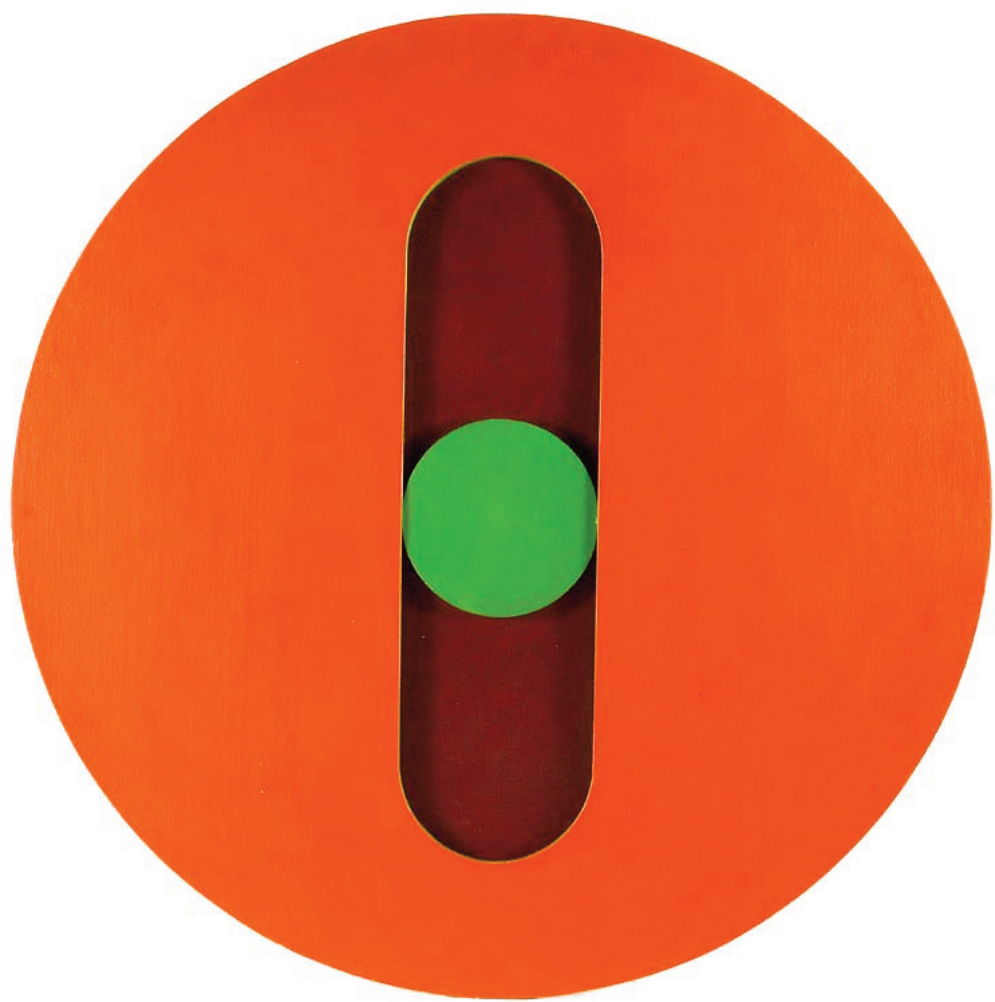
EF: É um livro muito bonito e muito bem feito. Rigoroso, informativo e sedutor. Mas falemos mais do seu trabalho de ilustração.

JP: A ilustração. Sim, tenho feito desenhos nesse universo a que chamamos ilustração. Normalmente, com escritores amigos, mas, infelizmente, nem todos ainda vivos, como o Eugénio de Andrade, a Luísa Dacosta ou o Vasco Graça Moura... Mas a última tentativa de fazer um trabalho nessa área, foi completamente frustrada: veio de uma proposta do meu amigo José Cruz Santos — o excelente editor de grandes autores — e destinava-se a uma edição de “Os Maias”. Fui à estante buscar uma edição da Lello, uma edição de bolso de 1945, estranhamente editada com uma ortografia onde imperam os “abbade” os “sahir”, os “offerecer” e reli e reli as peripécias do Carlos, da sua irmã Maria Eduarda, do Taveira, do Ega, e mais as de todas as inúmeras personagens. Ainda fiz uns croquis e gatafunhei vários papéis, mais, sem dúvida, a fugir de concretizar a tarefa do que a tentar levá-la avante, até que desisti. E admito que não terá sido apenas a muitíssimo inquietante história do incesto, centro de todo o vórtice, que me impossibilitou cumprir a tarefa, mas também, e estranhamente, a própria escrita do autor, desabituada que estou de adjectivos e diminutivos. Não esperava, aos oitenta e oito anos e meio vir a desagradar-me do Eça e a dizer: prefiro o Camilo. E, já agora, permita-me que a entreviste a si: entre o Eça e o Camilo?

EF: O Camilo, sempre.

JP: Também eu.







A IMPORTANTE IDEIA DE MELANCOLIA

António Faria

PALAVRAS PRÉVIAS

Nasceu em Lisboa, em 1966. A infância ficou, contudo, mais marcada pela paisagem verde de Sintra do que pelo traçado urbano. As imagens fascinaram-no desde cedo, tendo tentado resolver o mistério do movimento das linhas, preferencialmente encontrado no silêncio e entre as exigências de um sentimento de melancolia. O resultado é um labirinto de linhas que, entre as sombras e a luz, deixa passar a ilusão do mergulho na floresta, um caminho sedutor, encantatório e algo perturbador no universo cerrado e sem horizonte que nos atrai e inquieta.

Designer gráfico, artista plástico, professor, curioso, discreto e dedicado, resiliente, observa o rigor do trabalho diário e gosta de começar de manhã cedo. Entre os gestos mais dramáticos do carvão, abrindo-se sobre o papel como um vendaval, aos rasgões do amarelo por onde entra o sol, eis António Faria, um caminhante fascinado por árvores.

Iniciada esta conversa num dia soalheiro de Março de 2020, mesmo antes de a quarentena nos ter surpreendido, ela foi terminada já depois, ainda em tempos estranhos, num momento em que as florestas e toda a sua mágica luz passaram a ser mais urgentes.

Partilha de reflexões do património pessoal e transmissível do autor da imagem do [Portugal entre Patrimónios].

É MUITO IMPORTANTE A IDEIA DE MELANCOLIA

Lúcia Saldanha (LS): Surgiu cedo a necessidade de desenhar?

António Faria (AF): Aquilo que eu gostava de fazer quando era miúdo, o meu desejo como artista, era fazer filmes de cinema de animação e, pela total impossibilidade de o fazer, comecei a fazer banda desenhada, porque tinha esta ideia de desenho e narrativa. Mas eu era muito impaciente e não concluía. Numa conversa com o meu pai, que desenhava muito bem e era fotógrafo, ele disse-me — “Se pensares que uma só imagem contém todo esse movimento...” Então, comecei a introduzir essa ideia de movimento num só desenho. Por isso o meu desenho tem muito a presença do vento, que é a grande necessidade de movimento, de ação, para além da melancolia. Lembro-me de a Ana Hatherly, numa aula, nos contar que queria ter sido cantora lírica, mas foi impedida por questões de saúde e que nessa altura o médico lhe tinha dito que a criatividade é como um prego num saco plástico, acaba sempre por sair.

LS: E hoje, o que está por trás de todo o teu trabalho?

AF: Tenho esta ideia de coisa hermética, em que é quase impossível o ser humano estar lá presente. E depois, para mim, é muito importante esta ideia de melancolia. São estas as duas coisas que me fazem sentido. Quando estou a trabalhar estes desenhos, não é só aquela relação que estávamos a falar, é também esta ideia de emoção, melancolia, até de alguma *solitude*, por assim dizer.

LS: Porquê melancolia?

AF: Eu sempre fui assim. Sempre fui muito quieto e muito reservado. Tinha uma ama que tomava conta de mim e de outros miúdos e, a dada altura, ela perguntou à minha mãe se eu era mudo. Sempre fui muito metido para dentro. Sempre fui essa pessoa e não sei porquê. Sempre fui assim. Agora sou mais comunicativo, tipo de um para um.

LS: A emoção e a estrutura são visíveis no que fazes.

AF: A estrutura serve para representar esse lado emocional. Eu uso a estrutura para dar essa ideia de fechado. Como se fosse necessário criar compartimentos muito fechados.

O MÉTODO E A DISCIPLINA DE TRABALHAR DIARIAMENTE

Emília Ferreira (EF): Como foi a tua infância? E que tipo de adolescente foste? Nunca paraste de desenhar, nem na adolescência?

AF: Era um miúdo muito introvertido um “bicho do mato”. Em adolescente, era muito disperso, queria abarcar todas as áreas criativas, mas o desenho esteve sempre presente.

EF: Na escola, que relação tinhas com as disciplinas científicas?

AF: Gostava das áreas ligadas às ciências sociais e à biologia. Da matemática nem por isso.

EF: E, hoje, que relação tens com a ciência?

AF: Hoje, é bastante estreita, especialmente no trabalho que desenvolvo como designer gráfico. Já criei mais de uma centena de capas para livros científicos.

EF: E lêes alguns desses livros?

AF: *O Haja luz!*, de Jorge Calado é um livro para se ir lendo. Li, por exemplo, *Os Flúidos fora da lei*, de Timothy Sluckin. *A Quarta Fase da Água: Além de Sólido, Líquido e Vapor*, de Gerald H. Pollack.

EF: E com a História?

AF: É importante conhecer a nossa História. É o chão onde caminhamos.

EF: O que lêes nessa área?

AF: Gosto muito do Ernst Gombrich.

EF: Quando trabalhas como designer gráfico, como é que te organizas? Como adequas a tua visão ao programa pedido?

AF: É muito importante falar com o cliente pessoalmente, preciso de perceber quem é a pessoa, quais são os seus interesses e gostos. Mesmo que isso não tenha a nada a ver com o trabalho, gosto de envolver o cliente no processo criativo. O trabalho flui muito melhor.

EF: No caso concreto do [Portugal entre Patrimónios], como é que pensaste a imagem?

AF: Procuro sempre ter como ponto de partida ideias simples e claras. São sempre mais eficazes. E o ponto de partida foi a relação com a palavra “entre” e o sinal gráfico de “parêntesis retos” e desenvolvi o logo a partir dessa relação.

EF: Voltando à escola. Onde é que estudaste e o que te levou a escolher essa formação?

AF: Estudei design gráfico no IADE e, muito mais tarde, fiz o curso completo de artes plásticas e mais dois anos de projeto, no Ar.Co.

EF: O que retiraste da escola?

AF: O mais importante foi o método e a disciplina de trabalhar diariamente.

AS DÚVIDAS FAZEM PARTE DO MOTOR CRIATIVO

EF: Não tinhas, então, esse hábito?

AF: Não tinha essa disciplina. Recebia convites para expor e trabalhava para essa exposição. Hoje trabalho por séries e, depois, penso na exposição.

EF: Foi difícil essa disciplina? Como definirias os benefícios que se retiram dessa prática?

AF: Não foi nada difícil, aconteceu naturalmente. Já nem penso nisso, tenho essa necessidade de produzir; é uma coisa que vem de dentro. Para mim, o grande benefício é estar constantemente a descobrir novas formas de trabalho.

EF: Começaste a expor logo que acabaste o curso? Foi difícil? Tiveste dúvidas?

AF: Foi difícil. Dúvidas tenho sempre, mas também é isso que faz parte do motor criativo.

EF: Nunca hesitaste, na escolha desta via profissional?

AF: Nunca.

EF: Se não trabalhasses nesta área, saberias que outro caminho escolher?

AF: Não me parece.

EF: Tens trabalhado sempre em áreas artísticas, então?

AF: Sim, sempre!

EF: Tem sido um caminho viável?

AF: Nos últimos dez anos, tem sido um caminho de sobrevivência.

LS: Durante o tempo do confinamento físico obrigatório, o teu trabalho e os outros ocuparam-te como? Sentiste a tua segurança e a tua liberdade ameaçadas?

AF: As minhas preocupações, neste período, são mais práticas. Estou preocupado com a queda de 100% dos meus rendimentos. No meu dia, estar em casa já fazia parte do processo de trabalho, não senti grande diferença.

EF: Como lidas com a frustração, com a rejeição, com o lado negativo?

AF: Reviro os olhos, sopro, digo palavrões, e paro para pensar, vejo onde errei e depois começo de novo. Não sou de baixar os braços.

LS: Trabalhaste em grupo? Partilhaste espaços e projetos?

AF: Em 2010, partilhei um atelier. Era um apartamento enorme, junto ao mercado de Arroios. A energia entre nós era — e é — incrível. Dei o nome de “the land of the lost losers”. Inspirei-me num livro e filme de 2008 chamado “Beautiful Losers” sobre arte contemporânea e *street art*. O espaço perdeu-se com a especulação imobiliária, mas as relações entre nós ficaram.

LS: És bastante curioso e inclusivo, tens tido contacto com formas de arte comunitária e participativa?

AF: Enquanto era adolescente, os processos eram todos comunitários. Por exemplo, o da defesa da zona de Fitares. Organizámos exposições, grupos de pintura ao ar livre... Havia muito a ideia de documentar e mostrar o que era aquele espaço que depois foi destruído. De facto, acho que tem muito a ver com o que estou a trabalhar agora. Depois, muitos projetos não passaram de utopias. O que tem acontecido, sempre que me convidam para um projeto comunitário que envolva as artes, por razões políticas ou financeiras é que acabam por não se realizar. E eu fico com muita pena, porque é uma coisa que quero muito fazer.

O IMPORTANTE É PERCEBER O UNIVERSO DOS ALUNOS E EXPANDI-LO

LS: Ensinas há muito tempo. Como é a tua relação com as gerações mais novas?

AF: Gosto muito de ensinar. Durante alguns anos, fui professor assistente na cadeira de design gráfico, no IADE. Quando comecei tinha 26 anos. Éramos todos da mesma idade. Foi uma experiência ótima, de partilha e até de cumplicidade, estávamos todos em início de carreira. Hoje dou aulas de desenho na ETIC. Os meus alunos são praticamente todos adolescentes, muito focados na animação dos videojogos e na cultura manga; aprendo muito com eles sobre essas culturas e partilho com eles outras referências que vêm da banda desenhada franco-belga das vanguardas e cultura underground americana. E claro que os pontos de contacto são imensos. Quando tenho um aluno que diz que não sabe desenhar, explico sempre que um bom desenho não é necessariamente um desenho realista e dou exemplos de artistas como o David Shrigley — entre outros. O mais importante é perceber o universo do aluno e depois ajudá-lo a expandi-lo.

LS: Consegues articular referências? Fazem experiências? Têm universos compatíveis?

AF: Sim, esse é para mim o método mais importante: perceber as suas referências culturais e visuais. A primeira aula é sempre uma tertúlia. Falamos de música, cinema, banda desenhada — tudo conta.

LS: Os jovens interagem muito à distância.

AF: Sim, bastante. Muitas vezes acompanho trabalhos por email ou trocamos ideias e encontramos soluções alternativas. Comunicamos bem.

LS: Usas muito as redes sociais?

AF: Tenho Facebook desde 2010, e o Instagram é ainda mais recente, desde 2017. Tem sido um instrumento fundamental para a divulgação do meu trabalho. De facto, utilizo-os só para trabalho, divulgação e, simultaneamente, para acompanhar museus, galerias e outros artistas...

LS: És conhecido na tua rua? Os outros sabem o que fazes?

AF: Isso é muito engraçado, na minha rua sabem o que faço. Tenho muita proximidade à vida do meu bairro — à vida de Santa Engrácia. Sinto-me bem com isso. Temos uma relação de muita confiança, sobretudo com o Café da Ana e do Freitas. Mas, curiosamente, no meu prédio não fazem a mínima ideia do que faço. Eu trabalho em casa e vivo a rua. Isto para dizer que os meus vizinhos de prédio saem de manhã e chegam à noite e acabo por não ter qualquer convívio com eles.

A FLORESTA É UM ESPAÇO QUE FAZ SENTIDO

EF: Saindo de novo da cidade para falar do teu universo plástico e do caminho para lá. Viveste em Sintra e cresceste no meio das árvores — estavas em casa, na floresta, como “bicho do mato” — até acampaste no Castelo dos Mouros e nas ruínas...

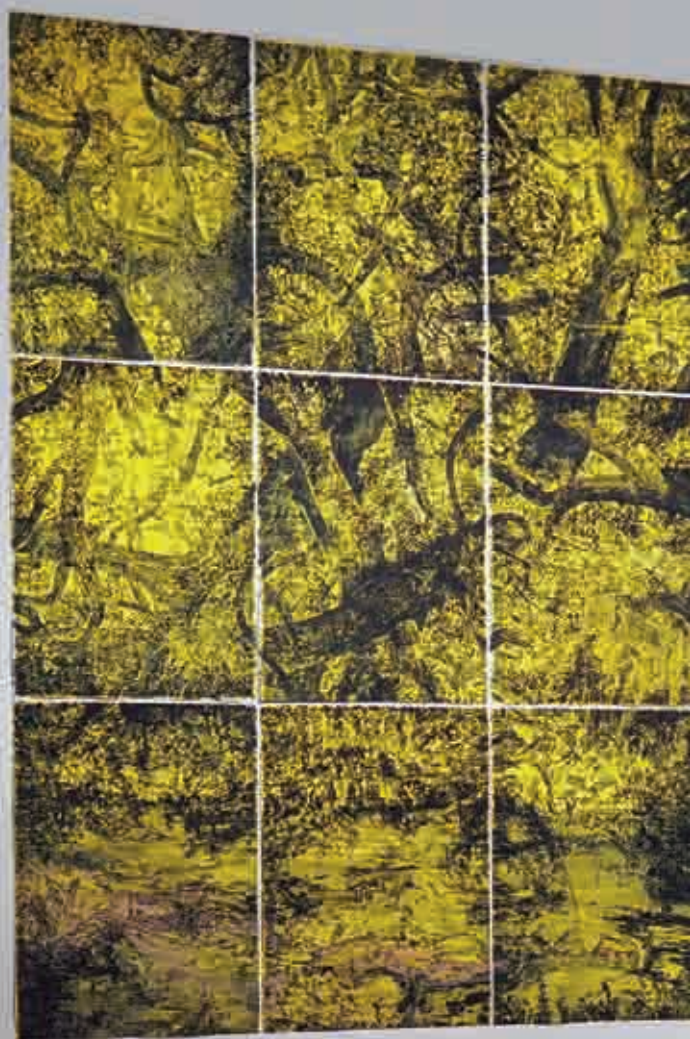
AF: E fiz o Caminho de Santiago.

EF: Há uma relação de *estar* que tem a ver com a perceção do espaço à medida que avanças no espaço, no passeio?

AF: Eu não tenho isto muito assumido, mas acho que há uma relação espiritual.

EF: Do domínio do transcendente?

AF: Não está ligada a coisa nenhuma, mas a maneira como estou lá, acho que é uma coisa um pouco espiritual. Sim, isso é importante para mim também.





LS: Podes precisar a relação com a floresta?

AF: Eu não sou daquelas pessoas que abraçam as árvores. Há pessoas que fazem disto um ritual. Eu estou lá porque quero estar lá e depois, porque não? É um espaço onde faz sentido.

LS: E a escolha da cor no teu trabalho, como é feita?

AF: Há várias razões. Quando os meus desenhos foram insistentemente vermelhos, eu precisava de uma cor que me desse intensidade, que emocionalmente me fizesse sentido. E eu, na altura (agora já não estou nada preocupado com isso), queria desviar-me de uma opção naturalista. Queria aquilo como um símbolo e com alguma intensidade; e o vermelho pareceu-me a cor mais despropositada e depois produzi, sei lá, centenas de desenhos a vermelho, anos a fio a vermelho e depois comecei a sentir necessidade de pôr outras cores...

O CARVÃO FOI UM MATERIAL PARA ME ABRIR O GESTO

EF: O preto?

AF: Só de há dois anos para cá é que o preto apareceu. Eu comecei a fazer alguns desenhos a carvão, porque esses desenhos vermelhos feitos a caneta são muito meticulosos, têm um ritmo muito específico. Às vezes, na brincadeira, faço associações à ideia de palpação, tatuagem. E depois comecei a sentir a necessidade de ter um gesto mais bruto, de maior liberdade. E o carvão dava-me esse gesto, não foi escolher o preto, foi escolher o material que me abrisse o gesto.

EF: E o amarelo depois surgiu por rutura com o vermelho?

AF: Foi. O primeiro desenho que fiz a amarelo, foi por uma necessidade de luz, vibração de cor. As minhas necessidades com a cor não são muito simbólicas, são uma coisa mais emocional.

EF: Estavas a dizer que, em alguns trabalhos, usas o carvão e, noutros, a caneta. Gostava de precisar isso, porque disseste que necessitavas de um gesto mais largo. Por exemplo, que canetas usas?

AF: Os desenhos são feitos a caneta com tinta à base de álcool. Compro as canetas vazias, e depois faço uma mistura de álcool e tinta à base de álcool e vou criando os vários tons dentro da mesma cor. No início do mês de fevereiro, em Cascais, fiz um workshop em que explicava o meu processo técnico de desenho com as canetas. Estava inserido na exposição documental a *Viagem ao Japão vida e obra de Armando Martins Janeira. Embaixador no Japão (1964 – 1971)*. E como as pessoas acharam que o trabalho tem uma lógica oriental, convidaram-me para realizar o workshop e fiquei um pouco constrangido quando a viúva do embaixador perguntou se eu já tinha ido ao Japão.

ESTE VERMELHO NADA TEM A VER COM O JAPÃO

EF: E tu nunca foste ao Japão?

AF: Nunca fui. E ela perguntou-me: “Nunca foi? Então o que é que tem para ensinar?” Comecei a mostrar o trabalho realizado a vermelho e ela disse-me “nem pensar nisso; isto não tem nada a ver com o Japão, só na bandeira”.

LS: Tu até foste selecionado com uma obra vermelha em Tóquio.

AF: Sim, é verdade! E ela acrescentou “Isso é porque você é europeu.” E eu pensei: “Isto não está a correr bem”. Comecei a fazer o trabalho, comecei a explicar o processo. Depois achei muita graça: ela ficou completamente rendida. Não acho que ela tenha acabado por concordar com a ideia de que o meu trabalho é oriental, mas ficou rendida à maneira como estou a ensinar aquilo que sei fazer. Pensei que, se conquistei a senhora, posso conquistar toda a gente. Foi muito giro.

LS: E ganhaste um prémio em Tóquio.

AF: Na realidade, dois. Em 2015, ganhei o segundo prémio da Bienal. O ano passado ganhei uma menção honrosa, que tem uma legenda muito pomposa, mas é sempre uma menção honrosa.

LS: Qual era a cor em 2015, era vermelho?

AF: Era vermelho; foi logo dos primeiros que comecei a fazer.

EF: Por falar em viagem, qual era a viagem ideal para ti?

AF: Gosto muito de viajar, gostava muito de ir ao Japão. Acho fascinante o contraste entre a tradição e a cultura pop.

O TRABALHO PODE ENGOLIR UMA PESSOA

EF: Levando de novo para as questões técnicas. Em alguns casos, usas uma matriz fotográfica e noutros casos não. E esses esboços são feitos no local, imagino, à medida que vais passando.

AF: Faço muitos esboços nos caminhos e tiro fotografias. São conjuntos de coisas que ficam. Alguns trabalhos estão fixos à imagem fotográfica ou ao esboço desenhado no local; outros são invenções, ficção absoluta, vão sendo desenhados como se fosse uma escrita. Às vezes, tenho uma intenção naturalista; outras não tenho preocupações nenhuma — é criar a ideia de paisagem.

EF: Tenho visto imagens de quando estás a desenhar. Estes trabalhos mais recentes são muito imersivos e transmitem uma sensação matérica, são muito orgânicos. É um desenho muito envolvente.

AF: Quando estou a trabalhar em escalas grandes, estou de facto a trabalhar por cima do desenho, num conjunto de quatro. Vou trabalhando por módulos.

Não tenho um espaço grande, então construí uma maquete para visualizar a totalidade da composição. Gosto de grandes escalas. O trabalho pode engolir uma pessoa.

EF: Essa questão da condicionante do espaço é interessante, porque pode ser muito determinante na criação. Há muitos artistas que o referem. O Dominguez Alvarez nunca pintou grandes dimensões porque tinha um atelier com um pé direito muito baixo. O Cruzeiro Seixas contou-nos que, como nunca teve atelier e fazia tudo no trabalho, as obras são do tamanho de uma gaveta. A Graça Morais, no ano em que esteve sem o atelier dela na Costa do Castelo e ficou apenas com umas salinhas em S. Sebastião da Pedreira, criou uma grande série de desenhos de pequeno formato. Há muitos exemplos. No teu caso, contudo, consegues contornar esse constrangimento, porque mesmo tendo um espaço que te impede de fazer um trabalho numa escala de papel grande, pensas em elementos e depois juntas.

AF: Sim, é verdade. É como na escrita: vou mudando de página.

EF: E ultrapassas a condicionante do atelier, criando uma outra forma de visualização.

AF: As pessoas perguntam-me, mas como é que tu consegues? E eu nem percebo a pergunta, porque para mim é tão simples! Tenho esta folha, fiz este desenho, meto outra, continuo; meto outra... é tão simples que não percebo que possa parecer complexo. Não é.

EF: Provavelmente, para quem pergunta, a complexidade é a questão da imagem mental. Como é que chegas a uma imagem mental de uma composição tão grande, partindo de elementos tão pequenos.

AF: Eu percebo. Todos temos esses esquemas mentais.

EF: Mas nem toda a gente os consegue visualizar facilmente.

AF: Sim, agora percebo isso.

EF: E, sobretudo, concretizar.

AF: A questão é essa. Imaginação temos, mas há muitos tipos de imaginação. Há imaginações mais visuais que outras.

LS: Geralmente, guardas sempre a ideia e a forma; neste caso a imagem.

AF: Sim.

SENTI QUE TINHA MESMO QUE FAZER ESTE CAMINHO

EF: Há pouco, disseste que fizeste o Caminho de Santiago. Já o fizeste muitas vezes?

AF: Já o fiz algumas vezes. A primeira foi em 2017.

EF: E o que te levou a fazê-lo?

