

Fragmentos da Viagem  
na  
Obra de Julião Sarmiento



Fragmentos da Viagem  
na Obra de Julião Sarmiento

Antologia Crítica

Coordenação  
Maria João Castro

ArTravel, 2020

TÍTULO  
Fragmentos da Viagem na Obra de Julião Sarmento  
Antologia Crítica

COORDENAÇÃO  
Maria João Castro

DESIGN GRÁFICO  
Carla Veloso | Pedro Serpa

IMPRESSÃO  
Gráfica 99

1ª EDIÇÃO  
Lisboa  
Setembro 2020

ISBN  
978-989-99719-6-7

DEPÓSITO LEGAL  
472 022/20

Quadro da capa:  
*Segredos e Mentiras (5)*, 1999  
Acetato polivinílico, pigmento e grafite em tela de algodão não preparada  
150 x 150 cm

Quadro da contracapa:  
*Segredos e Mentiras (6)*, 1999  
Acetato polivinílico, pigmento e grafite em tela de algodão não preparada  
150 x 150 cm

Cada autor foi livre de seguir ou não o Novo Acordo Ortográfico.

EDIÇÃO  
CHAM | FCT  
COLEÇÃO ARTRAVEL VI



Nota Introdutória	7
Julião Sarmento, Noites Brancas de um Viajante	9
RAQUEL HENRIQUES DA SILVA	9
A cidade, as artes e os artistas: Lourenço Marques nos últimos anos do Império	23
ALDA COSTA	23
MARIA JOÃO CASTRO	23
Pacific Coast Highway, Malibu, 1989	31
ALEXANDRE MELO	31
Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmento: a unidade do diverso	45
CRISTINA AZEVEDO TAVARES	45
Julião Sarmento. Fragmentos de uma Viagem	55
EMÍLIA FERREIRA	55
(Re)visitação em Julião Sarmento: “I would prefer not to”	67
ISABEL NOGUEIRA	67
Julião Sarmento: o desejo, a necessidade, a eficácia e a inevitabilidade da viagem na arte contemporânea	75
JOÃO PINHARANDA	75
Julião Sarmento. Três obras dentro e fora da jaula	79
JOSÉ LUÍS PORFÍRIO	79
Entrevista	89
O que é bom é a perversidade que se permite ir para lá do interdito	89
VANESSA RATO	89



## Nota Introdutória

A obra plástica de Julião Sarmento tem vindo a definir-se a partir de vários pontos de realidade, fragmentos, que constituem, coordenadas de uma mundividência em constante movimento, em viagem. Nesse sentido, o seu trabalho reflete um percurso autoral plurifacetado que cruza olhares numa dinâmica de indiscutível contemporaneidade.

Se se começar por atender nas imagens que compõem a capa e contracapa deste volume – *Segredos e Mentiras (5) e (6)* –, e escolhidas pelo próprio artista, nota-se que o desenho de Julião Sarmento é um contorno cujo interior encerra um mundo amplo e difuso, ponto de partida para um torna-viagem em constante reequação plástica. Nesse sentido, a razão da associação destes desenhos com a viagem não é imediatamente perceptível e ainda bem. Aliás, este exemplo, como grande parte da criação artística do seu autor, exige uma polaridade de olhares que não se confina a uma contextualização historicista mas constitui fragmentos do mundo global e viático de que o século XXI é herdeiro.

Assim, e a partir de uma reflexão assente na relação dual da Arte com a Viagem, o volume em mãos apresenta-se como uma proposta de leitura transversal à criação artística de Julião Sarmento, reunindo uma coleção de ensaios de diferentes especialistas e distintas perspetivas. Os textos são assinados por Alda Costa, Alexandre Melo, Cristina Azevedo Tavares, Emília Ferreira, Isabel Nogueira, João Pinharanda, José Luís Porfírio, Raquel Henriques da Silva e entrevista de Vanessa Rato, autores a quem se agradece, bem como ao artista que, prontamente, aceitou embarcar neste périplo conceptual e formal de vida e criação plástica.

Acresce referir que *Fragmentos da Viagem na Obra de Julião Sarmento* é o sexto volume da coleção ArTravel, coleção inserida no projeto ArTravel. *Viagem e Arte Colonial na Cultura Contemporânea*,

financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia [FCT: SFRH/BPD/107783/2015] e da qual já foram publicados:

- I. *Pensamento e Escritos (Pós-) Coloniais*
- II. *Zanzibar. Arte de um Reencontro*
- III. *Império e Arte Colonial. Antologia de Ensaios*
- IV. *Arte e Viagem (pós-) Colonial na Obra de José de Guimarães*
- V. *Império e Turismo. Antologia de Ensaios*

MARIA JOAO CASTRO  
CHAM, Centro de Humanidades  
FCSH NOVA

# Julião Sarmiento, Noites Brancas de um Viajante

RAQUEL HENRIQUES DA SILVA

Sai do meu esconderijo e convidei-as a sentarem-se  
comigo junto de umas conchas, queixando-me, para iludir-lhes a alegria,  
De que não sei  
Se sei,  
Afirmo, nego, duvido, conheço ou imagino.  
Maria Gabriel Llansol<sup>1</sup>

## Ponto de partida

Julião Sarmiento (JS) é um dos artistas portugueses mais internacionalizados, representado em importantes coleções e museus de várias cidades europeias e americanas. Viajou desde a adolescência, a primeira vez para uma estadia em Londres “entre 1964 e 1965”, antes portanto de entrar na Escola de Belas Artes de Lisboa, em 1967. Nessa primeira saída, percebeu que “o mundo não era a minha rua”<sup>2</sup> e que o Estado Novo fechara o país às dinâmicas da modernidade. Nunca mais parou de viajar, de estabelecer contactos, de criar amigos, de se confrontar com outras geografias, construindo com determinação uma sólida e reconhecida carreira. No entanto, em aparente contradição, a casa, melhor o “dentro de casa” foi-se tornando fundamental na obra de JS. Esta constatação constituiu um dos pontos de partida da exposição retrospectiva apresentada na Fundação de Serralves, em 2012-13, com o título *Noites brancas*. Assim o afirma João Fernandes, um dos comissários desta mostra, no seu texto “Dentro de casa”. Destacando algumas das iconografias de JS, escreve que “É dentro de casa que encontramos o abrigo, o quarto, a mesa, as cadeiras (...)”.<sup>3</sup>

Situo-me neste território de uma espécie de anti-viagem, centrada nas pinturas que compõem uma das principais secções do catálogo da exposição que acabei de

---

<sup>1</sup> Causa Amante, p. 22.

<sup>2</sup> In MELO, Alexandre, *Julião Sarmiento*. Lisboa, Caminho, 2005.

<sup>3</sup> In FERNANDES, João, “Dentro de casa” apud *Julião Sarmiento. Noites brancas. Retrospectiva*. Catálogo de exposição comissariada por James Lingwood e João Fernandes. Porto, Fundação de Serralves, 2012. Ao longo do texto, as referências a este Catálogo serão intituladas pelo nome da exposição *Noites brancas*.

referir, as primeiras datadas do início dos anos de 1990 e as últimas avançando até ao início da segunda década do século XXI. Não desconheço dois factos que apontam para os riscos desta decisão. Em primeiro lugar, Julião não é só pintor e reivindica o carácter holístico da sua obra que integra a fotografia, o filme e a instalação, além do desenho e da escultura.<sup>4</sup> Em segundo lugar, as “anti-viagens” que *Noites brancas* me sugerem abrem-se, na composição do respectivo Catálogo,<sup>5</sup> a uma espectacular circulação de nomes e referências: trinta autores de textos (que representam uma geografia alargada, em termos de nacionalidades e desempenhos) e as referências que eles usam (explicitando também o uso que delas faz JS) direccionadas preferencialmente para Michel Foucault, Georges Bataille e Ludwig Wittgenstein. Considero, em defesa da direcção deste texto, que a série predominante na exposição e catálogo *Noites brancas* integra as memórias e muitos sulcos das viagens de Sarmiento, reinstalando-as em território fantasmal. A História e aparentemente a Geografia parecem ter sido deixadas fora da “casa” proposta por João Fernandes que, é importante considerá-lo, coincide com o lugar do atelier.

## **Branco e Preto**

As pinturas que mais me interessaram no catálogo da exposição *Noites brancas* compõem uma orquestração de gestos mínimos: fundos brancos, atingindo por vezes dimensões inusitadas, e, sobre eles, figuras que parecem desenhadas a grafite com suspensão delicadeza. Percorrendo as dezenas de fichas técnicas, encontramos as matérias, repetidas para cada uma das obras: “acetato polínico, pigmentos e têmpera acrílica sobre tela de algodão não preparada”. Na entrevista dada a J. Lingwood e transcrita no Catálogo, JS afirma que começou a usar este sofisticado e original processo técnico em 1989, quando, “durante um par de meses”, teve um estúdio em Malibu, Califórnia: pretendia “ter uma superfície que se assemelhasse a uma parede” e, por isso,

---

<sup>4</sup> Vale a pena citá-lo: “Contudo quero ser muito claro no que diz respeito a esta questão do suporte: quadros, esculturas, desenhos, filmes, fotografias, seja o que for – para mim, tudo isso são meras ferramentas, instrumentos, para me levar de um ponto para outro, para encontrar uma linguagem para comunicar com alguém” in “Uma conversa James Lingwood & Julião Sarmiento”, apud *Julião Sarmiento, Noites brancas*, 2012, p. 345.

<sup>5</sup> Uso “Catálogo” com maiúscula quando me refiro ao catálogo da exposição *Noites brancas*, referenciado na nota 3.

“inventei uma forma de criar a minha própria tinta, utilizando PVA e pigmentos e acrescentando outras coisas por vezes”.<sup>6</sup>

Diversos autores têm salientado a eficácia técnica e poética da textura destes fundos que, como bem sugere o artista, recordam o palimpsesto das paredes caiadas. A mim lembram-me o obsessivo processo de caiação das casas populares do Alentejo: camadas sucessivas, densas mas que não eliminam rugosidades anteriores, buracos e sombras. Sobre essa matéria riquíssima, o traço parece sempre hesitante, excessivamente magro, com algo de esgrafitado que me volta a recordar casas alentejanas, neste caso os seus frisos sob as cimalthas. E a par do traço que compõe figuras, há as manchas, uma espécie de sujidade: manchas do tempo ou desejos suspensos de outras figuras que não chegam a emergir da brancura maculada.

A maioria dos críticos, que escreve no Catálogo em análise, manifesta idêntico maravilhamento pela dimensão onírica que as linhas, figuras ou não, sugerem. Afirmam-se, com aparente ou real humildade, suspensas de modos aleatórios à superfície da tela-parede; “as paredes”, só cor branca sem volume, são inequivocamente internas e quase sempre do quarto. No conjunto de obras que compuseram a exposição do Pavilhão de Portugal na Bienal de Veneza de 1997, estas narrativas sincopadas, emergindo e imergindo na matéria branca, evocavam o libertino Giacomo Casanova e, através dele, o Marquês de Sade. Mas esta aproximação é ela mesmo uma construção conceptual, esclarecida por títulos como *Negócios Galantes e Pilhagens* ou *Tirar a renda e soprar a flor*,<sup>7</sup> o que sugere a fundura do trabalho de JS. Klaus Ottmann afirma que “A imagética, fragmentada e parcialmente obscurecida e disjuntiva - parecendo revelar menos do que o que dissimula – aponta para o inominável ou para o não representável” (*Noites brancas*, 2012, p. 177). Catherine Millet, a propósito de outra pintura da mesma série, *Consentimento evocativo de ternuras*, destaca “a aparente simplicidade desta obra” que, no entanto, gera um “espaço poderosamente fantasmático” o que lhe permite recordar a aproximação já feita por Adrian Searle que comparou “as figuras de Sarmiento

---

<sup>6</sup> In “Uma conversa James Lingwood & Julião Sarmiento”, apud *Julião Sarmiento, Noites brancas*, 2012, p. 348.

<sup>7</sup> Ver fotografias em *Noites brancas*, 2012, p. 174-176.

com as de Poussin”.<sup>8</sup> Esta é uma forte afirmação que me ajuda a explicitar a sensação de classicismo<sup>9</sup> que pressinto nestas pinturas tão absolutamente anti-clássicas.

Há que voltar ao pintor para que seja ele a explicitar os dois indícios determinantes das *Pinturas brancas*. Numa entrevista em que responde a G. Celant, é muito claro em relação à opção cromática:

Não é fácil lidar com a pintura. A cor é muito apelativa. Quando se olha para uma pintura muito colorida, a intensidade da visão é incrível.

O conceito é imediatamente esmagado pela intensidade da visão. [...] comecei a utilizar cores muito sombrias. Eu já tinha tido algumas experiências com cores, que não me satisfaziam conceptualmente. Estavam a expulsar a violência que eu pretendia. Estavam a atenuá-la. Estavam a roubar a ideia... Por fim, era simplesmente a beleza explícita que estava presente, fazendo esquecer a parte mais importante, que ficava por baixo da superfície. [...] A pintura não me interessa como fim, mas sim como meio para chegar a qualquer lado (Sarmiento in Celant 1997, 150-151).<sup>10</sup>

O outro indício caracterizador de *Pinturas brancas* é a concentração expressiva na figura da mulher. Na já referida entrevista a James Lingwood, este pergunta-lhe quando fora a primeira vez que desenhara “aquele tema” (“a figura de uma mulher num vestido preto”). JL responde:

Tudo começou com um pequeno desenho que fiz. Estava a trabalhar com uma escritora chamada Maria Gabriela Llansol (...). Fizemos um livro em conjunto intitulado *O Raio sobre o lápis*. Ela escreveu um belo texto e eu fiz alguns desenhos para o livro. Um dos desenhos era (...) Uma mulher que começa a desabotoar o seu vestido até ao umbigo. E essa imagem tornou-se presente em muitos dos meus desenhos e das minhas obras. Este acontecimento em particular nunca teve lugar na minha vida. Fazia parte do texto.<sup>11</sup>

---

<sup>8</sup> *Noites brancas*, 2012, p. 178.

<sup>9</sup> O mesmo considera James Westcott: “But Sarmiento insists that the gestures in his drawings – beautiful rendered with soft curves and a perfect renaissance sense of proportion and balance transposed onto 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century bodies – aren’t necessarily violent” in J. Westcott, “Julião Sarmiento and the desire of Architecture” apud *Julião Sarmiento. Withholdings Works 1994-2006*. Santander, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006/7, p. 33.

<sup>10</sup> In MARQUES, Bruno, *Julião Sarmiento dentro do texto. Reflexões sobre os encontros e desencontros da crítica com a sua obra*. Tese de Doutoramento em História da Arte. Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 2010, p. 267.

<sup>11</sup> Para a entrevista ver *Noites brancas*, 2012, p.349-350. A primeira edição do livro decorreu no âmbito da Europália Portugal, 1991. Para este texto, consulte a 2ª edição: LLANSOL, Maria Gabriela, *O raio sobre o lápis. Desenhos de Julião Sarmiento*. Lisboa, Assírio /Alvim, 2004.

Que eu saiba, nenhum crítico pegou na pista aqui aberta por Sarmiento. Confesso que sendo admiradora da escrita fantasmática de Llansol,<sup>12</sup> fiquei especialmente interessada. No entanto, convém, à partida, não seguir com excessiva benevolência a pista largada pelo pintor. Muitos dos seus críticos consideram que ele responde sempre outra coisa,<sup>13</sup> quando se quer sondar os seus processos de inspiração e de trabalho. Neste caso, antes de revelar peremptoriamente que a “mulher num vestido preto” “fazia parte do texto” de Llansol, tinha afirmado que “(O vestido preto) poderia ser vermelho. Quero dizer, é um desenho a preto e branco, mas o vestido poderia ser vermelho”,<sup>14</sup> atitude de provocação eventualmente pensada no momento e esquecida a seguir.

Vale a pena citar o fragmento do texto de Llansol que talvez o tenha tocado com a fundura do “punctum” de Roland Barthes perante a fotografia de sua mãe:<sup>15</sup>

Pedi a uma velha costureira de aldeia que me encurtasse um vestido, e lhe pusesses as ombreiras (...). Ela vive num sítio heteróclito onde tudo é, ou está para ser - barraca, cozinha, assento da costura (...)

O sítio é também uma cancela, uma árvore pálida, um cão, e, por momentos eu, o meu eu mais simples, que tenho o vestido aberto, e a quem ela diz: -A senhora tem a pele tão branca.

Na verdade, num dos desenhos surge, talvez pela primeira vez, a mais enigmática iconografia que vai passar a habitar ou a viajar por vários ciclos de pintura de JS. Essa exacta figura surge também numa grande tela (190 x 341 cm) *Dias de Escuro e de Luz – II (jarro)*, datada de 1990,<sup>16</sup> em que a mulher sem rosto (apenas o contorno inferior da face) e sem pernas se inscreve frontal no suporte, segurando com as duas mãos confrontadas o vestido aberto até abaixo da cintura e fechado com a fiada dos botões para baixo. A coincidência com o desenho que acompanha o texto de Llansol não é, no entanto, total: além da mulher, está presente a corola esboçada de uma flor/jarro que a

---

<sup>12</sup> Para perceber a importância e o culto a esta peculiar escritora ver <http://espacollansol.blogspot.com> que tem vindo a promover e divulgar a obra de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), nomeadamente os seus inéditos.

<sup>13</sup> É o que afirma, por exemplo, James WESTCOTT: “With Sarmiento, nothing can be assumed. Forgetting and misinformation for him can be a choice, a game, an open door. He never admits or reveals anything, in person or in his work” in “Julião Sarmiento and the desire of architecture” in *Julião Sarmiento. Withholding. Works 1994-2006*. Fundación Marcelino Botín, Santander 2006. Catálogo de exposição comissariada por James Lingwood, p. 32.

<sup>14</sup> In *Noites brancas*, 2012, p.34.

<sup>15</sup> Ver BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*. Lisboa, Edições 70, 1989, p. 133 e seguintes.

<sup>16</sup> Ver fotografia em *Noites brancas*, 2012, p. 108-109.

ladeia à direita, embora lhe falte a espécie de negativo ou esboço que ecoa a figura pintada e um intrigante encadeado de círculos que centraliza a composição. Estes são elementos fundamentais do dispositivo de JS.

Segundo me disse JS, em breve conversa ao telefone, houve um entendimento estimulante entre os dois o que não surpreende porque ambos prosseguem a narrativa (ou seja a contaminação entre a realidade e a sua representação artística) em montagem de extrema liberdade: texto, pintura ou desenho constroem-se parece que por si mesmos, numa autonomia encantatória tanto sobre a folha do caderno, como sobre a tela. Na minha opinião valerá a pena identificar os mais de oitenta desenhos que o artista me disse ter realizado à volta desses encontros, na casa de Sintra de Llansol.

Num “Caderno” recentemente divulgado “Espaço Llansol - Letra E” com o título “Llansol na Europália 1991. O Raio sobre o Lápis”, João Barrento afirma que, entre os desenhos realizados para o livro, alguns foram de “Objectos escolhidos por Llansol («os objectos, os verdadeiros livros fechados»)” como “a mesa de ferro pintada do jardim (...), a bilha de barro e a «estátua de leitura» de *Beijo Dado Mais Tarde*, e a de Sant’Ana ensinando a ler a Myriam”.<sup>17</sup>

A própria artista, num registo diarístico divulgado na mesma ocasião, afirma com afectiva imaginabilidade mas, não menos, com um “pensamento conceptual”:  
“Encontro com J. – o pintor. Tendemos para o fim do livro. A evolução do pensamento conceptual do Julião – a série, extremamente consequente, de imagens; sem hesitação surge Julião Hospitaleiro, Gabriela Hospitaleira, dos combustíveis mútuos da criação”.

Mais adiante, no mesmo registo cujas “primeiras notas” foram tomadas “na paragem do autocarro” na ‘Várzea de Colares”, faz eclodir “o rosto penteado da rapariga comum”, o “cão negro cortado pelo flanco” e, sobretudo, o “amante-irmão”: “É tão belo, este ser, que não tem espectadores esta visão; de luz, é doloroso; de espaço, é feliz; de terra, é transparente; de rapidez, já voltou do futuro; e, quase morto, é uma vogal doce que vive”. Mas havia “outras pessoas”, por exemplo:

---

<sup>17</sup> Este “Caderno” tem a data de 18 de Fevereiro de 2017 e pode ser consultado em <http://espacollansol.blogspot.com/> (acedido: 19 de Março de 2020).

O homem-serra, instrumento mecânico. A mulher separada em tiras, que ela cortava, cortara, ou cortaria; o facto de a qualidade da mulher depender da lâmina embotava o fio; e o monstro, feixe azulado de figuras negras, de onde um pássaro se abria em outro pássaro, hesitante ainda no efeito que desejava.<sup>18</sup>

JS não conhecia este extraordinário texto, inédito até 2017, escrito no contexto do trabalho conjunto para a produção do livrinho *O Raio sobre o Lápis* mas captou todo aquele clima de desrealização e sobre realização da vida, da casa, das coisas e dos seus fantasmáticos halos. Por isso, ele foi, afinal, muito mais verdadeiro do que pareceria quando afirmou a James Lingwood que “Tudo começou com um pequeno desenho” realizado quando “estava a trabalhar com uma escritora chamada Maria Gabriela Llansol”. “Tudo” é, neste caso, a emergência da mulher num vestido preto, a iconografia central de sucessivos ciclos de trabalho pictórico.

Volto aos aspectos mais factuais do encontro entre JL e Maria Gabriela Llansol. Admirador da sua obra ficcional, foi Julião quem a convidou para, em conjunto, fazerem um dos livros de artista (s), programados pela Europália Portugal no âmbito da exposição *Triptico*, apresentada no Museum Van Hedendaage Kunst, Ghent, 1991. Este profícuo encontro, com as sessões de trabalho conjunto em Sintra que acabei de evocar em finais de 1990, manifesta-se também no notável texto que Llansol escreveu para o catálogo daquela exposição. Não sendo oportuno transcrevê-lo aqui na sua totalidade,<sup>19</sup> é claro que a escritora e o pintor se entenderam pelo gosto comum da alusão e da alegoria, o fragmento, a sugestão, a circularidade da procura em que a história pessoal é um dos dispositivos da invenção artística. Vale a pena citar um fragmento:

(...) “Nenhum laço liga o meu pescoço, nem a minha cintura ao tronco da árvore, será que alguém se *sacrificou* por mim?”

---

<sup>18</sup> Excertos de “Encontro com Julião Sarmento” (Dossier DOA 23, pp. 270-272) recolhido em “Espaço Llansol - Letra E” com o título “Llansol na Europália 1991. O Raio sobre o Lápis” <http://espacollansol.blogspot.com/> (acedido: 19 de Março de 2020).

<sup>19</sup> Além do catálogo da referida exposição, onde tem também versão em flamengo, está recolhido em “Espaço Llansol - Letra E”. referido na nota anterior.

Parto esta palavra errada «sacrifício», no gume de uma pedra, e vejo surgir um simples *dom*, o dom que me foi dado, de servir a vida amante da floresta, sem qualquer causa que seja determinante nem retribuição. (...)».<sup>20</sup>

Tem razão João Barrento ao considerar que se trata de “uma breve «teoria» do texto e da sua relação com o corpo” mas não posso deixar de ponderar que os desenhos de JS para *O Raio sobre o Lápis* poderão ter alimentado aquela escrita fantasmal. Cito outro fragmento:

Há pernas que não trabalham, e que voam; voam para outro trabalho, transparência azulada e compacta, já muito longe do primeiro; aqui, a língua encontra-se e desencontra-se, fala quando se move na boca, torna-se ardente quando entra, por prazer, no sonho amado; que *sonho amado* censurou *corpo amado*, e estas paragens são também uma emboscada constante de censuras.<sup>21</sup>

Gostaria de sugerir também que, de um ponto de vista intuitivo e poético, esta «teoria» do texto Llansoliano ilumina com uma clara luz, cheia de obscuridades, o que poderia ser uma «teoria» da pintura constituída ao longo das séries das *Pinturas Brancas*, cuja origem significativa o artista situa nas tardes de Colares em que brevemente trabalhou com a escritora. Deve ser por esta impressão, intuitiva repito, que resisto às interpretações que têm sido, muitas vezes com brilhantismo, desenvolvidas por diversos críticos acerca destas pinturas, utilizando sobretudo os recursos da psicanálise.

Uma última observação: a cena primitiva que a mulher sem rosto nem pernas representa, emergindo ou imergindo da textura lunar do suporte/pintura, não pode abafar outras direcções de trabalho igualmente encantatórias e intrigantes, e recorrendo aos mesmos recursos de oficina. Podem ser eventuais fragmentos de corpos, já antes fragmentados, como *Laura and Alice (13)*, 1994:<sup>22</sup> são duas mãos quase garras que talvez sugiram uma cintura entre elas (de Laura ou de Alice?) e cuja figuralidade só se esclarece numa série permanentemente recomposta; ou podem ser o rosto de mulher que

---

<sup>20</sup> In Maria Gabriela Llansol, “As Linhas do Mundo”. *Triptico. Europália Portugal*. Museum Van Hedendaage Kunst. Gent. 1991. Comissariado para as artes plásticas de Miguel Castro Caldas.

<sup>21</sup> Idem, ibidem.

<sup>22</sup> Ver fotografia em *Noites brancas*, 2012, p. 135

falta à figura principal, mais largo e mais pacificado do que imagináramos, de boca cravada numa linha expressiva. É *Ataque*, 1994, glosado com variantes cromáticas do fundo,<sup>23</sup> sugerindo o título uma direcção de interpretação que confronta a aparente tranquilidade do rosto cuja realidade é, como sempre na pintura de JS, determinadamente abstracto.

Há em obras afins, fragmentos do corpo e dos objectos que se dispersam nas telas de maiores dimensões, apelando um ver mais de perto que não nos ajuda a ver melhor. Saindo da narrativa dos corpos e das naturezas mortas que os rodeiam, veja-se, por exemplo, *The awful Shapes of Trees*, 1994,<sup>24</sup> em que o bocado de tronco de árvore, se abre à direita numa sugestão de boca e, à esquerda, um ramo mais estreito sugere um braço amputado. Não é de surrealismo que se trata, mas da coincidência espelhanete entre o humano e a natureza. No que, afinal, alguma marca de Llansol poderá mais uma vez ser detectada. Penso que Jacinto Lageira pressentiu o mesmo, quando refere a existência, nesta série de pinturas, uma “estética organicista”, acrescentando:

Estas estranhas mutações ou metamorfoses entre formas e figuras, entre figuras e temas são tanto mais perturbadoras quanto as suas linhas, contornos e limites não estão completos. Estão em transição: melhor, *são* transição.<sup>25</sup>

Na verdade as séries *Noites brancas* de JS - unificadas pela particularidade da oficina, entre a intensidade da matéria dos fundos e a segura controlada do aparente desenho que delinea as figuras – revela-se um território activante do lugar do espectador. António e Hanna Damásio, por exemplo, em *Brain*, 2004, descrevem, com sofisticação, as duas mãos que se tocam pelos dedos compondo a cena principal mas detêm-se na figurinha discreta no topo esquerdo, onde começam por perceber algo “lascivo” mas que acabam por identificar como os “dois hemisférios cerebrais”. Vale a pena citá-los:

---

<sup>23</sup> Ver fotografias em *Noites brancas*, 2012, p.136-139.

<sup>24</sup> Ver fotografia em *Noites brancas*, 2012, p. 135.

<sup>25</sup> In LAGEIRA, Jacinto, “The finger in the body” apud *Julião Sarmiento. Withholdings Works 1994-2006*. Santander, Fundación Marcelino Botín, Santander, 2006/7, p. 62.

(...) O vazio entre as duas mãos, pensamos nós, tem como intenção acomodar e proteger o cérebro flutuante que ali caberia tão bem. E é neste ponto que as palavras de Emily Dickinson sobre cérebros, mentes e universos, nos vêm á mente, inevitavelmente.<sup>26</sup>

Ou seja, estas pinturas, em que o mundo e as suas coisas são um magma que tende à liquificação, constituem um dispositivo poético que cumpre o desígnio do autor:

Gosto da situação em que não existe um fim nem um início – estamos algures no meio. Poderemos esperar algo mais explícito, mas nunca chegamos lá.<sup>27</sup>

## Arquitecturas

I have this vague memory: a particular person told me that Jacques Lacan somewhere says something like ‘architecture is embodied pain’, or maybe it was even ‘architecture is a scream.’<sup>28</sup>

No mesmo ano de 1990 em que parece arrancar *Pinturas brancas*, JS realizou um conjunto de obras em esmalte acrílico sobre papel, que são composições plenamente abstractas: sobre fundo cinza uniforme, abrem-se pequenos ecrãs brancos, com um lado debruado de uma faixa negra uniforme também<sup>29</sup>. Esses ecrãs de bordos geométricos, com algumas amputações ou alargamentos, em relação à matriz rectangular, são atravessados por finas linhas compondo geometrias aparentemente aleatórias que sugerem um desejo ou memória de arquitectura.

Volto assim à sugestão do início deste texto: a presença permanente de uma ideia de arquitectura na obra de JS. Esta linha de reflexão foi já brilhantemente declarada por Adrien Seagle cuja citação é indispensável:

As chamadas 'Pinturas Brancas' de Sarmiento são exibidas sobre paredes brancas. O pintor compara o branco da tela pintada ao branco da parede e à pele. É um branco

---

<sup>26</sup> *Noites brancas*, 2012, p. 260-261.

<sup>27</sup> In “Uma conversa. James Lingwood & Julião Sarmiento” apud *Noites brancas*, 2012, p.345.

<sup>28</sup> In James Westcott, “Julião Sarmiento and the desire of architecture” apud *Julião Sarmiento. Withholding. Works 1994-2006*. Fundación Marcelino Botín, Santander 2006. Catálogo de exposição comissariada por James Lingwood, p. 31.

<sup>29</sup> Ver fotografias em *Noites brancas*, 2012, p. 102 e seguintes.

impuro, semi-reflector, aqui e ali translúcido, um branco sujo. Bocados de pigmento puro e zonas onde a pincelada falhou dão-lhe uma textura algo irregular. Por vezes aparece nele o traçado de um edifício, qual grafito deixado por um arquitecto, ou alguns objectos e pormenores simples dizem-nos que estamos num quarto branco, algures.<sup>30</sup>

Não cabe na economia deste texto avançar num território que me parece determinante. Mas vale a pena recordar séries de grande importância: as mais conceptuais, *Seven Houses & Six Flats*, em que apresenta as fotografias das fachadas das casas em que viveu (casas unifamiliares ou apartamentos prediais), acompanhadas das respectivas plantas, cópias técnicas ou desenhadas de memória pelo artista; ou o ciclo de pinturas dos anos de 1990 *The House with Upstairs in it*, 1996-97, em que plantas de apartamentos, descritivas e tecnicamente correctas, marcam os cantos da representação de figuras amputadas em cenas enigmáticas onde alguma violência ritualizada se adivinha.<sup>31</sup> Neste caso, gostaria de introduzir a reflexão de Víctor Stoichita, deslocando-a do contexto do seu estudo referente à pintura holandesa do século XVII. Perscrutando o significado da representação de quadros dentro do quadro nesse ciclo pictórico, ele considera que ela é do domínio da “emblemática”. No entanto, afirma que o emblema não se destina a descrever ou revelar mas a “decifrar”. E avança, citando uma fonte da época: “O emblema tem o poder de dar «razão ao que parece ser sem razão», assumindo que “a realidade é opaca”.<sup>32</sup>

Deste modo, as cenas fantasmáticas, intensamente cinematográficas, desrealizadas dos agentes e sítios concretos - e por isso sugerindo, na sua serialidade, uma cena primitiva de carácter mítico – seriam, segundo a metodologia de Stoichita, indagadas pelos emblemas que as plantas de casas constituem: afinal a cena existiu e ocorreu ali, naquela arquitectura reduzida a uma figura legível. Mas que, no entanto, nada do essencial permite ler, ao contrário dos “emblemas” da pintura do século XVII destinados à partilha sensível de uma cultura comum.

---

<sup>30</sup> SEATLE, Adrian, "El Observador Observado" / "The Watcher Watched" in *Julião Sarmento: Flashback*, Palacio de Velázquez, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid, 1999, pp. 91-99 / 111-119 apud MARQUES, Bruno, op. cit., p. 157.

<sup>31</sup> Ver, por exemplo, *Noites brancas*, 2012, p. 170.

<sup>32</sup> In STOICHITA, Víctor, *Instauração do Quadro*. Lisboa, KKYM, 2019, p. 228-229.

Esta ambiência fantasmática, em que a arquitectura é dotada da desrealização da pintura e da abstracção do desenho, foi assumida de modo muito diversos numa obra que me exige sair do território da pintura em que me movi.

Em 1993, Julião Sarmento expôs, conjuntamente com o seu amigo, o escultor espanhol Juan Muñoz, na Metalúrgica Alentejana, Beja, brutalmente encerrada em 1983, deixando as máquinas e os apetrechos a morrerem no próprio local, depois do despedimento dos operários.

Sarmento realizou uma instalação múltipla e complexa que, ele próprio, considerou “atípica” na sua obra. A afirmação é verdadeira, pelo lugar concreto de intervenção que corta com a determinação museológica das suas exposições. No entanto, ele reuniu, naquele edifício tornado lugar nenhum, questões essenciais do seu trabalho, nomeadamente o uso de uma “jaula” pré-existente (para guardar objectos ou produtos de trabalho, segundo a sua própria designação)<sup>33</sup> que recorda um dispositivo importante das suas primeiras instalações. Mas o que aqui me interessa destacar é a instalação, no interior do grande hangar, de duas casas do campo alentejano que, existindo na realidade, numa das entradas de Beja, foram ali reinstaladas, em cópia realizada à escala, incluindo os alçados, os telhados e a disposição das aberturas: apenas porta e janela.

Caiadas de branco, debruadas, ao rés do chão com as típicas faixas de azul intenso, cobertas de telhados de fraca pendente de duas águas com a chamada telha de canudo de produção artesanal e cor de um vermelho terra, as casas eram pequenas marcações quase infantis. No entanto, o confronto de uma face à outra, e a sombra intensa das janelas e portas geravam um forte dispositivo de desrealização. JS jogou com a memória viva da arquitectura popular de matriz arquetípica, e a facilidade com que a amamos, para sugerir o drama humano da gente que nelas moraria e que trabalhava na fábrica. Mas esta sugestão sociológica, só possível à distância e tão ausente do sistema de Sarmento, era engolida pela fantasmagoria gerada, pela impossibilidade de entrar, pelo modo como a fachada das casas mima um rosto humano ou, melhor, como

---

<sup>33</sup> A existência desta componente da instalação, que não tive a oportunidade de visitar, só me foi perceptível no registo para televisão, realizado por Alexandre Melo que dá voz a Julião, tal como também a Juan Muñoz que apresentou uma impressionante instalação. Ver registo em <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/artes-plasticas-3/>

bem analisou Delfim Sardo, de um cadáver em que o olhar foi engolido na estrutura óssea.<sup>34</sup>

O gosto de evocar o lugar da arquitectura, centralizado na casa, como cenário conivente e emblemático da narrativa da vida enquanto corpo imanente da pintura, esse sim, é um tema fundamental da obra de Julião Sarmento.

---

<sup>34</sup> Ver o texto de Delfim Sardo em *Noites brancas*, 2012, p.126. O crítico evoca também a componente sonora da instalação, consistindo numa sequência enigmática de sons oriundos de cada uma das casas e que “subiam” do subsolo e que “por nós ia(m) entrando”.. Não podendo escutá-los, não me restava senão ignorar esta componente do trabalho em análise.



# A cidade, as artes e os artistas: Lourenço Marques nos últimos anos do Império

ALDA COSTA

MARIA JOÃO CASTRO

By this I mean a project of understanding that delves into the history of colonialism not only to document its record of domination but also to track the failures, silences, displacements, and transformations produced by its functioning; [...] but to mark those (subaltern) positions and knowledges that could not be properly recognized and named, only “normalized,” by colonial discourses.<sup>35</sup>

## Uma cidade “com uma vida toda material”<sup>36</sup>

Lourenço Marques, a actual Maputo, localizada no sul do território, era a capital política, administrativa e económica de Moçambique-colónia.

A partir dos anos 30 do século XX, já no contexto da ditadura salazarista, da organização do Estado Novo e da política colonial seguida, alguns, poucos, funcionários, professores, profissionais liberais com interesse pela cultura do espírito, gosto pelas artes e cultura, aspirantes a artistas, entre outros, desenvolveram e animaram um movimento cultural que, tal como a cidade e fruto das mudanças sociais e económicas que iam ocorrendo, foi crescendo ao longo do tempo. Este movimento, nascido no ‘centro urbano’, na ‘cidade do cimento’, ocorria paralelamente a outros movimentos culturais que aconteciam nas zonas mais distantes, destinadas aos africanos, também eles hierarquizados, movimentos esses que, apesar da política colonial seguida, se relacionavam, apropriando, trocando e rejeitando as diversas tradições culturais em presença. O “dever histórico de civilizar” não impediu algum interesse em relação à arte africana e à cultura material africana, em geral, ao início do

---

<sup>35</sup> Gyan Prakash, 1995, p. 6.

<sup>36</sup> Subtítulo inspirado no que se escrevia sobre a cidade no início do século XX, Notícias, 20 de Outubro de 1932, p. 1.

coleccionismo, mesmo quando era dominante, na colónia, a falta de educação artística. Esta mudança de olhar, por parte de europeus, reconhecia as propriedades formais dos objectos africanos, muitos deles híbridos, resultado de formas e elementos decorativos africanos, orientais e europeus. Abria também espaço a uma realidade onde se verificava a coexistência e a interacção, de dois ‘tipos’ de artistas: o artista africano e as suas práticas artísticas visíveis numa multiplicidade de objectos pequenos, pessoais e de uso doméstico e em diversas tradições de escultura e o artista (europeu e mais tarde também africano) que utilizava novos métodos e processos de fazer arte, recorria a diferentes materiais e desempenhava um outro papel social.

### **Galeria Texto: “mostrar o que valha realmente a pena mostrar”<sup>37</sup>**

Foi neste contexto que surgiu a primeira experiência de uma galeria de arte comercial, a *Texto*, em 1972. A Livraria Texto e a Galeria Texto (Rua Bérrio, 55) apostavam nas novidades literárias e na promoção dos artistas e das artes plásticas. A galeria abriu ao público com uma exposição de António Quadros que, logo depois da abertura, vendeu todas as obras expostas com excepção de uma escultura.<sup>38</sup> Numa circular, a segunda que era enviada sobre este mesmo assunto, datada de 25 de Julho do mesmo ano e dirigida aos artistas, Rui Oliveira convidava-os para uma exposição colectiva a ter lugar em Agosto e definia diversos aspectos a ter em conta: datas, selecção (da responsabilidade de cada um), actualidade dos trabalhos, venda, promoção de artistas, dentro e fora de Moçambique, entre outros.<sup>39</sup> Considerando o ambiente artístico da cidade, o reduzido número de pessoas para quem se fazia arte, esperava-se que a galeria contribuísse para a educação artística do público, atraísse mais pessoas e que não funcionasse apenas como um local de venda. Para L. Carvalho<sup>40</sup> a exposição *20 artistas*

---

<sup>37</sup> Subtítulo inspirado no texto de Eduardo Pitta, Notícias da Beira, 8 de Outubro de 1972.

<sup>38</sup> Tempo, 23 de Julho de 1972, pp. 72-3.

<sup>39</sup> A circular foi dirigida aos seguintes artistas: Chaves de Almeida, João Ayres, António Bronze, Garizo do Carmo, Chissano, Alice Mealha Costa, Ulla Hansel, António Heleno, Eugénio Lemos, Ló, Malangatana, Jorge Mealha, Zeca Mealha, Dana Michaelis, Henrique (Silva) Moura, Álvaro Passos, Rosa Passos, Teresa Rosa de Oliveira, João Paulo, António Quadros, António Santana, Manuel Sitei, José Júlio. Destes 23 artistas convidados participaram 20. Agradeço a Diogo Camilo Alves, neto de João Ayres, a cópia da circular (arquivo do artista João Ayres).

<sup>40</sup> Tempo, 13 de Agosto de 1972, pp. 11-3. Trata-se de Lourenço de Carvalho.

*pintura desenho escultura e cerâmica* não correspondera ao que dela se esperava, ao deixar a selecção ao critério dos artistas a galeria falhara, tinham falhado também muitos dos artistas que não tinham compreendido o que se lhes tinha pedido. Opinião diferente tinha Eduardo Pitta<sup>41</sup> que, também embora muito crítico do que se fazia localmente, considerava a exposição levada à Beira (11 artistas expondo 60 trabalhos) como uma iniciativa de divulgação muito importante que mostrava “trabalhos de mérito de artistas de renome no acanhado meio artístico moçambicano”. A galeria mostrou, ainda em 1972, uma retrospectiva de Garizo do Carmo, um artista conhecido, com uma obra diversificada, mas também muito discutido. João Paulo, outro artista que há vários anos fazia o seu percurso “como um homem simples, com as mesmas angústias e fantasmas de toda a gente, [...] habitante comum da terra onde vivemos”<sup>42</sup> também fez uma exposição, de desenhos, na galeria, em 1973, o mesmo acontecendo com Silva Moura (n. 1935). Com formação em escultura, o artista usou o cobre e o aço inoxidável e mostrou as suas esculturas modernas num meio pouco preparado para este desafio e num tempo em que apenas a escultura em madeira parecia o caminho. Mas a galeria recebeu também artistas visitantes como foi o caso da artista italiana, Stella Magni Catellaneta. A exposição de desenhos, óleos e bronzes não agradou à crítica local.<sup>43</sup> António Bronze (1935-2003), que nos anos 50 fizera colaboração em jornais locais (linoleogravuras) e fora um dos “Novos de Moçambique”, estivera ausente vários anos em Portugal e França. Tendo regressado a Moçambique ainda na década de 60 era professor, colaborador do *Núcleo de Arte* e participava em algumas exposições. Em 1974 fez uma exposição na Texto.<sup>44</sup> Mostrava óleos, desenhos e batiques que revelavam “uma linguagem segura [...], sabendo que a arte se faz com humildade e reflexão constante”.

Não conhecemos, até ao momento, outras actividades da galeria. A Texto nasceu e funcionou num tempo que tinha os dias contados mas não deixou de ser parte de um movimento cultural que integrava uma multiplicidade de mundos e de culturas e que procurava unir as diferenças em que assentava. Tal como os outros espaços de divulgação das artes plásticas deve ter enfrentado muitas dificuldades para funcionar.

---

<sup>41</sup> *Notícias da Beira*, 8 de Outubro de 1972

<sup>42</sup> *Tempo*, 3 de Dezembro de 1972, pp. 57-9.

<sup>43</sup> *Tempo*, 6 de Maio de 1973, pp. 58-60.

<sup>44</sup> *Tempo* N.º 196, 30 de Junho de 1974, p. 50.

A fotografia fizera igualmente o seu caminho. Da participação de amadores em exposições, da organização de Salões de Fotografia e do incentivo à sua prática até ao fotojornalismo vários nomes podem ser destacados. O trabalho de dois fotojornalistas, Ricardo Rangel (1924-2009) e Kok Nam (1939-2012) marcou, como refere Alexandre Pomar, a fotografia moderna de Moçambique.<sup>45</sup> O trabalho por eles realizado na década de 60 e, principalmente na revista *Tempo*, a partir de 1970, marcaria gerações de fotógrafos nos anos seguintes. Quando, em 1973, o *Núcleo de Arte* apresentou três fotógrafos, Basil Brekley<sup>46</sup> da África do Sul, Rogério Pereira (1942-1987) de Moçambique, também estava incluído, a convite dos dois, Ricardo Rangel. Foi a oportunidade para mostrar uma parte do seu trabalho, as fotografias dos bares e das mulheres da Rua Araújo.

Os últimos anos do colonialismo e a luta de libertação não podiam deixar de influenciar o percurso individual dos artistas e dos demais protagonistas do movimento cultural na capital, Lourenço Marques, e na colónia, em geral. Eram muitas as situações de conflito, as desconfianças, as dúvidas e interrogações. Assim chegou Abril de 1974. Portugal, o país colonizador, e Moçambique, o país colonizado, começavam uma grande transformação e faziam, a partir daí, caminhos separados. Adiados ficaram “os diversos problemas da Arte” que o artista João Paulo, quando a revista *Tempo*<sup>47</sup> o entrevistou, disse desejar ver melhorados em 1974. Alberto Chissano, que estava em Lisboa para inaugurar a sua 2ª exposição (escultura) quando se deu o 25 de Abril, olhava para o que se passava em Moçambique “com muito cuidado”.<sup>48</sup>



Foi precisamente no dia 25 de abril de 1974 que, a primeira exposição de Julião Sarmiento deveria de inaugurar em Lourenço Marques. <sup>49</sup>A essa altura, o artista encontrava-se em Portugal depois de uma estada em Moçambique que tivera início em

---

<sup>45</sup> Jornal da exposição *Quatro Fotógrafos de Moçambique – Four Photographers from Mozambique*, 2016.

<sup>46</sup> *Tempo*, 1 de Abril de 1973, pp. 58-9.

<sup>47</sup> *Tempo*, 30 de Dezembro de 1973, p. 5.

<sup>48</sup> *Tempo* N.º 193, 9 de Junho de 1974, pp. 25-27.

<sup>49</sup> Entrevista à autora a 16 setembro de 2019.

1972. Aí viveu na Matola, de onde viajou pela Suazilândia e África do Sul, pouco se relacionando com os demais artistas que aí viviam.

A sua primeira exposição na antiga capital moçambicana aconteceu a quatro mãos (com Eleonor Cruz) e teve lugar na Galeria Texto. O evento, programado para 25 de abril, não aconteceu na data afixada, embora a exposição tenha aberto portas, posteriormente. Exibindo uma série de quadros intitulada *Quartos*, esta remetia para um significado duplo, desdobrando-se em representações de quartos, enquanto divisões de dormir, e quartos enquanto parte física de um animal. Para a exposição foi elaborado um *depliant* cujo texto, assinado por Sílvia Chicó, revela o seguinte:

Uma brincadeira que se passa ao nível do significante: a palavra QUARTO tanto pode ser referida a um determinado espaço arquitetónico como a uma quarta parte dos bichos representados. Estes bichos que fazem parte de uma temática tradicional africana, fazem parte também de uma poética infantilista. Uma exposição de quartos. Quartos de figuração, quartos de abstrações. Os fundos são tratados de uma maneira abstrato-geométrica e é desses fundos que emergem figuras e silhuetas.<sup>50</sup>

As telas mostradas tinham títulos como *Quarto de Cama*, *Quarto de Relva*, *Quarto de Elefante*, *Quarto de Leão* ou *Quarto de Leopardo*, numa mistura de tintas que mais tarde – embora ainda na década de 1970 – perpassou para um conjunto de trabalhos que tinham uma espécie de título genérico, *Segredos do Mundo Animal*, em que o artista misturava pessoas e bichos, por considerar que todas as pessoas carregavam um certo sentido de animalidade.