AF: Estava com a minha amiga Manuela Gonçalves que estava a preparar a viagem dela. E foi um impulso. Porque ela tinha que ir buscar a Credencial do Peregrino à Basílica de Nossa Senhora dos Mártires, no Chiado, e eu estava com ela. Fomos almoçar e ela disse “tenho que ir tratar disto”. Eu disse “Vou contigo e depois vamos beber um café”. E, depois, senti que tinha mesmo que fazer este caminho. Senti uma diferença tão grande, no momento em que tomei a decisão! Senti-me tão positivo com aquilo tudo! E, depois, claro, a viagem foi uma coisa emocional. Não sei se vocês já fizeram.

EF: Não, por isso é que estava a perguntar. Mas tenho muita curiosidade, porque é um ritmo diferente que se nos impõe e uma relação diferente com o caminho.

AF: Fui das pessoas mais lentas do grupo. As pessoas tinham muita paciência para mim. Tive um ritmo muito lento, parava consecutivamente para desenhar, fui ficando para trás. Era sempre o último a chegar aos albergues

e depois sou uma Cinderela, tenho uns pezinhos muito delicados, fazia bolhas que nunca ninguém tinha visto. E, seja-se crente ou não, quando chegamos à Catedral, é bastante emocional. Estivemos dias para chegar ao final do caminho, conquistámos uma coisa.... Há sempre chatices, porque fazer uma entorse num caminho destes é uma chatice.

EF: Quantos quilómetros fazias por dia?

AF: Em média, 25. Houve um dia em que fizemos mais.

EF: Como média, é duro.

AF: Não tem que ser tudo assim.

EF: E por caminhos que nem sempre são bons, não é?

AF: Não, não são. Essa é a parte mais interessante. Uma das vezes que fiz o caminho, ia com um amigo que, por uma razão qualquer, se enganou. Eu não tenho problema nenhum em perder-me. Algumas pessoas ficam muito stressadas com isso. Eu não considero que me estou a perder; estou a descobrir outras coisas. Claro, quando há um propósito de chegar a um objetivo, isto não funciona. Mas nós perdemo-nos muito e fizemos um longo caminho por uma autoestrada. Isso não teve graça nenhuma. Agora, tudo o que é feito pelo meio da floresta é incrível. E, depois, é o lado da camaradagem. Uma data de pessoas que fazem o caminho por várias razões. É sempre muito gratificante.

EF: E há um lado de silêncio e solidão?

AF: Sim, claro. Mas, de vez em quando, estamos em plena galhofa. É muito engraçado, porque se encontra pessoas muito diferentes. Encontrei um casal japonês que esteve o tempo todo a rezar e a princípio eu achei piada.





NO CAMINHO DE SANTIAGO EXISTE “ESPÍRITO DE CORPO”

LS: Mantras.

AF: Pois é. Mas, a determinada altura, aquilo já me estava a incomodar um bocadinho. Fui ficando para trás. Noutra circunstância, conheci um brasileiro milionário com quem fiz amizade. Já há algum tempo que não o vejo. Ele já fazia o caminho há vários anos, porque achava que tinha que agradecer a sorte que teve. As razões das pessoas são muito diferentes.

EF: E há muitas árvores no caminho.

AF: Há sempre muitas árvores no caminho. Há zonas lindíssimas. Há zonas que nos dá mesmo vontade de decidir “eu fico aqui”. Pronto. Coisas lindíssimas. Mas, do ponto de vista humano, é ainda mais interessante. Tenho um amigo — confesso que tenho alguma inveja dele — que foi fazer o caminho e veio de lá com uma mulher e um filho. Telefonou-me a dizer que ia fazer o Caminho de Santiago. Eu disse “está bem”. Passado uns meses disse-me: “Vê lá tu, arranjei uma mulher e agora ela está grávida”. Conheceram-se no caminho. Ele estava aflito com bolhas e ela ajudou-o.

EF: Essa capacidade de entreaajuda é o que está na base da nossa evolução como espécie; temos sucesso porque conseguimos ajudar-nos mutuamente.

AF: Sim. Ali, isso está sempre presente. Também senti isso, quando fiz o serviço militar, que era obrigatório nos anos oitenta. Há uma coisa que é o chamado “espírito de corpo”, essa entreaajuda entre camaradas. Isso existe e funciona. Mas, cá fora, já nada disto funciona. O que é pena. E a fazer o Caminho de Santiago isso existe. Isso existe.

DEUS PODE SER A NATUREZA

EF: A entreadjudá. Como uma rede.

AF: Sim, é engraçado porque agora existem várias teorias de que as árvores têm uma rede de comunicação. Elas alimentam-se umas às outras.

EF — Sempre senti que elas comunicavam. Tive sempre a sensação de as ouvir falar. Agora fala-se nisso de modo científico.

AF — Elas têm uma carga simbólica e esotérica muito forte. Isso a mim faz-me imenso sentido porque a verdade é que, quando passo tempo numa floresta, venho com uma leveza especial, não é? Alguma coisa se passa. Quanto mais não seja, porque ela provoca um ambiente de paz.

EF — Há uma diluição das energias negativas.

AF — De facto, a natureza tem alguma coisa. Não sei muito bem o que é Deus, apesar de ter tido uma educação católica. Mas tinha essa ideia de força. Uma força qualquer. Não sou desprovido disso, dessa ideia. E Deus pode ser a natureza.

EF: Para os índios da América do Norte, sobretudo os da nação Dakota, havia uma força a que chamavam Wakan Tanka — o grande misterioso. E esse grande misterioso, que não é transcendente, que é imanente, está em tudo.

AF: Percebo que as pessoas tenham essa necessidade simbólica. Precisamos de símbolos. Não precisamos é de fazer guerra em nome dos símbolos.

A LEITURA SÓ RESULTA COM O AFASTAMENTO

LS: Tens símbolos nos teus trabalhos?

AF: Se tiver, é sem querer. Criaturas tenho de certeza. As pessoas fazem sempre este exercício divertido de ver criaturas. Mas eu não tenho intenção nenhuma de as pôr.

EF: Que tipo de criaturas?

AF: Bichos. Tive um workshop com um dos meus pintores favoritos que é o João Queiroz (aliás, nota-se!) e o João gostou do meu trabalho (e eu fiquei muito feliz por isso). E ele estava sempre a dizer “Agora tens que olhar para o trabalho e vê se há caras”. Eu não vejo caras nenhuma, mas há sempre uma pessoa que vê um tigre, todo o tipo de demos. Veem-se sempre monstros e outras coisas.

EF: Ou seja, não se controla o que os outros veem nas nossas coisas. Há também um jogo de percepção. Quando nos afastamos dos trabalhos eles ganham um certo rigor.

AF: Ganham um rigor mais naturalista, sim.

EF: Dizias que no início não querias isso, mas que agora já não te incomoda. Porquê?

AF: Não, já não. Provavelmente, porque agora já não me faz sentido nenhum.

EF: Libertaste-te?

AF: Sim. É o que faço; logo, é o que faz sentido. Em conversa com uma arqueóloga, ela relacionou o gesto, a escala, a estrutura e a visualização de alguns dos meus trabalhos com a perspetiva daquela menina de oito anos que descobriu Altamira. O facto de as pinturas dos animais cobrirem a quase totalidade da abóbada da gruta e de se questionar se o ou os artistas que as

criaram tinham a ideia e a imagem do conjunto. É o que acontece com alguns dos meus trabalhos de grande escala, só quando são expostos é que me é possível ter essa noção dessa totalidade. Curiosamente, há um desenho grande, modulado, em que pedi ajuda para acertar as folhas porque não estavam na esquadria. E a pessoa que estava a aparar o desenho disse uma coisa a que achei muita graça. Estava em cima do desenho e disse-me “Afinal isto não é tão bonito como eu pensava”. Foi quando eu percebi e lhe expliquei “precisas de uma distância, a maquete que viste dá-te a leitura que só resulta com o afastamento”. Mas o importante para mim foi que, quando ele me disse isso, fiquei satisfeito, porque pensei: isto tem a liberdade que eu quero, não está agarrado ao referente.

EF: Tem a sugestão do referente, mas não é realista.

AF: Sim.

AS PALAVRAS TAMBÉM SÃO DESENHO

EF: A tua imaginação foi sempre visual? E sempre relacionada com o desenho?

AF: É sempre visual.

EF: Qual é a importância da fotografia no teu trabalho? Não a usas apenas como registo para desenvolver no desenho. Podes falar um pouco sobre obras como as que apresentaste na exposição *A incontornável tangibilidade do Livro ou o Anti-Livro*, no MNAC?

AF: Essas fotografias foram tratadas como se fossem desenho. Não sou um fotógrafo. Trabalhei a luz e a sombra como se estivesse a desenhar.

LS: E a tua instalação “Observatório”, criada para Serralves? Toca em questões como a dificuldade de concentração e a perda de foco.

AF: A instalação questiona os níveis de atenção necessários ao estudo e à aprendizagem. O livro é a porta de acesso à procura, à observação e ao conhecimento. Aberto também à sua forma e construção. Porém, também teve outras interpretações, focadas no livro e nas ideias novas, na perspetiva de estruturas de ensino rígidas terem mesmo de ser alargadas. Embora vivamos numa época de banda larga, muitas vezes temos um pensamento de banda estreita. A partir deste trabalho e da publicação da IST Press, foi estimulado o diálogo entre arte, ciência e conhecimento, com encontros, conversas e exposições.

EF: Sentes necessidade de mudar de registo? Qual o papel da criação de objetos no teu trabalho? É uma prática recorrente ou um caso isolado, como, mais uma vez, com a peça que apresentaste nessa mesma exposição do MNAC?

AF: Gosto de fazer coisas diferentes, mas nem sempre as mostro ou as finalizo. O desenho é sempre a minha prioridade. Agora ando a fazer experiências com som, tenho uma guitarra elétrica que para mim é uma máquina de ruído — eu não sou músico. Às vezes, imagino um desenho meu como se fosse um rolo de uma pianola, que são feitos de papel perfurado. Seria fascinante ouvir que som que daí sairia.

EF: E qual o papel das novas tecnologias no teu trabalho? Há alguma relação ou todo o processo é físico, um corpo-a-corpo com os materiais?

AF: Maioritariamente, é corpo a corpo e cada vez mais é assim. Gosto de incorporar o erro e o acidente, mas às vezes uso a fotografia e impressões de grande formato. Aceleram o processo para chegar aonde quero.

LS: Por falar em aceleração. A aceleração tecnológica assusta-te? Desafia os teus limites?

AF: Não me assusta de todo, ela faz parte do processo criativo e do desenvolvimento do trabalho. Mas, para mim, a obra tem de ter um corpo físico, tem de ocupar espaço, ser tátil, ter cheiro, envelhecer. O digital não tem alma. Para mim, claro.

EF: E tens alguma relação com a palavra?

AF: Gosto de ler. Mas as palavras também são letras e elas são desenho para mim. Lembro-me de ser miúdo e escrever o “M” sempre em minúsculas; para mim era mais elegante, visualmente.

EF: E com o livro?

AF: Claro que também. Gosto do objeto, do cheiro, do peso; não consigo tirar prazer nenhum da leitura digital.

SOU UMA COTOVIA E NÃO UMA CORUJA

EF: Mencionaste já várias vezes sensações intimistas, como a melancolia. E também condições, como o silêncio. Dirias que são bases necessárias para o teu trabalho? Conseguirias trabalhar sem silêncio, por exemplo? Ou sob a influência de grande alegria?

AF: Consigo trabalhar sem silêncio, mas quando estou muito eufórico e muito alegre não vale a pena trabalhar. Só me apetece dançar — e sou um péssimo dançarino. E embora consiga trabalhar sem silêncio, é sempre melhor estar em silêncio.

EF: Então, confirmas um certo ar neutro, necessário à disciplina da criação?

AF: Sim, completamente.

EF: Achas que o sentido espiritual que encontras no processo do teu desenho, também se transmite a quem o vê? Isso seria importante?

AF: Para algumas pessoas, sim, esse lado espiritual é transmitido. Não é importante, mas é muito gratificante quando isso acontece.

EF: Que preocupações ou opções crês centrais para desenvolver um trabalho criativo?

AF: Para mim o processo criativo é individual. É uma necessidade interna, não existe sem uma disciplina rigorosa de trabalho. É e deve ser um motor contínuo.

EF: Em geral, como organizas o teu dia? Quando comesças, quanto tempo em média te dedicas ao trabalho e quando e como decides que deves parar?

AF: O importante é trabalhar todos os dias. Não tenho nenhum horário definido, mas, sempre que posso, gosto de trabalhar de manhã cedo. Não sou uma pessoa noturna, como diz uma amiga minha: sou uma cotovia e não uma coruja.

QUANDO OIÇO UM DISCO, GOSTO DE O FAZER SOZINHO. É COMO LER UM LIVRO

EF: Quando trabalhas, precisas de estar sozinho ou não te incomoda ter companhia?

AF: A companhia não me incomoda nada.

EF: E trabalhas a ouvir música ou em silêncio?

AF: Gosto muito de ouvir música sou um audiófilo, mas deixei de ouvir música enquanto trabalho. Apercebi-me de que não ouvia nada, estava imerso no trabalho e o resto desaparecia. Quando vou ouvir música, só oiço música. Quando oiço um disco pela primeira vez, e normalmente em vinil, gosto de o fazer sozinho. É como ler um livro.

EF: E, entre os músicos, quem?

AF: Sou muito, muito fã dos Beatles. Os meus álbuns favoritos são o Revolver e o Abbey Road. Mas tenho uma lista grande de músicos. Partilho alguns dessa lista: Tindersticks, David Bowie, Nick Cave, Scott Walker, Marianne Faithfull,

Leonard Cohen, Scott Matthew, Joy Division / New Order, Durutti Column, Marlon Williams, Sarah van Etten, The Cure, Radiohead, Brian Eno, Sonic Youth, Kraftwerk, Pulp / Jarvis Cocker, John Grant, Bauhaus, Low, Sufjan Setevens, Sibylle Baier, Suicide, John Cage, Lee Hazlewood, Pop dell' Arte, Jorge Palma, Norberto Lobo, John Cale, Eels, Spiritualized, The National...

EF: Uma bela lista. E, na tua área, quem foram os artistas com que já trabalhaste que mais te orientaram para dentro de ti?

AF: Não quero ser ingrato nem injusto com todos os artistas que me acompanharam na minha formação, mas tenho de destacar o Miguel Branco, o Paulo Brighenti e o João Queiroz.

COMPRO DISCOS PELA CAPA E NÃO TENHO VERGONHA DISSO

LS: O que fazes nos tempos livres?

AF: Oiço música e coleciono vinil. Tenho uma relação obsessiva com os discos. Compró discos pela capa e não tenho vergonha disso. É a combinação perfeita entre as artes visuais e a música.

LS: Para além da música tens mais hobbies, hábitos?

AF: Gosto de brinquedos antigos de folha e mecânicos. Tenho uns quantos. Também gosto de *action figures*. São hábitos muito caros que tive de abandonar. Tenho uma coleção respeitável de figuras dos filmes de *stop motion* do Tim Burton.

LS: Ao longo dos anos, que pessoas, coisas, te foram prendendo a atenção?

AF: Isso é mais uma lista interminável, em todas as áreas. Gosto muito da escrita do Gonçalo M. Tavares e do Valério Romão, da pintura do Neo Rauch, do Michaël Borremans e do Luc Tuymans. Gosto da música das editoras como

a 4AD e da Factory Records, com designers gráficos incríveis como Peter Saville (FAC) e o Olivier Vaughan (4AD), de bandas portuguesas como os Mão Morta e os Pop dell' Art, como já disse. gosto da banda desenhada do Chris Ware. Gosto do cinema do Wim Wenders. “As asas do desejo” é o filme da minha vida. Gosto muito dos filmes de *stop motion* do Tim Burton — para dizer a verdade sou obcecado por esses filmes. Do trabalho de David Lynch, de que acabei de ler agora *Espaço para sonhar*, que é a sua biografia, o que foi bastante inspirador. E por aí fora... Enfim, são imensas camadas de referências. Imagino as minhas referências como aquela sobremesa indiana, a bebinca. Gostamos de uma coisa durante uma determinada época e depois aparecem outras e vou somando.

LS: Por falar nisso, gostas de comer, cozinhas?

AF: Sim, gosto, sobretudo de peixe e vegetais. Descobri o prazer da comida muito tarde, por volta dos trinta e muitos. Se cozinho? Boa pergunta! Comecei a cozinhar mais ou menos há cinco anos. É um excelente instrumento de sedução, cozinhar para impressionar a namorada. Agora cozinho para mim. Mas tenho muito, muito que aprender.

O QUE ME ATRAI MAIS SÃO OS PROCESSOS CRIATIVOS

EF: Para terminar, que relação tens com os museus, como visitante? Que tipo de museus frequentas mais? O que procuras neles?

AF: Vejo de tudo, mas gosto mais dos museus de ciência, e dos de arte moderna e contemporânea. Procuro sempre algo que possa contribuir para o meu trabalho. Às vezes fico tão focado numa obra ou num detalhe que esqueço todo o que vi anteriormente.

EF: Como definirias património?

AF: É o nosso alicerce coletivo e individual.

LS: Atrai-te a cultura dos outros?

AF: O que me atrai mais são os processos criativos, o caminho percorrido até à obra final, seja ela um filme, uma pintura, uma música ou um prato de comida.

LS: Tudo é cultura?

AF: Claro que sim.

LS: Que dimensões te despertam mais curiosidade?

AF: A necessidade que todos temos de ser criativos e de como vamos materializar essa necessidade. Gosto de saber como as coisas funcionam, como é que elas nascem. Muitas vezes, não gostando das coisas, interessa-me saber todo o processo, o seu caminho. A viagem.





UMA COLEÇÃO DE AFETOS

Maria Eugénia e Francico Garcia

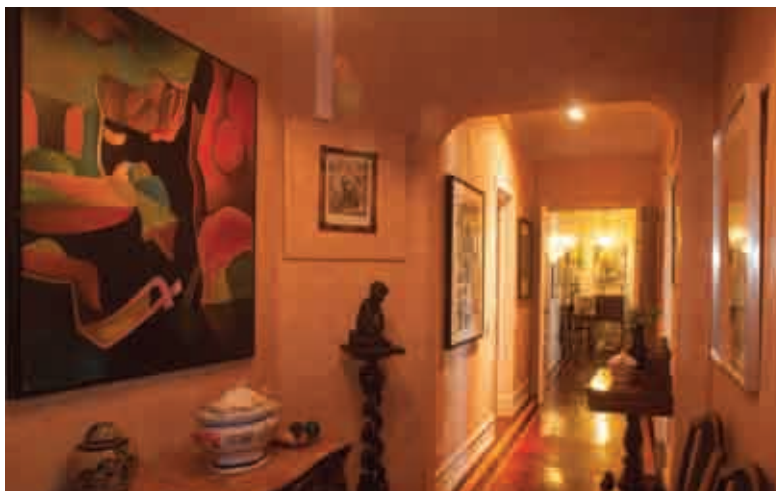
PALAVRAS PRÉVIAS

Ampliando a reflexão sobre os modos de entendimento do património, é agora a vez de dar voz, nesta coleção de entrevistas do [Portugal entre Patrimónios] a uma colecionadora. Esse universo do colecionismo privado que, com frequência, permanece fechado na intimidade das famílias e dos amigos é aqui revelado com contornos especiais: longe da questão do investimento, a coleção que o casal Maria Eugénia e Francisco Garcia foi reunindo ao longo de três décadas da sua vida revela, em especial, uma rede de amizades. Um modo particularmente íntimo de evocar o património.

No dia 9 março de 2020, respondendo a um repto lançado por Raquel Henriques da Silva, para conhecermos a colecionadora, deslocámo-nos à Avenida António Augusto de Aguiar, em Lisboa. Ali, guiadas pela sua memória e acompanhadas também por um dos seus três filhos, João Pedro Garcia, fomos percorrendo a sua casa e conversando sobre esses outros habitantes tão especiais. Mais do que descobrir autores e obras, foi sobretudo tocante a partilha de momentos de íntima cumplicidade entre criadores e colecionadores, revelando simultaneamente um tempo e um país que já parece longínquo. Nesta conversa desafiada sem guião revela-se também o espírito de um tempo em que a cidade e os seus círculos sociais e culturais eram bem mais circunscritos e as vivências tinham outros contornos. Essas memórias das aquisições das obras misturaram-se com as da vida dos colecionadores e por isso mesmo é de assinalar a generosa simplicidade e abertura com que foram partilhadas. E, como ao longo das próximas páginas ficará claro, de como tudo se resumiu sobretudo a uma teia de afetos.

À Maria Eugénia e ao João Pedro Garcia, os nossos agradecimentos pela partilha. Primeiro, nesse dia de final de inverno de 2020, por nos terem aberto a sua casa e contado todas essas memórias. E, agora, mais de um ano e meio volvido, pelo empréstimo das obras que, entre 17 de novembro de 2021 e 29 de maio de 2022, transportam a memória dos colecionadores ao espaço público do Museu Nacional de Arte Contemporânea, ampliando conhecimento e contribuindo para novas leituras do património artístico nacional.





FOMOS COMPRANDO À MEDIDA DAS NOSSAS POSSIBILIDADES

Emília Ferreira (EF): Como é que a Maria Eugénia conheceu o seu marido?

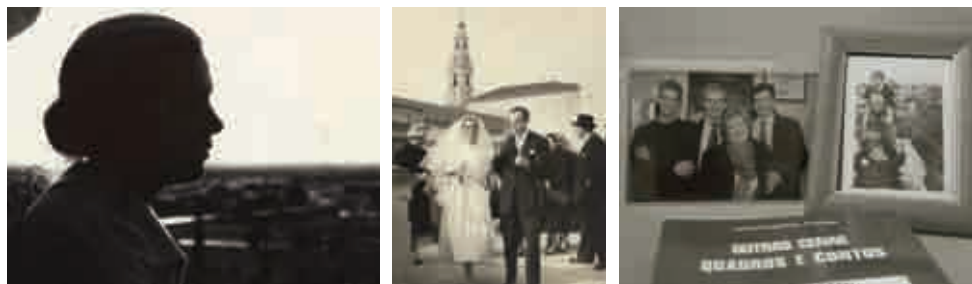
Maria Eugénia Garcia (MEG): Conhecemo-nos em meados dos anos 50, através de um amigo das nossas famílias, o notário José Cardoso. Casámo-nos em março de 1958. Tivemos três filhos, João Pedro (n.1959), José Frederico (n.1960) e Francisco Miguel (n.1963).

Lúcia Saldanha (LS): Eram ambos de Lisboa?

João Pedro (JP): Não, o meu pai, Francisco Garcia, nasceu a 7 de junho de 1915 na Madeirã, concelho de Oleiros, e era advogado. Morreu a 1 de maio de 1985. A minha mãe nasceu a 8 de outubro de 1933, em Ourém, diplomou-se pela Escola Técnica de Enfermeiras e foi professora do ensino secundário.

LS: Foi amor à primeira vista?

MEG: Vivi na Praça do Areeiro, em casa de amigos dos meus pais, não sei quantos meses, porque vim para Lisboa fazer o curso de Enfermagem. Eu tinha tido uma tuberculose dois anos antes e tive que fazer os testes todos. “Você está boa, você está boa, mas não pode ainda acabar o curso, tem que passar mais um ano sobre a sua doença”. Eu chorei imenso. Esses amigos dos meus pais tinham uma filha pequena que ia para o ballet, eu acompanhava-a, estava por lá. Havia uma ligação deles com o Francisco, ainda eram primos, por aquelas aldeias ali à volta do Zêzere, e eram visitas uns dos outros. Vimo-nos. Olha. “Olhei. Olhaste. Gostei. Gostaste.” Nunca houve uma palavra, nem nada. Foi só “olhei, olhaste”, mais nada. Autêntico!



Raquel Henriques da Silva (RHS): São aqueles olhares cheios de conteúdo!

EF: Quando começaram a colecionar?

JP: À data do casamento já estava em casa do meu pai a obra “Bastidores”, de Marcelino Vespeira. A “Evocação de Florença”, também de Vespeira, ainda não tinha regressado de São Paulo, onde havia sido incluída na representação portuguesa na Bienal de 1957. Foi, aliás, por insistência dos meus pais que o autor concluiu esta obra a tempo de ser apresentada no Brasil.

EF: O que os levou a esse primeiro impulso de começar a rodear-se de arte?

MEG: A partir do casamento fomos comprando à medida das nossas possibilidades, e do nosso gosto — mais do que dos nomes. Foram sempre os principais critérios para as aquisições.

LS: Qual foi o primeiro quadro?

JP: Este aqui, “Bastidores”, do Vespeira.

MEG: Comprou-se ao Vespeira. Foi antes de casar. Antes de 58. A “Evocação de Florença” acabou-o à nossa custa. Nós íamos lá para casa e obrigávamo-lo a pintar.



VISITAVAM MUSEUS E EXPOSIÇÕES

RHS: Como é que foram conhecendo os artistas?

MEG: O interesse do Francisco pela arte contemporânea teve certamente origem no seu relacionamento com António Pedro, que conhecera nos períodos de férias em Moledo, no Minho, em casa de amigos comuns, anos antes de casarmos.

JP: Foi nos anos 40, 50.

MEG: Grandes amigos do Francisco tinham casa em Moledo e, naturalmente, conhecemo-nos lá. Quando para lá íamos, era pelo António Pedro. Depois, quando ele vinha a Lisboa, continuávamos a ver-nos. Eu lembro-me de serões em que ficávamos a ouvir o António Pedro. Quando ele estava em Lisboa reuníamo-nos em torno de um célebre arroz de cabrito! O António Pedro passava horas a falar, falar... e eu ficava fascinada a ouvi-lo. Lembro-me perfeitamente. Também nos reuníamos em casa do França, às vezes jantávamos lá; outras vínhamos aqui jantar também. Antigamente jantávamos muito mais uns em casa dos outros. Depois o quarto andar do Azevedo ... subi quantas vezes?! Sei lá!

EF: Quem foram aqueles de quem ficaram mais próximos?

MEG: Através de António Pedro, o Francisco terá conhecido o José-Augusto França. Este considerava-o “o seu melhor Amigo” e “o irmão que nunca teve”. Pela mesma altura, tornou-se muito amigo de Vespeira, de Fernando Lemos e de Fernando Azevedo, amizades que duraram até à morte.

LS: Formavam um grupo?