A verdade é que as telas expostas na Galeria Texto de Lourenço Marques nunca seriam devolvidas ao artista, embora este possua um conjunto de fotografias – *snapshots* – de alguns dos trabalhos, quando os registou numa altura em que ainda se encontravam inacabados. Nelas podem ver-se retratos de animais, enquadrados em espaços confinados por linhas e cores “cujo *leitmotiv* era África”.<sup>51</sup>

Remetendo para esses anos, e assente nessa linhagem plástica de inspiração africana, organizou-se *Leopard in a cage. Projetos Inéditos 1969-2018*, uma exposição

---

<sup>50</sup> Depliant da exposição de Lourenço Marques, 1974, p. 3.

<sup>51</sup> Entrevista dada a Hubert de Haro e Paulo Costa Dias <https://espiraldotempo.com/2012/05/28/juliao-sarmento-em-entrevista-exclusiva/> (acedido em 17.9.2019).

que teve lugar no Centro Internacional de Artes José de Guimarães (CIAJG), durante o ano de 2018.<sup>52</sup> O título da mostra remete para o projeto *Um Leopardo na S.N.B.A.*, proposto em junho de 1975 à Sociedade Nacional de Belas Artes, e que sucintamente consistia em soltar um leopardo vivo na sala principal de exposições. Este projeto, nunca levado a cabo, figurou na mostra do CIAJG enquanto objeto artístico em si, passados que foram mais de quarenta anos sobre a ideia inicial.

Ainda inserida na exposição do CIAJG, e igualmente dos anos 70 de Novecentos, encontrava-se um conjunto intitulado *Um Quarto de* (zebra, girafa etc.). Parte do respetivo animal espreita no canto do espaço pictórico, mostrando um fora de campo dominado por uma plasticidade de cores vivas e luxuriantes. A base desta série reporta-se à exposição na Galeria Texto de Lourenço Marques, de 1974, e às fotografias que o artista tirou já enunciadas anteriormente. Aliás, o fio condutor desta exposição – “animália” – assentou nas impressões sobre papel de peles de animais, tomando forma padrões de zebra, tigre ou leopardo. Há outras ideias da mesma década de 1970, como o projeto para postal – agora concretizado – *Cheeta* – ou o registo fotográfico de uma ação no Jardim Zoológico de Lisboa, intitulado *Jaula*, e em que Julião Sarmento se colocou no interior da jaula de um tigre e documentando a ação do ponto de vista do animal.

Estas intervenções recordam — deste mesmo ano de 1975 — a peça composta por três fotografias montadas em aglomerado de madeira em que se mostra uma mulher a vestir oito casacos de peles diferentes (*Sem título – Casacos de Pele*), estabelecendo uma relação performativa entre a pele, o corpo e a imagem e que já abriu a sua maior retrospectiva, *Noites Brancas*, em Serralves, no ano de 2012. Sobre essa mostra, no Porto, escreveu Nuno Crespo (1975):

Há uma certa permanência de uma animalidade, não como tema artístico, mas no modo como o artista olha para o mundo. Não se trata só de ver na animalidade uma boa metáfora para a condição do artista, mas de reconhecer através dela o contacto direto, originário, primitivo que ele estabelece com as experiências fundamentais do humano. E das quais fazem parte a celebração do prazer, a descoberta do corpo, do

---

<sup>52</sup> Ver <https://contemporanea.pt/edicoes/07-2018/juliao-sarmento-leopard-cage-projectos-ineditos-1969-2018> (acedido em 18.9.2019).

sexo, mas também a tristeza, a perda, o sofrimento. Esta animalidade expressa-se na irreverência e na rudeza que caracteriza muitas das suas obras. Uma rudeza que é sinónimo de força bruta e inesgotável. Tudo isto se expressa nas palavras e no olhar fixo e emocionado do artista enquanto guia a visita por Noites Brancas.<sup>53</sup>

É ainda a inspiração de África, conforme as suas palavras: “A minha cabeça mudou completamente (...) e eu não seria o mesmo se não tivesse tido esta experiência africana”,<sup>54</sup> lugar onde a terra e o mato “ficam presos a nós”.<sup>55</sup>

Isso não significa que Julião fique preso ao passado. Pelo contrário. O artista nunca fica refém do tempo pretérito nem olha para trás, para aí se perder em saudosismos inconsequentes: antes se fixa no futuro, vivendo o presente.<sup>56</sup> Porque o passado só lhe interessa enquanto memória boa e, talvez por isso, não tenha voltado a Moçambique, ainda que tenha regressado pontualmente a África (como para participar na Trienal de Luanda, em 2010) ou à África do Sul.

Daí ser conveniente referir a obra exposta na mostra da Gulbenkian, *África, outros Territórios*, em 2017: *The Swiftness of Skin*, quadro de 1989, apresenta-se como uma figuração muito sumária que, não tendo ligação em si com África, herda-lhe o tom numa economia de traço que apenas necessita de mostrar o primordial, espécie de rasgo primitivo a partir do mundo do Homem que se foi construindo.

Ao contrário do que se possa supor, a heterogeneidade de linguagens, suportes, meios e registos, de que Julião Sarmiento se tem servido, definem-se a partir de linhas de força que convergem numa coerência singular. Tal como transparece no mapa-múndi pendurado na parede do seu ateliê, onde alfinetes assinalam as geografias do seu percurso plástico: e lá estão, os pontos marcados no continente negro, corroborando “a relação especial com África e da qual resultou uma afinidade indelével”.<sup>57</sup> Tão indelével quanto os quadros pintados em Moçambique e que, apesar de perdidos, mantêm o poder da sua força nas múltiplas perspetivas imagéticas que oferecem.

---

<sup>53</sup> Ver <https://www.publico.pt/2012/11/23/culturaipsilon/noticia/juliao-sarmiento-faz-a-sua-maior-retrospectiva-em-serralves-313278> (acedido em 18.9.2019).

<sup>54</sup> Segundo entrevista dada à autora a 16 de setembro de 2019.

<sup>55</sup> Idem.

<sup>56</sup> Ver <https://ionline.sapo.pt/artigo/418647/juliao-sarmiento-ser-artista-e-uma-forma-de-vida-nao-e-uma-forma-de-trabalho-?seccao=B.I> (acedido a 17.9.2019).

<sup>57</sup> Segundo entrevista dada à autora a 16 de setembro de 2019.

## BIBLIOGRAFIA

Da Gama, C. (2005) *Era Uma Vez...Moçambique*. Lisboa: Quimera Editores, Lda.

Prakash, G. (ed.) (1995) *After Colonialism: Imperial histories and Postcolonial Displacements*.  
New Jersey: Princeton University Press.

## Pacific Coast Highway, Malibu, 1989

ALEXANDRE MELO

Se bem me lembro era a minha primeira viagem até Los Angeles.

Durante os meses de Junho e Julho de 1989 a minha estada coincidiu com a de Julião Sarmento. Muitas peripécias e recordações caíam bem em biografias ou autobiografias mas não vêm aqui a propósito. Ainda assim talvez seja útil referir que o meu acompanhamento e atenção em relação ao trabalho do artista se estende por um período de quase 40 anos, mais exatamente desde 1983 até à atualidade. Em rigor, a primeira exposição que vi de Sarmento foi na Galeria de Arte Moderna na cave da SNBA (Sociedade Nacional de Belas Artes) em Fevereiro de 1976 e lembro-me de na altura ter registado a importância das pelagens e da relação entre imagens e texto. Quando falo de acompanhamento atento refiro-me à circunstância de a partir de 1983 ter visto praticamente todas as obras realizadas por Sarmento (diria que cerca de 80%) incluindo as que realizara antes de o conhecer pessoalmente: momento em que me mostrou tudo o que era possível mostrar do que realizara até então. Desde essa data tive oportunidade de ver ainda em estúdio e no contexto de múltiplas conversas com o autor a maioria das obras que entretanto produziu.

\*

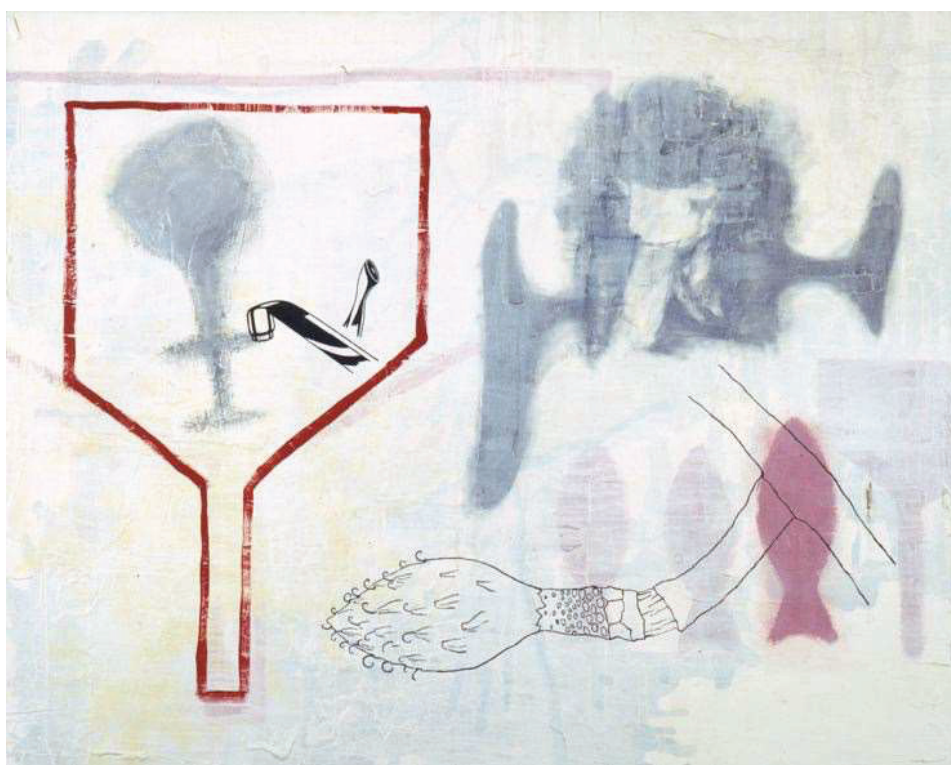
O objetivo deste texto é a apresentação de um conjunto de pinturas realizadas num estúdio em Malibu - mais exatamente na Pacific Coast Highway junto à rampa de acesso ao antigo Getty Museum - e que se contam entre as menos vistas e comentadas de todas as suas obras. De uma delas nem se conhece o paradeiro.

Falamos de um grupo de pinturas que em rigor não constituem uma “ série “. Dizemos que não se trata de uma série na aceção em que entendemos que podemos considerar como séries as composições fragmentadas de pinturas sobre papel da década de 1980 (1981 – 1986), as “ pinturas brancas “ da década de 1990 ou as silhuetas /

“sombras chinesas” a preto e branco de 2002. A designação de série é legítima por se tratar de trabalhos que apresentam características comuns bem destacadas, definíveis e reconhecíveis cuja constância se prolonga por um período de vários anos e que, de resto, são por vezes antecipadas ou revisitadas mais atrás ou mais adiante na trajetória do autor.

Falaríamos aqui, em Malibu, de um “ momento “ entre séries, uma pausa entre diferentes fases de um percurso. Um momento de suspensão em que um contexto geográfico particular e o relativo ineditismo do contexto institucional (convite de uma galeria com abertura prevista – que não se viria a concretizar – para 1990 em Santa Monica, LA) terá propiciado uma acrescida margem de liberdade e diversidade no exercitamento de diferentes modos e propósitos da prática de pintura do artista.

Vamos apresentar as pinturas seguindo de perto a ordem da sua execução.



HETSSS. Having an Embarrassing Time Staying Publicly Sober, 1989. Acrílico sobre tela. 122 x 153 cm

HETSPS exemplifica com clareza a hipótese de uma transição entre as composições fragmentárias e as pinturas brancas. O fundo branco visualmente texturado em função da sobreposição de diferentes camadas de pintura antecipa, através da uniformização criada pela cor branca prevalecente, o rumo das pinturas brancas, também elas, numa primeira fase, com fundos densamente texturados. O método de sobreposição por vezes associado a uma notória intenção de semi-ocultação (incitamento à decifração) das imagens subjacentes tem relevância em muitos trabalhos do autor, designadamente – segundo uma modalidade em que a camada branca translúcida é aplicada sobre colagens de imagens pré-existentes – na série dedicada a Raymond Carver (*Tales on Dirty Realism*, 1987).

Passando do fundo às formas observamos nesta pintura uma estratégia de composição derivada das obras da segunda metade dos anos 1980 em que diferentes elementos figurativos, relativamente explícitos ou reconhecíveis e cuja reunião se poderia considerar arbitrária, acabam por produzir, por efeito dos raciocínios associativos que o observador não pode evitar, um sentido, uma sensação de conjunto, uma atmosfera, muitas vezes remissíveis para temáticas sexuais.

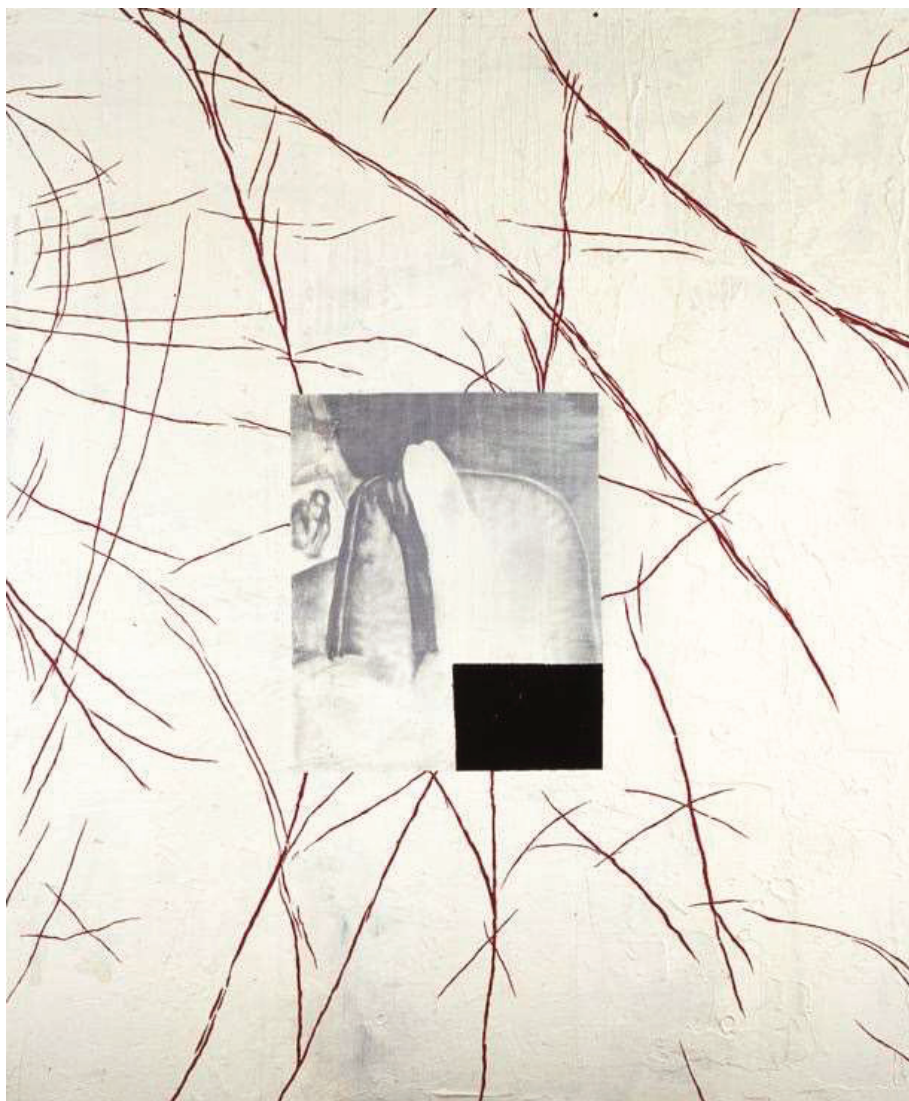
Encontramos aqui exemplo da diversidade de modos de representação frequentemente convocados ou sugeridos numa mesma pintura: representação gráfica através de desenho linear (torneira, planta); reprodução de uma fotografia; formas pintadas mais difusas, suscetíveis de leitura abstrata ou figurativa. Nestas formas ambíguas poderemos querer ler três peixes, uma forma triangular comparável a uma pá / trincha, pás de hélices? Deixemos as especulações interpretativas ao sabor das fantasias do leitor, acrescentando que alguns destes elementos aparecem noutros trabalhos do autor e não apenas neste grupo; o que torna a especulação mais complexa e aliciante.



Foot and Mouth Disease, 1989. Acrílico sobre tela, 183 x 152 cm

FMD tem uma estrutura semelhante à da pintura antes referida. Voltamos a encontrar a mesma forma geométrica (“trincha”) e uma variação do que acima insinuámos serem pás de hélices e que aqui identificaríamos como cogumelos. Chegados a este momento compreendemos que, mais do que ver e ler, vamos fazendo adivinhações perceptivas e talvez projeções pessoais, ao jeito dos testes de Roschach. A subjetividade é, no limite, incontornável. Mais consensual seria talvez a identificação de uma cabeça de vaca que sai de um cone / cornucópia (?), sendo que este último

elemento tem lugar de relevo numa pintura da primeira metade dos anos 1980 (“ Dois Amigos “, Galeria Cômicos, 1984). Aproveitamos para sinalizar a importância das referências animais.



Places Behind the Eye, 1989. Acrílico sobre tela. 183 x 152 cm

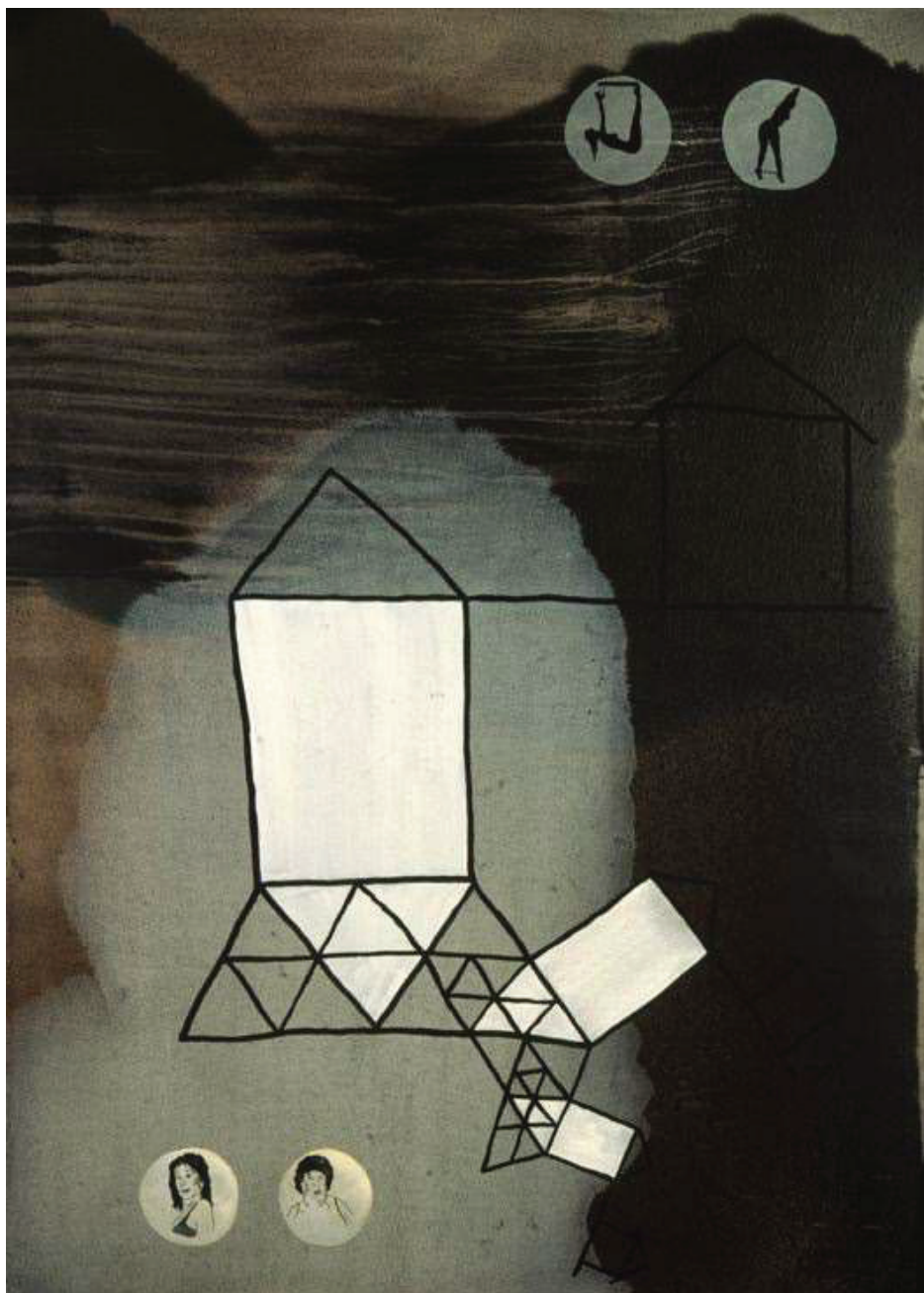
PBE pode ser visto, na perspectiva do detalhe diacrónico que aqui adotamos, como um precursor direto das pinturas brancas no sentido em que encontramos uma imagem sobre um fundo branco. Mas há algumas diferenças significativas. O fundo não é trabalhado através da densidade das texturas – como nas pinturas brancas – mas sim através do traçado de uma rede de linhas vermelhas: sulcos na pele da palma de uma mão? A mão do artista, ao que sabemos.

A imagem não é um desenho a grafite, como acontecerá nas pinturas brancas, mas sim uma reprodução de uma imagem fotográfica relativamente explícita e também utilizada noutros trabalhos, um deles desta série: VBS.

Será que em VBS a forma a que já chamamos pá de hélice e cogumelo se revela afinal associada à representação de uma baleia? Confrontar “The Purloined Letter” (Galeria Xavier Hufkens, 1989).



A Very Brief Sound, 1989. Acrílico sobre contraplacado. 131,5 x 95,5 cm



Boy's Town, 1989. Acrílico sobre tela. 214 x 152 cm

BT é ou era à época o nome pelo qual se designava uma parcela do espaço urbano de LA em torno do cruzamento de Santa Monica com North Robertson Boulevards onde se concentravam os mais conhecidos bares e discotecas *gay* de West Hollywood. Como é fácil de perceber a referência nada tem de literal já que os traçados lineares embora com uma base geométrica permitem diferentes leituras abstratas (triângulos) ou figurativas (casas, cabanas) e as personagens representadas nos pequenos medalhões são mais facilmente reportáveis a outros tipos de espaços especializados. A circunstância de a pintura ter sido comprada pelo Museu Hara de Tóquio fez com que me ocorresse a remissão para formas de pornografia e de travesti características da cultura japonesa. Shibari? Nobuyoshi Araki? Mais uma especulação.

A utilização neste título de uma referência urbana local torna evidente e digna de menção a circunstância de apesar do fascínio que JS sempre teve por LA os trabalhos que ali realizou não revelarem qualquer influência da chamada “cor local” (paisagens, mar, luz, arquitetura, vida urbana) nem das obras dos artistas californianos pelos quais sempre manifestou apreço (Ruscha, Baldessari). Se o “espírito” de LA chegou à “mão” do artista terá sido através das sinuosas vias do seu próprio pensamento. Ecos das obras dos referidos artistas surgiriam noutros trabalhos, momentos e contextos: “Drift”, 2003, instalação vídeo, em colaboração com John Baldessari e Lawrence Weiner, 2003; “Hollywood Boulevard”, pintura de 2005; “Some Art Sites of Recent Historical Interest in America”, Artist Book, 2019; entre outros.