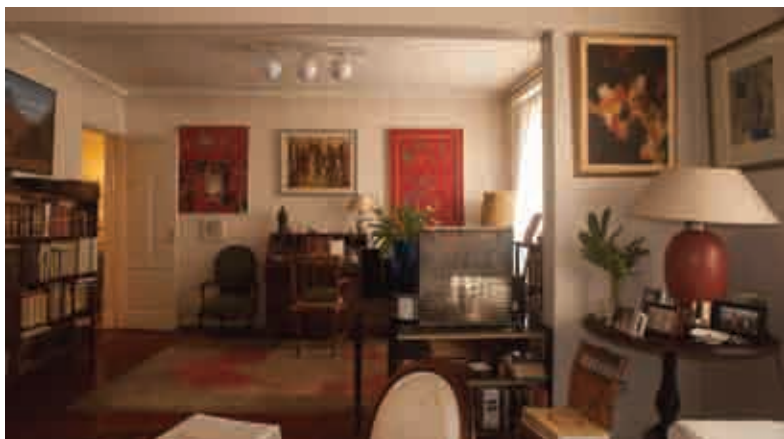
MEG: Sim. Reuniam-se com muita regularidade, visitavam museus e exposições (a Galeria de Março, a Jalco...) e isso foi aguçando a curiosidade e o seu gosto pela arte.

LS: João Pedro, lembra-se de ir com os seus pais a exposições?

JP: Sim, lembro-me de ir desde miúdo. Marcaram-me, especialmente, a grande retrospectiva de Joaquim Rodrigo, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, e várias mostras na [Galeria] 111 e nas desaparecidas Divulgação, Diário de Notícias e Buchholz. Foi nesta última que comecei a comprar discos de música clássica, o que ainda faço, infelizmente já não lá.

EF: Como veem hoje (filhos e netos) esse património afetivo, artístico — e histórico — com todo o peso de documentação e investigação que reuniram e que se reflete nas várias publicações (catálogos, livros) em que as obras da coleção têm sido registadas?

JP: Sobre o impacto que a coleção tem tido nas gerações mais novas da família, apenas posso falar em meu nome. As obras que maior impacto tiveram em mim foram a “Procissão”, do Pomar, e a “Evocação de Florença” e, ainda, o “Estoujo Quiromântico”, de Jorge Martins, que, com obras de Vespeira, de Nuno Siqueira, de Cargaleiro e de Costa Pinheiro, me acompanhou numa das minhas estadas em Paris.



UM TEXTO INÉDITO QUE APRESENTA A COLEÇÃO

RHS: (dirigindo-se a EF) Não sei se tens presente que o ponto de partida deste projeto de apresentar a coleção foi o seguinte: a Maitê França, a mulher do França, naquelas conversas que temos regularmente, disse-me que o último texto que o França escreveu, e não publicado, é o texto que ele fez ...

JP: Que eu lhe pedi para fazer, porque gostava de o ter. Foi em 2016. Eu tenho ali o texto.

RHS: O João Pedro pediu-lhe um texto, para o caso de se vir a fazer alguma coisa com, ou tendo por base, a coleção.

JP: A ideia era haver, pelo menos, um catálogo e, eventualmente, uma exposição. Mas, sobretudo, queria ter um testemunho escrito do José-Augusto França, porque em 2016 já ele ia a caminho dos 94 anos. Pensei “se ele não faz agora...”. Por sorte, escreveu.

RHS: Portanto, nós temos um texto inédito do José-Augusto França, que eu ainda não li, que apresenta a coleção.

JP: E também apresenta os colecionadores, porque houve conversas entre os três, sobre estes e outros quadros.

RHS: Eu costumo dizer que o António Pedro foi a maior paixão do José-Augusto.

JP: Sim, é verdade. Conheceram-se em Moledo nos anos 40, como a minha mãe já referiu. Tinha o José-Augusto França 20 e poucos anos, e o meu pai um pouquinho mais, 27 ou 28. Ficaram amigos desde essa altura. A partir dos anos 50 o meu pai foi comprando umas coisas de que gostava.

MEG: O Francisco começou por ir às exposições da Jalco.

JP: Só comprava aquilo que podia, por um lado, e, por outro, aquilo de que gostava. Era uma coleção, mas era para ter em casa. É isso que explica este conjunto, há coisas que tem e outras que não tem.

RHS: Compravam os dois... começaram a comprar quando se namoravam ainda?

MEG: Pouco.

RHS: Não. Tinham que poupar para o casamento.

MEG: Nessa altura só havia o Vespeira que, então, estava em São Paulo, e os “Bastidores”, e pouco mais.

JP: E depois a pouco e pouco, foram comprando. Eu assisti — nasci em 1959.

MEG: Havia uma relação muito forte com o Vespeira e com o Azevedo; havia uma grande amizade com o Lemos.

RHS: Pois, tem um conjunto de Lemos muito bom.

JP: Há muitas obras que estão cá em casa graças à minha mãe. Noventa e cinco por cento foram compradas em conjunto.

RHS: Tem um gosto e tem um interesse.

EF: Há um olhar e há uma responsabilidade.



UM PROJETO AFETIVO

RHS: E, portanto, a ideia que lancei — e daí a Emília estar aqui — dentro daquela linha de trabalho do museu, parecia-me o museu certo para expor estas obras, mas nisso eu sou suspeita, porque é sempre o primeiro museu de que me lembro — pela escala, pela dimensão e pela linha de programação, e porque temos todos uma grande ligação com o França.

EF: Claro.

RHS: Já emprestaram vários para o Museu do Chiado.

JP: Na exposição do Rodrigo estiveram todos os que temos. Também para lá foram vários outros do Vespeira.

EF: Claro, é uma colaboração antiga.

MEG: Eu gostei de os ver lá.

RHS: Mas eu gosto muito de os ver aqui.

EF: Confesso que também gosto muito de os ver aqui em casa.

RHS: Acho que as coisas estão fotografadas.

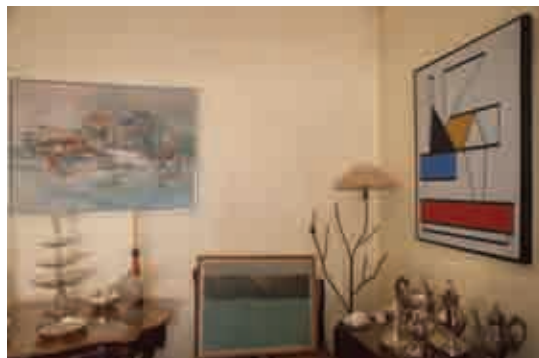
JP: Estão. As fotografias foram feitas pelo fotógrafo do José-Augusto França, o Pedro Soares. Ele poderá vir a casa da minha mãe fotografar o ambiente em que as obras estão.

RHS: Ah, isso é importante: frequentar a casa e aqui a artista principal [Maria Eugénia Garcia].

JP: Temos fotografias dos meus pais que foram tiradas pelo Fernando Lemos. Também é uma mais-valia para a exposição.

EF: É que fica um projeto afetivo.

RHS: A ideia de fotografar a casa é muito interessante.



OS QUADROS QUE JÁ VIAJARAM

LS: Desde quando é que começaram a emprestar quadros para exposições?

JP: Foi logo desde o início, para a 4ª Bienal de São Paulo, como já referimos.

MEG: Este [“Evocação de Florença”] foi para lá antes de casarmos.

JP: As pessoas conheciam-se, não é? Na Gulbenkian estava o Zé-Augusto, o Fernando Azevedo... eles sabiam o que havia cá em casa. O Zé Sommer Ribeiro também. Por isso foram pedindo obras para várias exposições, na Fundação e fora dela, em Portugal e no estrangeiro.

MEG: Houve umas que foram a Madrid e a Londres. Vários deles foram para a exposição de Beja dos anos 50, que depois seguiu para Belas-Artes. Os do Pomar foram para a grande exposição de 1978, na Gulbenkian. A “Procissão” foi o que saiu mais vezes.

JP: Saiu três ou quatro vezes. Temos os catálogos das exposições em que estiveram. Os Azevedo também saíram.



EF: Sim, está aqui tudo documentado nos catálogos e no dossier.

JP: Eu tenho mais alguns catálogos em casa. Falta aqui um do Jorge Martins. Mas aqui estão quase todos. Nós temos as cartas da Fundação Gulbenkian a pedir e a devolver os quadros; e do Museu do Chiado a pedir e a devolver. Tem que se fazer essa pesquisa.

RHS: Então, e aqui? Há alguma história para associarmos a estes?

JP: Sobre esses, conto eu. Temos a história toda documentada... Houve uma exposição do Lemos na [galeria] Dinastia, antes do 25 de Abril, em 1973. Eles nunca mais devolviam as obras. O meu pai, além de amigo, era advogado do Fernando Lemos, que estava em São Paulo. Tardavam em devolvê-las, originando trocas de cartas para cá e para lá, a pedir os quadros. O meu pai resolveu então comprar três deles. O meu pai disse: “Não devolvem, eu compro.” E assim temos três quadros dessa exposição da Dinastia. Estão dois cá em casa e está outro em casa do meu irmão. Depois, continuando com o Lemos, este desenho, de 1958, é uma das obras preferidas do José-Augusto França.

RHS: Eu gosto muito desse.

JP: O José-Augusto gostava especialmente dele, até o usou para capa de um dos seus livros. Existe também um número significativo de gravuras, serigrafias e litografias.

EF: Sim, estão aqui estas da Sonia Delaunay.

JP: Este, “6H” foi o daquela história célebre... sabem, com certeza, a história da exposição do Rodrigo, na Sociedade Nacional de Belas-Artes. Um pouco antes do 25 de Abril. É uma história muito engraçada que a mãe vai contar — a história do “Santa Maria”.

MEG: Ah! O “Santa Maria”, pois. Aquelas Belas-Artes estavam cheias, o Rodrigo expôs tudo! Mesmo os quadros que não vendia, que eram muito bonitos, muito bonitos. Isso foi tudo um malabarismo.

RHS: Uma história incrível!

MEG: O Rodrigo perguntava “Quanto é que isto custa?” Começou a pôr preços nos quadros que queria vender, à toa. À toa! Mas de tal maneira que o Francisco pega no telefone, liga para o Rui Mário Gonçalves e para o Manuel de Brito: “Venham aqui, isto está uma loucura”. Entretanto, o Francisco escolheu o “Santa Maria”.

JP: Que é alusivo ao assalto ao navio.

RHS: O quadro é agora do MNAC.

MEG: Eu fui para um canto com o Francisco, e o Rodrigo para outro. O Rui Mário chega e escolhe o “Santa Maria” e o Rodrigo vendeu-lho. Quando o Francisco chega ao Rodrigo: “Ai, eu vendi o quadro ao Rui Mário!” E agora? O que se havia de fazer? Havia amizade suficiente entre todos para estarem a regatear — Ai! o quadro já era meu... — não se fez guerra nenhuma e o Rodrigo ofereceu-nos um outro. De maneira que eu tenho ali um quadro por conta do “Santa Maria”, o “6H”, que está no meu quarto.

RHS: Esse foi oferecido?

JP: Sim, eu estava ao lado, era ainda pequeno, com o Américo Thomaz a inaugurar a exposição.

RHS: Ah foi? Não sabia.

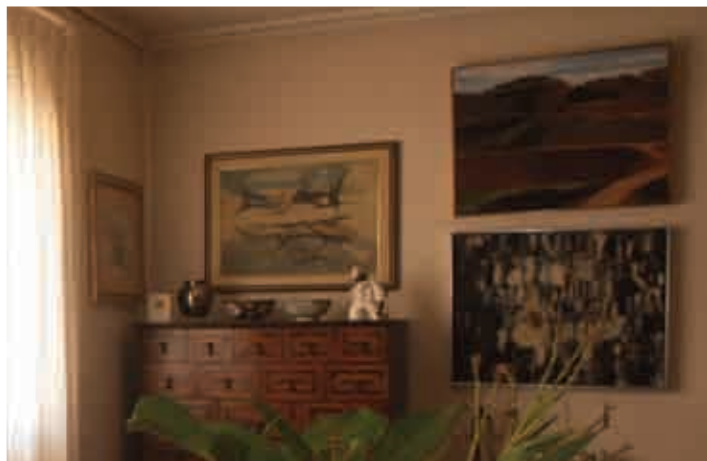
JP: Foi. O Rodrigo estava a mostrar a exposição ao Américo Thomaz, até que chegaram junto ao “Santa Maria”. Então, o Rodrigo muda a conversa para as Descobertas, para o Cristóvão Colombo, para o navio de Cristóvão Colombo.

RHS: E ele “comeu” aquilo!

JP: Continuaram sem problemas.

UM CICLO DE AMIZADES

JP: Aquele Arlequim é do António Pedro, o Candeeiro também é.



RHS: É uma beleza. Sabes [para EF], que eu acho muito interessante incluir os objetos.

EF: Sim. Concorde. Aqui está uma paisagem do Hogan muito bonita.

JP: Este óleo do João Vieira também é bom. O “Queimar o Judas”, do Pomar, só saiu uma vez, para a exposição da Gulbenkian, em 1978.

RHS: Aquele é do Rui Filipe.

JP: É um dos últimos quadros do Rui Filipe. Julgo que terá sido o último quadro que se comprou cá para casa.

RHS: Mas conheceu o Rui Filipe?

MEG: Ele ia ao escritório tratar de assuntos com o Francisco. Não sei se o quadro foi comprado ou se foi oferecido.

RHS: E estes aqui?

JP: Este é do Nuno Siqueira e aquele é do Fernando Azevedo, que está ali semiescondido. Segundo a minha mãe, é a vista da casa do Fernando Azevedo, em Almoçageme. O José-Augusto França diz que é em casa dos pais do Vespeira, no Alentejo. Onde fica a casa dos pais do Vespeira?

EF: No Samouco.

MEG: Tem dedicatória para nós, do lado de trás.

JP: Este é do René Bertholo — que também veio cá vê-lo — e disse que não se lembrava de o ter pintado.

MEG: Estou a ver o René, tão querido: “Fui eu que fiz isto? Mas, fui eu que fiz isto?” Foi!

RHS: Este pequenino é de quem?

JP: É do José Júlio. Esteve na exposição de Beja, nos anos 50.

MEG: Também era amigo. O quadro foi escolhido por nós, na casa dele. Fomos lá para agradecer qualquer coisa que ele tinha feito, no bairro de Santa Cruz, e ele mostrou-nos vários quadros. Prometi ao filho do José Júlio que havia de vir cá para ver o quadro do pai, mas nunca mais nos encontrámos. Estive com a mulher dele na Escola do Magistério. Dávamos as duas lá aulas.

JP: Este aqui é do Cruzeiro Seixas, também foi ganho no “Cem Cem”.

EF: O tal clube.

JP: Isso. Aquele outro é do Hogan. O Rui Mário Gonçalves dizia que esta sombra era impossível.

RHS: Eu adoro estas histórias do Rui Mário Gonçalves.

JP: Esta “Evocação de Florença” do Vespeira é para mim uma beleza. O tal que fez o meu Pai andar atrás dele.

MEG: Para acabar o quadro.

JP: Para o acabar a tempo de ir para o Brasil para a Bienal de São Paulo, em 1957. Esta “Procissão” é do Pomar.

MEG: Este pequenino é do Noronha da Costa. Ofereceu-mo. Deu uma pintura ao Francisco e ofereceu-me este.

RHS: Que engraçado, não reparei, tão pequenino. Estás a ver [para EF], às vezes há curiosidades incríveis.

JP: Este Pillet foi comprado na Galeria de Março, se não estou em erro.



RHS: Houve uma tentativa da Galeria de Março, nesses anos, de apresentar artistas franceses. Venderam-se pouco.

RHS: A serigrafia da Vieira também é muito bonita.

JP: Estes são os dois do marido da Helena Almeida.

EF: Sim, do Artur Rosa. E estes dois são do Eduardo Nery. Na parede, entre os dois, está uma gravura do Almada.

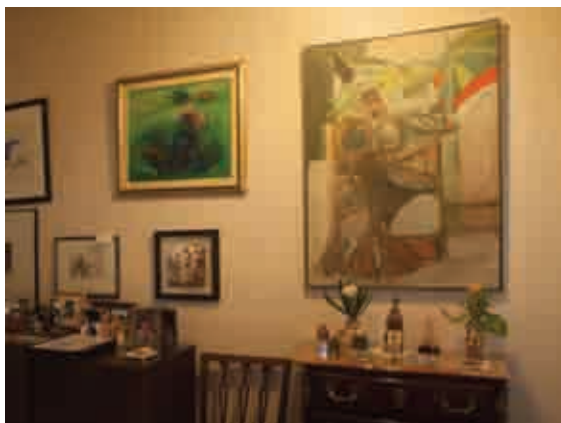
MEG: Estes dois do Manuel Vieira são do meu filho Francisco.

JP: E este é do Armando Alves, andámos muito tempo à procura do autor. No resto do corredor, também há gravuras.

ISTO CUSTOU O PREÇO DO MEU ESPANTO

MEG: Eu acho graça porque o meu neto diz que o quadro de que gosta mais, de todos, é este Lemos, de 1952.

EF: É muito bonito, é.



RHS: É muito bonito. É bom que a arte sirva para isso e que eles tenham este privilégio de olhar e escolher, não é?

JP: O meu sobrinho tem 23 anos. Está no Técnico e vai acabar o curso no ano que vem. Engenheiro, como o Rodrigo, não era?

RHS: O Rodrigo era agrónomo.

MEG: Este Lemos também tem história. É uma delícia!

RHS: Então vá, conte lá.

MEG: Eu tinha que ir a casa do pai do Lemos tratar de um assunto. Ele morava na Rua de Santo Amaro. Abre a porta, que ficava frente a uma escada estreitinha. Eu subo a escada e digo: “Mas o que é que o Senhor Lemos tem aqui?” Fiz um espanto de tal maneira por este quadro ao cimo da escada, a minha surpresa foi tão grande que ele escreveu ao filho: “A Senhora D. Maria Eugénia veio aqui e gostou muito, ficou...”, e o Lemos respondeu-lhe: “Ó pai, ofereça-lho.” O quadro custou o preço do meu espanto!

JP: Não está acabado, porque foi o quadro que ele estava a pintar antes de partir para o Brasil.

MEG: Já estive na Casa Fernando Pessoa e na Sociedade Nacional de Belas-Artes, numa das vezes em que ele cá veio.

A MENINA BURDA

JP: Este é o último Vespeira que entrou cá em casa.

MEG: Eram dois. O par dele custou-me um aparelho dos dentes.

JP: Foi para o dentista, que era amigo.

RHS: Era amigo! Nós sabemos como é que alguns médicos faziam as coleções.

JP: Aqui está o Botelho que foi comprado na Buchholz. Lembro-me perfeitamente. Eu tinha dez anos. O França também o menciona no texto. Eu acho-o muito bonito. Esta “Senhora Deitada” é o outro Almada. Era o preferido do Rui Mário Gonçalves; o França gostava mais do outro.

EF: E aqui uma Lourdes Castro. Muito bonita.

RHS: Este Azevedo é maravilhoso.

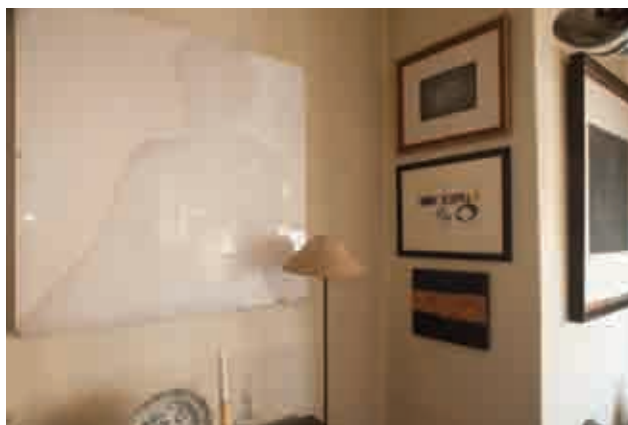
MEG: A minha neta, ainda pequenina, pequenina, chegou aqui: “Os barcos? Os barcos?” Eu contei ao Azevedo: olha que a Madalena chegou aqui e disse... “Pois, isto foi pintado em Cacilhas”, disse-me ele.

JP: Este óleo é do António Soares.

RHS: É também muito bonito, esse.

JP: Quanto ao da Lourdes Castro, ouvi dizer que ela passou uma época na Alemanha onde viveu em casa dos donos da revista Burda, e que era amiga da filha deles. Esta obra é, pois, ao que parece, a “Menina Burda”.

RHS: Gosto muito desta escala pequenina.



JP: É do Escada. Esteve há pouco na exposição da Gulbenkian. Este outro é do Nadir Afonso.

RHS: Não seria desinteressante fazer-se uma montagem de gravuras.

EF: A gravura tem um interesse particular.

RHS: Sim, sim, sim.

JP: Reparem neste conjunto de gravuras e serigrafias, da Paula Rego, do Nadir, da Menez e do Rodrigo.

RESOLVI FAZER ISTO INTUITIVAMENTE

MEG: Vamos aqui para a minha toca multiusos.

RHS: Eu adoro o seu quarto. Já conheço a casa.

JP: É um espaço onde se come, se dorme, se vê televisão, onde, no fundo, se



faz tudo. Por isso estão aqui dois Rodrigues, um Lemos, um Vítor Fortes, um Noronha da Costa. E gravuras e serigrafias da Lourdes Castro, do Cargaleiro, do José de Guimarães, do Fernando Calhau e...

LS: Estas obras estão no seu quarto porquê? É porque as escolheu para aqui, ou porque não tinha outro sítio para as pôr?

MEG: Não sei. Isto não estava assim, só aqui tinha um quadro. Os restantes estavam dispersos, cada um não sei por onde. Um dia deu-me um não-sei-quê, e pensei: “Como é isto? Como é que vou pôr estes quadros todos?” Resolvi fazer isto, intuitivamente.

JP: A Mãe sempre gostou de fazer obras e de mudar as coisas.

MEG: Mudar as casas, mudar os quartos, mudar as coisas todas. Adorava. Tinha muita força e alterava tudo. As gravuras do corredor saíram certas. Havia muitas para pendurar e comecei com a do Bartolomeu. Já lá estava um prego. De repente, trás, trás, trás! Ficaram bem. Eu acho que ficaram.

EF: É muito curiosa a relação que temos com as obras no nosso espaço



doméstico, não é? A arrumação é feita, por um lado, pelo que é possível e, por outro lado, por afinidades que consideramos importantes. É completamente diferente de um espaço museológico, porque ali o discurso tem que ser organizado.

MEG: Por exemplo, aquela pintura ali é muito mais importante do que esta, mas não dei primazia. Achei que era ali que devia ficar, e ficou, não por qualquer razão — estava ali há muito tempo. Ficou ali. A “Evocação de Florença” sempre esteve ali. Lembro-me de o Vespeira vir cá a casa e apontar para a “Procissão”. Quanto a esses postais, estão todos escritos por trás. O João Cutileiro...

EF: A fazer a escultura do D. Sebastião.

MEG: Tinha-lhe mandado umas garrafas de vinho e ele agradeceu-as assim.

EF: Com um desenho.

JP: O João Cutileiro é mesmo amigo, ele. A campa onde está o meu pai, no Alto de São João, foi feita por ele.

MEG: “Eu gosto de trabalhar para vivos, não gosto de trabalhar para mortos”, dizia o João Cutileiro. Fez uma flor, uma beleza! É só uma flor desenhada, mais nada. Este Noronha da Costa foi oferecido ao meu marido.

EF: É lindíssimo.

MEG: E a mim, como eu já disse, ofereceu-me a colagem da sala.

JP: Há quatro obras que estão em casa do meu irmão: uma do Palolo, uma da Menez, uma do Vespeira e uma do Lemos.

MEG: Esse do Vespeira também tem uma história. Passou-se no Cem Cem. Houve um sorteio de uma pintura dele, e coube a alguém que olhou para o quadro e disse: “Mas para que é que eu quero isto?” E o Francisco, de imediato: “Quer vendê-lo? Quanto é que quer?” “Três contos e quinhentos”; “Tome lá já”. E pronto — comprou-lho.

RHS: Estas histórias são muito bonitas. A Maria Eugénia tem boa memória.

O DESGOSTO MAIOR

RHS: Houve algum quadro que tenham querido comprar sem o ter conseguido?

MEG: Então não houve?! O desgosto maior foi o do Viana. O Francisco adorava o Viana.

RHS: Sim, o Eduardo Viana.

MEG: Em frente do Viana ele disse-me: “Maria Eugénia, eu queria este quadro”. Uma natureza morta linda, linda. E continuou: “Mas custa 25 contos”. Vinte e cinco contos! Enfim... Quando foi administrador de uma companhia, passou a ganhar um pouquinho mais, 25 contos — não se ganhava, era uma fortuna! O quadro acabou por ir para os petróleos, onde se fez a Expo.

RHS: Eu sei qual é a natureza morta. O seu marido quis mesmo comprá-la?

MEG: Namorou, namorou, namorou, namorou.

RHS: É uma natureza morta que tem um pano vermelho caído. O Diogo de Macedo conta que encontrou o Viana e que ele lhe disse: “Andei dois meses, três meses, cinco meses para encontrar o vermelho certo”. Maravilhoso! Era por causa disto que o França dizia: “as cores do Viana davam vontade de comer com faca e garfo”.

EF: Qual é a obra que mais vos fez sonhar?

MEG: Recordo-me particularmente de quando o Francisco comprou os dois óleos do Pomar no início dos anos 60. “Fiz uma loucura!”, disse-me. Lembro-me também de uma visita ao atelier do Almada (de onde vieram os dois quadros — como já vos disse, o José-Augusto e o Rui Mário preferiam cada um o seu). Normalmente, quando lhe era permitido, o meu marido trazia os quadros para casa, observava-os longamente e ou ficavam ou voltavam para trás. Foi assim que saiu um Appel e entrou uma Lourdes Castro.

GOSTO TANTO DE TODOS

RHS: Vamo-nos sentar um bocadinho. Então e o quadro preferido, qual é?

MEG: Não sei bem, eu sento-me aqui, começo a olhar para eles e a recordar as coisas, sei lá. Gosto tanto de todos!

RHS: Não consegue eleger, é como com os filhos.

MEG: É muito difícil dizer, muito difícil. Todos têm uma história.

RHS: Mas cada um que entrava, e a vantagem era essa, deixava-vos apaixonados por ele. O seu marido ficava a olhar, não era?

MEG: Era assim: ele normalmente comprava um quadro de manhã, trazia-o para casa à noite; depois vinha para aqui, sentava-se numa cadeira daquelas, punha umas almofadas e o quadro à frente e via se gostava ou se não gostava.

JP: Foi-se embora o tal Appel...

MEG: O Appel era muito duro, não sei...

JP: E veio a Lourdes Castro.

MEG: Os miúdos (a Marta Wengorovius, o Pedro Proença e o Pedro Portugal) chegavam aqui e ficavam admiradíssimos, “mas o que é isto?”. Adoravam ver isto.

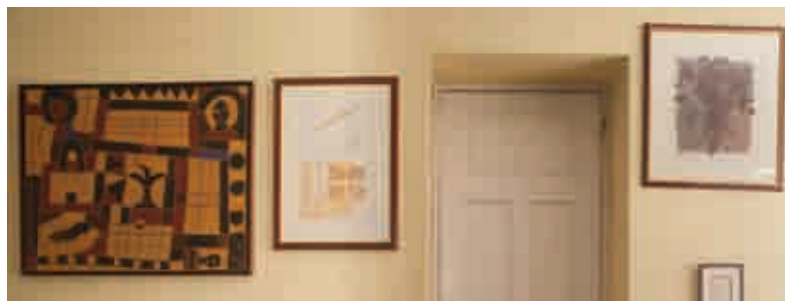
RHS: Os Pedros. Nós dizemos que é a geração dos Pedros.

JP: Vinham todos com o meu irmão Francisco, que era amigo deles, e ficavam muito surpreendidos por haver isto cá em casa.

RHS: Está tudo fotografado? Você tem um inventário-base?

JP: Tenho. Mas a coleção tem que ser estudada.

MEG: Ó João, os quadros que foram restaurados em Tomar, foram os Rodrigo?



JP: Foram os Rodrigo, sim. Estão limpos.

MEG: Tiveram um quadro imenso tempo no atelier, que serviu para estudo dos alunos do IPL de Tomar. Em troca do restauro — os quadros estavam cheios de humidade — pediram-me para os deixar ficar lá “para os nossos alunos” aprenderem.

MUITOS QUADROS FORAM ESTUDADOS

JP: As coleções maiores do que esta, e porventura melhores, foram todas dispersas.

RHS: É importante que as famílias quando vendem — que é legítimo vender e é legítimo que queiram vender o melhor possível — nos deem conhecimento.

EF: Quais foram as maiores surpresas que tiveram com as exposições para as quais emprestaram obras da coleção?

JP: Grande parte das obras da coleção foi emprestada para exposições em Portugal e no estrangeiro. As múltiplas cedências à Fundação Calouste Gulbenkian correram geralmente sem problemas. Mas tivemos dois sustos, causados por outras entidades que abusaram da boa-fé e da generosidade da minha Mãe. As situações acabaram por se resolver, embora uma delas tenha deixado marcas.

RHS: Há um trabalho que está, em grande parte, feito.

MEG: Tenho um dossier com todas as saídas e entradas. Também tenho algumas faturas e canhotos de livros de cheques.

EF: O canhoto como documento é muito bonito, marca um tempo também.

RHS: É, é.

MEG: A história dos Pomar... [Um dia] veio da Diário de Notícias [Galeria

Diário de Notícias], com os quadros na mão, coitadinho. “Ó Maria Eugénia, acabei de fazer uma asneira, mas olha, foi uma paixão, custaram 8 contos!” — acho que 8 contos cada um.

JP: Temos quase todos os catálogos das exposições onde estiveram os quadros. Há quadros que foram estudados no âmbito das exposições. Há uns que saíram e outros que nunca saíram cá de casa.

EF: Para o ano vamos ter uma outra linha de publicações para coleções.

RHS: “Colecionadores em nome próprio”. É preciso arranjar assim um título engraçado; acho que faz muita falta. Nós temos pouco disso, e esta coleção está muito ligada a um ciclo de amizades.

JP: É verdade, é verdade.

EF: Claro, é uma coleção de amizades.

MEG: E de afetos.

RHS: As fotografias interessam-nos muito... Para fotografar no espaço, como é, João Pedro?

JP: Telefonei ao Pedro Soares, peço-lhe que venha cá a casa e tentamos arrumá-la de maneira a ser fotografada.

EF: Sim. Não é um cenário, é uma casa.

JP: É uma casa vivida.

RHS: Há quantos anos vive aqui?

MEG: Há 42 anos. Desde que casei.



MARIA EUGÉNIA,
EU DEPOIS COMPRO-TE OUTRO

MEG: Casei e vim morar para o rés-do-chão, em 1958. Três anos depois mudámos para o segundo andar. Mais tarde, em 1972, viemos para o terceiro, para aqui. No mesmo prédio, do mesmo lado, estou aqui desde 1958. O meu marido tinha arrendado a casa em 1950.

EF: Um arrendamento de 70 anos.

RHS: Assistiu, portanto, à construção da Gulbenkian.

JP: Claro! E o Valsassina era aqui em frente.

MEG: Os filhos dos meus vizinhos saíam de casa quando tocava a campainha para as aulas.

RHS: Nessa altura ainda havia a Feira Popular.

MEG: Nos anos 50, no princípio, havia a Feira Popular. Lembro-me de lá ir com um dos meus irmãos e de ele ter jogado ao jogo das panelas. Ganhou.

JP: Eu estudei música, quando era pequenino, ali nos barracões da Fundação.

RHS: Pois, pois, eu lembro-me vagamente dos barracões.

JP: A Fundação foi inaugurada em 1956 e nós estudámos lá a partir de 1962 ou 1963. É uma lembrança muito nítida. Daqui tínhamos vista para os jardins.

À BAIXA NÃO SE IA DE QUALQUER MANEIRA

RHS: Ia muito à Baixa, não era, Maria Eugénia?

MEG: E até tinha que fazer toilette. À Baixa não se ia assim, de qualquer maneira, como se vai agora.

RHS: E passava aqui o elétrico?

MEG: Sim. Eu ia de elétrico com o João até ao Terreiro do Paço, passeava com ele, a apanhar sol e a ver o rio. O meu marido tinha escritório na Rua da Prata e, depois do trabalho, ia buscar o carro e trazia-nos para cima.

RHS: E deixavam o carro na rua?

MEG: Na rua. Também me lembro do homem dos perus a subir...

JP: Aqui, na António Augusto Aguiar, por altura do Natal, subiam dezenas e dezenas de perus com um homem que os encaminhava com uma vara. Na altura, isto eram os arredores de Lisboa. Uma amiga do meu pai, muito snob, dizia que não conhecia nada acima do Saldanha.

MEG: Dizia: “Ó Francisco, para mim, do Saldanha para cima é tudo Vila Franca de Xira”.

RHS: Oh! Acho o máximo!

ERA UMA FORMA DE PAGAR AOS COLEGAS



MEG: Foi cá em casa que isso foi dito, num jantar. Ao marido dessa amiga, colega do Francisco, oferecemos um Azevedo e um Bernardo Marques.

RHS: Porquê?

MEG: Era uma forma de pagar aos colegas, em vez de se pagar em dinheiro. Nos casos mais difíceis de outras áreas do direito recorria-se a colegas nelas especializados. O Francisco devia alguns favores, como advogado, tal como lhe deviam a ele. Não era como agora, em que há sociedades de advogados na altura não eram permitidas. O Francisco tinha-me oferecido o Bernardo Marques. “Maria Eugénia, eu depois compro-te outro”. Lembro-me perfeitamente. Coitadinho, depois não teve tempo. Era um sêpia, uma esquina de Lisboa. Uma beleza!

RHS: Conheceu a mulher dele, a Maria Elisa?

MEG: Ainda fomos a casa deles, numa passagem de ano, aquele género de coisas...

RHS: A Elisa era linda, e era tão interessante. O Eduardo Viana gostava imenso dela. Tinha cá uns ciúmes do Bernardo Marques. Ciúmes sem razão.

MEG: Nós estivemos na casa deles, numa festa que deram. E o Fernando Azevedo trouxe quadros do Bernardo Marques para aqui, para nós escolhermos... E fiquei sem nenhum! O que está aqui é o que tem que ser, e ter isto já é bem bom.

UMA PAIXÃO TAMBÉM PELOS KANDINSKY

RHS: A Maria Eugénia e o Francisco viajaram ou não?

MEG: Viajámos bastante. Sobretudo pela Europa, muito na Holanda. Os museus da Holanda foram todos percorridos de alto a baixo. Tínhamos lá família e o Francisco gostava de ir muitas vezes ao mesmo sítio.

JP: A vista de Delft. O quadro de que o meu pai mais gostava era a “Vista de Delft”. Ia sempre ver a vista de Delft.

MEG: Passava lá horas! E uma vez foi a Roterdão, ao Museu Boijmans, não é assim que se chama?

RHS: Ah, o Boijmans! É em Roterdão, é.

MEG: E estava lá uma exposição do Kandinsky! O Francisco passava pelos Kandinsky e nunca mais de lá saía. “Está bem, está bem!” Até veio o vigilante ver o que se estava a passar naquela sala.

EF: Porquê?

MEG: Porque nunca mais de lá saíamos. Tinha mesmo uma paixão pelos Kandinsky.

RHS: Mas aí nunca pensou em comprar?

MEG: Não. Não.



SÃO AS MINHAS JOIAS

MEG: Estes quadros são as minhas joias. O Francisco poderia ter comprado muitas outras coisas, mas não. Gastava o dinheiro em quadros, e nada de joias nem de peles. Uma vez disse-lhe “Ó Francisco, os quadros são as minhas joias”.

RHS: Também gostava, não é?

MEG: Também gostava.

RHS: Já sabemos que, das obras, gosta de todas. E dos artistas?

MEG: O Vespeira era muito nosso amigo. Ele até ia visitar-me à galeria Palmira Suzo, onde trabalhei alguns anos.

EF: Na Rua das Flores.

MEG: E tenho ali aquele Cruzeiro Seixas que é um cartão de Boas-Festas, por baixo do João Cutileiro. Estão os dois emoldurados. A compra deste Almada e do outro, foi uma história muito bonita. O Francisco foi ao atelier do Almada. Olha para este e diz: “Lembro-me dele da Galeria de Março.” O Almada ficou emocionadíssimo pelo facto de haver uma pessoa que, quinze anos depois, se lembrava de um quadro seu.

RHS: Que engraçado.

MEG: E então, o Almada pega neste quadro e no outro que está na sala de jantar e diz: “Estes são para si”. O Francisco perguntou: “Quanto?”, “15 contos os dois, por ser para si.”

RHS: O preço era bom?

MEG: Então, naquela altura... Nem tinha o dinheiro no banco. “Tenho que ir pôr dinheiro ao banco. Passei um cheque de 15 contos ao Almada”.

JP: Agora valem um bocadinho mais. São sobretudo muito bonitos.

MEG: Vocês [filhos] que os vendam, eu não vendo nada. Consegui nunca vender um quadro. O Francisco, quando comprava, tinha sensibilidade e sabia do que gostava.

RHS: É isso.

O LEMOS FOI AMIGO ATÉ AO FIM

MEG: Nas férias, íamos para o Algarve, para a praia da Rocha. Ora, o Rodrigo tinha a casa dele no “Barranco do Rodrigo”. Era o Barranco do Rodrigo mesmo. Uma bonita moradia. Ele vinha a pé até à Praia da Rocha e nós íamos da Rocha até ao Vau.

JP: Este quadro chama-se Vau 2. Esteve no Museu do Chiado, como os outros que temos dele, na exposição que o Pedro Lapa lá fez.

MEG: O Pedro Lapa esteve cá em casa a vê-lo nessa altura.



JP: Os amigos, além do Vespeira, eram o Rodrigo, o Lemos, e o Azevedo – era, não era? – os amigos a sério.

MEG: As cartas que eles escreveram!

RHS: Essas cartas já foram alguma vez publicadas?

JP: Não, não. Atualmente toda a gente fala do Lemos enquanto grande fotógrafo, que o era, mas era sobretudo um grande artista.

RHS: Sim, sim, e uma personalidade extraordinária, era gráfico...

JP: Era um gráfico absolutamente extraordinário, mas ele é mais conhecido pela fotografia.

EF: Sim, cá. Mas no Brasil é mais conhecido como gráfico.

JP: Essas duas obras que estão ali são dele.

RHS: Confesso que gosto imenso dos desenhos, sendo que a pintura também é muito boa; o França tem um desta série que está em Tomar. Os vossos são muito bons.

JP: Uns dias depois de o meu pai ter morrido, o José-Augusto França encontrou-me na Gulbenkian. Disse-me: “Não sabia que o teu pai estava tão doente, ele era o meu melhor amigo”.

RHS: Uma pessoa fica comovida.

MEG: Ele próprio dizia sempre “O Xico é o irmão que eu não tive.”

ARTISTAS, COLECIONADORES E GALERISTAS

MEG: Nos princípios dos anos 50, abriu a Casa Jalco e foi uma grande mexida nas artes plásticas portuguesas.

EF: Sim.

MEG: E abriu também a Galeria de Março, aqui na António Augusto de Aguiar. Por essa altura o Francisco ainda não tinha comprado nada. Mas, o França ficou com uns quadros do Vespereira e do Azevedo. Na altura, surrealistas.

JP: Como já disse, o “Bastidores”, do Vespereira foi a primeira obra a vir cá para casa.

LS: O seu marido não era um mero colecionador: relacionava-se com artistas, com galeristas e com outros colecionadores...

JP: Houve uma época em que as pessoas ou precisavam de vender ou queriam comprar, como o Jorge de Brito, que comprava grandes quadros, às dúzias. Aliás, a Vera Lagoa escreveu um artigo no Diário Popular que dizia: “Inaugura hoje uma exposição de Vieira da Silva, mas houve três pessoas que tiveram o privilégio de a ver antes”. O Jorge de Brito, o Manuel Vinhas e o meu pai. Estavam os três mencionados no artigo, só que eles os dois compraram tudo e o meu pai não pôde comprar nada. Ele comprava o que gostava, na medida das suas possibilidades. Mas, principalmente, gostava de se dar com os artistas.

LS: Defendia-os também, não era? Era advogado deles.

JP: Sim, sim. Quando havia questões sobre compras e vendas de casas, ou sobre coisas mais pessoais, ele tratava de tudo. Temos três pinturas compradas na Galeria Judite Dacruz.

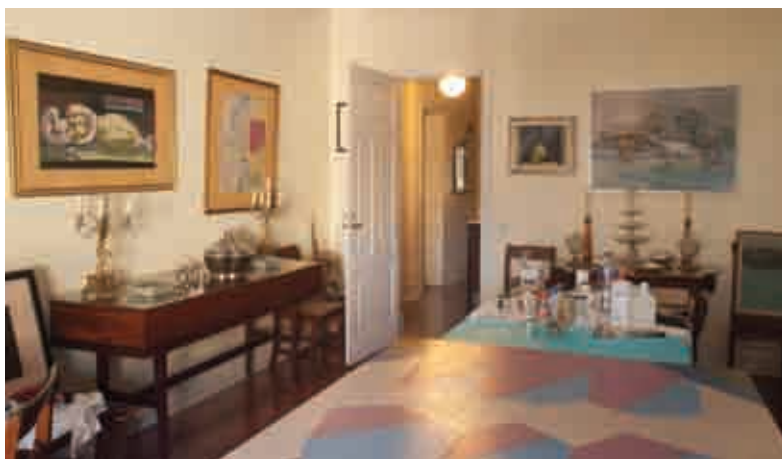
MEG: Os Rosa, acho que são da Judite Dacruz. Tenho um talãozinho da compra. O quadro do Nuno Siqueira também foi comprado lá.

JP: Este é do marido dela, que é o ...

MEG: Siqueira. Nuno Siqueira. Também foi comprado na Judite Dacruz.

JP: Eu fui com o pai à Divulgação, que era para os lados da Estefânia.

MEG: O pai comprou lá a Menez. Tenho um Vasarely ali na arca. Os Nery e os Jorge Martins foram comprados na 111. Éramos amigos da Arlete e do Manuel de Brito.



TENHO O PRIVILÉGIO DE TER ISTO AQUI,
PORQUE NÃO HEI-DE PARTILHAR?

LS: Quantos quadros tem a coleção?

MEG: São mais de 50.

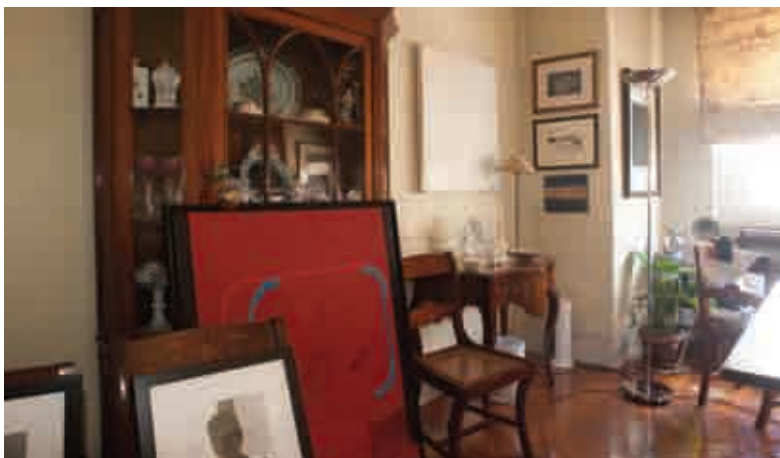
JP: Gostávamos de ter um catálogo que reproduzisse a coleção toda.

MEG: Não temos nenhuma obra que não possa sair cá de casa. Nós não temos esse género de problemas.

EF: Porque, como já foi dito, é uma coleção de afetos.

MEG: É afeto.

JP: Chegou a altura de a mostrar. O meu pai já cá não está cá, mas está cá a minha mãe. A exposição será uma homenagem aos dois ao fim destes anos todos. A coleção diz-nos muito. Aos meus irmãos e mim porque desde miúdos vimos as obras entrarem cá em casa.



MEG: As pessoas ficam muito admiradas por eu emprestar os quadros. Então se eu tenho o privilégio de os ter, porque é que não hei de partilhar este gosto? As pessoas deviam ter mais espírito de partilha...

EF: Sim. É verdade. Mas são companhias de uma vida que vão sair todas ao mesmo tempo...

MEG: Faz alguma impressão, mas estes quadros sempre saíram. E tenho todo o gosto em que durante uns tempos estejam no Museu do Chiado.

Lisboa, 9 de março 2020.

MNAC

FRANCISCO GARCIA
& VINHETTES

UMA
COLEÇÃO



17 NOV
2021

29 MAI
2022



Programa de
Exposições

MNAC

Patrocinador Especial
& LUSTANIN



COMO RESPIRAR

Cruzeiro Seixas



PALAVRAS PRÉVIAS

Quase a cumprir um século de vida, Cruzeiro Seixas, o nosso primeiro entrevistado, olha para trás com lucidez e humor. Também com ironia. Fintou o destino várias vezes, com criativa teimosia. Talvez esse seja o resultado de, à nascença, ter sido quase dado como morto. “A minha mãe teve um parto complicadíssimo. A parteira disse-lhe: vamos ver se o sopro de uma velha dá vida a um morto.” Fez-lhe respiração boca a boca e o rapaz reagiu, enfim. Ao erguê-lo no ar, para o mostrar à mãe, esta olhou-o e perguntou: “Isso é que é o meu filho?”. E, com um riso benigno, Cruzeiro Seixas remata hoje, quase um século volvido: “Foram as primeiras palavras que eu ouvi.”

A memória da mãe é, todavia, doce e inspiradora. Uma imagem de resistência que o levou às múltiplas formas da criação com que a sua vida se veio a nutrir. Contam as biografias que Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas iniciou o seu percurso artístico como aluno da Escola de Artes Decorativas António Arroio, em Lisboa. Ele recorda-o de outro modo. O que não desmente é ter aí conhecido os amigos que fez para a vida. Seduzido para o surrealismo, com Mário Cesariny, Mário Henrique Leiria e Carlos Calvet, entre outros, forma o grupo “Os Surrealistas”. Teve múltiplos empregos e nunca teve um atelier. E, como se percebeu nesta conversa, gosta sobretudo de recordar não as exposições da sua obra, mas as que conseguiu fazer a outros artistas, portugueses e estrangeiros, e o que retirou de prazer e força vital no que foi descobrindo, entre a arte e o quotidiano, no gosto da partilha.

Após duas voltas ao mundo e uma estada de anos em Angola, em 1964, regressa a Lisboa. A par do seu trabalho visual e de escrita, que foi mostrando e publicando sempre que possível, e da colaboração que manteve com várias revistas surrealistas internacionais, observou uma invulgar atividade curatorial, divulgando a obra de artistas como António Areal, Vieira da Silva, Sarah Affonso, Carlos Calvet, Paula Rego ou Mário Botas, e trazendo a Portugal obras do Grupo Cobra e de Henri Michaux, entre outros, pondo em diálogo esses artistas com poetas e historiadores a quem encomendou textos para os catálogos dessas exposições.

Em 1999, ofereceu a sua coleção pessoal à Fundação Cupertino de Miranda, em Vila Nova de Famalicão, com a intenção de aí se constituir um Museu do Surrealismo.

Em 1990, a pintura torna-se coisa do passado. Mas o desenho manteve-se, até há pouco – quando os olhos lhe falharam –, prática constante, assim como a criação de objetos. Apesar de tudo isto, não gosta que lhe chamem artista. Define-se como “um tipo que faz coisas”. Nome central do Surrealismo em Portugal, pareceu-nos a personalidade e o momento certos para iniciar esta coleção de conversas pessoais que dá voz a algumas das figuras que criaram forma e pensamento nas últimas décadas.

A BASE DA HUMANIDADE É CONHECER-SE

Cruzeiro Seixas: Tenho a dizer que estou muito, muito surdo... não vejo mexer os lábios, vejo as coisas todas pretas. E nós julgando que ouvimos muito com os ouvidos... Ouvimos muito com o mexer da boca. As coisas que aprendemos depois com a idade, não é? Também não posso ler. A minha paixão era reler todas essas coisas que foram sendo escritas sobre o surrealismo, avivar a memória, mas não vejo nada! Não posso ler uma linha! Como é que se passa o tempo sem ler? É desesperante. É uma coisa mesmo horrível, insuportável.

Emília Ferreira: E quando é que isso aconteceu?

CS: Foi há uns meses. E vai durar, claro. Naturalmente vai-me acompanhar até ao fim. Ainda há pouco tempo, houve uma entrevista minha, para uma revista, em que eu dizia mais ou menos aquilo que tenho a dizer, tanto quanto possível. Não gostei da entrevista, das fotografias, daquilo tudo que eles fizeram... Mas, estão ali as coisas. Agora já não posso dizer que não disse aquilo que disse.

Lúcia Saldanha: Pode, pode! Pode dizer o que quiser! Ainda tem voz. Os olhos podem ter piorado, mas ainda tem voz!

CS: Nós podemos... Mas, às vezes, temos de pensar nos outros, não é? E não fazer mais confusão do que aquela que já há. Já há muita, não é? Estava justamente a falar com esse senhor e a pensar sobre o estado em que o mundo está. Isto tudo a propósito (em visão apressada, claro) desta visita do presidente dos Estados Unidos a Inglaterra. Já não quero ver mais guerras! Assisti a tantas guerras que é um horror! A primeira a que assisti, com alguma consciência, foi a Guerra Civil de Espanha. E depois o horror que foi aquela II Guerra Mundial! As pessoas fazem por esquecer, não é? Acho muito mau. As pessoas deveriam lembrar-se disso todos os dias, porque são coisas de tal maneira destruidoras, de tal maneira corrosivas, que dificultam a vida do Homem, não é?

EF: O senhor apanhou três guerras: a Guerra Civil de Espanha, a II Guerra Mundial e a guerra de África.

CS: Pois é. E fora outras pequenas guerras. Ainda me lembro da de Itália contra a Abissínia, quando o Mussolini a quis conquistar. Já é de mais! E as pessoas fazem tudo para esquecer. Hoje, as pessoas não sabem. Há jovens que não sabem, em absoluto, que houve guerras. E isso devia ser lembrado muitas vezes, não é? É um bocado desumano, mas, por outro lado, realmente, a base da humanidade é conhecer-se.

EF: O senhor nasceu em 1920 e lembra-se da Guerra Civil de Espanha, em 1936. Era muito jovem.

CS: Era. Estava na adolescência, ainda.

EF: E nessa altura como é que reagiu a essa guerra?

CS: Nessa altura, era obrigado a ser da Mocidade Portuguesa. Mas, havia uma duplicidade. E um ano era uma quantidade de anos, em que nós descobríamos muitas coisas. Por essa época (agora já não sei a data), já eu assinava a Seara Nova. Havia um contágio dessas coisas todas: era da Mocidade Portuguesa e, ao mesmo tempo assinava, a Seara Nova.

“O RAPAZ ASSIM NÃO CHEGA AOS VINTE ANOS”

EF: Entretanto, deixou a Amadora. Não ficou com memórias de lá?

CS: Era muito novo quando nos mudámos. A minha mãe era amiga das irmãs Roque Gameiro. A Amadora tinha muitas coisas interessantes. Tinha o animatógrafo e até uma pista de aviação. A minha mãe, em jovem, fez patinagem. Mas eu lembro-me de muito pouco. A Amadora, apesar de ser, na época, um sítio para onde as pessoas iam veraneiar, foi de onde eu tive de sair porque um médico achou que eu não ia chegar aos vinte anos. Tivemos de ir para o pé do mar, que na altura se considerava a cura de muita coisa. Fomos para Cai Água, que era como se chamava S. Pedro do Estoril. A mudança foi numa carroça puxada a cavalos e demorou uns dois ou três dias. Para passar debaixo do

arco do Palácio do Marquês de Pombal, foi preciso descarregar a carroça e carregar tudo outra vez.

UMA FAMÍLIA E UM LAR

EF: Quando é que percebeu que o seu caminho era o desenho, a procura de um certo sentido artístico na vida?

CS: Na minha família, já havia uma costela doente, porque o meu bisavô era professor de desenho. Há aí desenhos dele. Muito clássicos, evidentemente. E além disso era músico. Hoje há músicas, publicadas, que eram dele. Isso era uma das teimas da família. A minha mãe tocava piano e eu também tinha que aprender. E era uma coisa horrível. Solfejar. Não aprendi nada. E depois ainda pior: a minha família queria que eu aprendesse, ao mesmo tempo, violino. E o violino tem que se ter o cotovelo assim, e aquilo tem uns miados horrorosos de gato assanhado. É muito complicado. De maneira que a música ficou excluída. O princípio da carreira do Mário Cesariny foi a música. Chegou a ser aluno do Lopes Graça. E era a grande esperança de algumas das pessoas daquele tempo. E de repente cortou com tudo aquilo. Mas tocava. Era o terror dos vizinhos. O Mário era uma loucura a tocar. Ia a casa abaixo, autenticamente.

EF: No seu caso, nunca aterrorizou os vizinhos, porque o desenho é silencioso.