The Swiftness of Skin, 1989. Acrílico sobre tela. 214 x 152 cm

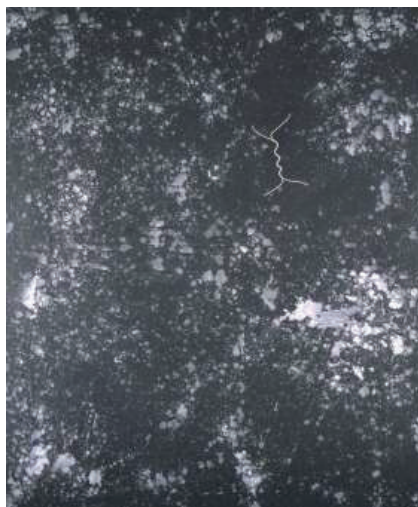
SS faz parte de uma categoria relativamente rara (em termos estatísticos) no trabalho do autor. Uma categoria que caracterizaria do seguinte modo: pinturas de média/grande dimensão tendo por suporte uma única tela, utilizando múltiplas cores e produzindo uma impressão visual de unidade orgânica.

Diria que são obras suscetíveis de suscitar uma visão e leitura centrípetas enquanto a maioria dos trabalhos do autor me inspiram uma atenção centrífuga. Em vez de querer disparar em várias direções, esperando encontrar um equilíbrio na dinâmica da velocidade de desencontrados rumos – entre os quais se incluem os jogos de citações no interior da sua própria obra –, neste tipo de pinturas sou levado a concentrar a atenção para tentar desvendar um e um só segredo específico a uma, esta, pintura em particular. É a unicidade que é peculiar.

Neste caso penso nas possibilidades de articulação imaginária entre um chicote e um fantasma. Fantasma em que sentido?

A propósito de “The Purloined Letter” falei de “um Monstro no aquário” (“Skin Deep”, texto publicado na Artforum, vol. 28, n. 8, Abril 1990).

Na mesma categoria incluo IP, nesta série, e algumas pinturas das exposições nos Cómicos (1985), Giorgio Persano (1987), Bernd Kluser (1988) ou Xavier Hufkens (1989), entre outras.



Inevitable Polarities, 1989. Acrílico sobre tela.183 x 152 cm

IP é uma das pinturas mais “ líricas “ do artista – extrema simplicidade de linhas, sugestão “ lunar “ - associável às pinturas mais sóbrias da exposição de 1985 na Galeria Cômicos ou a exemplos a escolher entre as pinturas tendencialmente monocromáticas com fundos mais texturados e sofisticados. Vejam-se as obras reunidas na exposição “Void” (Atelier Museu Júlio Pomar) e o texto que escrevi para a publicação que a acompanhou.



Reuniting Siblings and Lovers, 1989. Acrílico sobre tela. 152 x 183 cm

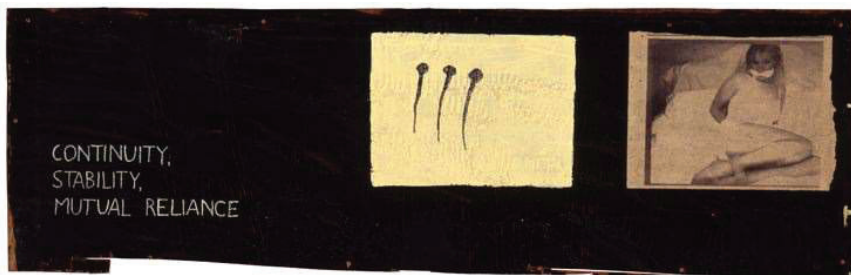
RSL é um exemplo pouco comum na prática do autor de recurso a um nítido desenho linear para representar uma situação atribulada envolvendo várias personagens. A valorização de contornos que desenhavam silhuetas é também notória em TO e pode ser vista como uma antecipação dos processos adotados e consagrados na série das “sombras chinesas.

TO é representativa de uma forma peculiar de utilização de texto em pintura em conjugação com imagens e formas pintadas. Destacamos a forma de triângulo/losango/diamante, recorrente na obra do autor, e a circunstância de o texto/poema ser da autoria do artista. O que acontece com todos os textos incluídos neste conjunto de obras ao contrário do que sucede em muitos outros trabalhos em que utiliza citações de outros autores.



A Trivial Offense, 1989. Acrílico sobre contraplacado. 122 x 38 cm

Ainda a propósito de RSL seria curioso analisar, em termos gerais, a hipótese de a imagem da “queda” ser uma das “cenas” recorrentes, fundadoras (?), ao longo do percurso do autor. Os exemplos são inúmeros – desde a série “Terrae Motus” incluindo as séries de desenhos que lhe são associáveis – e sugerem uma hipótese de especulação reportável a noções como convulsão, arrebatamento, trauma, recalçamento, reminiscência, etc. Veja-se para só dar um exemplo a pintura “Catorze anos depois” (Kluser, 1988).



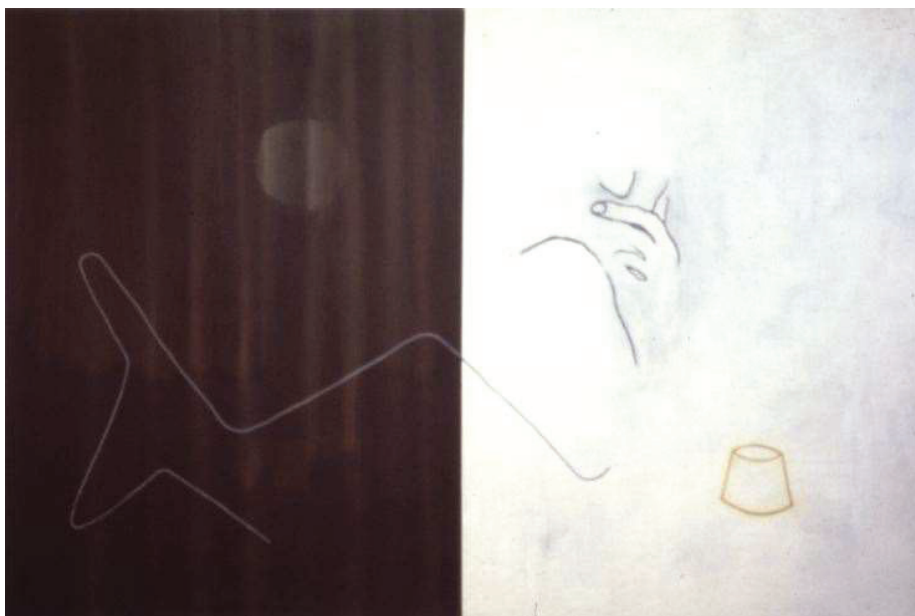
Intimate Notebook, 1989. Acrílico sobre contraplacado. 38 x 122 cm

IN é um exemplo da relação entre texto, forma pintada e uso de imagem pré-existente que constitui uma das marcas do trabalho do autor. Desde a articulação entre texto e imagem em trabalhos da década de 1970 - por exemplo, de 1975, “Dicionário” e os trabalhos da exposição da SNBA (1976) ou “Der Prinz Von Hamburg”, 1978 - até à presença de texto nas mais recentes obras “compósitas” (“Parce Que, Rose”, Galeria Cristina Guerra, 2013). A utilização deste tipo de imagens fotográficas é recorrente e o autor usa com frequência a mesma imagem em situações e composições diferenciadas, nomeadamente em séries de trabalhos sobre papel e múltiplos.



The Most Famous Act of Infidelity, 1989. Acrílico sobre contraplacado. 39 x 122 cm

MFAI é um caso raro na obra do autor em que a relação entre texto e figuração – uma nítida representação linear de uma figura humana com duas cabeças e uma árvore – é suscetível de permitir uma leitura “narrativa” em termos comparáveis às técnicas de ilustração ou banda desenhada. A figura foi inspirada por um sonho contado ao autor.



True Desire isn't Easily Diverted into Metaphor, 1989. Óleo sobre tela. 122 x 183,5 cm

Deixei para o final a obra desaparecida: TDEDM, díptico sobre tela. A pintura remete para o meu retrato pintado por JS em 1983 e algumas fotografias com ele relacionáveis. Não querendo dizer mais, termino com um apelo, pedindo a quem tenha alguma informação sobre esta obra para entrar em contato comigo ou com o artista. Obrigado.



## Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmiento: a unidade do diverso

CRISTINA AZEVEDO TAVARES

Como pensar a unidade na obra de Julião Sarmiento?

É a pergunta que se nos apresenta quando recuamos até à década de setenta do século passado e nos damos conta que foi aí que Julião Sarmiento começou a intervir no meio artístico nacional iniciando o seu percurso enquanto artista, ou melhor, "operador estético" segundo Ernesto de Sousa. E de alguma maneira este percurso independente e corrosivo vindo do ensino da Arquitetura e não das Belas-Artes como seria expectável começou progressivamente a evidenciar-se. Também não foi a pintura que o marcou numa fase inicial, mas a fotografia e o filme num registo afastado de uma dimensão realista e "política", afirmando-se a influência da pop e da arte concetual. O trabalho sobre o território do erotismo e a exploração da mecânica do desejo veicularam uma rutura, não apenas, com as interdições da fala do passado, anterior ao 25 de Abril de 1974, mas acima de tudo materializaram o impulso do desejo como uma vertigem para o outro que somos. Ao utilizar a imagem fotográfica ou o filme em si mesmos, como formas de expressão autónomas, ou ao conceber instalações, Julião Sarmiento questionou o uso da imagem como duplo da realidade e substituto possível (?) desta, fundando uma nova ordem, inquietante, enigmática porque ligada à intimidade e aos sentidos. De certo modo a realização das obras em que a imagem fotográfica ou filme prevalecem constituirão no futuro um catalisador e um alimento para o desenho e a pintura. E será com a pintura que Julião Sarmiento terá a projecção internacional da sua carreira, mais especificamente nos anos noventa.

Contudo a escultura, é o outro meio de expressão que se tem vindo a autonomizar, certamente desde os anos noventa, mas com especial incidência a partir deste segundo milénio. Propomo-nos o desafio de pensar a unidade da obra de Julião Sarmiento, não focalizando o desenho que é de sua natureza, transversal a tudo, mas a escultura, como lugar onde essa unidade se aprisiona.

Uma das razões desta escolha prende-se com o facto de algumas das esculturas que representam figuras femininas (sempre de vestido preto, sem cabeça, ou de cabeça tapada...) saírem dos filmes, das fotografias, dos desenhos e das pinturas, vindo habitar o mesmo mundo que nós. Os gestos que elas expressam enunciam o inacabado, o indefinível, ou mesmo o indizível. São pertença da ternura, da violência, da agressividade, ou da mistura de tudo, alicerçados no território onde a libido é dominada pela suspeição e pelo sinistro. Cada gesto parece estar em suspenso e protagoniza uma ação da qual não sabemos a finalidade. No entanto são figuras frágeis, sujeitas a atos de submissão consentida (?) ou imposta (?). Assim a corda que prende o pescoço deixando pender o corpo arqueado, não temos conhecimento de quem a segura; assim como a figura com o saco de serapilheira na cabeça, nunca saberemos que rosto esconde e porquê. Como *frames*, estas ações potencialmente trágicas são cirurgicamente sincopadas em momentos cruciais de suspense, diríamos quase em clímax, que Julião Sarmento ardidamente transfere da pintura, da fotografia e do desenho. A Exposição *Noite Brancas* na Casa de Serralves em 2013 pode ser um bom exemplo desta situação: a escultura in situ como prolongamento da obra bidimensional, sendo também utilizada para espoletar outras situações.



Julião Sarmento – Noites Brancas @Serralves 2013

Não são por isso obras simpáticas na generalidade, no sentido de produzirem empatia, acordo, mas causam estranheza e sobretudo prazer.

Esta transposição de um meio para outro, uma espécie de viagem dentro da própria obra, assinala uma pergunta fulcral: “Como pode um sentimento doloroso como o medo (fobos) ser substituído por um sentimento de prazer? Como pode a arte em geral e a tragédia em particular extrair um sentimento de prazer de uma sensação de desprazer? Esta questão, colocada por Kant na sua *Analítica do sublime*, foi abordada tacitamente por Aristóteles na sua definição da tragédia. O termo *catharsis* é a resposta para esta questão.”<sup>58</sup>

Contudo perante a hipótese de haver um lado projetivo desencadeado pela obra de Julião Sarmiento, portanto catártico onde o medo desempenha a função de catalisador, a ele se associa, esta experiência da estranheza que Freud denominou de *Unheimlich* e verteu num ensaio publicado em 1919 com o mesmo nome, *Das Unheimlich*. Tal facto remete-nos para a ordem do inquietante, isto é, remete para “algo que há sido familiar, e resultou estranho e inóspito. Algo que, ao revelar-se, se mostra na sua face sinistra, apesar de ser, ou precisamente por ser o mais propriamente familiar; íntimo, reconhecível.”<sup>59</sup>

As esculturas que representam as figuras femininas, manequins sem voz própria, mas com uma dimensão inquietante e sinistra, inscrevem-se no conjunto de imagens que Freud<sup>60</sup> considera estranhas, inquietantes, ligadas à condição de membros decepados, cabeças cortadas, uma mão solta de um braço que a literatura pode exemplificar, nomeadamente os contos de fadas do escritor alemão E.T.A. Hoffmann (1776-1822) no contexto romântico. Segundo Freud o sinistro resultaria em última instância da abordagem do complexo da castração, e realizaria em pleno um desejo devido a algo pressentido pelo sujeito como algo secreto e temido.

Um outro aspeto se vem juntar a estas interpretações, pois muitas são as referências que Julião Sarmiento estabelece com outros universos artísticos e autores, nomeadamente o cinema. A suspensão dos gestos alinharia com o conceito da *imagem-ação* de Deleuze, em particular, quando este se refere à *pequena-forma*. Ao colocar este

---

<sup>58</sup> In Eugenio Triás, *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona, Ed. Ariel, 2001 (8ª edição), p. 133. Tradução livre.

<sup>59</sup> Idem, p. 43 Tradução livre.

<sup>60</sup> In Freud, *Das Unheimlich*, Ebook # 3422; ISO-8859- ; Gutenberg.org. / files/3422

aspeto Deleuze realça a possibilidade de a imagem passar de uma ação, de um comportamento ou de um hábito para uma situação parcialmente desvendada.<sup>61</sup> Se bem que as imagens de Julião Sarmento não se encaixem completamente nas análises pormenorizadas de Deleuze, é certo que o fundamental é que se trata de representações (...) locais e são da ordem do acontecimento. Tal significa que são determinadas pelo indício. No caso das obras de Julião Sarmento as esculturas vêm amplificar os indícios, transformando aquilo que estava contido em dois planos, para três, ao introduzir o volume e a espessura nas figuras femininas-manequins que passam a ocupar espaço e assumir um palco de que não partilhavam antes, sempre destituídas de rosto.

A categoria de manequim surge como a caracterização adequada. Que chamar às figuras femininas que povoavam a pintura de António Pedro (1909-1966), destituídas de cabeça, e de grandes mãos que se balançavam no ar imitando as árvores, senão manequins? O que procurava António Pedro na Mulher-Árvore? Um estereótipo de “mulher” apenas como motor do desejo? Mulher objeto? Mulher sem vida? O sentido enigmático/simbólico das suas obras, indicam várias direções, mas estas estão incluídas.<sup>62</sup> Nesta perspetiva faz todo sentido alargar este conceito para a escultura de Julião Sarmento, com as devidas adequações a que o tempo obriga inexoravelmente.

Poderemos então dizer que uma parte bastante significativa da escultura de Julião Sarmento, quer sejam as peças feitas através da tecnologia do molde de resina ou através de impressão 3D, vive da transferência de um meio físico para outro, mantendo-se nesse processo a uniformidade, a eficácia e a padronização típica dos moldes industriais. Esta característica produtiva, em que a intervenção do autor praticamente se ausenta, tal como ocorreu na década de sessenta do século XX na esfera do concetualismo e do minimalismo, e que a Exposição Alternativa Zero em 1977 soube espelhar através da curadoria de José Ernesto de Sousa, é algo que Julião Sarmento utilizará, noutras obras de escultura, incluindo a escultura pública.

Naturalmente que ao longo desta última década Julião Sarmento tem desenvolvido a figura feminina diferentemente. Ao inspirar-se na *Petite Danseuse* de

---

<sup>61</sup> In Deleuze, *L'Image-Mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 221.

<sup>62</sup> Ver Michele Rocha, *A Tensão para o Inanimado ou a Emergência da Morte Na Vida nas Mulheres Árvores de António Pedro*. Em linha, <https://silo.tips/download/da-morte-na-vida-nas-mulheres-arvore-de> (acesso em 10.3.2020).

Edgar Degas para a Exposição *Easy, Fractals & Star Map* (S. Paulo, 2015) e também no *Grand Verre* de Marcel Duchamp, explorando relações imaginárias entre os dois artistas, Julião Sarmento recriou a peça de Degas transformando-a num sensual nu feminino de idade madura, ao contrário da obra do pintor impressionista que retratava uma jovem adolescente. Julião Sarmento suspendeu os vários moldes que deram origem à sua peça, *Fifth Easy Peace*, numa estrutura metálica, recriando uma nova escultura intitulada *Alma*, onde predomina o branco, não constituída por volume, mas por várias camadas de pele, invólucros que surgem artificialmente como as entranhas, vísceras do próprio corpo, retomando neste preciso ponto a obra de Duchamp.

Uma outra faceta da obra de Julião Sarmento descobre-se na escultura pública onde tem respondido a várias encomendas nos últimos anos, como as esculturas de Manuel da Silva Passos (conhecido por Passos Manuel, 1805-1862) e José da Silva Passos (1800-1863) em Matosinhos, 2016; a obra *Self Portrait as a Fountain* no Porto, 2017 e o projeto escultórico enquadrado na 58ª Bienal de Veneza, o *Cubo Cadoiço* (2019).



Representação do tribuno Manuel da Silva Passos (conhecido por Passos Manuel) e José da Silva Passos, Julião Sarmento, 2016



Self portrait as a Fountain. Julião Sarmiento. 10.7.2017. PORTO

Um dos aspetos a considerar neste conjunto de obras consiste na diversidade de processos utilizados na produção escultórica por Julião Sarmiento. A primeira obra realizada para um espaço público intitulada *Dois Gémeos* é constituída por dois bustos monumentais retratando isoladamente: Passos Manuel uma figura pública, o líder da Revolução Setembrista, Ministro da Pasta de Reino, e grande reformador do ensino, e José da Silva Passos, seu irmão, homem de Direito com quem partilhava ideais políticos e fundava revistas, deputado em várias legislaturas, e primeiro presidente eleito da Câmara do Porto, ambos nascidos em Matosinhos na freguesia de Guifões. Sendo uma homenagem da Câmara Municipal a estes dois célebres políticos do Séc. XIX, filhos da terra, Julião Sarmiento evoca as duas personalidades distintas através de rostos expressivos, tendo projetado os dois bustos em bronze com patines diferenciadas, suportados cada um, por uma estrutura em ferro que substitui o usual plinto, e que simula uma palete. A obra está situada no Passeio da Praia em frente à marginal, retomando a função comemorativa e evocativa da escultura pública, mas sugerindo no modo como Julião Sarmiento definiu as estruturas de suporte e na alteração da escala dos bustos, um repto à tradição académica. O título da obra *Dois Gémeos* revela uma cumplicidade

fraternal, ritmada pelos processos estilísticos utilizados em ambas as esculturas, que nada têm a ver com a primeira estátua em mármore de Passos Manuel, da autoria do escultor Teixeira Lopes datada de 1864, e que mudou da sua localização inicial à beira do Leça, para a Praça Passos Manuel, onde desembocam várias avenidas de Matosinhos. Duas evocações, em tempos diferentes, uma dentro do melhor da escultura portuguesa oitocentista recortando dignamente Passos Manuel em pose de homem de estado, dominando do alto a praça, e um outro Passos Manuel, *gémeo* de seu irmão no entendimento de Julião Sarmento.

Em 2017 a escultura *Self Portrait as a Fountain* apresenta uma figura graciosa feminina que projeta um esguicho de água pela boca. Na realidade trata-se de uma reinterpretção da célebre fotografia de Bruce Nauman feita em 1966, e, publicada quatro anos depois, em que o artista se faz fotografar de frente, de tronco nu com as palmas das mãos viradas para a câmara, esguichando água da boca em repuxo curvilíneo. Entre a performance e a escultura, Nauman também se articula em contínuo com a polémica obra *Fountain (1917)* de Marcel Duchamp, um dos mais célebres ready mades de sempre. *Self Portrait as a Fountain* evoca de modo muito claro o trabalho de Bruce Nauman, não recorrendo à fotografia para captar o momento, mas sintetizando na escultura o momento que é a soma de tantos outros. Uma figura feminina apenas vestindo saia em cima de um muro, mima uma fonte, deitando um esguicho de água em curva pela boca, como se fosse um pequeno anjo das fontes barrocas, ou uma criança a brincar com a água. A escultura integra-se num espaço que funciona como o *locus amoenus*, lugar tranquilo, paradisíaco onde as fontes coexistem com a vegetação frondosa. Retomam-se outros tempos: os medievais e a renascença tomando este tema protagonismo na literatura e na poesia. É este o ambiente envolvente nos jardins de Nova Sintra que acolhe esta escultura de Julião Sarmento, a qual se encontra vertiginosamente separada desse encantamento primordial, desse possível romantismo místico, quer pela tecnologia no processo de fabrico da escultura, quer pelo negro da peça que se recorta em contraluz na paisagem.

Por fim a referência à escultura *Cubo Cadoiço* de 2019 que de modo mais óbvio se associa aos pressupostos do concetualismo e do minimalismo que estão enraizados na prática artística de Julião Sarmento. Esta obra está inserida no *Expanded Project* onde

se juntou às criações de outros artistas como Carsten Höller (*Dice, Limestone*) e Marina Abramovic (*Chair For Human Use II*) todas realizadas em pedra e colocadas nos Jardins da Fondazione Giorgio Cini para serem experimentadas pelo público.<sup>63</sup>

Para Julião Sarmento o que mais lhe interessou *foi o eventual olhar que Donald Judd poderá ter tido sobre o cinzeiro CUBO de Bruno Munari. A transformação da genial funcionalidade de um objeto de design num já histórico postulado escultórico. O working title desta minha obra era Munari/Judd. Depois decidi-me pela tipologia da belíssima pedra que lhe deu corpo e tentei recuperar a funcionalidade perdida pela reutilização das próprias paletes que a transportam.*<sup>64</sup>

Segundo Delfim Sardo, *o seu trabalho* (de Julião Sarmento) caracteriza-se num procedimento de recolção de histórias, referências e imagens, opera num movimento permanente de edição.<sup>65</sup>

A escultura Cubo Cadoiço é portanto, uma obra muito significativa do modo de trabalhar de Julião Sarmento, sendo que resulta da transformação do objeto cinzeiro de Munari e a escultura Cubo de Donald Judd, tornando-se deste modo num híbrido que vive da qualidade matéria, do calcário azul, cadoiço, que Julião Sarmento escolheu para o concretizar tendo como medidas 1200x1200x1200 mm. O facto de ter colocado as paletes com a função de plinto, que já haviam suportado o peso, insistindo nessa separação entre a peça e o chão onde se instala, remete a outras obras públicas, anteriormente mencionadas, ou exemplificando, o mesmo ocorre com a *First Easy Peace* (2013) em que a figura feminina está em cima de paletes de madeira.

---

<sup>63</sup> Em linha: <https://inteligencia coletiva.expresso.pt/cultura/2020-02-16-O-que-e-que-Juliao-Sarmento-Marina-Abramovic-Alvaro-Siza-e-Fernanda-Fragateiro-tem-em-comum> (acesso em 10.3.20).

<sup>64</sup> 7. Em linha: <http://www.primeirapedra.com/events/expanded/> (acesso em 10.3.20)

<sup>65</sup> Em linha: <http://www.primeirapedra.com/projects/azul-cadoico/> (acesso em 10.3.20)



*Fifth Easy Piece, 2015*

Tal significa que existem determinados recursos que transitam de obra em obra, mesmo quando o meio expressivo é diverso. E sendo a figura feminina determinante no curso da obra de Julião Sarmiento, ela depende do palco onde atua, e assim será manequim, ou mulher simplesmente. A esta condição que nos parece essencial se acrescenta o processo de chamamento a outras obras, citando-as por outros meios para as poder interpretar, sendo que o modo de apresentação é decisivo. As esculturas de Julião Sarmiento inserem-se e alimentam-se integralmente do seu vasto conjunto de recursos, mas são também pela sua condição de materialidade, um modo de questionar a diversidade.



## Julião Sarmiento. Fragmentos de uma Viagem

EMÍLIA FERREIRA (MNAC/IHA/FCSH/NOVA)

### **Fragmento prévio – Um lugar de onde partir**

O pretexto deste texto foi o repto lançado pela editora deste livro, a investigadora Maria João Castro. Tratando-se de mais um momento editorial em torno do seu projecto da viagem, é em registo de mapa pessoal que partilho a minha construção fragmentada sobre o Desenho na obra de Julião Sarmiento, partindo de uma fracção ínfima da sua obra, a pintura *Ossos (7)*, de 1993.

Como já foi amplamente teorizado, a obra de Julião Sarmiento, construída como viagem e captação do olhar e consciência do outro, exigiu, desde o início e deliberadamente, a atenção/dedicação do observador para completar o sentido. Poder-se-ia dizer, como a propósito da já clássica questão da obra aberta, que essa construção é sempre feita a dois (assumindo aqui, quase pudicamente, um observador de cada vez). E, na verdade, embora este seja potencialmente plural, sobretudo a partir do momento em que a obra se torna pública, ela é sempre vivida na intimidade de um encontro individual. Por isso mesmo, apresento aqui o meu particular *constructo* sobre ela.

### **Primeiro fragmento — A Disjunção**

Início este texto com uma discordância. Discordo da abordagem que o filósofo coreano Byung-Chul Han, em *A Salvação do Belo* (2016, 23-26), oferece sobre o fragmento. Vendo-o como literal, até pornográfico, por descontextualizado, inexpressivo e destituído de problematização, meramente objectivado, Byung-Chul Han não lhe reconhece valências. É dessa lisura inconsequente e superficial que discordo. Nem sempre o fragmento é vazio.

Com notória capacidade simbólica, o fragmento reflecte, historicamente, não apenas o poder do seu produtor em relação ao representado (Nochlin, 1994, 38), mas tem,

ao longo dos séculos, constituído um modo de acção potenciador de análise e portador, simultaneamente, de evidência e complexidade, tanto enquanto estudo ou processo, como enquanto obra terminada (Pinharanda, 2020, 9). Nem a propósito, a exposição que, no momento em que escrevo este texto, se encontra ao público, no Museu Nacional de Arte Antiga, em que se colocam desenhos de Julião Sarmento em diálogo com desenhos renascentistas, explora precisamente essa fixação amorosa do olhar artístico na análise e registo do fragmento observado, dando-o a ver como um todo. Pelo menos, o todo que, naquele momento, importa. Ou, como refere o curador João Pinharanda “É uma operação de análise que deseja também operar uma síntese.” (2020, p. 14). Uso essa análise do fragmento incluído num *continuum* de praxis e reflexão para acentuar a disjunção com que inicio este fragmento de texto: nem sempre o olhar isolado é despudorado, invasivo, esvaziador de conteúdo. Ou, simplesmente, voyeurístico. Talvez o possa ser. E haverá, decerto, quem sustente que, em Julião Sarmento, o uso do fragmento tem também (ou sobretudo?) tais características.

Há uma referência matricial na sua obra, recolhida nas narrativas visuais de Sade, que deve ser tida em conta e que nos conduz ao seu sistema de representações escópicas e voyeuristas. Trata-se de escolher de modo particular (quer dizer, exclusivo) certas partes do corpo, fragmentos significativos de corpos. Trata-se de representar para olhar e de olhar para representar. Não são partes sem acção (mortas, realmente separadas) mas partes em acção (gestos, poses, ou seja, movimentos). Sarmento não olha o corpo decapitado ou decepado para representar a ruína violenta da vida nem estuda separadamente os fragmentos em acção para depois os reconstituir. Cada fragmento tem uma vibração própria. (Pinharanda, 2020, p. 13)

Ainda assim, há outros fragmentos que não expressam movimento. Há os que funcionam como metáfora. E é exactamente de um desses que me vou ocupar nesta minha viagem, na qual sustento que o fragmento não terá apenas desrazões em todas as circunstâncias. Não, seguramente — creio —, do ponto de vista do Desenho, nem do ponto de vista da pintura/desenho *Ossos (7)*.

## Segundo fragmento — O vestígio como prova de amor

Sempre me fascinaram os que fingem ser detentores de uma memória intacta. Aqueles que referem, prístinos e imaculados, episódios da infância, recuperados pelos logos para serem partilhados com os ouvintes, sem rasgões, nem cores desbotadas. Durante anos, essas visões totais e precisas perseguiram-me, até que descobri tratar-se de mera cosmética sobre narrativas originais, tão fragmentadas como as minhas e apenas completadas pela capacidade de compor uma história com detalhes repescados aqui e ali — exactamente como é prática no exercício ficcional.

Talvez soe paradoxal, mas para mim e desde cedo, o fragmento é assunto sério, complexo e completo. Além de sinal de atenção, ao mesmo tempo que possibilidade de deriva — aquilo que o filósofo John Armstrong (2000) já definiu como a *reverie*, importante elemento para a apropriação pessoal e consequente fruição da obra de arte — constitui também testemunho de demora.

A demora, como perceberá o que permanecer o tempo suficiente junto à palavra, é justamente a detença, a decisão de ficar. Um certo modo de fazer morada num tempo. Ora, a demora do olhar amplia o tempo de reflexão e abre espaço à dedicação amorosa. Não nos prendemos em fragmentos, no exercício do olhar? Não é nos pormenores que nos fixamos, seja no acto aparentemente imediato da visão, seja, depois, no tempo mais moroso da rememoração? Não é pelos detalhes que nos perdemos e adentramos o apetecível devaneio? Por tudo isto, o fragmento foi, sempre, para mim, um caminho sedutor, convite à imaginação e, portanto, chamada à participação.

Infere-se daqui a razão pela qual sempre me fascinou a obra de Julião Sarmento, no assumir claro e franco (por vezes talvez despuadorado — mas vale a pena lembrar que o pudor é normativo) do fragmento, na amorosa frontalidade com que a observação do detalhe é tomada como todo e, paradoxalmente, como esse fragmento é usado como gatilho, pronto a disparar pretextos para que a nossa percepção e memória ajam, enfim, de modo a dançar com ele, criando um novo sentido comum.

### Terceiro fragmento — O vestígio como signo

É particularmente bem conhecido o já longo trajecto plástico de Julião Sarmento, desde as primeiras obras conceptuais da década de 1970, à sua experimentação da pintura, escultura e desenho, na década seguinte, quando a obra começa a afirmar um corpo matérico concreto e táctil.

A partir dos anos de 1990, Julião Sarmento torna mais reduzida a sua paleta e inicia as suas *Pinturas Brancas*. Os corpos, nas pinturas brancas, oferecem uma tal erosão da paisagem, que se tornam absolutos. Lembram-me a intensa sensação de calor abrasador e de solidão e vertigem de *O Estrangeiro*, de Camus. Detêm uma contenção de haiku; a mesma tensão que se sente na palavra que fica por dizer. São absolutos como desenho (não têm corpo, porque ou se reduzem ao puro contorno, ou são, mesmo no preenchimento do contorno, assumidamente planos). Além do mais, a relação entre a figura representada e o fundo oferece uma escala de desolação. São, repito, absolutos e por isso essas pinturas são sobretudo desenhos, na sua intimidade com um modo ontológico, identitário do acto de registar. Como escreveu Manuela Mena Marques,

O desenho, e não tanto a pintura, vai para além da superficialidade do estilo, incluindo no modo de o produzir e executar. Aproxima-se mais daquilo a que se poderia denominar identidade. (2020, 20).

Ausência de volume implica ausência de sombra e esta, como é sabido, é companhia dos viventes. A ausência de sombra poderia retirar o mistério; contudo, a sua irreabilidade torna a ficção criada por Sarmento ainda mais poderosa e cáustica. Que sentido faz esta ficção? Que sentido faz este registo?

Em *Ossos (7)*, de 1993, uma árvore amputada (elemento paisagístico reconhecível no gosto atroz que em Portugal existe e persiste na mutilação destes seres que aspiram às estrelas) parece, na verdade, alguém a andar de pernas para o ar. A parecença do seu ramo direito com um pé humano, e a deliberada semelhança dos nós da madeira com descarnadas juntas ósseas confere à obra uma possível leitura antropomórfica. E, contudo, o fundo é que ostenta a cor calcária dos ossos, enquanto o desenho que no-los evoca se

inscreve a negro (como se de uma sombra em si mesmo se tratasse). Fazendo da pintura um claro exercício de desenho.

As minhas formas foram quase sempre definidas através do traço. Isto mostra que, no meu caso particular, o desenho sempre foi determinante. Mais do que pintar eu desenhava com tinta. (Melo, 1991, 58-62).

O vestígio é algo de que Julião Sarmiento se ocupa com a noção de que a memória é uma edificação pessoal, para a qual concorrem inúmeros e distintos contributos. Uma viagem no espaço e no tempo, um modo de reorganização do caos. Todo o processo criativo é, em geral, um modo de reorganizar o caos vestigial do quotidiano, da memória. A poeira dos dias assente de maneira a contribuir para o sentido. Compreensivelmente, orna-se de um sentido pessoal. Mesmo o que pensamos conhecer bem, o profundamente familiar, é captado por nós de modo nem sempre rigoroso, como há muito demonstrou Gombrich (1991).

Ora o vestígio, quando abordado de modo sintético, torna-se signo. E, no processo, devém mundo, um lugar com um sentido compacto, complexo, em si mesmo. Torna-se um mapa conceptual que atravessa o tempo e toma despojos do espaço para o reerguer com um corpo novo e desejavelmente autónomo.

O desenho é a própria essência de um artista e a partir de um certo momento da história contemporânea, no início do século XX, já não precisa de ser o pai das três artes, é mais uma de entre elas, independente, com valor em si mesma: é a arte do desenho, já não preparatório de nada nem via para algo superior. (Marques, 2020, 22)

Creio ser esse um dos aspectos centrais da obra de Julião Sarmiento, essa assunção do poder do desenho, materializada numa cartografia do olhar que viaja sobre detalhes do mundo — pequenos fragmentos (ou instantes) de realidade — e tenta recriar e tornar perceptível um novo fragmento sintetizado ao osso, capaz de nos indiciar sentidos essenciais que nos reconduzam no seio do labirinto.

As suas primeiras experiências neste sentido desenvolvidas consideravam — inspiradas ao mesmo tempo pelo cinema e pela literatura (da ficção à filosofia) — a junção de pinturas em papel, que constituíam assim uma espécie de mosaico onde o desenho invadia o campo cromático para nos implicar numa sedução narrativa. Ai se identificava desde logo uma adaptação ao campo do exercício pictórico das temáticas do desejo e do erotismo, que vinha já da prática conceptual da década anterior. (Santos, 2017, 551-552).

Como os mapas mais enigmáticos, ele exige do viajante uma redobrada atenção. Podemos ler neles todos os sinais do percurso pessoal do artista, necessariamente um vasto tecido de referências. Ou o aumentar da ambiguidade. Como lembrava Gombrich, isolar um detalhe pode conduzir à transformação ou transfiguração da realidade (1991, 34). O especialista tem recursos (como diria Armstrong, 2000) para a leitura.

Ou seja, necessitando também de códigos de identificação privilegiados, a obra abre-se para um universo de referências (aqui literárias mas muitas vezes, cinéfilas, artísticas, fotográficas e biográficas...) que, sem ilustrar o sentido das figuras e seus adereços, deixa todos os seus elementos a flutuar no espaço aparentemente vazio do suporte branco da tela e no espaço aberto dos seus significados. (Pinharanda, 2020, p. 10)

Pode o especialista encontrá-las. Mas pode também o observador/fruidor entregar-se ao intenso prazer da deriva a que toda a obra de arte nos obriga, exigindo atenção e dedicação. Por isso mesmo, Indiana Jones, na *Última Cruzada*, avisava os alunos de que “X never, ever, marks the spot”. É certo que se contradiria logo a seguir, ao encontrar, numa antiga igreja veneziana transformada em biblioteca, um conspícuo dez em numeração romana. “X marks the spot”, exclamaria triunfalmente o arqueólogo, com a naturalidade de quem sabe que o conhecimento, como qualquer caminho, se conquista passo a passo, tantas vezes contradizendo-se. Também Julião Sarmiento nos oferece apenas os pontos de referência essenciais, por esquecidos ou deliberadamente ausentes, para que a nossa construção pessoal se faça em liberdade e no silêncio do nosso próprio sentido. De novo, como notou David Santos, “Entre o que se revela e o que fica

deliberadamente esquecido situa-se a experiência do silêncio, o intervalo da nossa própria imaginação.” (2017, 553).

#### **Quarto fragmento — O Desenho, modo de estar**

Uma vez aceite o convite à dança, mantenho nestes fragmentos uma aproximação claramente pessoal. Para mim, o desenho sempre funcionou como uma acção espaço/tempo, ou seja, como uma afirmação do ser no tempo, do *estar* — essa forma transitória. Por um lado, ele apresenta-se-nos como modo de movimento do olhar, não só um acto de fixação da memória, não apenas um modo de análise, mas também uma forma de passeio pelo mundo. Uma deambulação. A linha em movimento, necessária para a criação do contorno, é o duplo do olhar, uma espécie de sombra do cérebro accionada pela mão. Ou melhor, como registo, o desenho é fruto de uma relação entre o corpo, o espaço que este ocupa e a plural atenção ao tempo: o da observação e registo, e o da memória.

Sumarizando a kantiana teoria do conhecimento que continua de boa saúde na abordagem da ciência cognitiva (Zeki, 2009) o corpo (como campo dos sentidos e, portanto, como porta para que a realidade nos seja dada e sintetizada) é o nosso centro do mundo, a forja do nosso ponto de vista. Todo o conhecimento é operado a partir dele, incluindo o conhecimento do desejo e a consciência da morte.

Numa acepção mais lata, o corpo inscreve-se, além disso, numa espécie de memória comum, de natureza híbrida, ou território indefinível, em que tanto podemos defini-lo como de carne e osso e pele, na sua natureza humano, como também numa matéria vegetal, percorrida por seiva, como uma árvore. O Desenho capta esse estar, o momento meteórico em que um ser se dá no tempo, numa natureza tão misteriosa que múltiplos caminhos hermenêuticos nos são propostos.

## Quinto fragmento — O Desenho, modo de significar

O fragmento, destituído de uma narrativa prévia, e assumido apenas como indício, como modo de determinar o olhar, obriga a concentrar a nossa atenção no momento exacto da observação (quase duplo do momento do registo). E no assunto.

La iconografía que identifica a uma lección de dibujo es la colección de fragmentos de la figura que como recuentos arqueológicos flotan en el espacio ingrátido de la lámina. El significado etimológico del análisis es la división, y es ese principio que favorece la comprensión; no sólo por romper o desatar las relaciones com el todo, sino porque al descontextualizar el detalle se intensifica la observación. (Bordes, 2003, 46).

Ao destitui-lo de contexto e, logo, de narrativa, obriga o observador a uma busca pessoal de sentido. Transforma-nos em agentes (protagonistas?) da estória. E, como a teoria literária nos recorda, a estória não é a sucessão de eventos que nos é contada, mas a transformação por que o/a protagonista passa no processo.

Libertando-nos e invocando-nos para a construção do nosso próprio signo, como um arqueólogo que encontra um vestígio do qual não tem conhecimento e para o qual tenta encontrar um sentido, esta dança responsabiliza-nos. Do grande deserto branco do fundo, como num tell de areia cor de osso, emerge um vestígio. Não nos chega às mãos inteiro e identificado, com toda a sua história pronta. Emerge apenas um osso, uma sombra. A aventura começa perante esse portal que transpomos na busca do sentido nas

Soluções do desenho (e da pintura) na obra de Sarmiento, que desenvolve há muito uma longa teoria de imagens lineares e contínuas, isoladas de referências exteriores (ausentes ou apenas indicadas de modo críptico), imagens de uma acção interrompida, suspensa ou paralisada no tempo, como um still fotográfico (media que tanta importância tem na formação estética do artista), imagens disponíveis para integrar narrativas abertas, criadas por quem as vê, ou seja, dependentes da experiência pessoal (subjectiva) de quem as vê. (Pinharanda, 2020, p. 8)

## Sexto fragmento — O Desenho como osteologia

Do ponto de vista do Desenho, qualquer nó num tronco pode ser tão apelativo à análise como o ramificado mapa da circulação sanguínea humana, uma escama de um peixe, uma cratera da lua, uma mão, o contorno de um rosto, de um membro, um tronco ou ramo de árvore, um olho ou um osso. Para esta disciplina analítica, tudo é igualmente apetecível. Do ponto de vista simbólico e poético, a atenção que o desenho de Julião Sarmento sempre deu, com igual grau de síntese, aos fragmentos de corpos humanos e aos de corpos de árvores, sempre me pareceu apontar para uma ontologia comum, que aqui se torna uma osteologia comum, essa componente da anatomia que para mim, e ao contrário do que referiu Juan Bordes, não *humilha a beleza* (2003, 121), antes a transfigura numa revivificação universal, fazendo-me pensar numa observação de José Gil sobre o corpo, de que me socorro talvez abusivamente: “cada um contém em si o poder de devir os outros.” (Gil, 2019, 79).

Na obra *Ossos (7)*, encontro, por tudo isto, uma concentração de propostas plásticas e teóricas que me interessam: por um lado, a revisitação e a reformulação da paisagem, tão cara ao autor. Por outro, a apropriação do registo pessoal — um retrato? Uma radiografia? — do corpo da natureza em que o nosso próprio se integra.

A árvore é o eixo da nossa relação com o universo, o *axis mundi*; mas a árvore desnuda é o símbolo da finitude, exactamente como o osso é o símbolo de morte. A representação deste osso/árvore numa anatomia que nos une sugere a nossa mais radical finitude. É sempre possível ver aqui, num meio que apaga o silêncio identitário e impõe o ruído da objectificação, essa impressão de que os desenhos “transmitam, tocados pela ideia da passagem do tempo, uma tristeza e um silêncio crepusculares.” (Marques, 2020, 27). Recordo-me, igualmente, da observação de Bruno Marques na análise da obra *Cabo Ruivo* (1975), em que refere

“Sarmento fez um pequeno passeio de automóvel por uma avenida de Cabo Ruivo, à época uma zona periférica da cidade de Lisboa. O resultado é um retrato do local, feito através da pontuação sequenciada de todas as árvores serialmente ordenadas em grelha. Ao contrário da tradição da paisagem, são árvores domesticadas, colocadas na teia urbana, enraizadas em passeios, mortalizadas como se fossem

meras «peças» de imobiliário urbano. Tal como os animais enclausurados no zoo que Sarmiento sistematicamente regista (Areia, *A True Story*, 23 Animais Enjaulados e Jaula/Cage), estas parecem «estranguladas» pela geometria do ordenamento da urbe.” (Marques, 2012)

Recordo-me de tudo isto e proponho uma tal leitura, na tessitura das reflexões mencionadas e de obras distintas do artista, talvez por eu própria gostar de árvores e me desagradar que lhes retirem a alma, amputando-lhes o corpo, sem se perceber que a osteologia comum que com elas partilhamos fica assim comprometida.

### **Sétimo fragmento — Nem todo o Amor é romântico**

O desacerto com o verbo deve ficar aqui esclarecido à partida. Nem todo o amor é romântico. Há muitas formas de amor, como bem sabiam os Gregos. E, nesta outra forma de amor que é feita de demora e não de mero ímpeto, o Desenho exige de nós a dedicação para chegar ao *ludus*. Uma forma de pictofilia — ou de logofilia, já que o desenho é próximo da escrita e esta vive do verbo — é o que aqui se pede. Naturalmente e como sempre, ela está dependente das contingências de quem vê. Francesco Guardi, ignorado na época das Academias, redescoberto e revalorizado no século XIX (Bortolatto, s.d.), apontado como verdadeiro precursor do impressionismo, pelo seu sentido de atmosfera, foi percebido no início do século XX, como tendo criado, em registos alegres, vivos, dinâmicos, um retrato de uma Veneza ainda brilhante. No fim do século, a mesma pintura foi considerada melancólica, angustiada, detentora de profunda tristeza. Não será, decerto, por acaso que os inícios e os fins de século tenham visões tão dispares, oscilando entre a nostalgia e a luminosidade. O mesmo se aplica às contingências pessoais de cada observador. A presente viajante não é exceção.

*Ossos (7)*, tal como uma *Vanitas*, remete-me para a busca do essencial, de que o desenho é corpo e signo. A relação de tempo aqui expressa — de que o autor se dá e que, dando, nos exige também — é um grito de alerta: *carpe diem*. É claro que é possível que tudo isto seja apenas o fruto das minhas *reveries* marcadas pelas também minhas contingências. Ou talvez seja apenas o poder do Desenho. Porque dele se pode dizer, como do sonho, ser ele esse nada que é tudo.

## BIBLIOGRAFIA

- Armstrong, John. (2000). *The Intimate Philosophy of Art*. London: Allen Lane. Penguin Books.
- Bordes, Juan. (2003). *Historia de la figura humana: el dibujo, la anatomía, la proporción, la fisionomía*. Madrid: Cátedra,
- Bortolatto, Luigina Rossi. *L'Opera completa di Francesco Guardi*. Milano: Rizzoli Editore. Milano: s.d..
- Gil, José. (2019). *Trajectos Filofóficos*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Han, Byung-Chul. (2016). *A Salvação do Belo*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Marques, Bruno. (2012). “Sob o signo da viagem: Cartografias do Espaço e do Corpo no trabalho de Julião Sarmiento (1975-1980)”. *Arte & Viagem*. (Coord. Margarida Acciaiuoli, Ana Duarte Rodrigues). Lisboa: IHA-EAC/FCSH-UNL, 2012, pp. 251-267.
- Marques, Manuela Mena. (2020). “Julião Sarmiento e o valor perdurável do Desenho.” In *A linha que fecha também abre*. Catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: MNAA.
- Melo, Alexandre. (1991). “Conversa em Sintra/Entrevista a Julião Sarmiento”. *Artes & Leilões*, Ano 2, Nº 8. P. 58-62.
- Nochlin, Linda. (1994). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.
- Pinharanda, João. (2020). “Julião Sarmiento e oito desenhos do Renascimento: a linha que fecha também abre.” In *A linha que fecha também abre*. Catálogo da exposição no Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa: MNAA.
- Santos, David. (2017). “Julião Sarmiento. Um contexto e duas obras”. *A Palavra Imperfeita. Escritos sobre artistas contemporâneos*. Lisboa: Documenta. P. 551-552.
- Zeki, Semir. (2009). *Splendors and Miseries of the Brain: Love, Creativity, and the Quest for Human Happiness*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Zuffi, Stefano. (1993). *Guardi*. Milano: Electa.