CS: Não, não. Há uma história que parece *surréaliste*. Às tantas, lá em casa, os meus pais resolveram vender o piano. O piano, coitado, estava a ser comido pelo caruncho... E nós, nessa altura, já vivíamos em S. Pedro do Estoril. Morávamos numa casa que tinha uma varanda e uma escada de pedra em caracol. Eu devia ter para aí uns seis anos. E odiava o piano. Vieram uns moços para transportar o piano. Mas deixaram-no cair pela escada. E foi o seu último concerto. *Surréaliste*.

EF: E teve apoios na sua escolha?

CS: Tive uns pais e um lar, era tudo o que eu tinha.

LS: Tinha a família.

CS: Tinha a família. Sobretudo a minha mãe. De resto, a família achou sempre que eu era o mais estúpido dos estúpidos.

EF: Mas, porquê?

CS: Na verdade, para eles eu não tinha graça. Não jogava futebol e essas coisas. E não sabia a tabuada. E não saber a tabuada é uma catástrofe. Não existe. Não há ninguém que não saiba a tabuada. Só o cão. O que é preciso é descobrir onde está a portinha, uma portinha muito pequenina que leva à comunicação. E que nem toda a gente descobre. Só as grandes cabeças — ou as que para lá caminham — é que sabem o que isso é.

LS: Estava a falar da sua mãe, da importância da sua mãe.

CS: Ah, da minha mãe. Teve uma importância enorme, foi uma pessoa excecional. Quando lhe pedi bonecos disse que se os queria, tinha que os fazer. Ela fazia tudo. Bordados... não havia dinheiro, o meu pai era empregado de escritório, de maneira que tinham de viver só do dinheiro que o meu pai ganhava. Era a mãe que fazia tudo, tudo, tudo em casa, mas tudo, absolutamente tudo, porque não dava de outra maneira. Tinha sido educada para ser uma *menina bem*. Naquele tempo considerava-se que uma menina bem sabia francês, pintar e coisas assim do género.

EF: Sim, ser uma menina prendada!

CS: Pois, a minha mãe foi aluna de um dos professores do grupo de “Ar Livre”. É uma figura inesquecível para mim. Para além da ternura, foi uma pessoa realmente hábil em tudo o que fazia. Uma coisa espantosa!

LS: Foi uma influência para si?

CS: E uma grande influência. Ela era católica à portuguesa: sem cumprir jamais os dizeres do catolicismo, não tinha tempo para isso. Mas este catolicismo à portuguesa de se benzerem, mas mais nada. O resto era muito livre.

NUNCA FUI CAPAZ DE TER PROFESSORES

EF: Depois, foi para a António Arroio.

CS: Sim. Foi lá que encontrei o Mário Cesariny. Eu era dois anos mais velho do que ele.

EF: O Vespeira entrou mais tarde, porque era um bocadinho mais novo.

CS: Eu não tenho muita presença dele lá na António Arroio. E do Azevedo também não. É muito episódica. Mas eu era muito mau aluno, faltava quase sempre às aulas. Aquilo não me interessava nada.

EF: Não? O que é que achava da escola?

CS: Bom, era a única escola em Portugal que o Salazar admitia que fosse mista. Mas, os rapazes estavam num pátio em baixo e as raparigas estavam num pátio em cima.

EF: Era um misto dividido no recreio.

CS: É! E as carteiras: as raparigas estavam à frente e os rapazes atrás. Tudo isto era realmente um princípio de vida que parecia mal. Parecia que estava mal! Até a um garoto daquela idade. Havia qualquer coisa que não funcionava. A António Arroio era tida, nesse tempo, como uma escola modelo. Não só tinha os dois sexos, como tinha à frente um homem “democrata”. Era o Falcão Trígoso. Tinha tido namoro com uma aluna e então chamavam-lhe o Falcão Perigoso!

EF: Há muitos artistas que afirmam ter recebido formação mais interessante na António Arroio do que depois nas Belas Artes. Nessa altura, achava que já era assim?

CS: Como lhe disse, eu faltava muito às aulas e era muito mau aluno. Fui sempre muito mau aluno, nunca fui capaz de ter professores. Nunca aprendi nada com os outros. Aprendi comigo, e depois com garotos que eram como eu

e com quem eu lidava. O que aprendi foi com o Cesariny; a desenhar, por exemplo, aprendi com o António Domingues, filho do Mário Domingues, que desenhava extraordinariamente. Era um excelente amigo de adolescência. E desenhava extraordinariamente, mas como professor, como um clássico. Estava no estirador ao meu lado e eu via como ele fazia e procurava fazer igual.

EF: Era mais uma proximidade de afetos do que uma proximidade pedagógica.

CS: Era. E também havia uma grande diferença em relação ao professor. Os professores, na sua maioria, eram muito velhos e refilões, estavam sempre a resmungar. O Costa Mota (acho que era sobrinho daquele Costa Mota que fez aquele monumento em Belém) era nosso professor. Fumava ao mesmo tempo que tinha o estirador encostado à perna e ia desenhando, desenho a carvão, e usava pão amassado para apagar. Tinha o pão e o cigarro, e enganava-se constantemente e metia o pão na boca em vez de meter o cigarro. E depois, zangava-se muito, barafustava com ele próprio e claro, uma vez eu ri-me da cena — a cena era tão cómica! — e ele: “Rua!” Estive suspenso uns dias. Isto era o quotidiano das escolas naquele tempo. Hoje, não sei como é. O ensino para mim é sempre uma coisa defeituosa. Isto é um disparate, mas não tenho nada a certeza de que valha a pena. Se as pessoas aprendessem consigo próprias... Mas era necessário arranjar o estímulo para que aprendessem consigo próprias. Se se descobrisse isso, não é? Tudo quanto descobri foi comigo mesmo. Consegui, por exemplo, um milagre extraordinário que foi chegar a esta idade e não saber a tabuada.

UM TIPO QUE FAZ COISAS

EF: Houve uma entrevista em que o senhor disse que não se considerava artista; considerava-se “um tipo que faz coisas”. Achei essa frase fabulosa. Porque faz muitas coisas, toda a vida fez muitas coisas. Escreveu, pintou, desenhou, fez colagens, fez objectos...

CS: Pois, isso vem muito de um conceito que eu tenho de que, quando me chamam artista (como já escrevi uma vez), é como se me dessem uma bofetada.

EF: Porquê?

CS: Nada mais, nada menos. Também vou ao extremo, não é? Mas, eu não tenho nada a ver com essa gente. Os artistas têm a mesma lógica que os vendedores. Só que, em vez de venderem bananas e sapatos, vendem pinturas. E eu nunca fui assim. Nunca soube vender, a maior parte da minha obra, 90%, 80% talvez, foi dada, perdida, deixada roubar. Não sei vender. Sabe-me tão mal vender! É uma coisa tão desagradável para mim que nunca fui capaz. E isso faz-me pensar no atelier, onde todos os artistas se sentem obrigados a trabalhar. Para mim, um atelier, no fundo, é uma loja. Fiz quase toda a minha obra – se é que há uma obra minha –, dentro das gavetas dos empregos. Eu estava empregado. Toda a vida procurei estar empregado, para ser dono do meu dinheiro e para ajudar os meus pais. E, portanto, é tudo do tamanho de uma gaveta.

UMA EXPERIÊNCIA ESPANTOSA

EF: Teve muitos empregos diferentes.

CS: Constantemente, porque era muito mau empregado, claro.

EF: Um dos que aparece sempre nas suas biografias, é o da marinha mercante. Quando resolveu ir para o mar e porquê?

CS: Era a altura em que Paris era o centro do mundo. E quem não ía a Paris era uma pedra, não é? E o Cesariny, o António Maria Lisboa e toda a gente, com muitos sacrifícios, com muitos roubos às mães e aos pais, lá conseguiam ir a Paris. E a mim isso era-me completamente impossível, de maneira que, um dia, encontrei, na escada do prédio onde morávamos, um senhor que era um dos diretores da Companhia Nacional de Navegação: “Arranjará aí um lugar para mim?” “Ah, posso falar”. E então arranjou-me um lugar a fazer

a escrita de bordo. Está claro, felizmente havia um outro rapaz que fazia o serviço bem feito e eu continuava a fazer desenhos.

EF: E quantos anos esteve a bordo, quantos anos andou no mar?

CS: Mais ou menos, eu sou muito mau para datas, como disse, mas uns dois anos, mais ou menos. Isto corresponde a umas duas viagens ao ultramar português, porque os navios davam a volta ao ultramar todo, a deixar e a trazer pessoas, encomendas, mercadorias. Era Timor, Macau, a Índia, tudo, tudo das “possessões portuguesas”, que era um quadro de miséria e de roubalheira impressionante.

LS: E não passou em Paris?

CS: Em Paris nunca passava, pois não! O Mário nessa altura chegou a ter uma entrevista com o Breton. Ele chegou a falar com o Breton. Isso para mim não foi possível.

EF: Mas teve um percurso particular, também, por esse caminho paralelo.

CS: Não deito fora essa experiência, sabe? Foi uma experiência espantosa. Foi a minha! Foi a possível. E, realmente, não sei se teria aprendido mais se estivesse em Paris, do ponto de vista humano, que é o que me apaixona. A obra de arte, a obra de arte é humana. É sempre um bocado da humanidade; se ela não é, não é obra de arte e é isso que me apaixona e por isso é que eu ando por esse caminho.

EF: E o que é que viu de apelativo na arte africana que encontrou nessas viagens?

CS: Já tinha a percepção de que a África tinha influenciado o Picasso, etc.. Mas o que me chocou mais foi a necessidade, que me parecia inultrapassável, de ajudar aquela gente a construir a sua liberdade. E foi a isso que me dediquei primeiro. Depois, foi conhecê-los de perto. Em África, eu não queria grandes empregos – mesmo que mos dessem. Eu queria era conhecer aquela gente no seu drama terrível. Muitos nem tinham consciência disso, mas não eram considerados gente pelos brancos e podiam ser espancados a qualquer momento, porque eram considerados bichos. Isso era uma coisa intolerável. Vai-se corrigindo aos poucos e poucos, mal e porcamente, mas vai-se corrigindo.

UM SALÃO COM A COLEÇÃO DE UM HOMEM EXTRAORDINÁRIO

EF: A par desse interesse pelas pessoas, começou uma coleção, um conjunto de objetos de arte criados por essas pessoas.

CS: Não era bem uma coleção. Eram as coisinhas que eu apanhava a uso deles. Eu ia sempre a grande velocidade, a tratar de uma coisa diferente, a vender papel higiénico ou a vender cachimbos. Eu vendi de tudo, para me aguentar nas viagens.

EF: A sua primeira relação com a instituição museu também foi em África?

CS: Foi com o Museu de Angola, mas não era possível fazer nada. Era um tipo que tinha sido frade, que era diretor quando eu lá estive. E também o Redinha, que trabalhava para a Diamangue. Ganhava um dinheirão doido na Diamangue, a fazer uns livros a que os etnógrafos não ligam nenhuma. E esse, que era frade, passou a ser uma figura popular em Luanda; embebedava-se e depois agarrava-se aos candeeiros, dava a volta aos candeeiros, com um grande aplauso dos miúdos que achavam graça àquele branco palhaço.

EF: E então, o senhor esteve envolvido no museu, mas não conseguiu de facto levá-lo a cabo.

CS: Não fiz grande coisa. Na altura, eu tinha um amigo – um homem extraordinário, o Manuel Vinhas, um homem da cerveja, um capitalista –, que me cedeu a coleção dele. E fiz um Salão com essa coleção. Era o Skapinakis, era a Lourdes Castro... Enfim, a pintura daquela época. Foi fácil fazer o Salão. Coitado, depois perdeu a coleção toda. O Manuel Vinhas era um homem extraordinário. Era das pessoas mais democráticas que conheci, embora fosse um capitalista. Esta coisa de catalogar as pessoas é muito difícil e cometem-se erros e grandes injustiças. Havia uma grande amizade entre nós e um dia lembro-me de ele pedir à minha mãe – porque os meus pais foram ter comigo a África – para visitar a nossa casa, porque achava muita graça às coisas que eu tinha pendurado nas paredes. E claro que ela disse logo que sim e ele então ele

levou os filhos – ele dizia que queria fazer um *team* de filhos – e então levou os mais pequeninos e andava a mostrar-lhes as coisas todas, muito bem explicadas e às tantas uma mais pequenita, para aí de uns 5 ou uns 6 anos, filha do milionário, diz-lhe: “Ó papá, este senhor é mais rico que o papá, não é?” E o Manuel ficou assim um bocado atrapalhado e respondeu: “É sim, minha filha, é muito mais rico que o papá e o papá logo ao jantar vai explicar porquê.” Ainda hoje me sinto emocionado com esta resposta tão bonita.

EF: Isso significa que ele percebia muito bem que havia muitos tipos diferentes de riqueza.

CS: Era um homem excecional, que fez muita falta a esta democracia.

DAS COISAS DE QUE SOU VAIDOSO É DESSA ATUAÇÃO

EF: O senhor trabalhou sempre muito pelos outros artistas. Teve também, uma vez regressado, um papel fundamental a criar exposições a uma série de artistas, cujo trabalho admirava.

CS: Quando voltei, desliguei-me de todas as coisas que tinha tido lá, o pouco dinheiro que tinha trazido estava a gastar-se e perguntei justamente ao Manel Vinhas: “Manel Vinhas, arranja-me um emprego lá na Portugália?”, que era dele. E ele disse: “Sim, sim, sim, vou arranjar qualquer coisa.” E em vez de me arranjar um emprego na Portugália, uns dias ou semanas depois, disse-me: “Conheço aí um homem que vai abrir uma galeria.” E esse homem era o Pereira Coutinho pai, que fez a S. Mamede. Foi aí que eu debutei como diretor da galeria e de resto foi um festival. É das coisas de que sou vaidoso é dessa atuação, porque trouxe cá exposições tão boas como as da Gulbenkian, o [Serge] Poliakoff, o Grupo CoBrA, e aquele poeta que estava na moda, o Henri Michaux – numa galeria muito bonita, ainda por cima. Tive uma grande satisfação em fazer isso. Nessa altura, a grande galeria de Portugal era a 111, era muito feia, como ainda é. O Manuel de Brito era um homem muito

sério e eu gostava muito dele. Foi uma rivalidade muito simpática, para mim, entre as duas galerias e ele sempre a procurar roubar-me ao Pereira Coutinho. Mas eu nunca quis.

EF: Como é que conseguiu trazer esses nomes estrangeiros para Portugal naquela altura?

CS: Porque fiz muitas coisas ao contrário do que o Cesariny fazia; o Cesariny, apesar de genial (os génios também têm os seus defeitos e o Mário era ele, ele e ele), e desperdiçou oportunidades espantosas. Houve um homem que conheci em Paris, nos poucos tempos em que lá ia, um homem que se chamava Édouard Jaeger. E também um outro. Enfim, naquela altura tudo girava um pouco à volta do Surrealismo e do Breton. Através do Surrealismo, conhecemo-nos. Eles vieram depois a Portugal, amaram Portugal doidamente, e o Mário sempre a não querer, a não querer. E eu agarrei neles e agarrei essa oportunidade, que foi realmente muito boa.

EF: Teve sempre uma atitude muito generosa com os seus colegas, o que nem sempre acontece nas artes.

CS: Não sei se foi generosa, a mim o que me interessava era que as pessoas conhecessem, que neste país se abrissem mais portas, que abrissem as suas almas! As pessoas têm tantas portas fechadas e continua. Mesmo depois da democracia, continua tudo bastante fechado. O meu intuito não foi nem enriquecer, nem fazer nome. Tenho a glória de ter chegado a esta idade tão pobre como quando comecei, não tenho um tostão. E isso dá-me imensa satisfação. Com essa gente foi possível fazer coisas interessantes e eu acho que se podia ter feito muito mais. O José Pierre também publicou um *Dictionnaire de poche Le Surréalisme* e também se publicou depois em França um outro dicionário, do Surrealismo, em que eu sou largamente citado, como desenhador, como tipo que faz objetos. Agora, saiu um outro dicionário do Surrealismo, em inglês. Eu não tinha dinheiro para comprar, porque é muito caro. Mas a Fundação Cupertino de Miranda tem.

UMA NECESSIDADE PROFUNDA E CONSTANTE

EF: Também condicionou um pouco o seu trabalho ao espaço nos empregos, ao tempo quase clandestino; então, nunca teve um atelier, nunca teve uma disciplina de trabalho, como muitos artistas têm?

CS: Quer dizer, eu sempre desenhei no primeiro papel que me aparecia, no sítio onde me era possível ter uma mesa para desenhar. Acontecia uma coisa engraçada: é que eu punha a mão em cima do papel e a mão começava a mexer sozinha. Era como se traçasse um gráfico, sabe? Hoje, já não. Isso aí esgotou-se. Não é para admirar, porque fiz centenas de coisas. Mas, nunca pensei aquilo que ia fazer. Era a alma que se esforçava. Isto parece literatura barata – não sei se é, se não é. Mas, se as pessoas quiserem acreditar, muito bem, se não quiserem... mas é verdade, não sei dizer isto de outra maneira. Foi isso que aconteceu e em toda a parte eu fazia desenhos, desde que houvesse papel livre e um bocadinho de tempo.

LS: Era uma necessidade constante?

CS: Era uma necessidade profunda e constante. Claro, o Mário auxiliou-me imenso nisso, pois nem eu pensava fazer desenhos, a não ser garatujas de miúdo e, um dia, ele disse-me (porque o Mário, desde a nossa adolescência, teve sempre assim um ar de chefe): “Ouve lá, vou publicar os meus primeiros poemas. Gostava de ter uns desenhos teus, és capaz de fazer?” Fiquei muito atrapalhado e passei ali umas noites em claro, sem saber o que havia de fazer. Depois lembrei-me que havia uma coisa que se chamava caneta, uma coisa que se chamava tinta-da-china e uma coisa que se chamava papel e fiz os primeiros desenhos... já com intuito surrealista. O meu sonho, por essa altura, era ir lendo os livros que apanhava por aqui e por ali, portanto, tudo muito fracionado. Também me interessava aquilo que ia vendo por acaso em museus, mas era muito pouco. Em Portugal não havia nada dessas coisas.

É PELO AMOR QUE RESPIRAMOS

EF: Olhando para o seu traço, sempre tão certo, firme e expressivo, ninguém diria que poderia ter essas dúvidas. O seu traço é absolutamente irrepreensível.

CS: Nunca fiz nada para isso, nunca tive vaidade de ser artista, como lhe disse. Ser artista eu tomo como um insulto.

LS: Ainda?!

CS: Ainda. Ai, sim, sim, sim. Acho uma coisa horrível. Mas era uma necessidade profunda minha fazer aquelas coisas. Era como respirar. Os namoros que temos durante uma vida, sejam rapazes sejam raparigas, realmente são os nossos pulmões. É por eles que respiramos, é pelo amor que respiramos. Um pouco também com os livros que lemos, os livros são os nossos pulmões. Se não tivesse lido tudo aquilo que li e encontrado os autores que encontrei, já tinha morrido, não tinha força suficiente, tinha falta de ar!

EF: Essa frase é maravilhosa.

CS: O meu terror é que estas coisas sejam tomadas como literatura.

EF: Não é preciso tomar como literatura, basta tomar como respiração. Como respiração é mais forte.

LS: E paixões pelas coisas, continua a ter paixões por coisas? A paixão nos atos criativos – a paixão também interfere, além da necessidade?

CS: Com certeza. O que é que a paixão, com a idade, vai esfriando um pouco, vai esfriando e ficando um pouco desgostosa de si mesma. Porque a vida não é uma coisa muito alegre, não é uma coisa muito satisfatória. É lindo ver uma árvore, é lindo ver uma planta, é lindo ver uma pedra. Agora, realmente, depois, a organização social em que metemos a desgraçada da árvore, em que metemos a desgraçada da pedra, é catastrófica.

HÁ DIAS, LEMBREI-ME DE UM QUADRO DE BOSCH

LS: E acredita na mudança?

CS: É engraçado, justamente há dois ou três dias, não sei porquê, lembrei-me de um quadro do Bosch – que eu nunca vi ao vivo; creio que é um quadro pequeno –, que é um bocado diferente de todos os quadros dele, em que está um aldrabão na praça pública, com uma mesa, a vender uma aldrabice qualquer e está um público de gente pasmada a ouvi-lo¹. E depois, entre esse público, está um tipo a roubar a bolsinha do dinheiro de um dos pasmados. O que é que eu quero dizer ao recordar isso? Não é o quadro propriamente dito. É que essas três ou quatro personagens continuam a existir, desde o tempo do Bosch. Os personagens que tomam conta do mundo. Daqui a quantos séculos é que nós temos que dar o salto, não é? É o aldrabão, são os pasmados e é o ladrão. O mundo reduz-se a isto!

UM BURQUINHO POR ONDE SE POSSA SAIR

EF: E quanto ao seu processo de trabalho? Passou do desenho para a colagem... ainda há pouco, quando estava a falar da sua mãe e do modo como via a mão dela mexer-se para cortar, ou para bordar, fez-me pensar nas suas colagens.

CS: São coisas simples. Se um dos tais “artistas” descobrisse como fazer isto, aperfeiçoava e fazia logo 200 e vendia, vendia, vendia. Eu fiz este e parei. Isto é uma coisa grosseira, com papel de máquina. Quer dizer, não exploro as coisas, depois quando me cheira a exploração do dinheiro, gelo, já não sou capaz.

EF: Foi explorando as formas por um interesse intrínseco nessas formas.

CS: Talvez o mundo esteja hoje um bocado preso... quer dizer, eu procuro por todas as portas, todos os burquinhos por onde possa sair – e talvez nós hoje

¹ *O Prestidigitador*, c.1470-1480, Hieronymus Bosch, Museu Municipal Saint Germain-en-Laye, França.

estejamos demasiado presos a uma concepção de arte, da cultura. Eu acho que os surrealistas fizeram um buraco por onde se possa sair. E entre outras descobertas dos surrealistas, pode muito bem ser o objeto. Pode ser que a arte de amanhã seja o objeto.

EF: Há uma peça sua que pertence à coleção da Gulbenkian que sempre pensei ser dos mais fabulosos objectos do nosso Surrealismo: é aquela mão com aparos como unhas. É mesmo um autorretrato seu?

CS: É!

EF: É fantástico.

CS: Agora a Gulbenkian comprou-me o *L'opresseur*. É uma coisa com uma pluma do chapéu da minha avó, com uma torneira e uma bola.

EF: Uma bola preta.

CS: Sim. Mas não sou só eu que faço objetos. Há dias, um tipo que conheci no Algarve – e que não tem nada de surrealista, nem sequer de culto; é um interessado apenas – mostrou-me um objeto que ele fez: é um candelabro. No suporte para as velas estão pinceis de barba. É de tal maneira desconcertante que acho um objeto de primeira categoria.

EF: Os seus são desconcertantes e têm uma grande potencialidade poética. Além de serem irrequietos.

TOCOU-ME MUITO O OBJETO, DESDE O PRINCÍPIO

CS: Se há um mestre para estas coisas, que me chocou quando eu era novo, com o objeto, foi o Duchamp. O Duchamp é inultrapassável e escreveu coisas extraordinárias. Mas, cá em Portugal, também há uma rapariguinha, a Eva Alves, a quem ninguém liga importância nenhuma, que tem aqui este ferro elétrico todo forrado a veludo vermelho, que eu acho um objeto extraordinário, dentro

desta vitrinezinha. E tem mais. Por exemplo, uma máquina de costura, em ferro, tudo aquilo forrado a veludo vermelho. São coisas fantásticas. Ela tem duas ou três peças muito boas.

EF: No seu caso, começou a fazer os objetos porque quis sair do espaço do papel, para passar para uma experimentação diferente? O que é que o levou aos objetos?

CS: Os objetos foi o tal encontro com o Duchamp, há muitos anos. É curioso que é das coisas que eu quase que ainda faço antes dos desenhos, ou simultaneamente com os desenhos. Tocou-me muito o objeto, desde o princípio. Foram as exposições surrealistas, como aquela em que o Duchamp foi chamado a fazer uma espécie de *mise-en-scène*.² Foi uma das exposições do Surrealismo em Nova Iorque, com quadros do Max Ernst, quadros de todas essas grandes sumidades e ele pôs fios defronte dos quadros, como uma teia de aranha, para dificultar a visão. Isso para mim foi um *coup-de-foudre*.

UM DIA ESTIVE À PORTA DO DALI

EF: E os objetos do Dali?

CS: É uma figura o Dali, todo ele. Uma figura que depois ele próprio estragou, com aquelas visitas ao Papa e outros disparates do género. Uma vez estive à porta dele, numa aldeiazinha espanhola, em Cadaqués. Estava com dois amigos e batemos à porta. Foi muito curioso, porque aquilo é uma aldeiazinha morta, como aquelas aldeias espanholas em que não se vê ninguém, e batemos à porta e então veio-nos abrir a porta um tipo mascarado de pintor holandês, com uma grande paleta, um chapéu vermelho, uma coisa espalhafatosa – imagine, numa aldeia! E nós dissemos que queríamos falar com o Dali e ele disse que o Dali ia ficar muito contente, mas que naquela altura estava ocupado,

² *First Papers of Surrealism*, exposição realizada numa mansão oitocentista no centro de Manhattan, em 1942. Liderada por Breton, reuniu mais de 30 artistas e foi concebida por Marcel Duchamp.

pedia desculpa, mas para esperarmos uns momentos. Passou meia hora e eu fui até à praia – a praia é ali muito próxima e na praia vi uma coisa espantosa: cisnes de água salgada que eu nunca tinha visto – e apareceu-nos um velho pescador a dizer-nos que a Gala tomava ali banho nua, o que era um escândalo para aquela gente toda, portanto ninguém aparecia. Depois, voltei para a casa e, naquela aldeia completamente solitária, na rua principal com aquele sol muito nítido que há em Espanha, as portas todas fechadas, as casinhas brancas, no meio da ruela havia um barco e dentro do barco nascia um cipreste. Eu senti-me personagem do Dali! Fui lá outra vez à porta e o tal homem vestido de pintor holandês continuou a dizer que ainda não, que o Dali ainda estava ocupado, com muitas desculpas, muita delicadeza. Ia connosco uma senhora (coitadinha, não devia favores nenhuns à beleza), e ele até disse que, quando o Dali visse tão bela senhora, que ia ficar... enfim, um disparate. Acabámos por ir embora.

EF: Nunca chegaram a conhecê-lo.

CS: Nunca chegámos a conhecê-lo. Agora pergunto-me constantemente o que é que aconteceria a seguir.