## (Re)visitação em Julião Sarmento: “I would prefer not to”

ISABEL NOGUEIRA

Em Janeiro de 2018, ano em que Julião Sarmento assinalou 70 anos de vida e 50 de carreira, fiz-lhe uma entrevista (*Contemporânea* 01/2018) na qual lhe perguntei: “Qual é a primeira memória que tem?” Julião Sarmento respondeu: “Deixe-me pensar. A primeira coisa de que me recordo é de estar ao colo da minha avó, que tinha um pequeno jardim. Eu tinha ainda meses e a vizinha de cima faz “coucou”. Olhei para cima, e pareceu-me que a senhora tinha o rosto tapado com uma espécie de pano de veludo preto. Apanhei um susto tão grande! Foi uma imagem que me marcou e que, de resto, deu origem a uma das performances que apresentei em Serralves [*Noites Brancas - Retrospectiva / White Nights - A Retrospective*, 2012], que era uma mulher que corria com um pano preto na cara”.

Este texto parte de uma ideia de revisitação na obra de Julião Sarmento, ou seja, de uma reflexão sobre um aspecto que se possa considerar recorrente, quer dizer, por diversas vezes apresentado pelo artista, constituindo-se como um elemento de considerável relevância. O aspecto escolhido é o da, por vezes, não representação da cabeça ou do rosto de figuras, sobretudo femininas – *Being forced into something else* (1991), *O percurso do Sol (I)* (1991), *The house with upstairs in it* (1996), *Sofrimento, desespero e ascese* (1997), *Film noir (with carpet) (genérico 21)* (2007), entre outros trabalhos –, embora também suceda com figuras masculinas, como por exemplo em *Noites brancas (a vigília)*, de 1982. Em rigor, não se trata de um apagar da cabeça ou do rosto, mas de um voluntário e marcante não fazer, recordando a célebre frase da personagem do escritor Bartleby: “I would prefer not to”.

Bartleby era funcionário de um gabinete de advogados de Nova Iorque e protagonista da obra *Bartleby, the scrivener: a story of Wall Street* (1853), de Herman Melville. Como descreve o narrador da história o seu mais recente funcionário, Bartleby era “(...) o escrivão mais estranho que alguma vez vi ou de que ouvi falar”<sup>66</sup>.

---

<sup>66</sup> MELVILLE, Herman, *Bartleby, o escrivão. Uma história de Wall Street*. Lisboa: Relógio d’Água, 2015, p. 7.

Inicialmente cumpridor e eficiente, Bartleby começa a reusar o trabalho que lhe é solicitado, isto é, inicia um processo consciente e voluntário de não acção, respondendo sucessivamente: “I would prefer not to”. Seguem-se os dias envoltos numa estranha e permanente melancolia e a repetição do acto de não acção, para desespero do patrão, cada vez mais impotente. O funcionário começa a viver no escritório e recusa-se a sair. O drama instala-se. O que fazer com a inabalável não acção de Bartleby? Ou seja, com o seu “prefiro”, com a sua escolha? O patrão acaba por abandonar o escritório devido à permanência do escrivão, que entretanto vai preso por causa da sua recusa em sair do espaço, agora com novo proprietário. Na prisão prefere não comer, ou seja, Bartleby prefere morrer. A preferência fatal.

Giorgio Agamben, na obra *La comunità che viene* (1990), dedica precisamente um capítulo a Bartleby, debruçando-se sobre a questão da potência de ser e a potência de não ser. Vejamos. A potência de ser tem por objecto um determinado acto, quer dizer, esta potência não pode não passar a acto. Por outro lado, na potência de não ser, o acto não pode consistir num simples objectivo, já que esta potência tem por objecto a própria potência em si. Assim, Agamben afirma que apenas a potência que concebe tanto a potência como a impotência seria a potência suprema<sup>67</sup>. Trata-se de aplicar toda a acção no acto da potência em si e não na acção. Bartleby é o escrivão que decide, não escrevendo, não agindo, escrever a sua potência de não escrever. Do mesmo modo, Julião Sarmiento assume a potência de não conferir um rosto a muitas das figuras que produz. Simultaneamente, estas figuras tornam-se impessoais, isto é, universais. São figuras totais.

Quando se refere à arte moderna, Theodor Adorno, na sua *Teoria estética* (*Ästhetische Theorie*, 1970), entendeu a negação da arte moderna como precisamente estar na origem da sua própria força<sup>68</sup>. Na verdade, ao longo dos anos 60 e no decorrer da década seguinte – justamente a década de afirmação de Julião Sarmiento como artista –, e no contexto geral da neovanguarda internacional, além do desenvolvimento da que podemos designar, curiosamente, de arte “enquanto acção” – num certo espírito e performatividade de revisitação do dadaísmo –, tornar-se-ia visível o incremento da arte

---

<sup>67</sup> Cf. AGAMBEN, Giorgio, *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993, p. 33-35.

<sup>68</sup> Cf. ADORNO, Theodor W., *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 288.

como ideia, ou seja, um conceptualismo em sentido mais lato, relacionado mas não exactamente coincidente com o movimento da arte conceptual. Este movimento profundamente crítico, reflectiu especificamente sobre a ideia e a natureza da arte, congregando em si a arte, a teoria e a crítica, sob diversas formas e manifestações, resultantes do culminar da estética processual. E efectivamente, o trabalho multifacetado de Julião Sarmiento tem um depuramento – não necessariamente conceptual, até porque se expande para diversas linguagens e suportes – mas conceptualista de fundo, particularmente notório em algumas obras. De um modo geral, há uma economia de fundo, um depuramento que se demarca do ruído e do desnecessário. Um preferir não fazer.

Nos anos 60 e 70, a arte conceptual, enquanto movimento artístico, articulou os limites da arte formalista com a sua própria crítica, conferindo primado ao processo mental. A arte era trabalhada essencialmente como ideia, proclamando-se a morte do objecto e a primazia de meios, como a escrita, para suscitar a atenção do espectador, para explicar o (não)objecto: a arte do “fim da arte” e o questionar das instituições que a sustêm. Naturalmente que não estamos perante uma recusa da ordem ontológica daquela do escritor Bartleby, mas a possibilidade da não existência – pelo menos no sentido mais tradicional, objectual – de matéria reporta-nos para uma não acção relacionável com a premissa: “I would prefer not to”.

Detenhamo-nos um pouco sobre a noção de “conceito”. Por definição, o termo resulta de um acto de generalização intelectual, em virtude das impressões sensíveis e das representações concretas, elevando-as a um significado universal. Na arte conceptual o “conceito” identificou-se com os processos e jogos, os projectos, as associações mentais, muitas vezes denominadas precisamente de *project art*. Embora se reconhecesse a falta de uma forma artística, no sentido tradicional, na obra conceptual verificava-se o enfatizar da importância do projecto, da ideia, da mensagem que se pretendia transmitir ao receptor, bem como do canal escolhido para a sua transmissão, por exemplo, fotografia, entrevista, mapa, lista de instruções, representação pública, telegrama, revista, filme, texto, entre outras possibilidades. Todos tinham em comum a preferência pela ideia/conceito face ao objecto/obra.

Na verdade, o final dos anos 60 implicou o fim de uma certa narrativa da história da arte. O objecto da actividade artística relacionava-se agora com a antiarte, ou seja, com a morte da arte ou inclusivamente com uma arte sem obra de arte. A vontade vanguardista e neovanguardista de inovar na arte poderiam estar na base da sua própria aniquilação. No capítulo “Morte ou ocaso da arte” (*La fine della modernità*, 1985), Gianni Vattimo entende que o fim da arte é algo com que temos de contar, quase com um carácter profético, inevitável. A arte já não existiria como fenómeno específico, recusando enquadrar-se nos limites preconizados pela tradição. Esta recusa concretiza-se, nomeadamente, pela negação dos lugares tradicionalmente designados para a experiência estética – sala de concertos, teatro, galeria, museu –, aparecendo, segundo Vattimo, um novo conceito de sucesso da obra de arte, que consiste na problematização e no ultrapassar das fronteiras<sup>69</sup>, inclusivamente as fronteiras/limites objectuais.

A morte da arte é entendida, assim, como uma explosão do estético, em que a arte se autoquestiona ao limite, nomeadamente no limite da sua forma, da sua concretização como objecto, do seu acontecer como matéria. Também Hans Belting questiona justamente a hipótese do fim da história da arte, no sentido da sua narrativa tradicional e ocidental, na obra *O fim da história da arte? (Das Ende der Kunstgeschichte?)*, 1983), avançando a hipótese de novos enquadramentos, não tradicionalistas<sup>70</sup>. Neste contexto de possibilidades, destacamos algumas notáveis negações – mais ou menos totais – de acções artísticas, como a peça *4'33''* (1952), de John Cage, as obras *Secret painting* (1967) ou *100% abstract* (1968), de Mel Ramsden, ou a célebre série *Art as idea as idea* (1966-1968), de Joseph Kosuth.

Poderíamos evocar muitos exemplos ao longo da história da arte representativos do consciente e imperativo não fazer. Inclusivamente, as próprias vanguardas iniciais foram iniciadoras de uma recusa de representação naturalista ou realista do mundo, anunciando a abstracção. Dependente da perspectiva que escolhermos, a arte moderna e contemporânea poderá ser vista como acção/objecto mas igualmente não acção/recusa. Esta última uma maneira, afinal, de reafirmar “I would prefer not to”. Precisamente também um questionar que Julião Sarmento opera, nesta possibilidade de uma figuração

---

<sup>69</sup> Cf. VATTIMO, Gianni, *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987, p. 47.

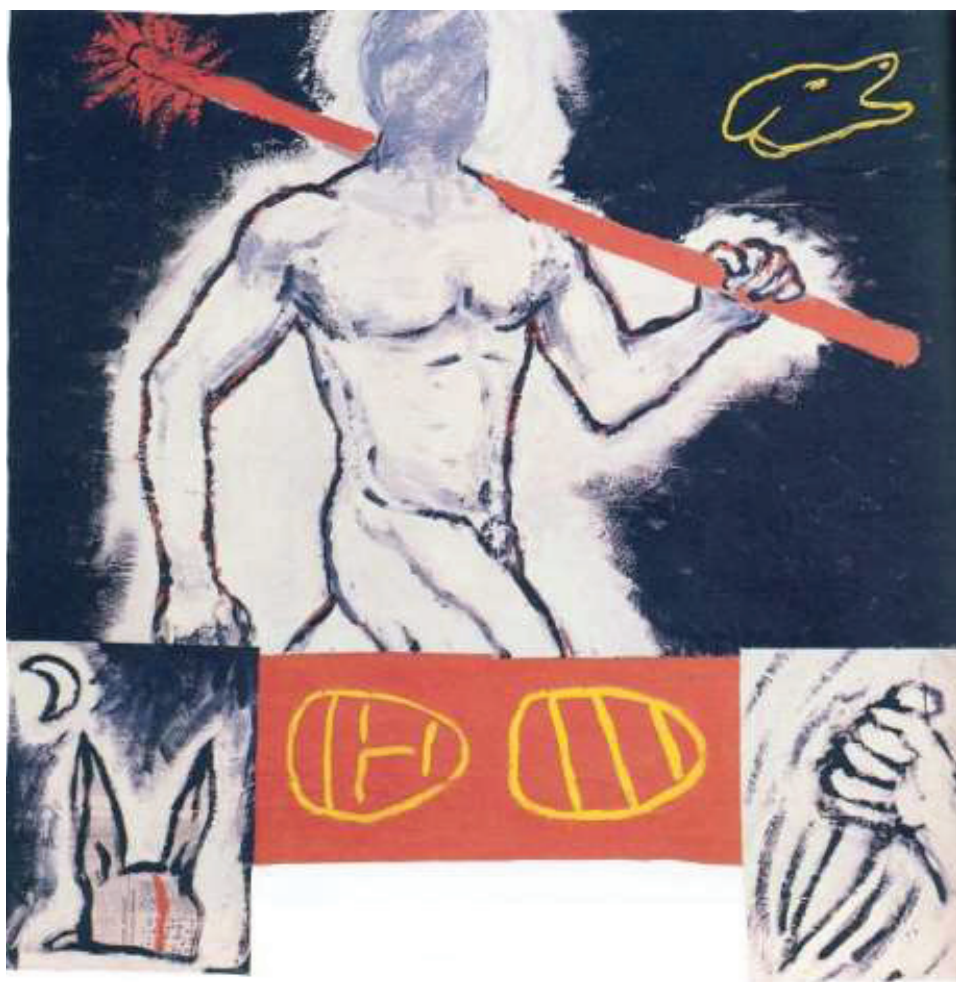
<sup>70</sup> Ver BELTING, Hans, *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.

incompleta. Se nos detivermos um pouco mais especificamente sobre o percurso de Julião Sarmiento, desde os anos 70 que a pesquisa se mostra constante. Entre filmes, pintura, desenhos, performance, escultura e instalação, há um universo denso que se conecta, por exemplo, com o cinema e a literatura, mas também com a música e mesmo a dança. Há uma estética que se renova e que não se cristaliza, que parece interrogar-se a todo o instante.

Nos anos 80, Julião Sarmiento tem uma intensa produção pictórica, de algum modo em sintonia com o movimento pós-moderno e o designado “regresso à pintura”, quer dizer, à figuração, depois de a arte moderna ter decretado a sua morte<sup>71</sup>. Depois de morrer, a pintura podia agora viver mais intensamente. O milhafre da abstracção ficava na ronda frustrada sobre os campos. A modernidade era voltar a pintar, ou seja, voltar descomplexadamente a *fazer*. Contudo, mais uma vez, Julião Sarmiento regressa a uma figuração, mas a uma figuração não expectável, não total, e plena de aforismos e complexidade. Inclusivamente, do ponto de vista efectivo, objectual, algo – cabeças e rostos, por exemplo – ficaria, muitas vezes, por fazer. Estas imagens poderosas perpassam os anos 90 e 2000. Continuam a ser intensas e, no acto da não particularização, assumem a sua universalidade, às vezes inquietante. “I would prefer not to” surge intensa e ciclicamente revistado.

---

<sup>71</sup> Ver NOGUEIRA, Isabel, *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. 2.ª ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015; *JULIÃO Sarmiento - Trabalhos dos anos 70*. Lisboa: Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002; *JULIÃO Sarmiento Noites Brancas – Retrospectiva*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2012; *JULIÃO Sarmiento - Catalogue Raisonné - Numbered Editions 1972-2006*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007; SANTOS, David, *A palavra imperfeita: escritos sobre artistas contemporâneos*. Lisboa: Documenta, 2018; MELO, Alexandre, *Julião Sarmiento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.



Noites brancas (a vigília), Julião Sarmiento, 1982. Técnica mista s/papel (197 x 197cm).  
Coleção Peter Meeker, em depósito na Fundação de Serralves, Museu de Arte Contemporânea, Porto.



Sofrimento, desespero e ascese (pormenor). Julião Sarmento, 1997. Técnica mista s/papel (287 x 687 cm).  
Colecção Ellipse Foundation.



Relógio Jaeger-LeCoultre, reverso Julião Sarmento, 2012. Edição limitada de 30 exemplares.

## BIBLIOGRAFIA

- ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- AGAMBEN, Giorgio – *A comunidade que vem*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.
- BELTING, Hans - *The end of the history of art?* Chicago; London: University of Chicago Press, 1987.
- JULIÃO Sarmento - *Catalogue Raisonné - Numbered Editions 1972-2006*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, 2007 [Catálogo da exposição /Catalogue Raisonné, ed. Delfim Sardo].
- JULIÃO Sarmento - *Trabalhos dos anos 70*. Lisboa: Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, 2002. [Catálogo da exposição].
- JULIÃO Sarmento *Noites Brancas – Retrospectiva*. Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2012. [Catálogo da exposição].
- MELO, Alexandre – *Julião Sarmento*. Lisboa: Editorial Caminho, 2005.
- MELVILLE, Herman – *Bartleby, o escrívão. Uma história de Wall Street*. Lisboa: Relógio d'Água, 2015.
- NOGUEIRA, Isabel - *Artes plásticas e crítica em Portugal nos anos 70 e 80: vanguarda e pós-modernismo*. 2.<sup>a</sup> ed. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- SANTOS, David - *A palavra imperfeita: escritos sobre artistas contemporâneos*. Lisboa: Documenta, 2018.
- VATTIMO, Gianni - *O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. Lisboa: Editorial Presença, 1987

## Julião Sarmiento: o desejo, a necessidade, a eficácia e a inevitabilidade da viagem na arte contemporânea

JOÃO PINHARANDA

Num tempo em que se questiona a taxa de carbono que o sistema artístico (o turismo cultural, as grandes exposições temáticas, as bienais e feiras internacionais ou os leilões) acrescentam ao efeito de aquecimento global é estranho recordar como há 40 ou há 30 anos não se pensava (nem era) possível conceber outro modo de conhecer e ser conhecido nos locais onde tudo acontecia, onde se teciam os fios de um futuro, onde se viam e se decidiam as coisas, onde se podiam lançar e promover as bases de uma carreira internacional - ou seja, entre Nova Iorque e Los Angeles, Veneza e Milão, Zurique e Basileia, Londres e Paris, S. Paulo e Madrid; acrescentados de alguns lugares excêntricos como Lisboa, Nápoles, Eindhoven, Kassel... Mas podem, hoje, as coisas fazer-se de outro modo? Será que a dimensão e velocidade da comunicação digital dispensam a comunicação pessoal, as viagens entre galerias, museus e mega-exposições, bienais, feiras, festas de inauguração? Não é resposta que se procure ou possa dar neste artigo cujo objectivo é reflectir sobre um tempo passado que é ainda um tempo presente.

Nos anos iniciais de 1970 Portugal estava ainda politicamente isolado, situação agravada pela questão colonial. E, apesar da intervenção mecenática da Fundação Gulbenkian desde os primeiros anos de 1960 e do desenvolvimento rápido de um mercado de arte sustentado na abertura económica do marcelismo, no final dessa década e na primeira metade da seguinte, Portugal era também um país culturalmente isolado (e, em especial, artisticamente isolado). Parte dos seus artistas mais activos vivia fora do país (mais em França do que na Grã-Bretanha, mais na Holanda que na Alemanha, quase ausentes nos EUA) e muitos dos artistas do interior realizavam visitas regulares ao estrangeiro, beneficiando exactamente das generosas bolsas da referida Fundação. Sustentados por um mercado excepcional e inflacionado, que a Revolução de 1974 fez desabar, os artistas emigrados faziam poucos esforços para se integrarem nos contextos

conjunturais em que viviam, pelo que o seu regresso a Portugal (em número expressivo entre 1974 e início da década de 80), não só os afastou definitivamente da história e dos mercados internacionais como deixou um vazio de presença que irá ser preenchido de forma muito diversa.

Regressemos a Portugal, aos finais anos de 1960 e nascente década de 70 para seguir outros fios da mesma história nacional das artes. São fios de uma geração de pendor anglo-saxónico, fascinada com a nova conjuntura histórica que nascia (a da música e a da arte) dos dois lados do Atlântico. Compra de discos, consulta de revistas de música e arte na biblioteca do Instituto Americano, em Lisboa desviavam essa geração da longa tradição francófila e francófona mesmo antes das viagens a Londres se terem tornado regulares, despertando esses jovens para linguagens, gostos e tendências não maioritárias nem assimiladas no contexto nacional.

É exactamente a esta geração, que logo de seguida beneficiou de uma nova conjuntura económica de expansão nos anos de 1980, que pertence Julião Sarmento e é exactamente no cruzamento destas novas realidades culturais e possibilidades materiais que se situa a estratégia de internacionalização da sua obra - que pôde já ser feita a partir de Portugal sem necessidade de emigrar; que alcançou um reconhecimento nacional e internacional a nível comercial (galerístico, coleccionista), público (eco crítico e social) e museológico incomparável em termos de amplitude e continuidade.

Se esses fins puderam ser alcançados a partir de Portugal foi porque a viagem, no sentido real da deslocação de “pessoas (artistas) e bens (obras de arte)”, foi largamente usada como instrumento estratégico na criação de uma rede de ligações de protagonistas, lugares e acontecimentos: artistas, galeristas, coleccionadores, jornalistas e críticos; secções de arte e revistas de arte; galerias, festivais e feiras de arte, bienais; galerias, centros de arte, museus; inaugurações.

Estar fisicamente presente nas solicitações criadas por estas realidades internacionais (independentemente de se ter ou não obra exposta no local e na ocasião) torna-se essencial para alimentar, adensar e manter a rede de contactos. A Feira ARCO, em Madrid, que beneficiou dos efeitos da aceleração da economia espanhola e europeia dos anos de 80, do factor exótico de uma capital fora dos grandes eixos, e, localmente, de grandes investimentos em equipamentos museológicos e colecções institucionais e

de empresa, rapidamente se tornou um fenómeno popular que nos ensinou, de caminho, a fazer a nossa própria “movida” lisboeta e portuense, que arrastou excursões de novos públicos e mas também de novos colecionadores, galerias e artistas, alguns dos quais são rapidamente integrados nos circuitos espanhóis e internacionais, como Itália, Alemanha ou EUA. Julião Sarmiento está sempre na primeira linha desses sucessos. Depois dele surgem protagonistas mais novos, alguns da imediata “geração dos anos 80”, onde devemos destacar Pedro Cabrita Reis, José Pedro Croft, Rui Chafes e outros, cada vez mais novos, num fluxo imparável que culmina, já no novo século, na presença de Joana Vasconcelos.

A viagem existe, pois, desde logo, nos mecanismos de difusão da obra e reconhecimento (muitas vezes pessoal antes ou em simultaneidade com o reconhecimento institucional). Sarmiento ganha e ocupa um lugar importante nesses vertiginosos jogos de cadeiras. Voar, não é uma metáfora, é uma realidade.

Vejamus de que modo a viagem pode ser também metáfora nos temas da sua obra. Por um lado, há referências nacionais, atravessadas por referências biográficas ligadas à viagem (a sua estada em África, o conhecimento do mundo através das capitais da arte). O reivindicado enraizamento do artista a Portugal mais especificamente à casa-atelier (a villa *Alcamé*, no Estoril) que serviu de nó centrípto a muitas obras dos anos de 1970 e 80 não contraria essa vocação viajante, Sarmiento consegue sim transformar essa referência numa energia centrífuga, transformar as “narrativas” desses desenhos e pinturas em objectos viajantes, transportadores das suas mensagens para o mundo. Por outro lado, há referências culturais internacionais que pressupõem, da sua parte, viagens sustentadas pela literatura, pelo cinema, pelo conhecimento de outras obras e artistas. É assim que Sarmiento se alimenta da sua energia individual e história privada (as suas obras sobre papel dos anos de 1970 e 80), de certos episódios históricos ou naturais capazes de desencadear ou absorver o mesmo tipo de energia (a série “Endovélico” ou “Terramoto”, entre muito exemplos) ou da energia captada numa infinidade de autores ligados à literatura e cinema americanos (da série B à contemporaneidade, de Chandler a Tarantino) ou à literatura francesa (de Sade, a Flaubert ou Blanchot). Ao usar recorrentemente a palavra (escrita nos suportes), as imagens citadas de outros meios e disciplinas (como a fotografia) ou a arquitectura (quer através de plantas quer, de novo,

através de imagens fotográficas, quer através de construções cenográficas), Sarmiento desencadeia um processo de deslocação que poderemos sem dúvida integrar no universo da viagem. Notoriamente, a insatisfação do Eu contemporâneo que, introduzida pelo romantismo, resultou na sua fragmentação, na sua desmultiplicação, na busca da impossível identificação com um Outro, conduziu à exasperação que alimenta também a pesquisa (do corpo, do sexo, do tempo, da pele, da palavra, da ficção para-narrativa) da obra de Sarmiento.

E, se de novo regressarmos ao significado estrito da palavra viagem, o facto de podermos, simultânea ou sucessivamente, encontrar obras suas em galerias ou museus de Londres ou em Nova porque, de Madrid ou de Turim, na sua casa do Estoril ou na dos seus colecionadores do Brasil ou da Alemanha, conduz-nos à visão de uma espiral crescente, que sobrevive alimentando-se dessa viagem entre novos lugares e novos consumidores de novas imagens. O meio português, como um todo, integra apenas marginalmente a realidade da arte contemporânea, embora alguns dos seus nomes, dos quais Julião Sarmiento é um expoente, o integrem de pleno direito. Esse sistema, tal como definido nas últimas décadas do século passado, prossegue ainda hoje. E existe e subsiste nessa vertigem - pode ser um sistema ameaçado por realidades históricas de que ainda não conseguimos definir os contornos mas o que vai ficar dessa viagem (tal como o que persiste de sistemas forjados em passados ainda mais longínquos), será muito mais importante do que o que dela vemos hoje em dia.

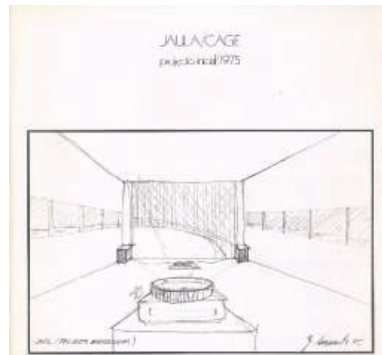
## Julião Sarmento. Três obras dentro e fora da jaula

JOSÉ LUÍS PORFÍRIO

Despertar os sentidos, activar a consciência, a arte, contemporânea ou não, tem esse papel enquanto permanece viva e actuante. Ao reflectir hoje sobre a expansão, no espaço e no tempo, da obra de Julião Sarmento e ao lembrar o meu primeiro escrito sobre um trabalho seu de 1975/6, fui levado a evocar dois outros bem distantes no tempo que o completam e se completam num movimento dialéctico, cumprindo-se como outras tantas questões do artista para consigo mesmo e para connosco.

### I - DENTRO

A primeira vez que escrevi sobre Julião Sarmento foi para falar do que “não vi nem experimentei,”<sup>72</sup> de uma “Ideia - Proposta” intitulada JAULA-CAGE que foi mostrada, juntamente com outras obras do artista no Centro de Arte Contemporânea que o Fernando Pernes orientava no Museu Nacional de Soares dos Reis no Porto.<sup>73</sup>

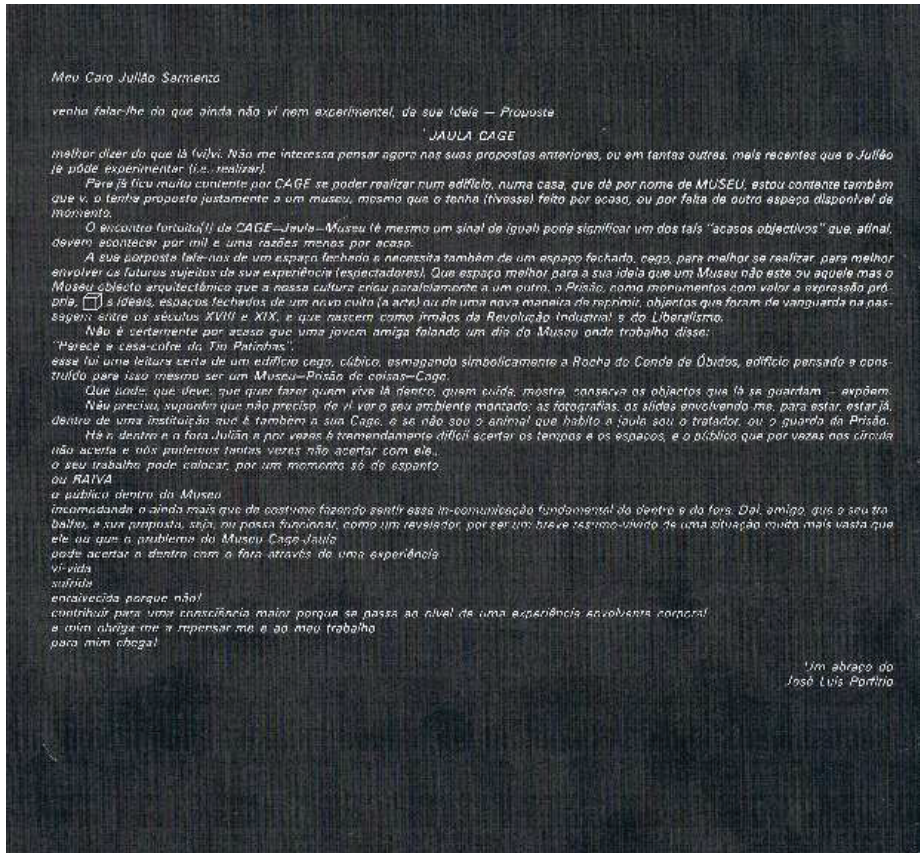


1º Projecto da JAULA-CAGE de 1975

<sup>72</sup> José-Luis Porfírio, “Meu Caro Julião Sarmento” in *Jaula-Cage e trabalhos recentes*, Porto, Centro de Arte Contemporânea, Museu Nacional de Soares dos Reis (brochura).

<sup>73</sup> *Para além de Jaula - Cage - 1976* a exposição incluía mais duas instalações fotográficas emprestadas pela galeria Módulo: Der Prinz von Homburg - 1978 e The Waves -1978. O meu texto dizia apenas respeito a Jaula - Cage.

O escrito em questão não era, nem pretendia ser, um prefácio ou uma apresentação da peça, mas tomava a forma de uma carta minha para Julião Sarmiento falando sobre um projecto que inicialmente fora proposto ao Museu Nacional de Arte Antiga onde eu trabalhava, assim a carta era uma reflexão e uma reacção pessoal ao projecto.



Carta a Julião Sarmiento

Corria então o ano de 1978, perigosamente próximo da realização em Belém da *Alternativa Zero*, uma exposição concebida pelo José Ernesto de Sousa onde o Julião, à altura funcionário da Secretaria de Estado da Cultura, tinha tido um papel determinante. O MNAA tinha participado no projecto global de actividades recebendo o Living

Theater no seu espaço com as “Sete meditações sobre o sadomasoquismo político” performance que lhes tinha valido a expulsão do Brasil alguns anos antes. Nada de comparável em Portugal, no entanto as consequências internas no MNAA foram consideráveis. Assisti ao espectáculo, juntamente com Madalena Cabral do serviço educativo e Sérgio Andrade conservador da escultura, não no meio do público, mas num plano superior do grande átrio do Museu que seria modificado poucos anos depois,<sup>74</sup> o que nos permitiu ver melhor na previsão de eventuais distúrbios que não chegaram a acontecer.<sup>75</sup> O momento chave foi a evocação da tortura chamada do “pau de arara” em uso no Brasil, que consistia em suspender uma pessoa previamente amarrada como um embrulho, pelos joelhos e pulsos, sendo depois torturada com choques eléctricos nos genitais e no ânus. Devo dizer que a simulação era perfeita, representando um grave sacrifício físico para o actor, uma vez que, mesmo sem choques, a sua posição era extramente incómoda. Assistiam ao acto o Dr. Azeredo Perdigão, presidente da Fundação Calouste Gulbenkian que apoiava a Alternativa Zero e sua Mulher Madalena e Maria Alice Beaumont directora do MNAA, aliás eram as únicas pessoas que estavam confortavelmente sentadas em cadeiras de braços. Foi-nos, perfeitamente perceptível, a mim e aos meus colegas, uma nítida mudança de atitude corporal de Maria Alice Beaumont coincidente com todas as etapas do “pau de arara”: o despojamento das roupas e consequente nudez, a suspensão do corpo e, finalmente, a tortura e os gritos consequentes. A partir daí muita coisa foi diferente na vida do Museu, quero dizer, todas as propostas de actividades quer viessem da Madalena ou da minha parte, passaram a ser submetidas um escrutínio muito severo, embora amigável, da parte da uma directora que sempre nos respeitou. Tal escrutínio foi o motivo para a exclusão, logo no ano seguinte à “Alternativa Zero”, da proposta instalação Jaula-Cage da autoria do Julião Sarmiento.

---

<sup>74</sup> Por ocasião da XVII Exposição de Arte Ciência e Cultura do Conselho da Europa, Lisboa 1983, o MNAA sofreu obras de ampliação do seu espaço expositivo com um projecto do Arquitecto João de Almeida que alterou completamente o grande átrio de entrada do museu onde lançou uma escadaria de acesso aos andares superiores que incluíam um piso inteiramente novo.

<sup>75</sup> Ernesto de Sousa, “Living Theater – Sempre Inadequado” in *Colóquio-Artes*, N.º 33, Lisboa, Junho de 1977. O José Ernesto refere neste texto a intervenção de um “espontâneo” que obrigou a eliminar a fase final da cena de tortura “sem que ninguém se apercebesse disso”.

A partir de 1975 e da exposição *Artistas Contemporâneos e as Tentações de Santo Antão*” eu vinha sendo o responsável pelas exposições de artistas vivos no Museu, tais exposições tinham um espécie de condição *sine qua non*, prévia a qualquer outro critério, elas tinham que estabelecer uma relação com o Museu, seja com as suas colecções, seja com o seu espaço, seja com o conceito de Museu.<sup>76</sup> O projecto de Julião Sarmento estava neste último caso.

JAULA-CAGE fora pensado em 1975 e completado no ano seguinte, tratava-se duma instalação envolvimento em espaço fechado (sala) de “243 diapositivos coloridos, 38 elementos fotográficos, preto e branco, 32,5x40 cm/1 banda magnética de 60 minutos”, de algum modo nos mergulhando no interior de uma jaula no Jardim Zoológico. Tal projecto tinha cabimento crítico num Museu justamente porque poderia conduzir-nos a reflectir sobre as origens comuns, na nossa civilização ocidental, do museu e da prisão, funcionando o museu como prisão de objectos e o conservador, não como o animal preso na jaula, mas como uma espécie de tratador ou de guarda prisional. É claro que exposto noutra contexto, numa galeria por exemplo, Jaula-Cage poderia e deveria ter outras leituras, numa situação de “obra aberta” que sempre foi a dos trabalhos de Julião Sarmento.

Quando JAULA-CAGE foi para o Porto não pude deixar de manifestar publicamente o contentamento pelo facto de ela ser mostrada “numa casa, num edifício que dá por nome de MUSEU”<sup>77</sup> onde poderia eventualmente ser feita uma leitura do tipo que eu pensara para o MNAA reforçada, aliás, pelo texto da carta/prefácio que Julião Sarmento me pedira.

O problema que pretendia realçar era o da relação museu-público, do dentro com o fora, da “casa forte da Tio Patinhas” como me tinha afirmado uma muito jovem visitante do MNAA com a gente que passa na rua, isto porque “o público que por vezes nos circula não acerta [connosco] e nós podemos tantas vezes não acertar com ele...”<sup>78</sup>

---

<sup>76</sup> Tal não era o caso de Centro de Arte Contemporânea do Porto que funcionou sempre como uma galeria apensa ao Museu.

<sup>77</sup> José-Luis Porfirio Idem.

<sup>78</sup> José-Luis Porfirio Idem, Ibidem.

JAULA-CAGE foi importante não como descoberta, mas como confirmação de uma situação profissional ambígua, a do conservador de museu,<sup>79</sup> que sempre me acompanhou, até hoje.

## II – FORA

Muito tempo depois, em 2000, Julião Sarmento já era um artista com projecção internacional há longos anos, <sup>80</sup> deparei-me na exposição *Flashback* na CAMJAP da Fundação Gulbenkian,<sup>81</sup> com uma peça a instalação *Amazónia*.<sup>82</sup>



<sup>79</sup> Em 1980 nas aulas de deontologia profissional que dei no âmbito de um Curso Intensivo de Conservadores de Museu destinado a profissionais em exercício, tive a oportunidade de desenvolver a ideia de uma definição tripla da profissão do conservador de Museu onde entrava a situação do paralelismo com o guarda prisional (numa prisão de objectos, já se vê!).

<sup>80</sup> Em 1982 Julião Sarmento participa pela primeira vez na Documenta de Kassel, em 1985 deixa a Secretaria de Estado da Cultura onde trabalhava há 10 anos e era a sua principal fonte de rendimento; o próprio afirmaria muitos anos depois: “corri esse risco e não me dei mal”. *Julião Sarmento O Artista como ele é*, Conversas com Sara Antónia Matos e Pedro Faro. Documenta. Cadernos do Atelier-Museu Julio Pomar. Lisboa. 2016.

<sup>81</sup> *Julião Sarmento Flashback*, Palácio de Velazquez, Museo Nacional Centro de Arte reina Sofia, Madrid 1999 e Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2.000.

<sup>82</sup> *Amazónia*, 1992, Madeira, tinta plástica, grafite, ferro, terra. 294 x 512 x 312 cm, Coleção Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, hoje Fundação Calouste Gulbenkian Coleção Moderna.



Amazónia. 1992. Terracota e Madeira Plástica

Era, de longe a peça de maiores dimensões, altura 294 cm, largura 512 cm e 312 cm. de profundidade. Uma casa sem tecto de terra e madeira com aplicações de tinta plástica, aliás uma das muitas referências ao espaço casa presentes na exposição,<sup>83</sup> a única, aliás, que se inscrevia como um espaço fechado no âmbito da mostra.

Confesso que na altura não me lembrei do projecto JAULA-CAGE, porém agora, ao relembrá-lo, a instalação *Amazónia* aparece-me como o outro lado da Jaula, o lado de fora, onde só podemos conhecer fragmentariamente o que se passa lá dentro espreitando o seu interior por entre as tábuas que são as paredes dessa casa. Ao espreitar mudamos de mundo, lá dentro as tábuas estão pintadas de verde e o chão é de terra de onde esse verde se eleva e, espreitando bem, vê-se um desenho a lápis numa tábua, uma mulher nua. Uma casa com uma paisagem lá dentro? Estamos perante uma instalação que na sua estrutura prolonga uma estética do fragmento, do incompleto, tão cara ao artista e que se podia encontrar um pouco por toda a parte na exposição *Flashback*.

Quando passamos, imaginariamente, da evocação da jaula para a de uma casa amazónica, passamos também, em termos de espaço do interior ao exterior, na situação do público que tem um acesso fragmentado e fragmentário a uma realidade que nunca se revela como um todo, sob esse ponto de vista *Amazónia* é o exacto complemento de JAULA-CAGE.

### III - DENTRO E FORA

“Mesmo no meio do vazio está uma faca na água, mergulhada num copo”<sup>84</sup> escrevia eu mesmo a abrir um texto sobre uma exposição<sup>85</sup> que juntava num mesmo espaço obras de Julião Sarmiento e de Júlio Pomar. A obra em questão *Film Noir*<sup>86</sup> era muito pequena, uma vitrine cúbica de 31 cm. de lado erguendo-se do chão a partir de um plinto paralelepípedo, e, no entanto, estava estrategicamente colocada para se

---

<sup>83</sup> José-Luis Porfirio “Circularidades sem fim” in *Expresso* 4 de Março de 2000. Neste texto considerei a referência à casa como uma das presenças dominantes no espaço da exposição, independentemente dos variados suportes e das técnicas utilizadas pelo artista.

<sup>84</sup> José-Luis Porfirio, “A Vertigem do Vazio” in *Expresso* 5 de Novembro de 2016

<sup>85</sup> *Void Júlio Pomar & Julião Sarmiento*. Atelier-Museu Júlio Pomar. Lisboa. De 27/10/2016 a 12/3/2017.

<sup>86</sup> *Film Noir* (genérico 23). 2007, vidro, faca, água, madeira, vidro acrílico. 150x31x31 cm. Coleção Madalena e Gonçalo Reis.

instituir como um eixo central a toda a exposição naquele vasto cubo vazio que é o espaço principal do Atelier Museu Júlio Pomar.



Filme Noir.

A pequenez da peça é multiplicada e potencializada pela vastidão vazia do espaço, não é por acaso que a exposição se intitulava *Void* (vazio); aliás a colocação do *Film Noir* naquele ponto do espaço marcou-o em relação a exposições futuras que, de modos bem diversos, sublinharam essa situação.<sup>87</sup>

Tudo se organizava no real e, no imaginário também, em torno daquele eixo como se de uma centrífugadora se tratasse, precipitando sobre as paredes as obras de Pomar e de Sarmento; aliás todo o eixo é também, neste caso apenas no imaginário, um *axis*

---

<sup>87</sup> Estão neste caso as exposições “Das pequenas Coisas” Júlio Pomar, Pedro Cabrita Reis (1/6/2017 – 8/10/2017) e “Depois do Início e depois do fim” Júlio Pomar e Hugo Canoilas (9/11/2019 – 1/3/2020) onde, na primeira, o lugar do eixo é ocupado por um enorme fragmento de um pneumático de Pedro Cabrita Reis e, na segunda, o eixo se transforma numa espécie de pequeno e poderoso buraco negro em torno do qual tudo gravita, um macaco dobrado sobre si mesmo de Júlio Pomar.

*mundi* em torno do qual rodam memórias presenças e ausências, e, no caso de Sarmiento a dispersão da sua obra “em pedaços pelo mundo repartida”<sup>88</sup> mantendo no entanto uma presença na sua terra natal, afirmando assim uma situação, singular para a sua geração, de artista internacional que não necessitou, porque não quis, emigrar, quebrando na sua obra e na sua vida a tradicional e fatal dicotomia do fora e do dentro.

Na sua aparente insignificância *Film Noir* obriga-nos a ver e a pensar o espaço como totalidade, o espaço da exposição primeiro e, depois, as obras que o habitam como um momento de uma transição e de uma viagem que podemos expandir até aos limites do mudo conhecido e, depois, viajar imaginariamente muito para além dele até onde nos for possível.

---

<sup>88</sup> Numa entrevista levada a cabo por Joaquim Sapinho: <https://www.rtp.pt/play/p2827/e261256/s-titulo> o início mostra Julião Sarmiento debruçado sobre um mapa mundi onde estão assinalados os locais onde realizou exposições e por onde viajou o que nos dá uma dupla percepção: da expansão da sua obra e da vastidão da sua curiosidade.



## Entrevista

*O que é bom é a perversidade que se permite ir para lá do interdito*

VANESSA RATO

Nascido em Lisboa em 1948, Julião Sarmento é geralmente apresentado como o mais internacional dos artistas portugueses. Com obras em colecções de referência como as da Tate (Londres), do Pompidou (Paris) e do MoMA e Guggenheim (Nova Iorque), a sua carreira fundou-se numa decisão primeira sobre o lugar: permanecer em Portugal e, a partir do seu país de nacionalidade, trabalhar no mundo, de forma global. Foi, também, uma decisão sobre o significado da viagem.

**A viagem e seus *topoi* constituem pilares fundamentais da cultura europeia – basta pensar num referente literário fundador como a *Odisseia* ou, depois, na Idade Média, narrativas como o *Códice Calixtino* ou *As Viagens de Marco Polo*. Com diferentes objectivos e resultados, a travessia do espaço geográfico, a conquista de um território exótico – no sentido de estrangeiro, de não próprio –, surge como constante. Isto, tal como no mito de Julião Sarmento, o artista, sempre visto como a primeira grande referência portuguesa do que seria um artista internacional dos séculos XX e XXI. A tua vontade primeira de conquista do estrangeiro terá qualquer coisa dessas viagens iniciais da nossa cultura?**

Diria que é rigorosamente a mesma coisa. A questão é a da aldeia global – os nossos relacionamentos têm de ser feitos a nível global, não podem ficar pelo nível local. A mim interessam-me sobretudo ideias, pensamentos, maneiras de realizar coisas – interessa-me ir ao encontro dessas coisas, quer estejam na Rua da Conceição ou em São Petersburgo. As coisas interessam-me independentemente do lugar onde estão. Muitas vezes o que acontece é que isso me leva a pontos que não são aqueles geograficamente perto de mim – são outros. E a viagem nasce disso – da necessidade de encontrares e te ligares àquilo que te interessa algures no mundo e não necessariamente ao teu lado. A

mim interessa-me e sempre me interessou a troca de ideias com pessoas que pensam como eu, ou que têm movimentos intelectuais semelhantes aos meus. Aconteceu que a maior parte das vezes essas pessoas estiveram longe de mim. Por outro lado, há uma coisa muito importante de que não podemos esquecer-nos: eu – particularmente eu, Julião Sarmiento (e nisso afasto-me completamente das várias gerações de artistas mais novos) – pertença a uma geração que cresceu durante a negra noite fascista. Digo isto com um certo *panache*, mas é rigorosamente verdade. Quando era puto, quando era adolescente, a nossa informação era zero, o nosso interesse pelas coisas era muito mas o acesso era zero. E tudo o que fosse rebentar com a panela de pressão em que estávamos era fantástico. Nem que fosse ir a Badajoz, comprar caramelos, pelo menos respirar um ar novo, respirar outro tipo de repressão. Porque em Espanha havia também uma enorme repressão, mas era diferente – outro tipo de repressão.

**Pelo menos não era a vossa.**

Precisamente. Não era a nossa.

**Consegues ainda identificar o teu primeiríssimo impulso de viagem?**

Completamente! Há uma coisa importante para todas as pessoas e que garantidamente foi para mim: a noção do interdito. A noção do interdito é perversamente satisfatória. Ou seja: é bom que exista o interdito. Mas depende do interdito. Ele é bom para ser transgredido. Quando é definitivamente interdito já não tem graça nenhuma. O que é bom é a perversidade que se permite ir para lá dele. Às tuas próprias custas, claro, mas ir para lá de. Ora, não era isso que existia em Portugal na altura – em Portugal, na altura, tudo era interdito, ponto. Dizias: agora era porreiro fazer isto – não posso, é proibido.

**Por exemplo?**

Tudo. Tudo era proibido vocês, das gerações mais jovens, não têm noção – têm a noção histórica, a que os livros oferecem, o que as narrativas transmitem –, mas tudo o que tivesse a ver – e falemos em cultura, cultura que é a vida – com moral, sexo, política ou religião, era proibido. Tudo. Tu-do. Ponto final. Ok, podias falar de flores, de passarinhos, de árvores. Mas mais nada. É muito giro voltar à linguagem do cinema de

então – havia filmes que víamos no cinema e dos quais não percebíamos nada porque era tudo cortado. De um filme de duas horas víamos 40 minutos. Por exemplo, [num dado momento de um filme] um gajo dizia: “Vou ter com a minha irmã que está não sei onde.” De repente [esse mesmo personagem] aparecia a andar numa floresta. Era assim – era completamente absurdo.

**Lembras-te de um exemplo concreto, de um filme que te tenha marcado, que tenhas visto nessas circunstâncias, com esse efeito?**

Lembro. Um filme com a Marina Vlady. Chamava-se *La Mentreuse* [*Adorable Mentreuse*, 1962]. Era do Michel Deville. Não se percebia nada, absolutamente nada. E, por exemplo, os filmes do Godard eram completamente proibidos em Portugal. Não deve ter passado cá um único filme dele. Talvez o *Deux ou trois choses que je sais d'elle* [*Duas ou três coisas que sei dela*, 1967], justamente com a Marina Vlady. Seja como for, os cortes eram tantos, tão profícuos e tão violentos, que toda a estrutura narrativa das coisas era completamente alterada ou destruída. Os livros pura e simplesmente não eram editados. Havia a Livraria Barata, na Avenida de Roma, onde eu e os meus amigos íamos sacar os livros proibidos por debaixo do balcão. Todos os livros com um mínimo de inteligência eram proibidos. A literatura, o cinema, o teatro – era tudo proibido. As gerações posteriores não têm – e ainda bem – a menor noção do que era Portugal naquela altura. Era densamente sinistro e cinzento. E eu sempre – o que talvez seja profundamente freudiano –, sempre lidei muito mal com a censura, desde a educação dos mais pais. Era: o menino não pode fazer isto, o menino não pode fazer aquilo... Censura atrás de censura. Ao ponto de explodir e gritar: porra!, mas afinal o que é que eu posso fazer? Eu sempre fui muito adverso a esse tipo de circunstâncias restritivas. Então, tive a minha história maravilhosa: uma tia que era uma mulher absolutamente extraordinária. Extraordinária. Era a irmã do meu pai, que me adoptou como se eu fosse filho dela, uma segunda mãe, para além da biológica, e que me abriu portas que eu nem conhecia até então. O meu pai era medroso, enrascado – a minha tia, era uma mulher de armas, fora daquela altura. Com ela percebi que Portugal não era o único país do mundo, que havia cinema, literatura.

### **Como é que ela estava em contacto com essas realidades?**

A minha tia nasceu em 1917 ou perto [durante a Primeira República, que duraria até à imposição da Ditadura Militar, em 1926]. Foi uma das poucas mulheres à época com um curso superior. Era formada naquilo a que se chamava Biológicas. Isto quando as mulheres não estudavam, quanto mais completar a Universidade. Mas ela era formada, que era uma coisa extraordinária. E era viúva. Enviuvou muito nova sem filhos e, então, adoptou-me a mim, que fiquei com duas mães, esta incomparavelmente mais aventureira e divertida do que a minha mãe biológica.

### **E esta tia levou-te para onde, então?**

Para tudo o que era mau. Ou seja: para tudo o que era bom.

### **Por exemplo?**

Por exemplo: eu com 14 anos fui viver um ano para Inglaterra. Com 14 anos – 1964. Foi ela que convenceu os meus pais a deixarem-me ir. Para aprender inglês. É por isso que eu falo tão bem inglês – aprendi em Inglaterra com uma família inglesa com a qual vivi um ano. Este tipo de coisa aos meus pais jamais passaria pela cabeça. Foi a minha tia. Isso devo à minha tia. E a minha vida mudou completamente desde aí. Eu vivi a *swinging London*.

### **Foi a viagem iniciática, então. Em que medida é que foi influente?**

Para um miúdo de 14 anos do Portugal salazarento de 1964? Londres em 1964 era a Mary Quant, os Beatles, os Rolling Stones. Óh pá... Eram as *flower children*... Quer dizer, era outro mundo. Eu fui à estreia do *Hard Day's Night* [a longa-metragem de comédia musical] do Richard Lester. É preciso pensar nisto. Não há muita gente que tenha ido. Hoje é uma referência cultural histórica – um filme do Richard Lester, o primeiro dos Beatles, a preto-e-branco. Pronto, ok. Mas na altura foi extraordinariamente importante. Não tinha nada que ver com a maneira de pensar a que estávamos habituados.

### **Como vai uma criança portuguesa de 14 anos parar a essa estreia?**

Porque a Sr<sup>a</sup> Kimpton, que vivia em Playgate – Playgate, Woodside, Gordon Road, nunca me hei-de esquecer... Playgate, Surrey, England, era a minha morada –, a Sr<sup>a</sup> Kimpton tinha uma filha que tinha na altura 19 anos, que usava minissaia e que sabia o que estava a dar. E ela achava piada ao puto e levava-o aos sítios que ela frequentava. Eu sabia lá quem era a Mary Quant ou o que era uma minissaia ou Carnaby Street. Foi com ela que fiquei a saber tudo isso e mais um par de botas.

### **Necessariamente definidor.**

Completamente. Por exemplo, eu sempre gostei muito de cinema. Antes da minha ida para Londres, a classificação dos filmes em Portugal era: maiores de 6 anos, maiores de 12, e maiores de 17, creio. Eu já podia ver filmes para maiores de 12 e fazia parte, já nessa altura, acho eu (ou fiz pouco depois...) do movimento de cineclubistas. Era com o meu melhor amigo, um gajo chamado João Maria Mendes que acabaria por ser director da Escola de Teatro e Cinema. O ABC Clube, o Cineclubes Universitário, o Cineclubes Ultramarino... Tudo o que havia de cineclubes em Portugal, nós estávamos. E então, em Londres, comecei a ver os filmes como eles eram. Vi um Bergman sem cortes pela primeira vez. Um Bergman que em Portugal tinha 40 minutos, afinal eram duas horas! Foi extremamente importante. Comecei a ler revistas de cinema como a *Sight & Sound*, interessei-me pelo cinema inglês dessa altura...

### **Já vias exposições?**

Não. Era muito mais próximo do cinema e da literatura – muito mais. Ia, claro, à National Gallery. Mas naquela altura também não havia esta loucura [de hoje em torno do universo das artes plásticas]. Esta história das artes plásticas é uma coisa relativamente recente. Nos anos 1960 e 1970 as artes plásticas representavam zero do interesse da população em geral. Só nos anos 1980 com o advento de Wall Street, do dinheiro novo, do estilo *yuppie* [Young Urban Professional]... Então, de repente, arte é que era bom.

### **É a lógica capitalista: a arte tinha um valor comercial – era transaccionável.**

Exactamente. Ou, por outra: não tinha – foi-lhe dado por eles, foi-lhe atribuído. Antes disso, nos anos 1970 – e repito esta história N vezes, e hei-de repetir muito mais vezes ainda, as que for necessário para que as pessoas percebam... –, não era assim. Ainda há uns tempos estava a falar com o Lawrence Weiner, de quem como se sabe muito amigo, estávamos a recordar os velhos tempos do mundo das artes, (porque o Lawrence Weiner é mais velho do que eu, mas não é assim tão mais velho, só uns seis anos [n. 1942]) e estávamos a lembrar-nos que quando fazíamos uma exposição individual era assim: fazíamos, depois, na inauguração, estavam: a namorada; se nos dessemos bem com os pais, estavam os pais, se não nos dessemos bem com os pais, não estavam os pais; estava o melhor amigo com a sua namorada; estava o ou a galerista com o marido ou a mulher, se tivesse; estava, talvez, o amigo do galerista. Ponto final.

### **Não foi a imagem que ficou dos anos 1970.**

Pois. Mas era a verdade. A seguir íamos a um *diner* comer um hamburger num extraordinário grupo de cinco ou seis, cada um pagava o seu e íamos para casa satisfeitos. Esta era a realidade dos anos 1960 e dos anos 1970.

### **Em Portugal.**

Não, no mundo. Nos Estados Unidos era igual.

### **E onde estava então o universo ‘warholiano’, o Studio 54 e toda essa euforia?**

Mas, nos anos 1970, o mundo do Warhol era o Warhol e *sus muchachos*. E o Warhol era uma espécie de Leonardo da Vinci – [com aquele nível de estrelato] havia o Warhol e muito poucos mais. Imagina: ias a uma exposição do Robert Barry ou do Lawrence Weiner e era como disse. O Warhol era uma excepção, e mesmo assim não era muita gente – onde estava muita gente era no Studio 54, onde se ia a seguir, e não era por causa do Warhol, eram as estrelas [da música e cinema] a cheirar coca. Não tinha nada que ver, nada. Os anos 1980 é que mudaram o paradigma. O que é que acontece? Os artistas começaram a ser valiosos – são tornados valiosos, *commodities*. Aí, quando fazem uma exposição, já não são eles mais a namorada, o pai, a mãe e o melhor amigo – já são mais

cinquenta amigos e aqueles que eventualmente podem comprar uma obra. Nos anos 1990 isto aumenta. E no novo milénio aumenta exponencialmente. De repente, chega a uma situação, como pouco antes da Covid, em que se não tens 400 ou 500 pessoas numa inauguração a exposição é [considerada] um *flop* do caraças. Não é por acaso que estas coisas acontecem – acontecem historicamente por razões reconhecíveis.

**Neste caso, acontecem claramente no âmbito da commodificação dos bens culturais.**

Ora bem. Quando um artista é um *doer* [fazedor], um *provider* [provedor] de *cultural goods* [bens culturais]. Bom, mas isto tudo para explicar que não, em Londres, em 1964, não ia ver exposições. Ia à National Gallery. Aliás, fiz cópias maravilhosas, que já se perderam, infelizmente, da *Vénus ao Espelho*, do Velázquez, que é uma obra que sempre me deixou completamente fascinado. Fiz talvez três ou quatro cópias.

**Aos 14 anos?**

Sim. De uma forma muito intuitiva.

**Mas não havendo então grande relação até esse momento com as artes plásticas nem se criando em Londres, de onde vem a aproximação?**

Não sei mesmo. É uma pergunta que me fazem muitas vezes e à qual não sei responder. A única relação que consigo ver era através do meu pai, que, como se dizia em Portugal na altura, tinha “muito jeito para o desenho”. Desenhava bem. Mas nunca desenvolveu isso. Talvez eu tenha desenvolvido, levando mais longe.

**Ele desenhava em casa, é isso?**

Sim, desenhava. Era um empregado de escritório, um comercial, mas desenhava bem e em casa desenhava. Aliás, na exposição que fiz com a minha colecção [“Afinidades Electivas”, em 2017, no Museu da Electricidade] fiz uma homenagem ao meu pai: a exposição começava com um desenho feito por ele, o único que tenho feito por ele.

Na realidade, quando era muito pequeno, debatia-me entre duas coisas: ser pintor ou escritor, mas acho que acontece muito aos adolescentes, aos que não são completamente acéfalos e que não pensam apenas em jogar *rugby* ou futebol. Em comparação com a

maior parte dos outros putos, eu era um “intelectual”, passe o termo. Era gozadíssimo. Caixa d’óculos, ali, a ler livros – era foleiro ler livros! Era um desgraçado, ali, escondido. Mas, em suma, cheguei à arte através do cinema, muito dele em Londres.

**Começámos com a ideia da viagem clássica – aplica-se: houve Londres, a descoberta do mundo, a descoberto do eu no mundo, com a transformação pessoal que tal implica, e, depois, no fim, houve o regresso a casa.**

Pois... Foi um pouco estar no paraíso e regressar ao purgatório.

**Foi o que sentiste?**

Foi o que senti. Portugal continuava no mesmo sítio e eu já não era a mesma pessoa. A minha vida mudou radicalmente, a minha maneira de pensar e o que pretendia da vida mudaram radicalmente. Por isso mesmo, a partir dali, comecei a pensar: espera lá, o mundo não é Portugal, mas também não é só Londres. Comecei desde logo a ir a Badajoz.

**Mas o que havia afinal em Badajoz?**

Havia caramelos. Havia Espanha. Havia Coca-Cola.

A [editora] Pierre von Kleist vai editar agora um livro com fotografias minhas [*Café Bissau*, 2020] – uma das fotografias regista precisamente essas viagens. [Mostra a fotografia em causa] É a entrada em Espanha [uma estrada com uma ponte curta e, depois dela, um pequeno placard com a bandeira espanhola a assinalar a fronteira; imediatamente por detrás, está um enorme cartaz publicitário da Coca-Cola]. É uma fotografia dos anos 1970, quando a Coca-Cola era proibida em Portugal.

**Nos anos 1970 estamos a falar de um contexto politicamente muito polarizado, em Portugal e no mundo. África, onde mantínhamos domínios coloniais, era um palco de confronto entre títãs: os Estados Unidos, por um lado, e a União Soviética e seus aliados, por outro. Nesse pós-Maio de 1968, um jovem intelectual não se identificava mais com a resistência de esquerda, recusando os símbolos da América imperialista?**

Mas por isso mesmo é que eu não era um putro normal. Eu era um putro de esquerda que gostava de usufruir dos privilégios da direita. Mesmo politicamente, ainda hoje em dia é assim: sempre fui de esquerda, completamente de esquerda, nunca votei na direita, nunca, mas gosto de viver bem, gosto de coisas boas.

**Pugnar pela igualdade de direitos e oportunidades, pela justiça social, não implicam fazer votos de pobreza.**

Pois claro que não! De todo. Mas há muita esquerda que não percebe isso – um gajo tem de ser monge, pobrezinho... Não! Não quero nada ser pobrezinho – quero viver bem.

**E, portanto, Badajoz...**

É um pouco anedótico. Eu queria realmente sair daqui nem que fosse para isso. Mas depois viajei realmente muito. Sobretudo quando me casei com a [hoje escritora e crítica de literatura] Helena Vasconcelos que era [à época] hospedeira da TAP. Foi ela que me mostrou que eu podia pagar uma ninharia pela viagem por exemplo para Nova Iorque, ficar com ela nos hotéis a custo zero... Casei com a Lena em 1974, no pós-revolução, e estivemos juntos entre Maio de 1974 e Outubro de 1988 – neste tempo usei a TAP para tudo o que podia.

**Na verdade, estão por estudar as ligações entre a existência histórica da TAP e a emergência e definição da contemporaneidade portuguesa. Para dar um exemplo óbvio: o Manuel Reis, que, antes de abrir o Frágil...**

Era comissário de bordo da TAP. Claro! Vamos lá a ver: os portugueses não tinham dinheiro para viajar. Se não fosse esse tipo de relação não viajávamos. O Manuel Reis, quando começou com a primeira loja, que era o 1900-1920, ao lado do [restaurante] Bota Alta [na Travessa da Queimada, no Bairro Alto] estava na TAP – a TAP, provavelmente *malgré elle*, ajudou a que Lisboa se tornasse no que é hoje, sem dúvida. Os meus horizontes alargaram-se, de facto, quando comecei a viver com a Lena.

### **E isso foi fundamental de que forma para a tua carreira?**

Basta ir pela primeira vez na vida a Nova Iorque. Não são coisas específicas – são ambientes que te entram na cabeça. Começas a pensar de outra maneira, a constatar que as coisas não só aquilo que pensavas antes. Não posso consubstanciar mais do que isso. Não posso dizer assim: o facto de no dia 17 de Outubro de 1978 ter ido a Nova Iorque trouxe-me esta exposição... Não. Provavelmente trouxe, mas não sei consubstanciar.

### **De qualquer forma, Nova Iorque foi importante, mas também Los Angeles. A primeira vez...**

Não foi a primeira vez que fui a Los Angeles. Eu já tinha ido a Los Angeles antes de ir [por seis meses] para Los Angeles. O que aconteceu foi o seguinte: em 1988 fui contactado por um *conman* [vigiarista], Jay Whitney Brown, que me disse que ia abrir uma galeria em Los Angeles e queria que eu a inaugurasse. Veio a Portugal e disse-me que me ia lançar *L.A. style*. Enfim... O que eu tinha de fazer era ir para L.A., trabalhar nas obras para a exposição e montar a exposição. O facto é que fui. Ele deu-me um estúdio em Malibu [na Pacific Coast Highway] e eu comecei a trabalhar. Aliás, comecei a trabalhar de uma maneira completamente diferente e que depois continuei cá, no regresso a Portugal.

### **Uma forma diferente de trabalhar em que sentido?**

Formalmente diferente. Tornei-me muito mais livre. Comecei a fazer também outro tipo de associações.

### **Podes concretizar?**

Não. Antes tinha uma pintura mais rígida. Só isso.

### **E Los Angeles – o que era Los Angeles naquela altura? Estava-se em plena era da SIDA, certo?**

Sim, completamente.

### **E a vida era como?**

Com cuidado. Com máscara. [risos]

### **Estava muito presente à tua volta?**

Claro que sim. As pessoas eram muito cautelosas.

### **E no meio delas o *conman* Jay Whitney Brown. Porque lhe chamas *conman*?**

Porque ele foi um *conman*. O trato era que ele me dava casa, *atelier*, carro e um *stipendium* [estipêndio] – X por mês. A páginas tantas, o X por mês desapareceu. Depois também tive de começar eu a pagar o aluguer do carro. Depois tive de deixar a casa e ir para um motel. A dada altura, quando vim embora, as coisas ficaram lá, a galeria nunca abriu e ele ficou com as obras todas. Mais tarde, em 1990, quando comecei a trabalhar com o Sean Kelly, foi ele que mandou uns capangas lá a Los Angeles partir as rótulas do Jay Whitney Brown, *fuck his kneecaps* [risos]. Mesmo assim, houve um quadro que nunca voltou.

### **Como era esse quadro?**

Tenho uma fotografia [“True Desire isn’t Easily Diverted into Metaphor”, uma grande tela de 1,22m x 1,83m cujo título vem de uma frase do livro “O Papagaio de Flaubert”, que Julian Barnes publicara poucos anos antes, em 1984].

Faz parte da vida [esta perda], ajudou-me a ver as coisas, tornou-se mais cosmopolita, no verdadeiro termo da palavra, a lidar com situações que não são comuns. Foi ótimo. E a minha vida mudou completamente. Não sei em que sentido mudou, mas tenho a certeza que se não tivesse estado em Los Angeles a minha vida não seria igual.

### **Como é que alguém, com um percurso tão marcado por viagens, decide nunca sair de Portugal – ficar a viver sempre cá?**

Muito cedo, comecei a estudar os artistas que me precederam e a perceber que o que acontecia era: toda a gente dizia: “Ah e tal, o Costa Pinheiro vive na Alemanha, a Paula Rego vive em Londres, a Lourdes Castro vive em Paris.” Só que comecei a perceber que eles viviam nessas cidades mas vinham fazer exposições a Lisboa. E pensei: qual é o

interesse de viver em Paris ou Londres se as exposições são em Lisboa? Há aqui qualquer coisa errada. E disse-me: eu quero fazer exactamente ao contrário – quero viver em Lisboa e fazer exposições fora. Essa foi a minha grande aposta. Foi: eu gosto de viver aqui, tenho os meus pais aqui – eu era muito ligado aos meus pais, que estavam velhotes, não tinham grandes meios de subsistência (eu venho de uma família pobre – não era paupérrima, mas não era uma família abonada) e não queria abandoná-los. Então decidi – vou ficar em Portugal e fazer a minha vida internacional a partir de Portugal. E creio que é isso que me distingue de todos os artistas portugueses da minha geração: achei que não era preciso ser estrangeirado para ter uma carreira internacional, achei que podia fazer a mesma coisa que os artistas ingleses e norte-americanos – eles também não têm de ir para outros países. Como um artista alemão, para ser internacional, não tem de ir para a América – vive na Alemanha e tem a sua carreira.

### **O Fernando Calhau também ficou sempre em Portugal. Tal como a Helena Almeida.**

A Helena Almeida era muito mais velha! A Helena Almeida morreu [em 2018] com quase 90 anos [84 anos]! Era a geração anterior. Apesar de tudo só vou fazer 72 anos. Há muito poucos artistas da minha geração, na verdade. Pouquíssimos. Só me estou a lembrar do Fernando Calhau [1948-2002] e do Sérgio Pombo [n. 1947]. Havia o Palolo, mas que já morreu [1946-2000]. Depois, de resto, era tudo muito mais novo. Ou mais velho. E poucos restam. Poucos, muito poucos...

Seja como for, não sou puto nostálgico. Por exemplo, adoro fazer os meus álbuns de fotografias [do quotidiano], mas não tem a ver com a ideia do “ah, foi tão bom”. Nada disso. Acho giro relembrar-me. Acho, aliás, fundamental, porque faz parte da minha vida, faz parte daquilo que eu sou.

**E tens tudo registado. És um colecionador ávido, um arquivista nato, também. Guardas tudo – fotografias, slides, catálogos, cartas, convites... Ninguém tem arquivos como os teus. Tu arquivas tudo, catalogas tudo. Compreende um desejo muito metódico de fixação das coisas.**

Isso aprendi com o Ernesto de Sousa. Portugal é um país que não tem agregado, à sua cultura, um centro de documentação – nas artes plásticas é uma coisa que não existe. A nível estatal nem a nível municipal – não existe. Não existe um único centro de documentação onde possas ir saber qualquer coisa, por exemplo, sobre o José Conduto. Se quiseres saber, onde é que vais?

### **A casa do Julião Sarmiento. Vou bem?**

Claro [risos]. Mas estás a perceber? É isso. E sempre pensei nessa necessidade. É nesses termos que me interessa. Vejo isto como extremamente importante. Todas estas pessoas trabalharam e viveram, viveram muito intensamente para fazer muitas coisas, muitas das quais tive a sorte de testemunhar, e seria lamentável que se perdesse na noite dos tempos e que nunca mais ninguém soubesse... O Grupo de Evoramonte [Grupo 8], por exemplo – [entre 1977 e 1979] fazia sessões absolutamente admiráveis de *performances* que não existem [em registo]. O [José] Conduto, o José Carvalho, o Dr. Nelson [Nelson Ferreira dos Santos, juntamente com António Palolo, Joaquim Carapinha, Joaquim Tavares, Dimas, e Madeira da Rocha, entre outros]... Foi dos primeiros grupos artísticos em Portugal a ter uma atitude performativa em relação à arte que faziam.

Existe alguma informação sobre isso? Não. Pode parecer ridículo, mas não é. Não há. E eles existiram, fizeram, eram extremamente bons naquilo que faziam e é uma pena que toda essa informação se perca, se esvaia.

Portugal sempre foi um país que ligou muito pouco. Um exemplo: há um fenómeno curiosíssimo na nossa cultura que é o Santa-Rita Pintor, o famoso artista. Existiu? Não existiu? Será verdade? Onde está a informação sobre o Santa-Rita Pintor? Não sabes a idade dele, não sabes onde nasceu... Zero. É absurdo. E é por isso que uma das coisas que me preocupam é saber que daqui a uns 60, 70 ou 80 anos sou capaz de morrer – tentarei que não aconteça, ou que seja o mais tarde possível, mas pode dar-se [risos]... O que é que acontece nessa altura a toda a informação que eu tenho sobre a arte em Portugal nos anos 1960, 1970, 1980 e 1990? Não vou deixar a pobre da Isabel e os desgraçados dos meus filhos com o ónus de cuidar disto.

**No fundo, deixar perder informação, registos tem o resultado de nunca se fazer uma cartografia – é como constantemente, uma e outra vez, ter de percorrer o mundo sem mapas, sem os caminhos estarem assinalados, apesar de já antes terem sido percorridos.**

Tal e qual. É importante deixar uma cartografia para quem vem, para que a partir dela se inventem outras cartografias, novas. Necessariamente, as estradas a percorrer mudam, mas as primeiras existem, estão mapeadas, são localizáveis. E que não aconteça como na minha geração, em que perguntávamos: quem é o Santa-Rita Pintor? Há um desleixo completo em Portugal. E é estúpido, porque não custa nada. Vamos supor que alguém das gerações mais novas, o André Teodósio, por exemplo, que tem sido percussor numa série de coisas, vamos supor que quando ele morrer não fica nada dele. Imagine-se o vazio que se cria.

**É interessante: o André Teodósio, juntamente com outros artistas, está neste momento a trabalhar num projecto que, transversalmente, tem a ver com esses vazios: o Mercado das Migalhas. Para esse projecto, o Nuno Alexandre Ferreira está a escrever uma série de textos ficcionais, mas absolutamente verosímeis sobre um Mercado das Migalhas que teria nascido numa lixeira localizada no coração de Lisboa, onde é hoje o Jardim do Príncipe Real, e que teria sido na primeira metade do século XX uma plataforma de sobrevivência e resistência da comunidade LGBTQI+. Ora, esses textos ficcionais, sobre figuras que teriam estado ligadas e esse mercado, só podem ser verosímeis porque há um vazio de conhecimento histórico sobre a realidade portuguesa a vários níveis.**

Obviamente. E eu gosto muito da invenção, gosto muito da ficção. Vou ao ponto de te dizer: nós estamos aqui a falar há quanto tempo? Na verdade, tu não tens forma de saber que se tudo aquilo que te tenho estado a contar é verdade ou mentira. Eu gosto de ficcionar coisas – sempre ficcionei. Mas da ficção faz parte a completa ignorância dos factos. A perversidade de não saber a verdade é que é importante. Se eu disser que tudo o que disse até aqui é mentira posso estar a mentir. Ou, se disser que tudo o que disse até agora é verdade também posso estar a mentir. Digamos assim: há coisas que são verdade, outras mentira, e eu nunca direi quais.

**Alguma vez ficcionaste etapas do teu percurso?**

*Oh god!* [risos] Daqui a uma porrada de anos, se alguém começar a ler as entrevistas como esta, de vida, que dei... Em cada uma digo uma coisa diferente.

**Apresentando ficções como factos histórico?**

Sim.

**Porquê?**

Dá-me gozo.