EF: Isso já por si daria uma bela história.

CS: Podemos imaginar, não é?

ESTAVAS, LINDA INÊS, POSTA EM SOSSEGO

CS: Há tanta coisa para fazer. Podia-se fazer um Museu do Amor, em Beja.

L.S: Um Museu do Amor, em Beja. Porquê?

CS: Penso que ainda não existe em lado nenhum do mundo. Há uns anos, andei pelos alfarrabistas à procura de referências a Soror Mariana Alcoforado. E comprei folhetozinhos que contavam as histórias das freiras com os amantes e com tudo aquilo, sob diversos pontos de vista. Agora, isto foi uma coisa feita uma vez ou duas... O que seria isto feito em profundidade, reunir toda

a documentação, que há pelos alfarrabistas, sobre a Soror Mariana Alcoforado? Podia-se fazer um museu inteiramente dedicado a ela: o Museu do Amor. Até em Alcobaça. O Pedro e a Inês. Tem lá os dois túmulos... Como é que dizia o Camões? *Estavas, linda Inês, posta em sossego...* Isto é de uma tal modernidade! O Paul Eluard não deve ter conhecido o Camões. Mas, quando foi a ocupação de França, naquele momento terrível de o Hitler vir por aí abaixo, ele disse: *Sur le sable sur la neige/J'écris ton nom [...] Et par le pouvoir d'un mot/Je recommence ma vie/ Je suis né pour te connaître/Pour te nommer*³, como o Camões, *aos montes ensinando e às ervinhas*⁴! São as pobres ideias do Cruzeiro Seixas.

EF: O amor é um tema muito interessante, na literatura, na arte e na filosofia.

LS: E na vida! ... O amor e a paixão também.

CS: O convento está lá! ... Há tanta coisa para fazer em Portugal!

EF: Mas tudo implica custos. Não há dinheiro.

CS: Há para o futebol, há dinheiro para o futebol! É que até me disseram que esse grande futebolista, como é que ele se chama?

LS: Ronaldo.

CS: Que ia empatar dinheiro na arte.

LS: Contactei o museu do Ronaldo, na Madeira, para convidar a instituição a participar nesta experiência que estamos a fazer, o [Portugal entre Patrimónios], que envolve várias práticas – chamemos-lhes infraestruturas ou instituições, umas que já existem há muito tempo e estão estabelecidas e outras emergentes, pelo país fora. Mas, não tivemos resposta afirmativa.

CS: Bom, ele deve ser perseguido por gente com propostas incríveis...

LS: Mas, eu expliquei que não era para pedir dinheiro, era só para integrar

³ Poema *Liberté*, de Paul Eluard, 1942.

⁴ Camões, *Lusíadas*.

este grupo de partilha de experiências que pretende potenciar, no território, o trabalho de todos.

A SARAH AFFONSO, FUI EU QUE FIZ A ÚNICA EXPOSIÇÃO DELA

CS: Falta em Portugal uma pessoa que tenha o encanto suficiente para convencer os outros a entrarem no jogo. Mandar uma carta é bonito, mas não dá, é preciso ir lá.

EF: Um sedutor-geral? Creio que esse foi o papel que o António Ferro se propôs fazer, mas eram outros tempos. Embora ele seja uma figura fascinante. Culto, amigo do seu amigo, gostava de arte, gostava dos artistas...

CS: Sim. Falta fazer uma grande homenagem ao António Ferro. Todos nós abominamos o regime salazarista, mas foi o regime que fez mais encomendas aos artistas! Incluindo o próprio Almada...

EF: A Sarah Affonso não, ela queixava-se disso.

CS: A Sarah Affonso, coitadinha, fui eu que fiz a única exposição dela.

EF: Vamos fazer uma exposição dela este ano.

CS: Acho muito meritório.

EF: A Gulbenkian começou em julho. A nossa, no MNAC, abre em setembro. Estamos a trabalhar com a Ana Vasconcelos. É uma exposição em diálogo, entre a Gulbenkian e o MNAC e vamos fazer, em conjunto, a primeira grande retrospectiva da Sarah.

CS: A primeira possível fiz eu, no Estoril!

EF: É verdade!

CS: Não sei se sabe, mas as obras da Sarah não foram acarinhadas em casa. Os quadros dela andavam pelos cantos. Não havia nenhum na parede e andavam pelo chão. A Sarah contou-me uma história terrível: eles tinham comprado a casinha lá de...

EF: de Bicesse.

CS: Sim. E ela disse ao Almada que gostava tanto de ter um pequenino estúdio também, uma barraquinha no jardim, para poder trabalhar. E o Almada disse que sim, que ia arranjar. E nunca mais arranjava. Passavam os meses e houve um mês em que ela insistiu e ele: “Ah está bem, está bem, olha para o mês que vem, fala-me nisso”, o que ela fez, ele disse-lhe para ir ver o que estava ao fundo do jardim, “é muito bom para ti”, ela foi e era uma capoeira. Isto é horrível! Ela até chorava de indignação.

ESTAS ASAS SÃO PARA CAIR E NÃO PARA VOAR

EF: E quanto ao seu trabalho de cenografia? Também trabalhou para bailado.

CS: Foi só um cenário.

EF: Ah, pensei que tinham sido vários.

CS: Não. Foi só um cenário. Por paixão daquele rapaz que tinha sido bailarino e depois foi diretor da companhia [Nacional de Bailado]. O Armando [Jorge]. Era um bom amigo. Esses cenários não cabiam no S. Carlos e acabaram por ser guardados na Gulbenkian. Houve um ano em que choveu muito, as instalações da Gulbenkian inundaram-se e durante muito tempo pensou-se que esses cenários se tinham perdido. Há tempos disseram-me que, afinal, parece que não se perderam. Mas as bailarinas, na altura, odiaram o cenário. Comentaram que era feio e que estavam a dançar uma coisa que tinha a ver com um lago e ali não havia lago nenhum.

EF: Há muitas maneiras de ver e de não ver. Mas, apesar de essa obra pelos vistos ter sobrevivido, há uma parte da sua obra que desapareceu. Tem sido “perse-

guido” por uma série de situações que têm aniquilado parte expressiva da sua obra.

CS: É isso que está a dizer. É engraçado, porque as pessoas por vezes dizem “é preciso fazer uma grande exposição sua (ou tua)!”. Onde é que estão as minhas coisas? Não sei!

EF: Por onde andarão? Não tem ideia?

CS: Eu não sei. Se calhar anda em casa das pessoas. E umas deram às outras, emprestaram, venderam. É muito difícil um dia uma grande exposição minha. Levaria anos a encontrar as coisas. Eu nunca fiz a listagem exata que os artistas fazem. No dia tal comecei o quadro tal, acabei o quadro tal na data tal, que foi para o senhor fulano tal... que horror! Não sou escriturário!

EF: Mas há muitos artistas que, mesmo tendo preocupações com o mercado, também não têm esses cuidados. Depois os historiadores vêem-se gregos para perceber quando é que as obras foram feitas. O senhor assinou sempre todos os seus trabalhos?

CS: Sim, isso creio que sim.

EF: Se hoje fizesse uma exposição, que obras suas pensa que seriam fundamentais?

CS: Se a exposição não fosse muito grande, era recorrer aos desenhos à pena e aos objetos. Depois, as pinturas que fiz, de uma maneira geral — eu chamo-lhes bonecos — são histórias de amor, são histórias falhadas, e que são mais ou menos as mesmas personagens. O Pomar uma vez disse-me “há asas de mais nas tuas coisas”. E eu respondi-lhe “é que tu não percebes que estas asas são para cair e não para voar. São asas pesadas de mais.”

QUANDO ESTOU A AFOGAR-ME, DEITO MÃO À ESCRITA

EF: O seu universo formal é sempre duro. Poético, mas duro. Ou estou errada?

CS: Eu acho que dentro de mim há um drama qualquer, de que as pessoas

não têm culpa. Nasceu comigo. Não são assim muito contentes as minhas coisas, não. Não consigo. A vida é uma coisa lindíssima, não é? Mas logo a seguir cai-nos uma casa inteira em cima da cabeça. É muito complicado viver. Agora realmente que é bonito, é.

EF: E a escrita? O que é que o levou à escrita?

CS: E eu escrevo? Pergunto eu...

EF: Parece que sim... Há diários, textos ensaísticos...

CS: É. Quando estou a afogar-me, deito a mão à escrita. É como uma boia. Agora há uma exposição que está interessante. Em Famalicão. Está para aí o catálogo.

EF: Também saiu este livro “Diário não Diário”.

CS: É. É uma coisa que os Prates publicaram. Toda a vida fiz assim coisas.

LS: Gosto imenso do livro. A começar pelo título.

CS: É o sim e o não de tudo.

EF: Também trabalhou em gravura?

CS: Não. Nunca.

EF: Eu tinha essa dúvida em relação ao seu desenho, porque às vezes parece um traçado de quem tem prática de incisão.

CS: Sabe, minha querida amiga, eu não tenho jeito para técnica. Nada do que é técnica dá comigo. E isto que eu fiz, os desenhos à pena, parece realmente técnica, mas é casual. Eu nunca aprendi. E fui fazendo tracinhos, tracinhos, ao lado uns dos outros.

EF: Por isso é que lhe perguntava também dos seus hábitos de trabalho. Porque o desenho tem uma pujança e um controle da mão que parece o desenho de uma mão muito trabalhada. Percebe-se que tem ali um gosto muito grande por esse gesto.

CS: E não aprendi com ninguém. Foi uma coisa espontânea.

FOME DE MAR

CS: Foi uma longa conversa.

EF: Pois foi.

CS: A minha vida desde pequenino. São coisas simples, porque eu não sou um intelectual. Há outros que o são e esses dirão as coisas intelectuais. Eu digo as coisas de uma maneira simples, como as vejo.

EF: Era a si que queríamos ouvir. Com a sua voz e a sua visão.

LS: E agora? O que é que lhe falta? Pensámos em trazer-lhe uma coisa de que gostasse, mas não sabíamos o que poderia ser.

CS: Não consigo ler. Não vejo. Gostava de ter um gatinho, mas não é possível.

EF: Teve algum gato?

CS: Tive um.

EF: Como é que se chamava?

CS: Era o Gris, porque era cinzento. Não era um gato, era uma pessoa. Lembro-me dele todos os dias, sabe? São uns animais fantásticos. Independentes, elegantes. E são dedicados. E muito sensíveis. Morreu ao meu colo, com um olhar para mim...

EF: Os gatos são criaturas especiais.

CS: É preciso conhecê-los.

LS: Mas um gato não lhe podemos trazer. Diga-nos uma coisa de que goste, que lhe possamos arranjar. De que mais sente mais falta? Alguma coisa que possamos fazer.

CS: Tenho saudades do mar. Tenho fome de mar.





UM DIA COM...

Lourdes de Castro

PALAVRAS PRÉVIAS

Em novembro de 2021, conversámos ao telefone com Lourdes Castro sobre a possibilidade de incluir a transcrição do programa da RTP1 “Um Dia Com... Lourdes Castro”, gravado em 1970, na publicação de Entrevistas [PeP]. A artista lembrava-se perfeitamente das cenas e dos diálogos da reportagem e a sua alegria contagiante, a excelente memória e a curiosidade juvenil tocaram-nos profundamente. A seu pedido, combinámos ir à Madeira levar uma versão escrita deste conjunto de entrevistas e conhecer o seu jardim, o seu amor pelas plantas e pelas árvores.

Não tinham ainda passado dois meses desde a nossa conversa, quando a notícia chegou. Lourdes Castro morria a 8 de janeiro de 2022. Foi um choque. A alegria e a delicadeza das suas palavras não faziam prever que fosse desaparecer tão inesperadamente.

Mas Lourdes Castro, íntima das plantas, das sombras e da delicadeza do silêncio e dos mistérios, tinha dito numa entrevista que nós não morremos, transformamo-nos. Que as coisas não desaparecem, transformam-se. A velha descoberta de Lavoisier tomava nova, amável e reconfortante face.

A artista via beleza na transformação das coisas da vida, nas coisas que se vão transformando noutras; na transformação continua-se a respirar, a respirar a sua respiração.

O conteúdo desta transcrição, autorizada também pelo Arquivo da RTP, revela, na primeira pessoa, alguns aspetos mais significativos da obra da artista. Com cerca de 40 anos, ela conversou sobre o seu percurso artístico multifacetado, sobre a experimentação conceptual e técnica, falando também dos vários suportes dos seus trabalhos.

Uma mulher apaixonada pelas viagens, pela sombra e pelo acaso, viveu em Munique, Berlim e Paris. Saiu do Funchal aos 20 anos, para regressar definitivamente em 1983. Aí se dedicou ao que considerou essencial. Nesse essencial couberam livros de artista, álbuns de família, memórias do quotidiano, coleções de lugares e de plantas. Nunca abandonou a dialética da luz e das sombras. E, nessa completude e poética, a reencontramos nesta entrevista que várias generosidades conjugadas permitiram agora partilhar neste volume



AS SOMBRAS SÃO SILENCIOSAS

Lourdes Castro (LC): Eu já nem sei quando comecei a fazer as sombras. E olhar para as sombras, talvez há 10 anos que eu comecei. E porque é que eu comecei a olhar para as sombras? Porque é assim uma coisa que desprezamos, a que não se liga importância, que não tem importância, mas acho que ao fim e ao cabo, para mim é muito importante. E cada vez mais é importante.

É engraçado, eu até nem gosto nada de falar.... Deve ser porque as sombras são silenciosas.

René Bértholo (RB): Disseste que começaste a fazer há dez anos...

LC: Sim, foi há dez anos, fazia assim uns objetos com muito volume e tudo e depois fiquei cansada.

RB: E como é que tu tiveste esta ideia de começar as sombras com os lençóis?

LC: Ah! Isso era porque eu fazia as sombras, quase sempre eram pessoas sentadas, as sombras verticais. Depois tive a ideia de fazer sombras na horizontal. E isso foi uma surpresa muito grande...

RB: Mas antes disso, antes de começares a fazer as sombras nos lençóis. Da maneira como ela começou as sombras, quer dizer, foi quando começaste a fazer serigrafias. Pediram-te para fazeres umas serigrafias na altura em que fazias objetos. Depois lembraste-te de pôr os objetos em cima. Ela lembrou-se de pôr os objetos em cima do vidro da mesa para fazer a serigrafia. Pôs os objetos e pôs a seda por cima. A seda era sensível à luz.

LC: Depois, de repente, vi que a sombra tem tudo o que tem o objeto tem e o mínimo possível para ser reconhecido, o contorno. O contorno, foi muito engraçado, uma vez que eu fiz o contorno de dois amigos diferentes. Um era assim muito nervoso e nunca estava quieto, e o outro, era assim muito tranquilo, muito sossegado e eu fiz a sombra, nem o perfil, porque eu fiz... era assim a três quartos, nem se via nem o nariz nem nada, mas eles estavam ambos de pullover e o pullover de um ficou todo arredondado.

RB: Essa é engraçada.

LC: E o outro, não sei, ficou aos ziguezagues, não sei, era uma linha, não era nada tranquilo.

RB: E isso dizia bastante bem com o caráter deles, não era?

RB: Aquele que ficou com o pullover arredondado era o yang, o tranquilo, e o outro, bestialmente nervoso, era tudo aos ziguezagues a linha.

LC: Nem era o contorno dele próprio nem o contorno do pullover. Era o mínimo, quer dizer, estava tudo ali.

NECESSITO DA PRESENÇA DO OBJETO

RB: Mas também acho importante tu dizeres por que razão é que te recusas a trabalhar a partir de fotografias.

LC: É... Eu sempre me recusei a fazer sombras a partir das fotografias porque eu necessito da presença do objeto que projetou a sombra.

RB: Do objeto ou da pessoa.

LC: Ou da pessoa. Para ter a verdadeira ausência depois dessa pessoa, ou desse objeto

RB: Pois.... Pois.

LC: E preciso que a pessoa contribua, e preciso de a conhecer.

RB: Precisas de ter uma relação psicológica com a pessoa.

LC: Sim. Senão não, é impossível.

RB: Pois, não é um trabalho abstrato.

LC: Não.

PORQUE É QUE SE DEVE PENDURAR TUDO NAS PAREDES?



LC: Vou levar a minha paleta.

RB: Os teus pincéis são as agulhas.

LC: São de facto lençóis bordados com contornos de sombras de pessoas deitadas. Tive esta ideia há muito tempo, a de fazer sombras de pessoas deitadas. Deitadas na cama em cima do lençol, claro. E lençóis são naturalmente bordados. Fiz os primeiros dois na Madeira durante o Verão de 68.

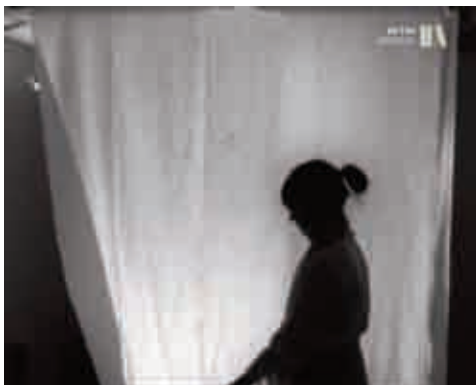


A surpresa de desenhos de gente deitada, sombras projetadas na horizontal e não na vertical como até aqui costumava sempre fazer, tornou-se cada vez mais importante e agora só faço lençóis. Faço-os eu própria, porque realmente, tenho prazer em bordá-los. É muito sossegado e tranquilizante, uma espécie de concentração e meditação. Às vezes ouço música. Muitas vezes não penso em nada. Porque é que se deve pendurar tudo nas paredes? Os japoneses desenrolam os kakemonos só em ocasiões especiais, um livro tem de ser aberto, os meus lençóis são para dormir em cima deles. Se ponho um destes lençóis nas paredes, é engraçado, as sombras parece que voam. Também não me desagrada.

Depois de ter retirado as sombras da sombra, e lhes ter dado cor e transparência, uma vida independente, estendo-as.

UMA EXPOSIÇÃO É MOSTRAR, É ABRIR-SE REALMENTE

LC: Fazer uma exposição propriamente, não é pôr os quadros na parede, nem suspender as coisas, e arranjar a sala e nem sei que mais, e fazer os convites, e mandar os convites, fazer o catálogo, e mandar o catálogo ou vender o catálogo. Uma exposição é, é mostrar, é abrir-se realmente. Aquilo que a gente tem feito continua, no fundo, a ser uma carta aos amigos e aos que depois serão amigos.



Esta é uma sombra feita em plexiglass, tem três placas ligadas com um parafuso e é uma sombra projetada verticalmente como eu fazia antes de fazer os lençóis. É pintada, o branco é pintado atrás da placa translúcida e aqui é recortada. Eu recortava isto com uma serra elétrica e depois tinha de ser limado e lixado para ficar aqui um contorno perfeito. Exato à sombra que era projetada. Às vezes só pintava e às vezes era só recortado. Eu depois vou mostrar outro trabalho seguinte.



Este trabalho é uma sombra também em plexiglass. Foi das últimas que eu fiz em 68. São duas placas. E a da frente, é pena não se ver a cor, mas é em verde fluorescente, e a linha em vez de... é só o contorno da sombra. Não é à massa inteira, é só o contorno da sombra, e com o fluorescente a linha ficou também fluorescente. É claro, não se vê tudo isto a preto e branco. É difícil talvez de reconhecer ao princípio, porque é um perfil assim a três quartos, não se vê propriamente a boca, o ombro, o braço, o cotovelo, e vai até abaixo. É talvez dos mais simples que eu fiz, só, só o contorno e só pintado atrás.

A sombra projetada a rosa fluorescente, recortada, positivo e negativo. Ela é recortada, e dentro o negativo também. O fundo é recortado e depois separado. Pintado só tem aqui este bocadinho.

UMA MANEIRA DE VIVER



LC: Eu nasci na ilha da Madeira, como já toda a gente deve ter percebido. E foi muito bom ter nascido na Ilha da Madeira. É; mas eu só senti isso quando saí de lá, porque enquanto eu vivi na Madeira, não sei, enquanto eu andava no liceu, estava sempre desejando sair. Conhecer outras coisas, conhecer outras terras. Ir à Alemanha, à Inglaterra e à França. E ver cidades. E só agora vejo que foi muito bom ter nascido na ilha da Madeira, porque, bem, vim agora de lá de férias, e deu-me para sempre um sossego e uma tranquilidade que é difícil com certeza de se encontrar quando se nasceu numa cidade muito grande.

Eu não tenho pressa, não tenho pressa de nada e decerto porque vim de lá. Brinquei muito quando era pequena e vi muitas coisas bonitas, mas nem sequer sabia que eram coisas bonitas porque eu não tinha pontos de comparação. Fui para a escola, aprendi alemão, e depois aprendi inglês e francês, e depois fui para o liceu.

Propriamente pintar, acho que fiz sempre bonecos. Porque eu comecei num kindergarden alemão e dava-se muita importância ao desenho e essas coisas todas. E sempre desenhiei, sempre fiz bonecos. Não sei quando começou

propriamente esta vontade de desenhar, de fazer coisas. Sempre fiz. Sempre fiz. E até por isso, porque sempre estive comigo, eu não sinto que seja nem uma coisa muito especial, nem uma coisa muito extraordinária, nem que seja arte. Para mim isto não é arte, é uma maneira de viver. Não, nem posso chamar profissão, não... é assim o mais natural possível.

Quer dizer, eu gosto de fazer estas... porque se não gostasse não tinha interesse nenhum. Bem, e depois só saí da Madeira quando tinha.... Foi aos 20 anos que eu saí da Madeira a primeira vez. Eu tenho 39 agora. E quando saí eu vim para as Belas-Artes, aqui em Lisboa, e conheci o Escada, que é pintor, conheci o René Bértholo, conheci o Costa Pinheiro, conheci a Leonor. Tive muitos amigos e foi muito bom, todo esse contacto com pessoas que estavam... encontrávamo-nos nas ideias e no pensamento. E gostávamos de trabalhar juntos. E isso, porque a Escola de Belas-Artes propriamente foi, não me trouxe assim grande coisa, foi mais o contacto que eu tive com os colegas. E aliás foi muito engraçado porque no dia da minha inauguração vi colegas que eu talvez há quinze anos eu não tenha visto. Foi tão bom!

Depois, sim, tirei o curso da escola. Não acabei o curso da escola porque... foi Pintura que eu escolhi, mas a uma certa altura eu comecei a trabalhar. Eu sempre fiz coisas em casa para mim. E o programa da escola, no fundo, não era bem o que eu queria. Eu não sabia bem o que é que eu queria. Mas... O que eu não queria eu sabia. E não acabei a escola porque me apeteceu ir embora e entregar-me a mim mesma. Fui primeiro para a Alemanha porque, confesso, tinha um bocado de medo de ir para Paris.

FOI MESMO PARTIR, FAZER O QUE GOSTÁVAMOS DE FAZER



LC: Foi muito engraçado porque fomos para a Alemanha assim como uma caravana. Com o René Bértholo, o Costa Pinheiro e o Gonçalo [Duarte]. E foi mesmo partir. Partir. Eu já tinha estado na Europa, mas dessa vez foi mesmo ir-se embora, deixar tudo, tudo. E não foi fácil, não foi fácil porque nós não tínhamos dinheiro quase nenhum. Mas conseguimos. Conseguimos aguentar-nos uns meses. Depois voltei a Portugal... e então decidimos, eu e o René Bértholo realmente ir para Paris. E fomos para Paris, e vieram as dificuldades, dificuldades. Mas não tinha importância, porque nós estávamos lá e... tinha pedido uma bolsa à Gulbenkian quando estávamos aqui, mas como a bolsa demorava tanto, nunca mais vinha, nós fomos mesmo para Paris, de qualquer maneira. E tínhamos, acho que 10 francos, tínhamos pago o aluguer de um quarto, e de repente veio uma carta, género quinze dias depois, que eu tinha tido uma bolsa. Isso foi formidável, ajudou-nos imenso, e durante dois anos eu, e depois dois anos o René Bértholo, fez-nos o começo de Paris muito menos difícil.

Mas de qualquer maneira nós sentíamos-nos muito isolados.... Conhecemos o António Dacosta e começámos... Como nos sentíamos tão isolados começámos a fazer uma carta para os amigos, e essa carta tornou-se depois numa revista

e a revista depois foi tirada a 300 exemplares. E imprimíamos a revista à mão e mandávamos a todos. Mas ocupava-nos demasiado e nós tivemos de desistir da revista para trabalharmos só para nós. Só para nós, para fazermos realmente o que queríamos porque se fomos para Paris não foi nem para ganhar dinheiro, porque se quiséssemos ganhar dinheiro, isso não é muito difícil ganhar dinheiro. Nós, realmente fomos para Paris para ver se conseguíamos fazer o que gostávamos de fazer. E acho que temos conseguido, apesar de termos muitas dificuldades.

E depois, claro, uma exposição em Paris é muito difícil porque há muita concorrência, há muitas galerias. Mas finalmente, expus em Paris, expus na Alemanha, e agora exponho aqui pela primeira vez, individual. É o Manuel de Brito quem me propôs pela primeira vez esta exposição.

UM *MARCHAND* SATISFEITO POR TER TRAZIDO A EXPOSIÇÃO DA LOURDES CASTRO A PORTUGAL



Manuel de Brito (MB): Evidentemente que neste momento sou um *marchand*. Um *marchand* satisfeito, posso dizer feliz por ter trazido a exposição da Lourdes Castro a Portugal e à nossa galeria. Qual seria o *marchand* que não estaria satisfeito? Que não estaria feliz por trazer à sua galeria uma artista representada

já nos principais museus de Inglaterra, de Cuba, da Suécia, da França, da Alemanha, da Jugoslávia, da Polónia, enfim, uma artista portuguesa, mas com um currículo internacional, já de nomeada? Portanto, eu sinto-me particularmente, como dizia, satisfeito por esse facto. Por ter dado oportunidade aos portugueses de contactar com uma artista deste valor, que felizmente é portuguesa, e não sei se por parte dela, a expectativa correspondeu, porque já estava a habituada a *vernissages*, a inaugurações, enfim, a este clima que viveu na Galeria e nesta inauguração.

LC: Aquilo foi muito especial.

MB: Eu gostaria de saber a tua opinião sobre...

LC: Aquilo foi muito especial porque eu vim encontrar muitos amigos que eu tinha deixado há tantos anos, e foi muito, muito bom. Foi assim um encontro, ou um reencontro. Mas no fundo parece que nos perdemos, mas não nos perdemos. Voltamos sempre a encontrar. Quando temos alguma coisa a dizer, voltamos sempre a encontrar.

MB: Eu assisti, particularmente, sobretudo, ao teu aspeto emocional. No reencontro com os teus companheiros das primeiras lides das artes plásticas, enfim, que abalaram, o René Bértholo, que é hoje o teu marido.

LC: Meu marido, espera, deixa-me fazer as contas. Nós casámos... cinquenta e seis, há treze anos que estamos casados.

MB: Tão jovens.

LC: Quer dizer, a gente não pensa muito nisso.

MB: O Escada.

LC: Trabalhamos assim muito.

MB: O Costa Pinheiro, que também fez parte do vosso grupo em Paris.

LC: Estavam todos aqui, e a Menez, a Menez também estava aqui. E foi tão bom encontrá-los todos, quer dizer, foi isso o mais importante, parece.

MB: Eu tive essa sensação, de que estavas feliz, no entanto gosto de ouvir por ti.

LC: Ai estava, estava.

MB: E com relação ao público, achas que tem correspondido, a ver a exposição? Enfim, neste curto espaço de tempo o que é que pensas com relação ao público?

LC: Eu acho que sim. Quer dizer, na inauguração parece que estavam todos muito contentes.

MB: Se me dás licença, eu acho que é muito importante para a televisão tu falares de ti agora, e é altura de eu me retirar.

É COMO SE FAZ AS COISAS, E ISSO É QUE TEM IMPORTÂNCIA

LC: É, eu fiquei realmente muito contente com a inauguração aqui porque não é propriamente... Quer dizer, fazer as coisas eu gosto muito, por exemplo, de bordar os lençóis, ou ter feitos os plexiglasses e isso tudo. Se faço isso, é porque realmente eu gosto de fazer. E faço isso só para mim.

Quando faço não penso em mais ninguém. Mas depois, numa exposição, quando há outras pessoas que veem, dá-me um prazer tão grande que haja outras pessoas que possam estar, que se sintam felizes com isso, de olhar para as coisas. E depois eu penso que posso sentir essa mesma felicidade, quando leio um livro de que gosto muito, ou quando oiço música de que gosto muito, ou mesmo hoje, quando eu comprei estas botas e gostei tanto das botas, e fiquei tão contente com as botas e logo... e quem me vendeu as botas em Vila Franca também estava contente de eu gostar das botas.



E aí, isso é que eu acho que é bom, não sei. É que é o mais importante. Porque fazer as botas, ou fazer um quadro que se põe na parede, ou bordar um lençol é que não tem importância nenhuma. É como se faz as coisas, e isso é que tem importância. E até é engraçado estas botas, que têm... não estão nada na moda com um bico destes. E eu agora chego a Paris onde têm os bicos tão quadrados, completamente ao contrário, mas isso não tem importância porque elas tinham de ser assim e são assim e é como se faz as coisas que tem importância. E isso transparece. E eu acredito, por exemplo, quando se faz uma coisa realmente com gosto, seja o que for ou que se escreva, ou mesmo que se faça um jantar, ou que se limpe uma casa, seja o que for, se é feito com prazer as outras pessoas têm prazer nisso. E, sim, se está aborrecida a fazer qualquer coisa também transparece. E não vale a pena, não vale a pena, a gente se aborrecer. É fazer, é escolher o que se gosta, porque depois se é difícil não faz mal. É uma pena me ir embora agora, aqui em Lisboa está um tempo tão formidável, e o Sol, mas vou. Vou embora e vai ser mais uma

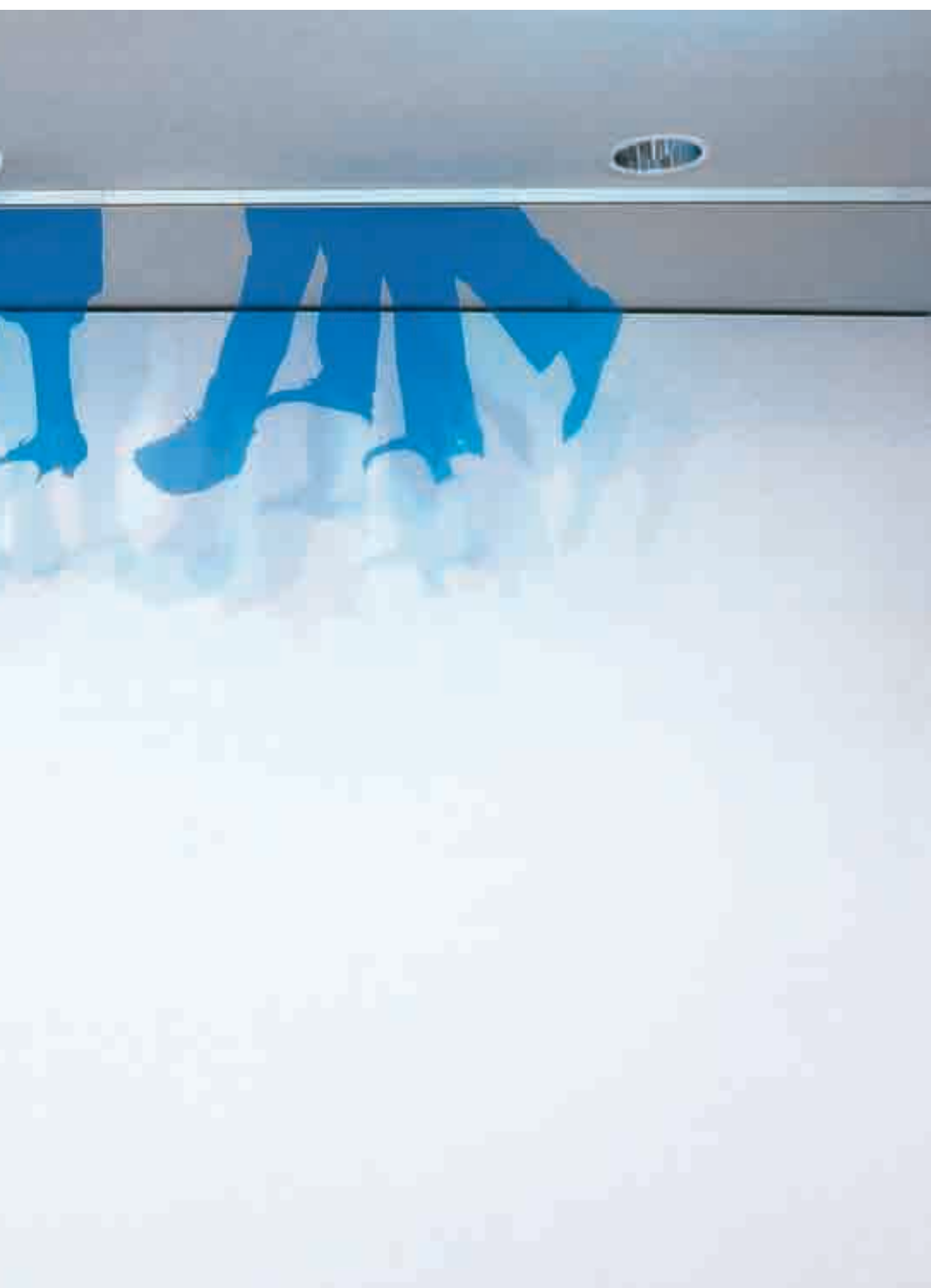
viagem e eu não resisto às viagens. Gosto tanto de ir de um lado para o outro e ver outras coisas, e depois eu tenho tantos amigos em Paris outra vez e vais ser tão bom tornar a vê-los e depois para o ano eu volto e vai ser de novo formidável estar aqui.



Colaboração: Luís Cunha, Manuel Amorim, João Barbosa, Pozal Domingues, Navarro de Andrade, Martinho Simões - Arquivos RTP

Arquivos RTP - <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/um-dia-com-lourdes-castro/>







CONTINUEMOS A PROCURAR!

José Manuel dos Santos

PALAVRAS PRÉVIAS

Este ciclo de entrevistas não poderia estar completo sem uma conversa com José Manuel dos Santos. Escritor, curador, programador e gestor cultural, acompanhou-nos desde a conceção deste projeto do MNAC, [Portugal entre Patrimónios], de 2018 até hoje. Foi nosso fiel e sempre encantatório companheiro de conversas. Pensador inquieto, o seu entusiasmo – sempre moderado pelo atento e reflexivo questionamento –, ajudou-nos a problematizar vários assuntos, do tema de lançamento desta rede colaborativa a desvairadas outras questões. Os seus múltiplos e exigentes afazeres nunca o impossibilitaram de se manter à distância de um telefonema ou até de uma visita ao museu, para reunir de viva voz ou participar numa conversa com o público. Contámos com ele e com a sua reflexão sobre *A Atenção*, na primeira apresentação pública do projeto; contámos novamente com a sua presença no lançamento da primeira publicação definidora do [PeP], em que reunimos os então perto de seis dezenas de parceiros do MNAC; e voltámos a contar com ele na conversa que versou a contemporânea, controversa e necessariamente complexa abordagem ao que hoje poderá ser entendido como o *ser português*.

A dificuldade, seja da vida seja do desafio, nunca lhe constitui obstáculo à vontade de pensar e de escrever, lembrando-nos, por isso, o célebre conselho que Rilke dá ao jovem poeta: “só o difícil nos convém”. Agradecemos muito toda a sua sabedoria, conhecimento, ponderação e colaboração. E, muito especialmente, a sua generosidade — de que, mais uma vez, damos prova, ao publicar as respostas às nossas insistentes perguntas, às quais respondeu com o seu verbo encantatório e profundo.

QUIS SEMPRE SER O OUTRO – OU MESMO OS OUTROS - DE MIM MESMO

Emília Ferreira (EF): Num tempo em que ainda tanto se insiste em escolher uma carreira definida, o seu percurso, felizmente mais de inspiração renascentista do que positivista, contraria com felicidade esse preconceito. Portanto, impõe-se uma pergunta inicial com falsa ingenuidade: como é que alguém que estudou engenharia se dedica à cultura em sentido tão lato, profícuo e benigno?

José Manuel dos Santos (JMS): Na vida, para não me desgostar, quis sempre ser o outro – ou mesmo os outros – de mim mesmo. E querer ser isso é querer a cultura em que isso se pode ser.

Rimbaud afirmou: “Je est un autre”. Marcel Proust e Fernando Pessoa falam dos outros eus. Com o autor da “Mensagem”, pode ser-se poeta, sendo-se engenheiro (Álvaro de Campos), médico (Ricardo Reis), desempregado (Alberto Caeiro), guarda livros (Bernardo Soares e ele mesmo).

Há dias em que eu gostava de ser astronauta de manhã, ator do cinema mudo à tarde e exorcista romano à noite. Há outros dias em que gostava de ter a mão firme – e acertada com os olhos – de Velasquez, o ódio ao lugar-comum de Flaubert, o medo metafísico de Kafka, a devassidão teológica de Joyce, o contentamento cromático de Matisse e de Hockney, a fatalidade vocal da Callas, o silêncio minucioso de Hitchcock, a insolência lenta de Marlene Dietrich, a gueireira vidente de Borges.

Isto que digo quer apenas dizer que desisti de me compreender – prefiro imaginar-me. Melhor: só me compreendo quando me imagino. Por isso, a minha vida interessa-me como ficção, pois é na ficção dela que a sua verdade se esconde.

Lúcia Saldanha (LS): É uma figura de referência: escritor, programador cultural, gestor e curador. Na sua infância, tudo isto era o que queria ser quando fosse “grande”? Teve alguma influência do pai ou da mãe?

JMS: Felizmente que não têm razão: não sou uma figura de referência, nem sequer para mim próprio. Digo “felizmente”, porque, na nossa apressada atualidade, as figuras que a si mesmo se consideram de referência são aquelas que, quando desaparecem (fracasso, despedimento, expulsão, prisão, desaparecimento, fuga, morte civil ou biológica), passados quinze minutos do eclipse já ninguém se lembra que andaram, em passadas pesadas de vaidade sem fundamento, sobre a vasta e indiferente superfície da Terra.

A minha mãe e o meu pai não me influenciaram para ser isto, se é que isto sou, e foi essa sua não influência que me influenciou e me tornou livre. Além disso, dedicaram, a mim e à minha irmã, um amor inevitável e ardente, que ainda hoje se encontra presente como uma música exata e inextinguível.

SENTI SEMPRE O DEVER DE ESCOLHER A LIBERDADE QUE SALVA

EF: Há um gosto *político* (de novo, em sentido lato, e para usar a definição aristotélica) na sua ação. Quando é que sentiu que o podia concretizar?

JMS: A política foi sempre, para mim, uma maneira de não estar tanto tempo sozinho. E dela me veio a ideia, vital, de que é nela – e por ela – que a liberdade pode ser afirmada ou negada, ganha ou perdida, tida como vencedora ou havida como vencida. E concordo com Victor Hugo, quando recomendou: “Salvemos a liberdade, a liberdade salva o resto”.

Entre o que de mais valioso a liberdade pode salvar (a dignidade, o bem-estar, a justiça, a decência, a diferença, a indignação), senti sempre o dever de escolher a liberdade que salva – e de fazer o que estivesse ao meu alcance para que a minha escolha fosse também a do maior número. Com algum êxito, por vezes; sem ele, outras vezes.

Tive ainda a sorte de, nos caminhos labirínticos e pedregosos da política, ter encontrado pessoas grandiosas, com quem fiz amizade e que me serviram de pedra de toque e motivo de inspiração. Em tudo o que faço, procuro pôr

os mesmos princípios e os mesmos fins que me levam a não deixar de pensar neles.

LS: Durante vinte anos foi assessor cultural de políticos profissionais. De grandes nomes da nossa história política. Primeiro, de Mário Soares e, depois, de Jorge Sampaio. Devem ter sido duas experiências extraordinárias. O que guarda desses tempos?

JMS: Guardo tudo. Guardo a memória de dias em que os pés não tocavam o chão e em que tinha a sensação de que, se não estivesse ali, a fazer o que fazia, me sentia ausente de mim próprio e a uma assustadora distância dos outros.

Com Mário Soares, eu tinha a certeza de que, quando era preciso, o mundo lhe obedecia. Com Jorge Sampaio, mantinha a convicção de que ele não queria que o mundo lhe obedecesse. Num caso e noutro, a liberdade estava presente e era defendida, garantida, respeitada e exaltada.

No primeiro, havia prazer, paixão, não existia pausa. No segundo, existia dever, doação, não havia desvio. No mais velho, existia resistência, restituição e rebeldia – não havia rendição. No mais novo, havia delicadeza, determinação, despreensão – não existia desistência.

Se eu fosse músico, diria que, trabalhar com Soares, era interpretar a Nona Sinfonia de Beethoven opus 125, com orquestra, solistas e coro (grandiosa, enérgica, insubmissa, indispensável e indestrutível); trabalhar com Sampaio, era tocar o Trio opus 100 de Schubert D 929 (belo, elegíaco, sensível, sóbrio e subtil).

MÁRIO CESARINY DIZIA QUE AGORA NINGUÉM QUER SER POVO

LS: No Centenário da República, o José Manuel concebeu e organizou, enquanto Comissário-Coordenador, a Exposição *Povo*, que teve lugar no então

Museu da Electricidade. É um tema escorregadio. À primeira vista parece que todos sabemos o que é o povo, mas é uma ideia difícil de agarrar, mesmo “em diferentes momentos e através da arte”. Afinal, o que é o povo? *Quem é o povo?*

JMS: Essa exposição foi imaginada por mim, pelo João Pinharanda e pelo historiador José Neves, acompanhados por uma equipa que não tinha tempo para não ter tempo. Do que nela mostrámos e do que por ocasião dela publicámos (um dos livros tinha mesmo por título “O Que É o Povo?” e outro “Como Se Faz um Povo”), pode concluir-se o que já sabíamos – que o Povo foi sendo muitas coisas e, das coisas que foi sendo, houve muitos usos, abusos e representações que, disso, muitos fizeram, sem inocência, nem pudor.

LS: Atualmente, como é, se é que ainda é, o Povo – e onde é que está?



JMS: O meu amigo Mário Cesariny dizia que agora ninguém quer ser Povo – e muito menos o Povo quer ser Povo. Tudo se transformou numa pequena e média burguesia planetária e consumista, habitualmente chamada “classe média”. Já reparei que se chamam a si mesmo “classe média” os que ganham mais alguns euros do que o salário mínimo nacional e os que ganham dez vezes isso. Os primeiros chamam-se “classe média”, por presunção, e os segundos, por prudência.

O intelectual que, no nosso tempo, melhor viu esta transformação antropológica, para ele apocalíptica, e contra ela batalhou incansavelmente, foi o poeta, romancista, ensaísta e realizador de cinema Piero Paolo Pasolini. Há quem diga que, por causa disso, foi assassinado, com uma crueldade impiedosa, em Ostia, nos arredores de Roma, num lugar sinistro, onde não havia lugar para outra coisa que não fosse para um crime hediondo. Estive lá um dia. Caía a tarde como uma pedra atirada de longe, e fui atravessado por um arrepio agudo e insaciável. Disse então, num murmúrio gasto, o início de um inquietante poema deste revolucionário radical: “Eu sou uma força do Passado, / Só na tradição está o meu amor, / Venho das ruínas, das igrejas, / Dos retábulos, das aldeias/ Abandonadas...



EF: Pegando nesse “abandono” e nessa dificuldade de definição, gostaria de lembrar um outro episódio da nossa breve, mas feliz, história comum. Em novembro de 2022, no oitavo encontro do [PeP], e depois de muita insistência nossa (pela qual pediria desculpa se o resultado, tal como antecipávamos, não tivesse sido excelente), o José Manuel concedeu a fazer uma conferência no MNAC sobre *Ser Português*. Pode recordar aqui o porquê da sua resistência inicial a abordar o tema? Não é, na verdade, outro modo de pensar o terreno sedimentado e complexo que constitui o “povo”? O nosso ADN comum?



JMS: Todas as formas de essencialismo, nacionalismo, chauvinismo, etnocentrismo, tribalismo, eugenismo, alterofobia são tenebrosas. É preciso, sobretudo neste tempo de trevas e terrores, não alimentar equívocos que se tornam desastres e não permitir desastres que se transformam em crimes. Por isso, na conferência que fiz, a vosso gentilíssimo convite, tive mil cuidados frente a mil perigos. Entre nós, o António Guerreiro tem falado disso com uma claridade que às vezes cega aqueles que preferem a cegueira da escuridão à cegueira da claridade.

LS: Numa nota paralela, se hoje o tema escolhido fosse Fragilidade, que sentido lhe faria?

JMS: Hoje, ninguém quer ser frágil. O culto da Força – agressiva, violenta, grosseira – voltou e a Força foi reposta no seu trono de lixo cósmico, bezerro de ouro oferecido outra vez à veneração dos povos e dos indivíduos que os formam e deformam. Há quem chame a tudo isto uma vontade de tirania para os que a exercem e uma necessidade de despotismo para os que a sofrem.

A fragilidade é a marca da nossa condição com a sua vulnerabilidade trágica, a doença que não desiste e nos cerca, a fugacidade de quase todos e de quase tudo, a morte que ameaça a vida e nos retira dela. Mas, se alguém for falar de fragilidade aos que governam os Estados Unidos e desgovernam o mundo (havia um outro que já saltou), eles, delirantes, truculentos e grotescos,

cortam-lhe o subsídio, expulsam-no do país, injuriam-no na praça pública, ou obrigam-no a mudar de sexo para voltar a ter o sexo que tinha antes de ter mudado de sexo.

Lembro-me de um livro que li, há muitos anos, da grande helenista Jacqueline de Romilly, com quem almocei, num dia inesquecível, no restaurante Pap'Açorda do Bairro Alto, sob a luz fina dos lustres venezianos de Murano. Fomos depois ali perto, à loja do alfarrabista José Maria Almarjão.

Essa obra tem por título e tema “La douceur dans la pensée grec”. Fala do *praos*, a palavra grega que significa gentileza, mansidão, benevolência, indulgência, compreensão, tolerância, clemência, humanidade. No mundo de brutalidade e grosseria em que por enquanto sobrevivemos, todos estes valores são considerados indecentes e desvirilizados sinais de fragilidade. Mas eles representam a honra e o heroísmo da nossa condição.

LS: E se o tema fosse Frugalidade?

JMS: O capitalismo de casino e a sociedade de consumo só aceitam a frugalidade se ela for a máscara e o alibi que disfarçam e permitem o desperdício, a predação e a voracidade.

LS: Cruzando vias, o que é para si, digamos, uma boa relação entre a política e o povo? Entre os políticos e o povo?

JMS: No nosso tempo, o povo, ou aquilo a que alguns, por cálculo, chamam povo para em nome dele falarem e depois melhor o submeterem, passou a usar a política como se usa a psicanálise.

Quer que os políticos sejam ou seus pais ou os seus filhos, que lhes curem os complexos, as frustrações e os ressentimentos, que executem os seus ímpetos de crueldade e vingança, que lhes resolvam os problemas sentimentais e mesmo sexuais.

Às vezes, tenho a sensação de que há muitas pessoas que querem que cada político seja um polícia que esteja às suas ordens para prender o vizinho do lado ou a vizinha de baixo. Ou que seja um mágico que lhes faça aparecer instantaneamente aquilo que eles desejam ter. E há quem, usando

indecentemente o nome de político, se ofereça para fazer esse papel de polícia ou de mágico (convém ler urgentemente a novela “Mário e o Mágico”, de Thomas Mann).

Ora, pelo menos em democracia (os reis taumaturgos já acabaram), os políticos não servem – e não devem servir – para isso. Servem e devem servir apenas para defender o interesse geral e servir o bem comum. Ou seja, para governar, legislar, dirigir, administrar, representar. Tudo o que for mais do que isso é pedir aos políticos aquilo que eles não nos podem nem nos devem dar.

Se o povo for aquilo a que se pode chamar a comunidade política dos cidadãos, a relação dos políticos com o povo e do povo com os políticos deve ser, em democracia, a que cria e garante um laço de legitimidade, responsabilidade, representatividade, confiança e respeito mútuo.

O NOSSO TEMPO NÃO QUER TER MEMÓRIA

EF: Sente-se um inequívoco prazer de contador de histórias na sua partilha de memórias, o resultado de experiências vividas e pensadas — suas e de outros cujas vidas entreteteu com a sua. Como analisa o papel da memória neste nosso tempo de voracidade e, com frequência, de mera superficialidade de imagem?

JMS: A memória é que nos dá a terra para mover os pés e o céu até onde erguer os braços. É que nos concede a consciência do ser e o entendimento do tempo, o conhecimento da relatividade audaciosa das coisas, a educação vigilante para a vida e para a morte, o discernimento firme que distingue o fundamental e o fútil, a compreensão da identidade e da alteridade, a inteligência da semelhança e da diferença, a sabedoria da continuidade e da mudança, a percepção da nossa medida e a lucidez da medida dos outros. É a floresta densa, onde descobrimos a árvore antiquíssima e encantatória da saudade, e a clareira súbita, onde encontramos o lugar descansado do esquecimento.

O nosso tempo não quer ter memória, porque não quer sofrer comparação. Narcisista, egocêntrico, egoísta, acha-se o maior e quer que tudo comece e acabe nele. E parece que está a conseguir. Gerando com isso a tragédia cultural, política, social e económica que está à frente dos nossos olhos, se os tivermos abertos e descomprometidos.

LS: Disse num discurso, que lembrar é voltar a ver. Todo o seu trabalho, nomeadamente a investigação em diálogos permanentes com outros intelectuais, associado a um perfil discreto, mas prestigiado, tem-no levado a participar de uma forma singular em diferentes homenagens. Por exemplo, homenagens a Sophia de Mello Breyner Andresen e a Mário Soares, figuras excecionais da nossa contemporaneidade. Como as vê e como se sente em relação a essa responsabilidade emotiva da memória?



JMS: Pela vida e pela obra, pelo génio e pela coragem, pela ousadia e pelo desassombro, pela grandeza e pela mestria, pelas causas por que lutaram e pelas consequências dessa luta ardente, essas figuras são o melhor que houve no Portugal do nosso tempo. E são grandes em todos os lugares do mundo onde o tributo devido aos exemplos mais valiosos não foi substituído

pela indigência moral e pela vulgaridade ululante. Falar delas, lembrá-las, trazê-las até nós, torná-las presentes, lê-las, conhecê-las, admirá-las, estudá-las, é uma forma de nos sentirmos menos pequenos e menos abandonados nessa pequenez.

LS: Este volume de Entrevistas [PeP] e o volume de Exposições [PeP] associam-se ao especial de edições da comemoração do centenário do nascimento de Luís de Camões. O número 26 da revista *Electra*, com o tema *O Novo*, inclui um artigo sobre Camões: *Camões, o nosso contemporâneo*. Nesta celebração considera importante refletir sobre o que são políticas da memória? E qual é a importância do ensino da obra de Camões?

JMS: Poeta genial, mesmo quando o seu génio se desvia de nós, ler Camões é ver como a poesia nos pode dar o alcance do holofote que, na noite longa, varre a altura altiva do céu e a vastidão vertiginosa do mar. É pensar, interrogativamente, no que ele foi, no que é e no que representa. É uma forma de não aceitarmos a ignorância vistosa, não raro apresentada sob a forma de arrogância bárbara, que simplifica, superficializa e falsifica tudo o que existe, domesticando os olhares que isso assim aceitam e propagam.

Do alucinado tormento de Inês de Castro à sabedoria agreste do Velho do Restelo, nos Lusíadas; das redondilhas fluentes de Babel e Sião de “Sôbolos Rios Que Vão” aos mágico-misteriosos sonetos de amor, na Lírica; dos irrequietos autos de teatro às desabusadas cartas – em Camões, a vida vive o seu nada e o seu tudo, o seu apogeu e o seu declínio, o seu movimento e a sua paragem, num mundo em que o tempo dele se apodera para o afirmar ou o negar.

Celebrar Camões na fidelidade àquilo que de mais alto e de mais intenso há nele é desautorizar todas as usurpações, violações e descomedimentos que o passado, o presente e o futuro fizeram ou querem fazer.

Comemorar (co-memorar) assim Camões é trocar uma política de memória fundada na superstição, na propaganda e na contrafação por uma política de memória que faz da leitura uma escuta, uma amizade e uma integridade.

A CULTURA É UMA MAIS-VALIA E UM PASSAPORTE PARA O FUTURO

EF: Na nossa primeiríssima reunião, ainda o projeto do [PeP] estava em embrião, quando estávamos a criar os temas para os vários encontros periódicos que havíamos de fazer, o José Manuel lançou-nos aquela pergunta: “o que é que todos desejamos ter?”. Depois de alguns segundos de silêncio, entremeados por perguntas nossas, o José Manuel respondeu: “atenção. Todos desejamos ter atenção”. Surgiu assim o primeiro tema, sobre o qual leu um belo texto que tivemos o gosto de publicar com um dos nossos parceiros, o Politécnico de Viseu. Que reflexão é que o lançou na senda desse tema?

JMS: Essa conferência que fiz sobre “A Atenção” foi, graças ao vosso cuidado, publicada e mereceu a atenção de algumas pessoas atentas. Mais tarde, “A Atenção” foi o tema de um dossier da revista *Electra*. Todas as perguntas que, nessa conferência, foram feitas continuam a pedir a nossa atenção e a nossa resposta urgente.



Desviados e distraídos de tudo, em troca de estarmos alinhados e concentrados no nada, ou no que não vale a pena, a qualidade da nossa atenção determina e define a qualidade da nossa vida mental e condiciona a nossa existência diurna e noturna. Diz-me a quem e àquilo a que dás atenção e dir-te-ei quem és.

LS: Está há muitos anos profundamente envolvido na atividade cultural da Fundação EDP. Como avalia o impacto desta Fundação, através das iniciativas sociais, culturais e científicas, e nomeadamente da Revista Electra, que criou e dirige?

JMS: Mau juiz em causa própria, acho, no entanto, que, na cultura, a Fundação EDP tem feito um vasto, continuado e valioso trabalho que fala por si e é reconhecido por todos os que o conhecem e dele tomam proveito e prazer. Esses têm sido os bons e imparciais juízes que eu não posso ser.

Do MAAT (antes, Museu da Electricidade) à Electra, da preservação e valorização do património tecnológico- energético ao apoio mecenático, a Fundação EDP tem feito o que fazia e faz muita falta fazer. São vinte anos de uma atividade imensa e criadora, que não parou e não pára de se interrogar, renovar, acrescentar, aperfeiçoar, alargar. Graças a esta instituição, foram feitas algumas das mais importantes realizações culturais destas duas décadas.

A EDP tem percebido bem que, sem a Fundação que tão acertadamente criou a operar na cultura, seria uma empresa menos prestigiada e menos interessante, menos útil e menos valorizada. A cultura é-lhe uma mais-valia e um passaporte para o futuro.

Sem querer desvalorizar a grande importância dos triunfos que a EDP tem conhecido em matéria de gestão (são eles que permitem o resto), ousa dizer que, daqui a cinquenta anos, pouca gente quererá saber que lucros teve a EDP no ano de 2025 (muitíssimo importantes agora). Mas haverá mais gente a querer saber que exposições fez o MAAT neste ano e que assuntos tratou a Electra nas suas várias edições.

Mário Soares costumava dizer, contra si próprio, que ninguém sabe quais foram os primeiros-ministros do tempo do Eça de Queiroz, mas que toda a gente sabe quem foi – e quem é – o Eça de Queiroz. Neste nosso tempo

utilitário e ávido, lúdico e amnésico, é bom que não nos esqueçamos disto. A EDP tem mostrado que não se esquece, nem se vai esquecer.

LS: Desde o ano da sua primeira edição que a Revista Electra pertence à rede [PeP], do MNAC, que reúne, atualmente, mais de oitenta parceiros em todo o território nacional. É administrador e diretor cultural da Fundação EDP. Criou e dirige a revista Electra. Que importância atribui às parcerias e à colaboração nos projetos culturais?

JMS: Atribuo a maior importância e significado. Não nos podemos salvar sozinhos. Mesmo as religiões afirmam que isso é impossível.

Aquilo que, com poucos meios financeiros, mas muitas vontades juntas, foi feito de valioso na rede [PeP] é uma clara demonstração de que se pode atingir e do que se consegue obter quando trocamos a pequena dimensão das capelas e capelinhas pela estatura ampla e a estrutura sólida da catedral.

A ELECTRA CRIOU UM LUGAR QUE NÃO EXISTIA EM PORTUGAL

LS: Continua a fazer muita investigação? Como é que essa investigação (ou as suas leituras mais abrangentes) influencia os temas que elege para a Electra?

JMS: Passo a vida a ler. Sem isso, não me sinto eu. E não sinto que os outros me sintam deles.

Ler é investigar, detetar, inspecionar, decifrar. É dar um alcance maior à linha do horizonte e um fio de Ariadne ao caminho no labirinto. Eu gosto deste trabalho de detetive.

A Electra faz-se das leituras, das investigações, das descobertas, dos debates de todos nós, os que a fazemos em cada edição como se criássemos uma revista nova. É um movimento de concordância e de confronto, de alegria e de insatisfação. Esse trabalho intelectual dá-nos um prazer que nunca

se interrompe. Creio que, por isso, nos editoriais da Electra, que faço com o António Soares, há o fundo respirar de quem se aproxima do mar.



LS: A Electra, como revista de pensamento que privilegia a crítica e a reflexão cultural, social e política da atualidade, tem conseguido “ir desenhando o rosto do tempo” e encontrado o seu lugar no mercado editorial?

JMS: A Electra criou um lugar que não existia em Portugal. A partir desse lugar tem chegado a muitos outros lugares do mundo. Basta vermos a lista dos colaboradores para percebermos o que é, o que fez e o que já alcançou. Em Portugal, país distraído por natureza (perdoem-me o essencialismo), por vezes dá-se menos pelo que acontece do que lá fora.

Quando considero as três dezenas de edições que já publicámos e atento nos temas que lhes deram forma, conteúdo e sentido, vejo uma vasta tela onde se vai desenhando o retrato, sempre inacabado e sempre móvel, do tempo a que, por excesso de voluntarismo, chamamos nosso. Nesse retrato, há os claros -escuros (mais escuros do que claros) da pintura antiga e os deslocamentos da pintura moderna.

LS: No tempo em que vivemos é difícil entender grande parte da atualidade e entender como foi possível a sociedade chegar a este ponto. Acha que “quem não estiver confuso está mal informado”?

JMS: Acho que não precisamos de estar confusos para estar bem informados. Basta que estejamos pessimistas – um pouco que seja, embora eu esteja muito.

LS: Neste contexto, para além da imediatez conjuntural, fica complicado interrogar o espírito do tempo, interrogar “os que mudam o mundo e dirigem o futuro”. Como diretor da publicação, neste cenário, sente dificuldade na escolha dos temas?

JMS: Não. Os temas que configuram o nosso tempo são tantos que a dificuldade é, deles, escolher os mais certos e os mais capazes. Isto é, os mais ocultos e os mais representativos (não são coisas contraditórias).

“O HOMEM CHEGA À SUA MATURIDADE QUANDO ENCARA A VIDA COM A MESMA SERIEDADE COM QUE UMA CRIANÇA BRINCA”

LS: Agora, num tom um pouco mais biográfico: viveu sempre em Lisboa?

JMS: Vivi sempre em Lisboa e vivo na casa onde nasci. Nessa casa, nasci eu, nasceu a minha irmã, e já nela a minha mãe tinha nascido. Além da casa que habito, é, para mim, o sítio onde a memória se torna tão quotidiana como eu, um lugar cheio de rostos e de rastos, de presenças e de ausências, de figurações e de fulgores, de prenúncios e de penumbras, de vozes e de silêncios.

EF: E, noutra nota, o que o levou à escrita? Tem memória de quando começou a escrever? Teve alguma prática artística (música, desenho, fotografia...) na juventude?

JMS: Conto-vos uma história como se a contasse só a mim. Comecei a escrever na escola. Irrequieto e abelhudo (era uma palavra daquela época) como era, a minha mãe pôs-me, por volta dos quatro anos, numa escola particular que aceitava crianças antes da idade legal (nessa altura, não havia ensino pré-escolar).

Ao estilo da época, a professora estava sempre zangada e aterrorizava os alunos com ralhos, reguadas, reprimendas, represálias, reprovações (palavras todas

a começar por um r que arranhava). Havia quem dissesse que ela era uma excelente senhora e que recorria àqueles duros métodos disciplinares por bondade extrema do seu coração e para nos fazer tão excelentes como ela era. Afinal, tudo o que fazia tinha em vista o sumo aproveitamento dos alunos e que estes, platonicamente, viessem a ser fiéis discípulos e servidores do Bem, do Belo e do Verdadeiro.

Comigo, o resultado foi o que já a seguir se saberá e que me dispense de designar. Quando, aos seis anos, fui frequentar outra escola, matriculado oficialmente na primeira classe, já sabia escrever, ler e contar (incluindo fazer contas enormes com números decimais).

É claro que os meus novos colegas dessa escola eram desconhecedores dos terrores pedagógico-didáticos a que eu fora submetido na anterior e ignoravam os efeitos desses terrores sobre a minha evolução cognitiva e a minha altivez psicológica. Com hostilidade, inveja e rancor, sentimentos que se esforçavam por me dar a conhecer e a sentir, julgavam-me um génio vindo de outro planeta para, com tantos conhecimentos e aptidões, os humilhar.

Eu, com uma modéstia que, desde então, nunca mais me abandonou, sentia-me apenas, e com cultivada sobriedade, um sábio entre analfabetos, ignorantes e filisteus. Para falar verdade, creio que é isso mesmo que ainda hoje às vezes me sinto. Faço, no entanto, mas confesso que nem sempre com inteiro êxito, um persistente esforço para vencer este sentimento de superioridade e considerar-me igual aos outros.

Desses dias distantes, aprendi, como ensinamento para os dias que vieram depois, a repetir com Friedrich Nietzsche: “O homem chega à sua maturidade quando encara a vida com a mesma seriedade com que uma criança brinca”.

LS: Dos livros que escreveu, tem algum preferido?

JMS: Dou-lhes a mais clássica e a mais fugidia das respostas: o próximo. Espero que seja um livro de novelas e contos, que não consigo que me saia das mãos há cinco anos. É que a imaginação da realidade não gosta de ser interrompida pela realidade sem imaginação.

Essa cruel realidade, pressurosa e sem imaginação, chega habitualmente até mim através de chamadas e mensagens insistentes do telemóvel e de mail, a que correspondem obrigações imperativas, deveres indeclináveis e trabalhos inadiáveis. E assim se mostra que aquilo de que facilmente acusamos os outros

– de não saberem governar o tempo – é aquilo que nós próprios praticamos, com boa ou má consciência.

A BIBLIOTECA QUE MAIS FREQUENTO É A MINHA

EF: Imaginamo-lo um apaixonado frequentador de livrarias, bibliotecas e arquivos. Como gosta de descobrir os livros? É um consumidor por impulso ou vê-se mais como contido? Gosta que lhe sugiram leituras? Em que suportes lê? E em que suportes escreve? Os suportes têm alguma importância para si?

JMS: A biblioteca que mais frequento é a minha. Já tive que arranjar uma outra casa para pôr mais estantes para mais livros e mesmo assim corro o risco de, proximamente, ficar outra vez sem casa onde pôr mais livros.

Para mais, sou colecionador (inquieta e arruinado, como todos os verdadeiros colecionadores) de livros autografados, com dedicatórias (para mim e para outros), e de manuscritos de escritores, artistas, cientistas, políticos e outras figuras memoráveis.

Para fazer inveja a quem tem esta mesma forma de loucura, nem sempre mansa, revelo que, entre muitos outros, tenho livros com autógrafos de Fernando Pessoa, Teixeira de Pascoaes, Teixeira Gomes, Thomas Mann, Ramon Gomez de la Sierna, André Malraux, Graham Green, Henry Miller, Marguerite Yourcenar, Marguerite Duras, Camilo José Cela, Saul Bellow, Cesariny, Sophia, Agustina, Natália, Saramago, Lobo Antunes, Herberto. E tenho manuscritos de Garrett, Herculano, Camilo, Antero, Falla, Claudel, Valéry, Beckett.



Ando diariamente por livrarias e alfarrabistas, por leilões e feiras do livro. Ando por aí como um peregrino, um penitente, um pedinte, um polícia. Ou como um fiscal, um forasteiro, um funâmbulo, um fantasma.

Todos os dias descubro livros novos e edições antigas, raras ou especiais. Sinto o prazer da perseguição e o júbilo da captura. Andar atrás dos livros é uma tara e um vício, uma terapia e uma virtude, um trabalho e um ócio, uma monomania e uma flânerie (gosto desta palavra de Baudelaire e de Benjamin), uma doença e uma saúde, um ganho e uma perda. Como todos sabem os que a isso não resistem, acumular, encomendar, comprar incessantemente, insensatamente, indecentemente, livros é uma insanidade e um sortilégio, uma obsessão e uma magia, um sacrilégio e uma sagração, uma condenação e uma salvação.

Como – e com – o poeta Stéphane Mallarmé, eu acredito que “Tudo, no mundo, existe para acabar num livro”. Acredito mais: acredito que esse livro existe para um dia vir acabar nas minhas mãos.

Todos os dias descubro livros novos que me trazem mundos novos. Ainda não há muito tempo descobri a obra do paleontólogo, antropólogo e historiador da pré-história André Leroi-Gourhan e, sobre arte, estou a aprender mais com ele e com a sua sabedoria cheia de saberes, do que aprendera em tantas páginas inúteis ou desnecessárias que longamente li.

Leio de dia e de noite, sentado e deitado, no silêncio e no som, sozinho ou acompanhado, com vagar ou rapidez. É dos livros que a minha curiosidade cresce e é para eles que ela corre. É nos livros que a minha atenção se torna móvel e é nos livros que ela se fixa. Os livros são o meu hábito, a minha reparação, a minha restituição, a minha restauração, a minha represália. São o meu cárcere e a minha libertação, a minha chegada e a minha partida. São o meu texto e a minha errata.

Para aquele que sou, há no livro digital uma discordância entre a forma e o fundo, entre o meio e o conteúdo, entre a mensagem e o mensageiro, entre o veículo e o ocupante, entre a voz e a garganta. Quando o tenho na mão, não tenho um livro na mão.

Gosto de ler em livros impressos e olho-os, abro-os e fecho-os, adivinho-os e relei-os, tiro-os e reponho-os nas estantes, com uma paixão física, voluptuosa, mesmo erótica ou quase lasciva, que apela aos sentidos e aos sentimentos.

Gosto de tatear os papéis e as peles das encadernações, de comparar as tipografias e as gravações a ouro, de cotejar as gravuras e as ilustrações, de olhar os formatos e as lombadas, de espiar as capitulares e as iluminuras, as composições e os designs, os índices e os cólofos.

Depois de muitos anos a escrever com lapiseira ou caneta, agora escrevo no computador. É mais imediato e rápido, fácil e prático, mas talvez seja menos pessoal, ainda quando o que escrevemos possa ser a confissão mais íntima ou o poema mais secreto.

ELE GOSTAVA MAIS DA VERDADE DA ARTE DO QUE DAS OUTRAS VERDADES. HÁ MUITOS DIAS EM QUE ME ACONTECE O MESMO

LS: Como curador, quais foram as exposições que deram mais trabalho a concretizar? E quais as que lhe deram mais prazer realizar?

JMS: Muitas vezes, o que dá mais trabalho é também o que dá mais prazer. No amor, também calha às vezes isso acontecer...



As exposições que mais gostei de fazer foram “Povo” e “Riso” (esta, além de mim e do João Pinharanda, também com o Nuno Artur Silva), no Museu da Electricidade. Recentemente, gostei de fazer, na Casa de Serralves, a exposição “O Sal da Democracia – Mário Soares e a Cultura” (com o Pedro Marques Gomes). E também, com o Joaquim Sapinho, na Fundação D. Luís, em Cascais, a exposição “Pintura Democrática – coleção Luísa e Manuel Pedroso Lima”.

LS: Encontra diferenças significativas na programação a nível da arte contemporânea em Portugal e no resto da Europa? Noutros países?

JMS: Claro que há diferenças significativas. Não obstante muitas coisas boas que se fazem em Portugal, há sempre poucos meios para as fazer ou para as fazer melhor. E há ainda menos meios para fazer aquilo que não se faz e que é necessário, e mesmo urgente, que se faça.

LS: Num discurso citou Nietzsche: «A arte existe para que a verdade não nos destrua!». Acredita nesta frase? Qual é a relação de todo o trabalho cultural que tem desenvolvido ao longo dos anos com a arte e com verdade?

JMS: Friedrich Nietzsche (cá está ele, outra vez) gostava mais da arte do que da verdade. Digo melhor, se disser: Ele gostava mais da verdade da arte do que das outras verdades. Há muitos dias em que me acontece o mesmo.

CONTINUEMOS A PROCURAR!

LS: É uma festa falar consigo. Sabe muito de história e sabe muitas histórias, podemos dizer, contemporâneas. O que acha que ainda lhe falta fazer?

JMS: Falta-me fazer tudo o que não fiz e em que talvez esteja ainda o fundamental. Tenho a estranha sensação de que o que fiz não foi muito e de que isso me tirou tempo para fazer o que não fiz e que era o mais. Espero que esse tempo de ter tempo chegue com rapidez e continuidade.

Ao terminar, quero confessar às minhas entrevistadoras e amigas, a Emília Ferreira e a Lúcia Saldanha, o prazer que esta conversa me deu, sabendo, no entanto, que as palavras tão generosas e gentis, mas sobretudo exageradas e imerecidas, que me dirigiram não dizem as minhas virtudes, mas as delas. Por isso, lhes estou reconhecido.

No fim desta conversa, que é como o acabar de uma tarde de verão da nossa juventude, em que de tudo falávamos com um encantamento novo e o fervor contagiante de um segredo leve, o convite que me faço, que lhes faço a elas e que faço aos leitores é apenas um: Continuemos a procurar! Continuemos a procurar, porque, como disse, com divina astúcia, Santo Agostinho, “Uma parte da descoberta é saber o que procurar”.

PROMOTOR DA INICIATIVA

Museu Nacional de Arte Contemporânea/ Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E.

PARCEIROS ESTRATÉGICOS

CIEJ- Centro de Informação Europeia Jacques Delors
Comissão Nacional da UNESCO
GEPAC – Gabinete de Estratégia, Planeamento e Avaliação Culturais
Plano Nacional Das Artes
TP – Turismo de Portugal I.P.
Centro Nacional de Cultura

PARCEIROS

ACE Teatro do Bolhão
ACERT – Associação Cultural Recreativa de Tondela
Arte no Tempo
Artistic in Residence – AIR 351
Associação Cultural Castelo D'If
Associação Cultural Re-Criativa República 14
Associação de Municípios da Rota da Estrada Nacional 2
Associação dos Cafés com História
Associação Gerador
Associação Música Portuguesa a Gostar dela Própria
Auditório Municipal Carlos Paredes
CAAP – Comissão de Acompanhamento de Arquitetura e Paisagem
Caixa de Mitos
Câmara Municipal de Serpa
Casa de Goa
Casa Museu Fernando de Castro
CECD – Cooperativa para a Inclusão
CEJTM – Centro de Estudos Judaicos de Trás-os-Montes
MARE – Centro de Ciências do Mar e do Ambiente
Cercica – Cooperativa para a Educação e Reabilitação de Cidadãos Inadaptados de Cascais
CETAPS – Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies
CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora
CIBA – Centro de Interpretação da Batalha de Aljubarrota
CIEC – Centro de Informação Europa Criativa
Direção Revista Electra – Fundação EDP
EcoGerminar
EDA - Ensaios e Diálogos Associação
EMERGE – Associação Cultural
EPI – Escola Profissional de Imagem
ESAD-IDEA, Investigação em Design e Arte/ Design Studies
ESEC – Escola Superior de Educação de Coimbra
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa
Festival de Música Júnior
Fundação Calouste Gulbenkian / PARTIS – Práticas Artísticas para a Inclusão Social
Fundação Centro Cultural de Belém
Fundação Côa Parque
Fundação Eugénio de Almeida – Centro de Arte e Cultural
Fundação INATEL

PARCEIROS

[PORTUGAL-ENTR-PATRIMÓNIOS P-P]

Fundação LIGA / Casa das Artes
GE Produções Criativas
Give Peace a Voice
IN2PAST – Laboratório Associado para a Investigação e Inovação em Património, Artes, Sustentabilidade e Território
Instituto Politécnico de Viseu
Loulé Criativo – Câmara Municipal de Loulé
AO NORTE – Associação de Produção e Animação Audiovisual
MIRA Galerias - MIRA FORUM
Museu Nacional de Arte Contemporânea
Museu “Vilar Formoso Fronteira da Paz – Memorial aos Refugiados e ao Cônsul Aristides de Sousa Mendes”, CM Almeida
Museu Carlos Machado
Museu da Farmácia
Museu de Arqueologia e Etnografia do Distrito de Setúbal
Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso
Museu Nacional do Azulejo
Museu Nacional Resistência e Liberdade
N’oor Fátima
NOVA – Universidade NOVA de Lisboa
OSMOPE – Organização Social do Movimento das Pontes Educativas
Plataforma Cafuka – Associação Cultural
POLDRA – Public Sculpture Project Viseu
Porto Secret Spots
Portugal Inovação Social
Programa Operacional Regional do Alentejo
Programa Rede Nacional de Bibliotecas, Coordenador DGLAB
Project Earth/CLARA Associação
para a Valorização Sustentável de Regiões de Convergência
Projecto Património
Quarteto Contratempus
Quorum Ballet
Rota do Românico
Rota Vicentina
Museu Carlos Machado
SPLS – Sociedade Portuguesa de Literacia em Saúde
Teatro Académico de Gil Vicente – TAGV
Terceira Pessoa – Associação
Terra Esplêndida
Universidade de Aveiro/Unidade de Investigação em Governança, Competitividade e Políticas Públicas
Universidade do Minho – REIT, Cultura e Sociedade
Universidade do Porto – REIT, Cultura
UTAD – REIT, Cultura

É difícil encontrar espaços onde possamos divergir amigavelmente, onde nos aproximemos uns dos outros não para ser iguais, mas para ser diferentes, e é isso que o museu deve ser.

Esta frase do artista e ativista ambiental, Olafur Eliasson expressa claramente o espírito gerador do projeto [PORTUGAL ENTRE PATRIMÓNIOS], promovido pelo Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC) desde outubro 2018.

No nosso país, optámos por refletir em conjunto sobre o nosso trabalho e a nossa época, em que a arte, a ciência e a tecnologia caminham juntas.

A Galeria [PeP] é parte integrante do projeto, uma rede nacional, que evoluiu numa lógica colaborativa e de encontro na esfera dos direitos culturais.

Independentemente da dimensão utópica do projeto, a memória, a atenção e o pensamento, associados à escala, ao território e ao tempo, cruzam aqui três ideias: a comunicação dialógica, o estar em grupo e o fazer com o outro.

LÚCIA SALDANHA

PORTUGAL ENTRE PATRI- MÓNIO- NIOS



FICHA TÉCNICA

TÍTULO

ENTREVISTAS Volume 2

CONCEÇÃO E COORDENAÇÃO

Lúcia Saldanha

CONSULTORIA EDITORIAL

Anabela Carvalho, Emília Ferreira

AUTORAS

Emília Ferreira, Lúcia Saldanha

FOTOGRAFIA

António Carrapato, António Drumond, António Faria, António Gorgel Pinto,
Arquivo de documentação Fotográfica / Museus e Monumentos de Portugal, Arquivos RTP, Carlos Teles,
Cristiano Gameiro, Cristina Ferrão, Fernando Lemos, Jornal PÚBLICO, José Miguel Figueiredo,
Lúcia Saldanha, Luísa Oliveira, Pedro Soares, Rui Flório e outros

REVISÃO DE TEXTO

Angelina Pessoa, Carlos Bosque

DESIGN GRÁFICO

António Faria

PARCERIA [PeP]

MNAC | CHAIA

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO

Digiset

EDIÇÃO

MMP | MNAC | CHAIA

2026

© dos textos: os autores

© das imagens: os autores e os proprietários

© da presente edição: Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E

Pesquisa financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia,
no âmbito do projeto com a Ref.ª UIDB/00112/2020/Base

ISBN

978-989-9223-16-5

DEPÓSITO LEGAL

554338/25

Nesta edição respeitou-se o acordo ortográfico,
exceto nas opções expressas pelos autores ou citações de publicações existentes.

As respostas são da exclusiva responsabilidade dos respetivos autores
e não refletem necessariamente o ponto de vista do MNAC.

Este livro integra a produção editorial do projeto [PORTUGAL ENTRE PATRIMÓNIOS]



MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA | **DIREÇÃO** Filipa Oliveira | **ASSESSORIA ADMINISTRATIVA** Ana Marques, Filipa Campante | **CONSERVAÇÃO, INVESTIGAÇÃO, CURADORIA E GESTÃO COLEÇÃO** Adelaide Duarte, Emília Tavares, Maria de Aires Silveira, Rui Afonso Santos, Tiago Alves da Veiga | **APOIO À GESTÃO DE COLEÇÃO E A INVESTIGAÇÃO** Angelina Pessoa, Cármen Fragoso | **PROJETO [PORTUGAL ENTRE PATRIMÓNIOS]** Lúcia Saldanha **PRODUÇÃO** Ana Antunes, Regina Branco | **EDUCAÇÃO** Catarina Moura | **BIBLIOTECA E CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO** Anabela Carvalho, António Chaparreiro | **COMUNICAÇÃO** Susana Fialho | **GESTÃO TÉCNICA DO EDIFÍCIO** António Rasteiro, Alberto Gomes | **RECEÇÃO E VIGILÂNCIA** Diogo Branco, Fátima Madureira, Filipa Silvestre, João Pessoa, Margarida Rodrigues, Maria Cecília Correia, Marta Liberato, Nuno Neves, Paulo Pinheiro, Rita Eusébio, Sónia Gameiro, Vítor Pereira

AGRADECIMENTOS

Equipas da MMP – Museus e Monumentos de Portugal, E.P.E. e do MNAC - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Parceiros [PeP], Colaboradores [PeP], e Fotógrafos, Afonso de Brito, Ana Vasconcelos, Anabela Carvalho, Angelina Pessoa, António Carrapato, António Faria, Arquivo de Documentação Fotográfica (ADF/MMP), Carlos Bosque, Carlos Ramos e Vitor Lúcio (HCI), Jornal Público, Mafalda Portugal, Manuel Lacerda, RTP Arquivos, Raquel Henriques da Silva e a todos os entrevistados.

VOLUME

ENTREVISTAS



UNIVERSIDADE
DE ÉVORA



CHAIA/UE [2018] -Ref * UIDB / 00112 / 2020/Base
[PROJETO FINANCIADO POR FUNDOS NACIONAIS
ATRAVÉS DA FCT / FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA]