

RITA ANDREIA SILVA PINTO DE MACEDO

Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro

Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70

2 Volumes (Volume II)

LISBOA

2008

# ÍNDICE

## Volume II

Índice de Figuras	pg. i
Henrique Ruivo	pg. 1
Lourdes Castro	pg. 12
Noronha da Costa	pg. 50
Ana Vieira	pg. 63
Alberto Carneiro	pg. 108
João Vieira	pg. 171
René Bertholo	pg. 184
Helena Almeida	pg. 240

## Índice de Figuras

- Fig. 2.1 - Henrique Ruivo, *Areias (Menina)*, 1959, pg. 2
- Fig. 2.2 - Henrique Ruivo, *Areias (A Cama)*, 1959, pg. 3
- Fig. 2.3 - Henrique Ruivo, *Areias (O Gato)*, 1959, pg. 3
- Fig. 2.4-2.5 - Henrique Ruivo, *A Máquina*, 1967, pg. 4
- Fig. 2.6-2.8 - Henrique Ruivo, *Madalena Cidade ao Luar*, 1965, pg. 5
- Fig. 2.9-2.11 - Henrique Ruivo, *Guerreiros*, 1964, pg. 6
- Fig. 2.12-2.16 - Henrique Ruivo, *Menina Sentada*, 1967, pg. 7
- Fig. 2.17-2.21 - Henrique Ruivo, *Siamesas*, 1970, pg. 8
- Fig. 2.22-2.26 - Henrique Ruivo, *O Jardim*, 1970, pg. 9
- Fig. 2.27-2.28 - n.a., «Inquérito à Nova Pintura: Henrique Ruivo»: Entrevista, pgs. 10-11
- Fig. 3.1 - Lourdes Castro, *Coroa de Reis*, 1961, pg. 13
- Fig. 3.2 - Lourdes Castro, *Letras e Duas Casas*, 1962, pg. 13
- Fig. 3.3 - Lourdes Castro, *Sombra Projectada de Costa Pinheiro*, 1963, pg. 14
- Fig. 3.4 - Fotografia de *Sombra Projectada de Minha Mãe*, 1964, Indica Gallery, Londres, 1967, pg. 14
- Fig. 3.5 - Lourdes Castro, *Sombra Projectada de Geneviève e Tony Morgan*, 1966, pg. 15
- Fig. 3.6 - Lourdes Castro, *Sombras Deitadas*, 1969, pg. 15
- Fig. 3.7 - Lourdes Castro, *Grande Herbario de Sombras*, 1972, pg. 16
- Fig. 3.8 - Imagem do *Teatro de Sombras*, «Nuit et Jour», 1973, pg. 16
- Fig. 3.9-3.16 - Lourdes Castro, *Caixa Verde*, 1963, pgs. 17-18
- Fig. 3.17-3.18 - Lourdes Castro, *Caixa Verde*, 1964: Ficha de obra, pgs. 19-20
- Fig. 3.19-3.25 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963, pgs. 21-22
- Fig. 3.26-3.28 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963: Ficha de obra, pgs. 23-25
- Fig. 3.29-3.30 - Fotografias da exposição *Além da Sombra*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1992, pg. 26
- Fig. 3.31-3.34 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92..., pgs. 27-29
- Fig. 3.35-3.39 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...: Documentação, pgs. 30-34
- Fig. 3.40-3.41 - Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: Uma Mulher que Brilha nas Sombras»: Entrevista, pgs. 35-36
- Fig. 3.42-3.43 - Inês Pedrosa, «Lourdes Castro: O Mar é Muito Maior que Paris»: Entrevista, pgs. 37-38

Fig. 3.44-3.45 - Isabel Fragoso, «Lourdes Castro, na Vida como na Vida»: Entrevista, pgs. 39-40

Fig. 3.46-3.49 – Lurdes Féria, «No Rasto da Sombra»: Entrevista, pgs. 41-44

Fig. 3.50-3.51 - n.a., «Eu não Estava Presa a Nada»: Entrevista, pgs. 45-46

Fig. 3.52-3.54 - Maria Anahory Vasconcelos, «Lourdes Castro: O Regresso»: Entrevista, pgs. 47-49

Fig. 4.1 - Noronha da Costa, *Sem Título*, 1966, pg. 51

Fig. 4.2 – Noronha da Costa, *Claudiel 66*, 1966, pg. 51

Fig. 4.3 – Noronha da Costa, *Bois au Vietnam*, 1966, pg. 51

Fig. 4.4 - Noronha da Costa, *Magritte Após Godard*, 1967, pg. 52

Fig. 4.5-4.7 - Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967, pgs. 53-54

Fig. 4.8 - Vista geral da exposição individual de Noronha da Costa, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, pg. 54

Fig. 4.9-4.11 - Noronha da Costa, *O Azul Eterno do Mediterrâneo*, 1967, pg. 55

Fig. 4.12 - Noronha da Costa, *Sem Título (da Série Magritte Após Polanski)*, 1969, pg. 56

Fig. 4.13 – Helena Vaz da Silva, «Com Noronha da Costa: “Retomar os Valores Nacionais Pode Ser Progressista”»: Entrevista, pg. 57

Fig. 4.14-4.15 - Clara Ferreira Alves, «Noronha da Costa Fala da sua Pintura: Perguntar o que foram os Deuses antes dos Homens»: Entrevista, pgs. 58-59

Fig.4.16 - Noronha da Costa, Exposição *Novas Iconologias*, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, pg. 60

Fig. 4.17 - Noronha da Costa, Exposição Individual, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, pg. 61

Fig. 4.18 - Noronha da Costa, «Interrogações: Excertos de uma Conversa com Rui Mário Gonçalves», Entrevista, pg. 62

Fig. 5.1 - Ana Vieira, *A Senhora M.M.T.S.*, 1967, pg. 64

Fig. 5.2 - Ana Vieira, *Efígie Transitória*, 1967, pg. 64

Fig. 5.3 - Fotografia das Silhuetas, Galeria Quadrante, Lisboa, 1968, pg. 65

Fig. 5.4 - Ana Vieira, *Sem Título*, 1968, pg. 65

Fig. 5.5 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Vénus)*, 1972, pg. 66

Fig. 5.6-5.11 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971, pgs. 67-69

Fig. 5.12-5.16 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971: Documentação, pgs. 70-74

Fig. 5.17-5.19 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971: Ficha de obra, pgs. 75-77

Fig. 5.20-5.28 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973, pgs. 78-81

Fig. 5.29 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973: Planta, pg. 82

Fig. 5.30-5.41 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973: Documentação, pgs. 83-94

Fig. 5.42 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973: Ficha de obra, pg. 95

- Fig. 5.43-5.46 - Salette Tavares, «Ana Vieira», pgs. 96-99
- Fig. 5.47-5.50 - Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira», pgs. 100-103
- Fig. 5.51-5.54 - João Pinharanda, «Ana Vieira, o Teatro da Pintura», pgs. 104-107
- Fig. 6.1 - Alberto Carneiro, *O Laranjal – Natureza Envolvente*, 1969, pg. 109
- Fig. 6.2 - Alberto Carneiro, *Trajecto de um corpo*, 1976-77, pg. 109
- Fig. 6.3 - Alberto Carneiro, *O Corpo Subtil*, 1980-81, pg. 110
- Fig. 6.4 - Alberto Carneiro, *O Corpo Subtil*, 1980-81: Desenho da instalação, pg. 110
- Fig. 6.5 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968, pg. 111
- Fig. 6.6 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968: Projecto, pg. 111
- Fig. 6.7-6.10 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968, pgs. 112-113
- Fig. 6.11 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70, pg. 114
- Fig. 6.12 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70: Projecto, pg. 114
- Fig. 6.13-6.14 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70: Alçados, pg. 115
- Fig. 6.15-6.20 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70, pgs. 116-118
- Fig. 6.21 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70: Ficha de obra, pg. 119
- Fig. 6.22 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970, pg. 120
- Fig. 6.23 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970: Projecto, pg. 120
- Fig. 6.24-6.28 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970, pgs. 121-123
- Fig. 6.29-6.31 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970: Ficha de obra, pg. 124-126
- Fig. 6.32 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975, pg. 127
- Fig. 6.33-6.39 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975: Registo fotográfico, pgs. 128-134
- Fig. 6.40-6.41 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975, pg. 135
- Fig. 6.42-6.43 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975: Ficha de obra, pgs. 136-137
- Fig. 6.44 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76, pg. 138
- Fig. 6.45 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76: Projecto, pg. 138
- Fig. 6.46-6.50 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76, pgs. 139-140

- Fig. 6.51 - Alberto Carneiro, «Notas para um Manifesto de Arte Ecológica», 1972, pg. 141
- Fig. 6.52-6.53 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1964-67, pgs. 142-143
- Fig. 6.54 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1968-71, pg. 144
- Fig. 6.55-6.56 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1974-81, pgs. 145-146
- Fig. 6.57-6.67 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista», pgs. 147-157
- Fig. 6.68-6.70 - Guilhermina Luz, «4 Perguntas a Alberto Carneiro 'Ele Mesmo-Outro'»: Entrevista, pgs. 158-160
- Fig. 6.71-6.74 - Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em Conversa com Maria Helena de Freitas»: Entrevista, pgs. 161-164
- Fig. 6.75-6.80 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência»: Entrevista, pgs. 165-170
- Fig. 7.1 - João Vieira, Exposição *O Espírito da Letra (Exposição Dura)*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1970, pg. 172
- Fig. 7.2 - João Vieira, Performance *O Espírito da Letra*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1970, pg. 172
- Fig. 7.3 - João Vieira, «A» *Grande*, 1970, pg. 173
- Fig. 7.4-7.9 - João Vieira, Performance *Expansões*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, Junho 1971, pgs. 174-176
- Fig. 7.10 - João Vieira, Passagem de Modelos com Vestidos com Letras, Museu de Serralves, Porto, 2002, pg. 176
- Fig. 7.11 - João Vieira, *Letras Moles*, 1972, pg. 177
- Figs. 7.12-7.13 - João Vieira, Performance, Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1980, pg. 177
- Figs. 7.14-7.16 - João Vieira, Performance *Incorpóreo I*, EXPO AICA SNBA 72, Lisboa, 1972, pg. 178-179
- Fig. 7.17-7.19 - João Vieira, Performance *Incorpóreo II*, Malpartida, Cáceres, 11 Abril 1979, pgs. 179-180
- Fig. 7.20-7.21 - João Vieira, Performance *Incorpóreo III*, Museu de Serralves, Porto, 2002, pg. 180
- Fig. 7.22-7.24 - Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», pgs. 181-183
- Fig. 8.1 - René Bertholo, *Palmier*, 1966, pg. 185
- Fig. 8.2 - René Bertholo, *Três Aspectos do Céu*, 1969, pg. 185
- Fig. 8.3 - René Bertholo, *maQina*, 1973-2005, pg. 186
- Fig. 8.4-8.7 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966, pgs. 187-188
- Fig. 8.8-8.10 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966 : Ficha de obra, pgs. 189-191
- Fig. 8.11 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967, pg. 192
- Fig. 8.12 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967: Serigrafia «Cloud with Varying Surface-Area», 1968, pg. 193
- Fig. 8.13-8.18 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967, pg. 194

- Fig. 8.19-8.21 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967: Ficha de obra, pgs. 195-197
- Fig. 8.22 - René Bertholo, «Modèles Reduits», pg. 198
- Fig. 8.23-8.31 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968», pgs. 199-207
- Fig. 8.32-8.39 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969», pgs. 208-215
- Fig. 8.40-8.42 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Abril/Maio/Junho de 1969», pgs. 216-218
- Fig. 8.43-8.48 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa»: Entrevista, pgs. 219-224
- Fig. 8.49-8.52 - Jean-Luc Verley, «Conversa com René Bertholo»: Entrevista, pgs. 225-228
- Fig. 8.53-8.58 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo»: Entrevista, pgs. 229-234
- Fig. 8.59-8.63 - Fernando Falcão, «A pintura faz-se mais do que se diz»: Entrevista, pgs. 235-239
- Fig. 9.1 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974, pg. 241
- Fig. 9.2-9.4 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974: Ficha de obra, pgs. 242-244
- Fig. 9.5 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976, pg. 245
- Fig. 9.6-9.8 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976: Documentação, pgs. 245-246
- Fig. 9.9-9.13 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976: Ficha de obra, pgs. 247-251
- Fig. 9.14-9.16 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976, pgs. 252-253
- Fig. 9.17-9.20 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976: Ficha de obra, pgs. 254-257
- Fig. 9.21 - Helena Almeida, «Escritos de Helena Almeida 1978-81», pg. 258
- Fig. 9.22 - Luísa Soares de Oliveira «Eu Sou o Suporte da Minha Obra»: Entrevista com Helena Almeida, pg. 259
- Fig. 9.23-9.24 - José de Sousa Machado, «Negar a Pintura»: Entrevista com Helena Almeida, pgs. 260-261
- Fig. 9.25-9.27 - Isabel Carlos, «Entrevista con Helena Almeida», pgs. 262-264
- Fig. 9.28-9.36 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral»: Entrevista, pgs. 265-273
- Fig. 9.37-9.38 - Severino Penelas, «Viagem ao Exílio Interior»: Entrevista com Helena Almeida, pgs. 274-275
- Fig. 9.39-9.42 - Sérgio Mah, «Manual de Pintura e Fotografia»: Entrevista com Helena Almeida, pgs. 276-279

## Índice de Quadros

Quadro 1 - Objectos apresentados no catálogo da exposição *Noronha da Costa Revisitado*, 2004, pg. 184, (vol I)

Quadro 2 - «A Casa» Pintura das redes, data, dimensões e localização, pg. 215, (vol I)

**CAPÍTULO 2**  
**HENRIQUE RUIVO**



Fig. 2.1 - Henrique Ruivo, *Areias (Menina)*., 1959  
90x55 cm / Lençol esticado em grade de madeira, mistura de cré, óleo de linhaça, verniz de madeira, areias e pigmentos  
Colecção do Autor  
Fonte: Fotografia Rita Macedo



Fig. 2.2 - Henrique Ruivo, *Areias (A Cama)*, 1959  
79x50 cm / Lençol esticado em grade de madeira, mistura de cré, óleo de linhaça, verniz de madeira, areias e pigmentos  
Colecção do Autor  
Fonte: Fotografia Rita Macedo



Fig. 2.3 - Henrique Ruivo, *Areias (O Gato)*, 1959  
35x49cm / Lençol esticado em grade de madeira, mistura de cré, óleo de linhaça, verniz de madeira, areias e pigmentos  
Colecção do Autor  
Fonte: Fotografia Rita Macedo

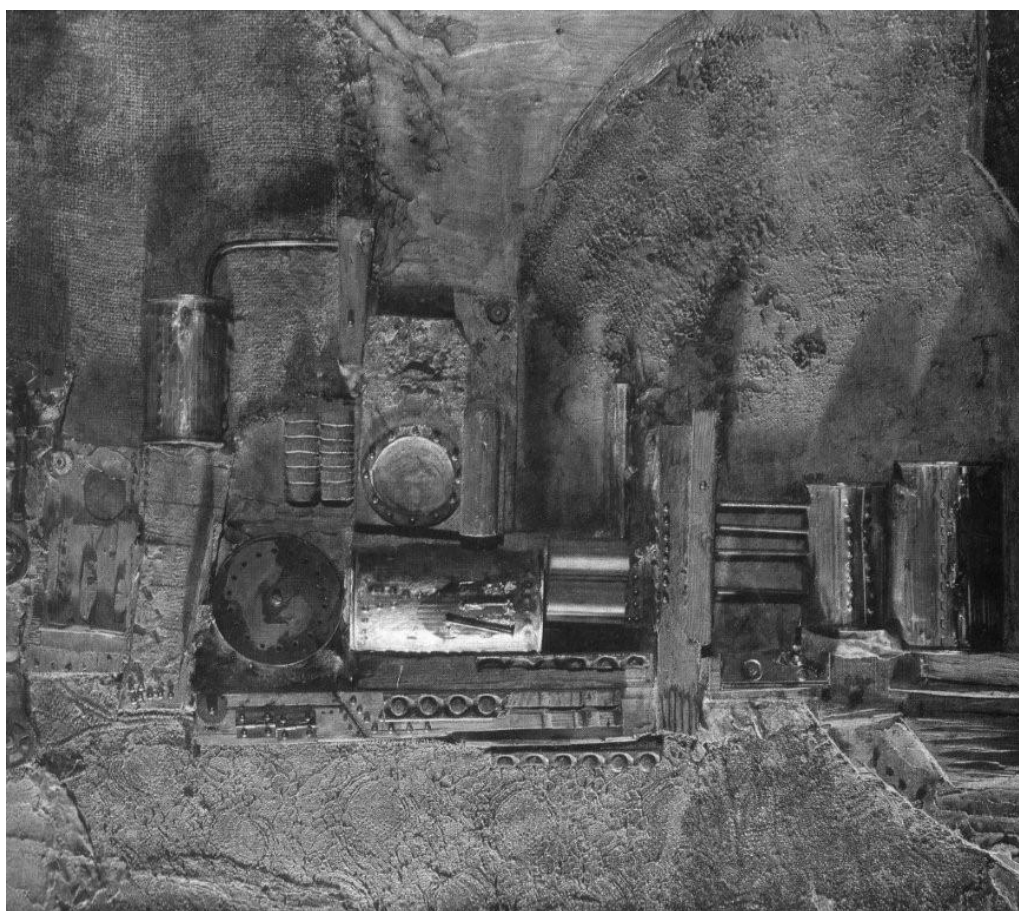
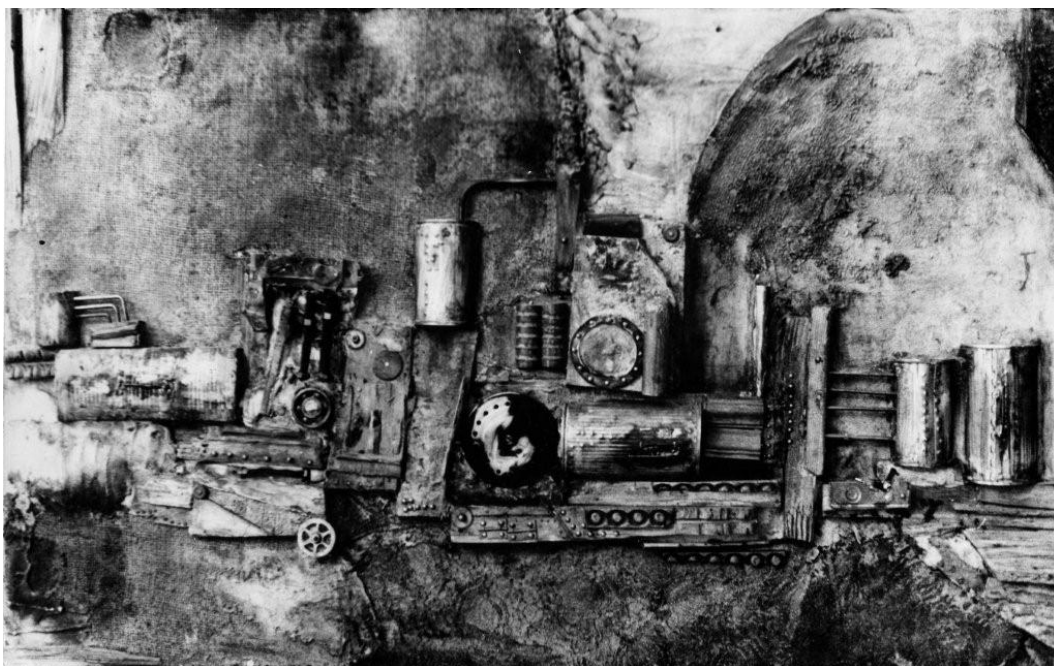


Fig. 2.4-2.5 - Henrique Ruivo, *A Máquina*, 1967  
Dimensões desconhecidas / Contraplacado, desperdícios de madeira e metal , rendas,  
serapilheira, pregos, cola de madeira  
Obra desaparecida  
Obra e pormenor  
Fonte: Guérin, Boletim de Informação, Lisboa, 1968



Fig. 2.6-2.8 - Henrique Ruivo, *Madalena Cidade ao Luar*, 1965  
70x50 cm / Desperdícios de madeira colado sobre contraplacado, colagem em papel,  
rendas e crochês, cola branca de madeira, pregos  
Colecção do Autor  
Obra e pormenores  
Fonte: Fotografia Rita Macedo

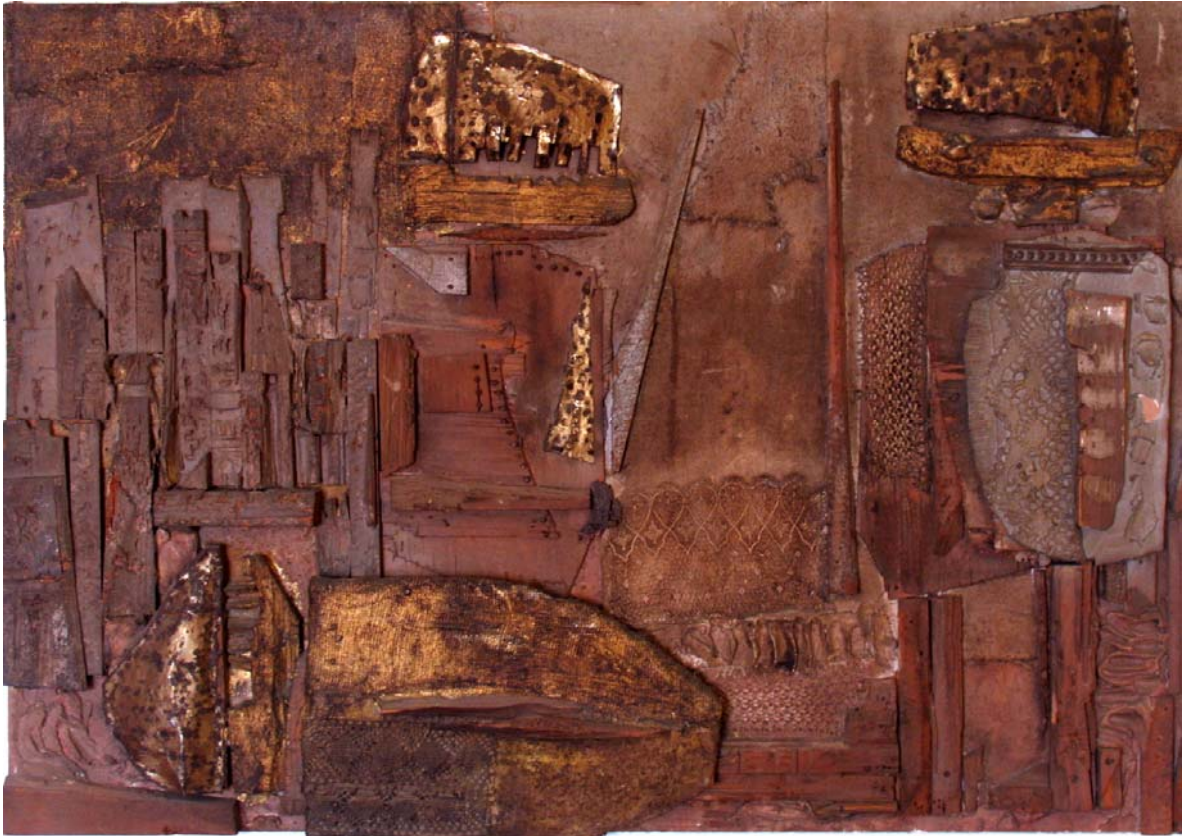


Fig. 2.9-2.11 - Henrique Ruivo, *Guerreiros*, 1964  
70x100 cm / Desperdícios de madeira colados sobre contraplacado, rendas e crochês, cola branca de madeira, pregos, desperdícios de metal, argamassa feita de gesso, cola e areia, mistura de aguarrás, alcatrão e estearina  
Colecção Particular  
Obra e pormenores  
Fonte: Fotografia Rita Macedo

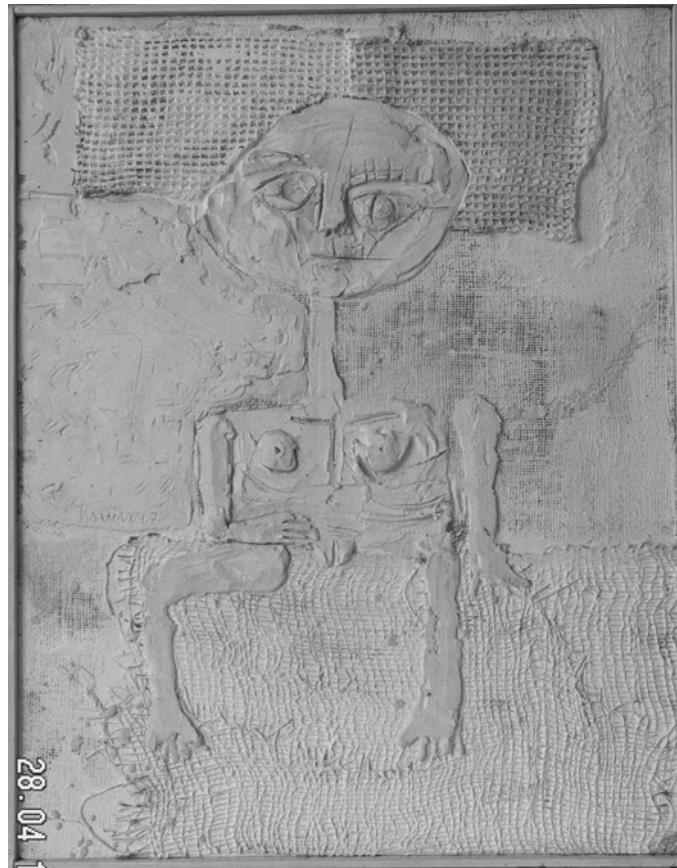


Fig. 2.12-2.16 - Henrique Ruivo, *Menina Sentada*, 1967  
90x70 cm / Suporte de contraplacado folheado, serapilheira, cola, gesso, areia, gaze  
Colecção do Autor  
Obra e pormenores  
Fonte: Fotografia Rita Macedo



Fig. 2.17-2.21 - Henrique Ruivo, *Siamesas*, 1970  
60x80 cm / Contraplacado folheado, areia de granulados diversos, cola, gesso, sisal,  
aguarela, serapilheira  
Colecção do Autor  
Obra e pormenores  
Fonte: Fotografia Rita Macedo



Fig. 2.22-2.26 - Henrique Ruivo, *O Jardim*, 1970  
60x80 cm / Contraplacado folheado, areia de granulados diversos, tecidos, cola, gesso,  
folhas de plástico, desperdícios de brinquedos de plástico, espanador de verga  
Colecção do Autor  
Obra e pormenores  
Fonte: Fotografia Rita Macedo

## Inquérito à nova pintura

# Henrique

# Ruivo



- 1—Qual a sua opinião sobre a pintura neo-realista portuguesa? Acha completamente válido (ou inválido) o princípio que a informou?
- 2—Acha que a pintura, e de um modo geral a arte, deve apenas testemunhar a época, ou procurar excedê-la?
- 3—Acha que a moda, o consenso da actualidade, é factor desejável na pintura, ou, pelo contrário, é importante um sentido de inoportunidade na ideia e na técnica?
- 4—Que influência do surrealismo reconhece na sua obra e no seu modo de agir?
- 5—Embora divergentes no topo e na base, tanto a poética neo-realista como a surrealista procuram nos seus cultores uma qualidade moral igual, pelo menos, à capacidade profissional e técnica. Qual a sua posição no conflito? (Se a tem.) (Se a não tem:) que movimentos, ou que artistas exemplares lhe aparecem como tendo ultrapassado esse conflito?
- 6—Quer tentar um parecer comparativo de Sousa-Cardoso, Vieira da Silva e Eduardo Viana?
- 7—Quando começou a pintar? Quais os pintores que mais influenciaram os seus primeiros passos? E quais os que actualmente mais admira?
- 8—Quais são para si as técnicas da nova pintura? Os materiais mais a usar?
- 9—Que pensa da pintura futurista portuguesa? (Sousa-Cardoso, Almada Negreiros, Santa-Rita-Pintor).
- 10—Que pensa da forma como a Fundação Gulbenkian tem assistido aos pintores? Já foi bolseiro, em Portugal ou lá fora? Caso afirmativo, que parecer formula quanto às condições e à eficácia do propósito?
- 11—Assiste-se a um surto renovador, tanto na actividade das galerias como na emblemática da crítica. Mas não parece que a esse surto tenha já correspondido um real afluxo de novos coleccionadores. Quanto a si, que mais poderia fazer-se, neste aspecto da questão, e qual a sua crítica, quanto ao que se tem feito?
- 12—Que está a trabalhar neste momento? Que projecta fazer a seguir?

De Roma, onde recentemente expôs na Galleria Arabesco desenhos, relevos e colagens, responde Henrique Ruivo em forma de carta:

Roma, 28 de Março de 1968

Meu caro

Tive imenso prazer em receber a sua carta, porque inesperada e porque sua.

Mas por outro lado pregou-me um susto: «o inquérito». Confesso que tenho um medo terrível dessa coisa — lembra-me exames liceais. Aparecem sempre imensas questões a que não sei que solução dar. Por exemplo: de Sousa Cardoso vi aquela exposição que lhe fizeram no SNI e penso-o sempre um pai de muita coisa — e muita gente —, com uma presença exem-

plar e de perfeita actualidade; mas do Eduardo Viana só vi um quadro com bananas; da Vieira da Silva conheço apenas reproduções em livrinhos (mas olho-a com atenção); de Santa-Rita nunca vi nada e dele só conheço histórias; de Almada vi a Gare Marítima, o «Pessoa», a regra 9-10 a preto e branco da Exposição Gulbenkian e de tudo dele o que gosto mais é da «Engomadeira». Coisa lhe posso dizer desta gente toda?

Da pintura neo-realista conheço «O almoço do trolha» do Pomar. Vi-o há anos e já tinha ouvido falar muito dele. Penso ser ainda o único pedaço de pintura neo-realista com qualidade que se fez (porque o Pomar era — e é — um pintor). E mesmo que hoje não fossem — ou não são — válidos os princípios que a informaram (a pintura neo-realista) a

excelência desse quadro parece-me manter-se, donde a arte exceder o próprio momento da criação, coisa aliás que me parece por demais evidente. Eu sou um maniaco do Lorenzetti: ele é um atentíssimo testemunho da sua época. Era um grandiosíssimo pintor de (e no) seu tempo: é mesmo por isto que o é ainda hoje.

Pergunta você, no seu inquérito, das influências. São tantíssimas que lhas não saberia esmiuçar: os primitivos, os surrealistas — pois evidentemente — todos antes e depois de Breton, os tableaux Delmas; as cidades animadas das feiras, sei lá. E houve o Charrua que me pôs na profissão (antes estudava para médico mas tinha começado a pintar na idade em que o fazem todos).

JORNAL DE LETRAS E ARTES — 35

Fig. 2.27 - n.a., «Inquérito à Nova Pintura: Henrique Ruivo», entrevista  
Fonte: *Jornal de Letras e Artes*, nº 261, Abril 1968, pgs. 35-36



A minha primeira exposição, tinha eu dez anos, foi na Missão Estética de Férias em Évora, com Dórdio Gomes a dirigi-la e onde estavam o Rosende, o Pomar, o Castro Rodrigues, o Vasco da Conceição. Agregavam miúdos da cidade e tomaram-me a bordo. E isso pode ter tido bastante influência, teve com certeza.

Neste momento não estou a trabalhar embora esteja cheio de projectos. Sucede que nem sempre tenho dinheiro para os materiais — e para

outras coisas como renda da casa — de modo que tenho que dedicar o meu engenho a outros misteres. E por isso mesmo que só agora lhe respondo com este lamentável atraso que você desculpará.

Quando estudante na Escola de Belas-Artes de Lisboa fui bolseiro da Fundação e cá fora já por duas vezes pedi bolsa à Gulbenkian mas disseram-me que não. Este ano — depois de três anos de interregno — volto à carga. A Gulbenkian tem sido útil em certos aspectos, mas creio que, exactamente pela maneira pouco objectiva como as bolsas têm

sido distribuídas, poderia ter feito muito mais e melhor. Mas o problema grave é que num País o panorama cultural não pode — nem deve — estar dependente de uma Fundação particular. Mas isto são outras histórias...

Os projectos — além da Gulbenkian jogo na lotaria cumprindo uma regra de família para tentar subverter o destino — são de continuar os trabalhos que tenho planeados. São relevos em madeira, gesso, areia, colas plásticas e todos os materiais e todos os detritos necessários.

HENRIQUE RUIVO

Fig. 2.28 - n.a., «Inquérito à Nova Pintura: Henrique Ruivo», entrevista (cont.)  
Fonte: *Jornal de Letras e Artes*, nº 261, Abril 1968, pgs. 35-36

**CAPÍTULO 3**  
**LOURDES CASTRO**

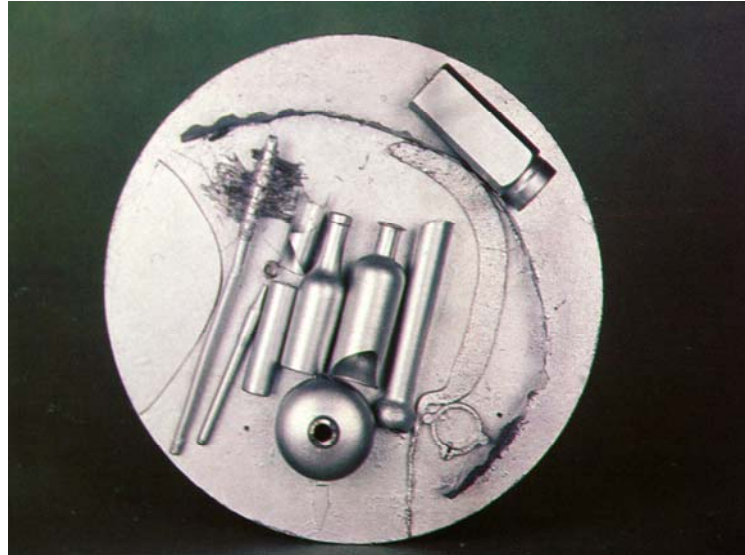


Fig. 3.1 - Lourdes Castro, *Coroa de Reis*, 1961  
45 cm diâmetro, 10cm alt. / Assemblage de objectos encontrados, cobertos com tinta de alumínio.  
Colecção da Autora  
Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 66

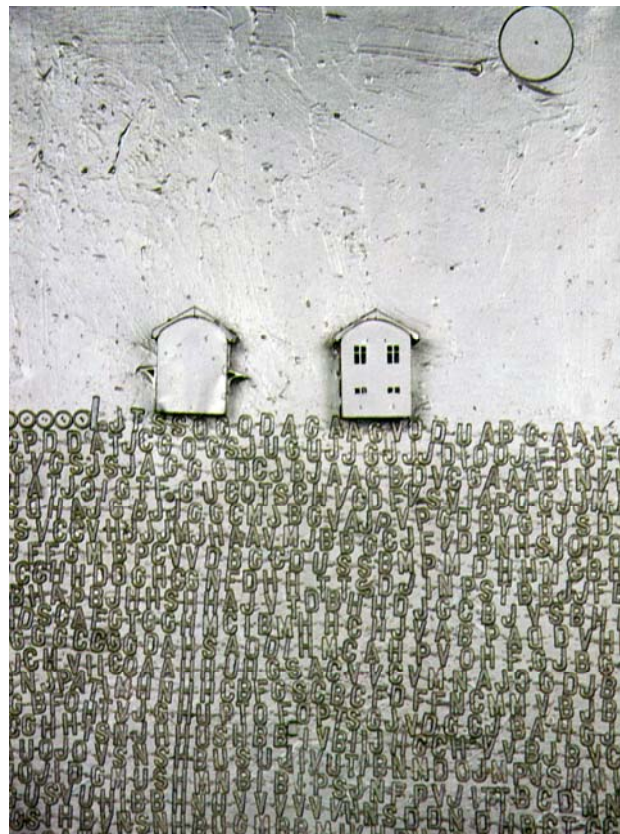


Fig. 3.2 - Lourdes Castro, *Letras e Duas Casas*, 1962  
101x73x6 cm / Objectos colados sobre tela com, cobertos com tinta de alumínio.  
Colecção da Autora  
Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 66

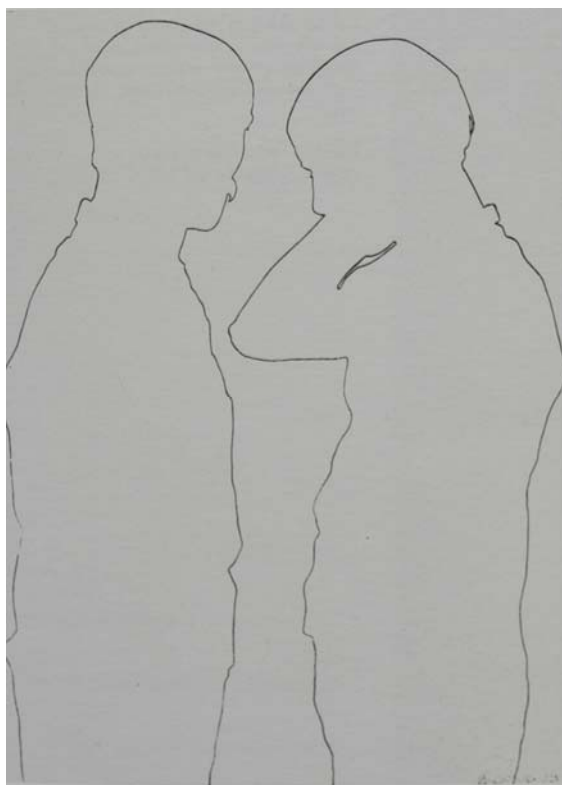


Fig. 3.3 - Lourdes Castro, *Sombra Projectada de Costa Pinheiro*, 1963

116x89 cm / pintura sobre tela

Colecção: Manuel de Brito

Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 82

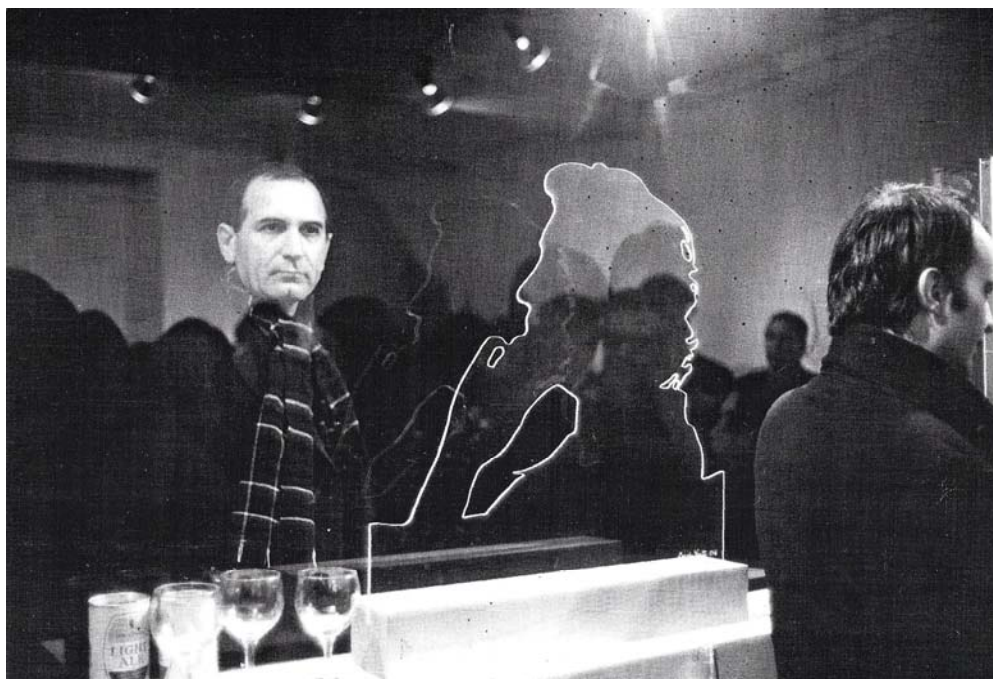


Fig. 3.4 – Fotografia de *Sombra Projectada de Minha Mãe*, 1964, na inauguração da exposição na Indica Gallery, Londres, em 1967 (fotografia Andre Morain)

Fonte: Arquivo da autora



Fig. 3.5 - Lourdes Castro, *Sombra Projectada de Geneviève e Tony Morgan*, 1966  
73x72x4,5 cm / pintura sobre plexiglas recortado  
Colecção Particular  
Fonte: Catálogo 40º Salon de Montrouge, Paris, 1992, pg. 51.

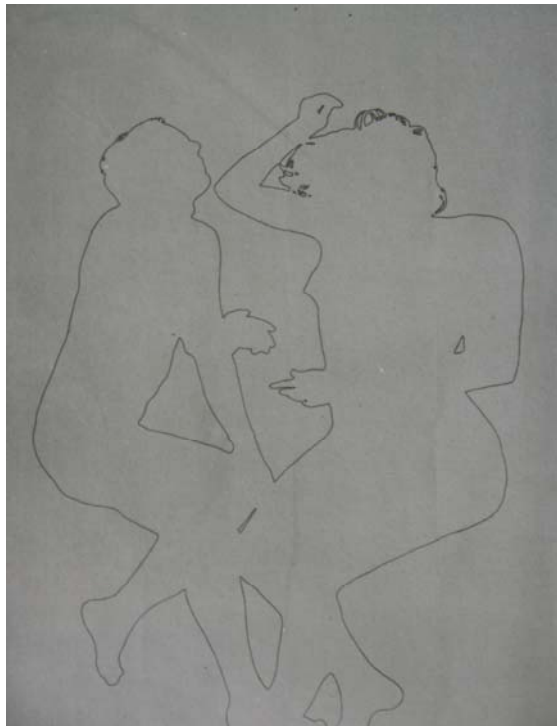


Fig. 3.6 - Lourdes Castro, *Sombras Deitadas*, 1969  
300x220 cm / lençol branco bordado à mão  
Colecção da Autora  
Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 102.



Fig. 3.7 - Lourdes Castro, *Grande Herbario de Sombras*, «echium e Tomateiro», 1972

Luz solar sobre papel heliográfico

Fototipia, Edição Galeria 111, Lisboa

Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 118



Fig.3.8 - Imagem do *Teatro de Sombras*, «Nuit et Jour», 1973

Fonte: Catálogo 40° Salon de Montrouge, Paris, 1992, pg. 58.



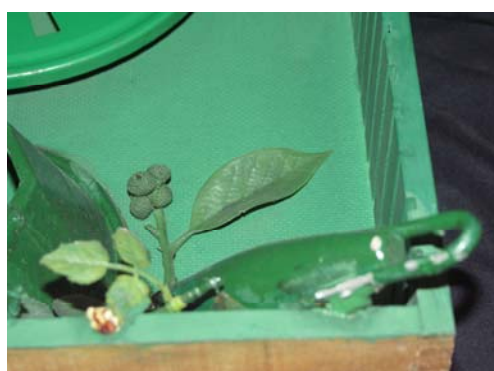


Fig. 3.10-3.16 - Lourdes Castro, *Caixa Verde*, 1963  
Pormenores da obra no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 2005  
Fonte: Fotografias Rita Macedo

**Inventário : Outros Objectos**

17-01-2008  
 Fundação Calouste Gulbenkian  
 Patrícia Rosas

Nº inventário	DEP - Lourdes Castro	
Designação		
Título	Caixa Verde	
Área	Arte Portuguesa	
Categoria	Escultura	
Descrição	Diversos objectos colados: uma tela pintada, um candeeiro de plástico, a lâmpada (vidro), lápis, carrinho de linhas.	

Informação específica

Cronologia				
Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
		1963		

Inventariantes	
Inventariante	Data
Patrícia Rosas	17-01-2008

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	17-01-2008	

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
Madeira		caixa
Notas: caixa de madeira pintada a verde		
Metal		
Plástico		candeeiro
Vidro		lâmpada
Cerâmica		

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 3.17 - Lourdes Castro, *Caixa Verde*, 1964  
 Ficha de obra  
 Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Lápis

<b>Medidas</b>			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	52,0	cm	
Largura	52,0	cm	
Profundidade	15,0	cm	

<b>Técnicas</b>		
Técnica	Parte descrita	Justificação
Assemblage		

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 3.18 - Lourdes Castro, *Caixa Verde*, 1963

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 3.19 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963  
52x52x20 cm / Assemblage de objectos encontrados em caixa de Unitex  
Colecção: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 70

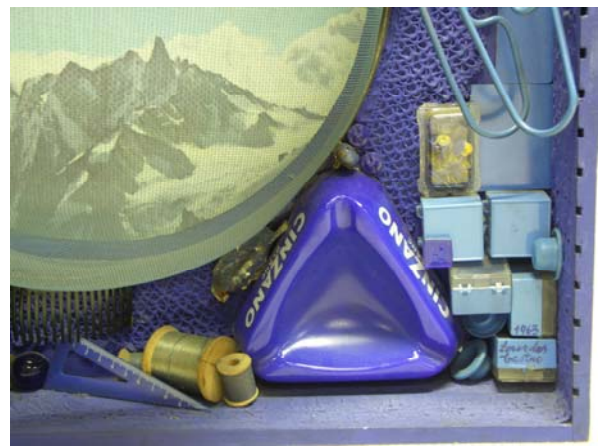


Fig. 3.20-3.25 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963  
Fotografias de pormenor da obra no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 2005  
Fonte: Fotografias Rita Macedo

**Inventário : Objectos**

17-01-2008
Fundação Calouste Gulbenkian
Patrícia Rosas

Nº inventário **99E808**

Designação

Título **Caixa Azul**

Área **Arte Portuguesa**

Categoria **Escultura**

Descrição



Informação específica

Autorias	
Autor	Tipo autoria
Lourdes Castro (1930-)	Escultor

Cronologia				
Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
		1963		datada

Estados					
Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
Bom				30-06-2005	30-06-2005

Incorporações						
Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual	
Aquisição		Lourdes Castro (1930-)			Dezembro de 1999	

Notas: 17-12-1999 - Despacho do Administrador

Inscrições								
Tipo inscrição	Autor	Texto	Grafia	Técnica	Posição	Idioma	Tradução	Data
assinatura	Lourdes Castro (1930-)	Lourdes Castro						c.i.d.
data	Lourdes Castro (1930-)	1963						c.i.d.

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 3.26 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Inventariantes	
Inventariante	Data
Patrícia Rosas	30-06-2005

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	30-06-2005	

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
Objecto		

Notas: diversos objectos colados

Medidas			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	52,0	cm	
Largura	52,0	cm	
Profundidade	20,0	cm	

Técnicas		
Técnica	Parte descrita	Justificação
Assemblage		

Valores				
Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor
	Escudo	Aquisição	5.000.000,0	Dezembro de 1999

Notas: Inf.114/CAM/83

CAMJAP/FCG	Euro	Seguro	75.000,0	Novembro de 2006
------------	------	--------	----------	------------------

Notas: Este valor surge na sequência da realização do Transfert - obras do CAMJAP em itinerância. Esta obra foi exposta no Palácio da Galeria, Tavira, de 16 de Junho a 8 de Setembro de 2007.

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 3.27 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Fichas Relacionadas				
Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	17187;01-06-1992;Transparência\9x12;Reinaldo Viegas;Lourdes Castro;A 05 - 5889;2;Nº inv.º 99E808			
Exposições	176;KWY - Paris 1958-1968;Temporária\Colectiva;Centro Cultural de Belém;Margarida Acciaiuoli;Exposição sobre o grupo KWY: René Bertholo, Lourdes Castro, Christo, Gonçalo Duarte, José Escada, Costa Pinheiro, João Vieira e Jan Voss.			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 3.28 - Lourdes Castro, *Caixa Azul*, 1963

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 3.29-3.30 - Fotografias da exposição *Além da Sombra* na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1992.  
Fonte: Arquivo da Autora



“Sombras à volta de um centro”

Pouso a jarra com as flores

A base da jarra é o centro

A luz vem de cima

As sombras das flores projectam-se à volta  
envolvidas pelo espaço do papel.

L.C. 29 XII 84

Fig. 3.31-3.32 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...

Dimensões variáveis / Ampulheta de vidro, mesa, gerânios cor-de-rosa, água

Colecção da Autora

Fonte: Catálogo *Além da Sombra*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, pg. 119

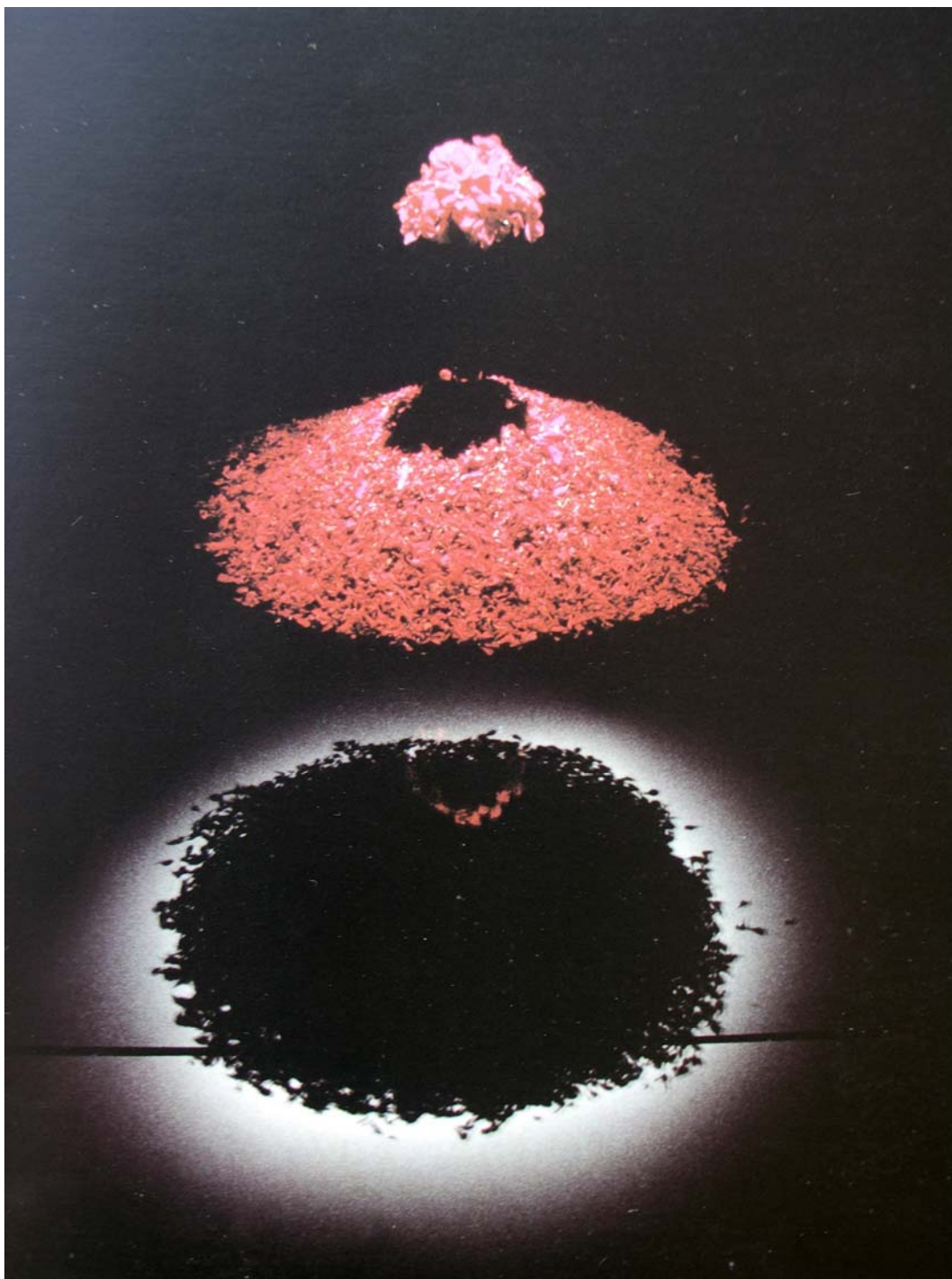
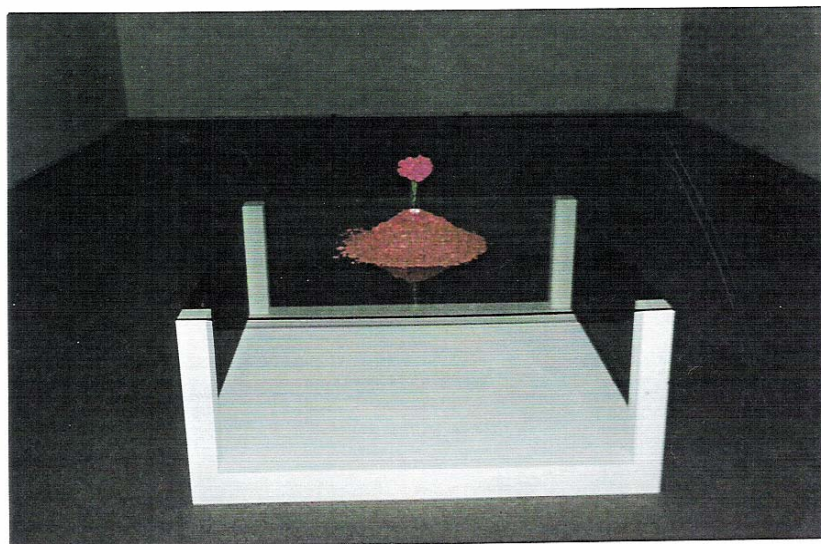
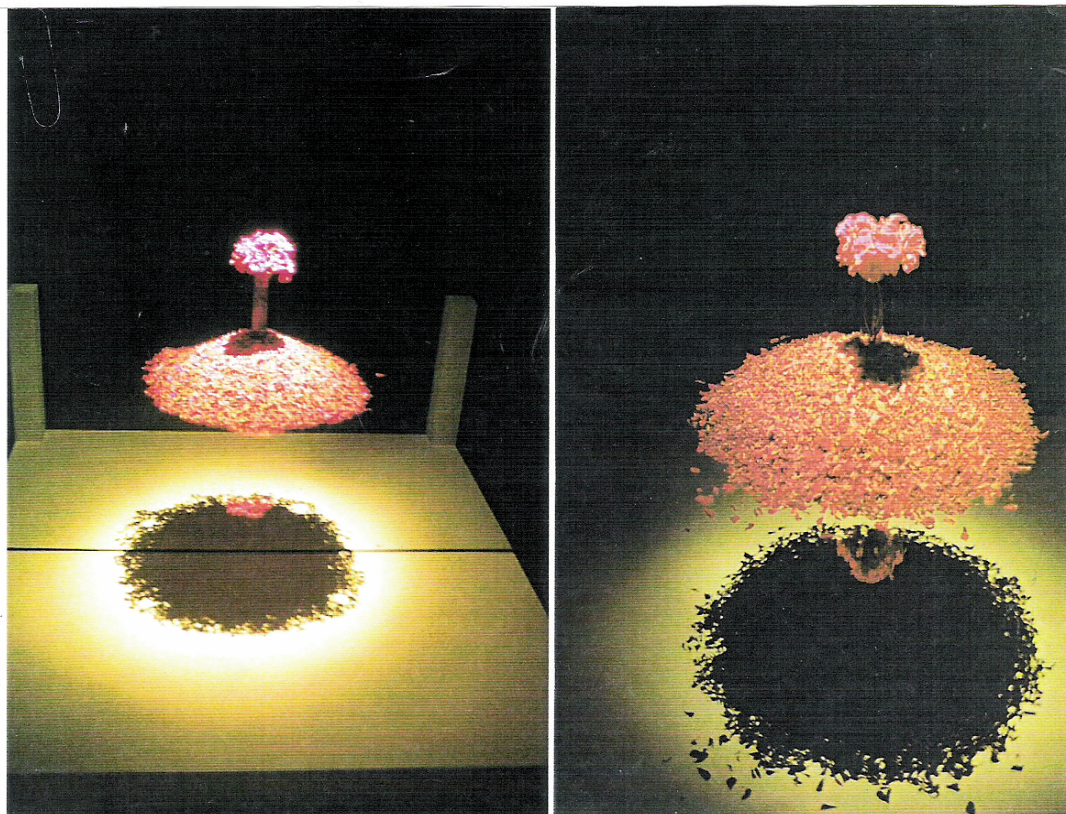


Fig. 3.33 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...  
Instalação da obra na Fundação Calouste Gulbenkian (fotografia Vitor Simões, 1992)  
Fonte: Catálogo *Sombras à Volta de um Centro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pg. 115



Lourdes Castro

Fig. 3.34 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...  
Imagens da instalação da obra  
Fonte: Arquivo da autora

## Montanha de flores

a instalação (Fundação C. Gulbenkian,  
M. Z. 1992  
«além da sombra»

a sala 11<sup>m</sup> x 6<sup>m</sup>

a mesa 1,50<sup>m</sup> x 1,50<sup>m</sup> x 50<sup>cm</sup>  
tampo de vidro espesso

as flores de porcelana rosa <sup>fluorescente</sup> num jarra  
cápsula alt. 25cm

as pétalas caídas desde 1988

aluz, uma só, zenital

foto Vítor Simões, 1992  
que um no catálogo KwY

Lourdes Castro

Fig. 3.35 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...

Documentação para instalação da obra na exposição *Além da Sombra* na Fundação Calouste Gulbenkian em 1992

Fonte: Arquivo da autora

## La montagne de fleurs

au commencement c'était un petit bouquet  
de fleurs, de géraniums roses mais  
d'un rose si vif on dirait fluorescent.  
le premier bouquet de fleurs de la nouvelle  
maison ici à Quinta, c'étaient aussi  
les premières à fleurir dans le jardin.  
depuis maintenant 7 ans que je le fais.  
les premières pétales fanées sont tombées,  
je les ai laissés autour des vases, je remplace  
le bouquet par des fleurs fraîches, toujours  
les mêmes géraniums car ils fleurissent  
toute l'année ici à l'île de Madère.  
Petit à petit une "montagne" c'est formée.  
Ceci depuis 88.  
je continue aujourd'hui la montagne  
de fleurs

pour l'exposition  
à Lisbonne  
j'avais amené  
des pieds de géranium  
roses, une année avant,  
j'avais plantés dans  
le jardin de La Fundação  
Gulbenkian et comme  
avoir des fleurs  
fraîches de recharge!  
depuis la montagne  
est plus haute.

Lourdes Castro  
X95

Fig. 3.36 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...

Documentação da obra

Fonte: Arquivo da autora

on ne peut pas l'improviser,  
'la montagne de fleurs'!

ça avait frappé très fort le public  
on ne croyait pas d'abord que les fleurs  
des bouquets étaient fraîches ni que  
la montagne c'était pas des fétalles

dans la salle vide une seule lumière  
les ombres en core comme  
cette couleur bleu des fleurs

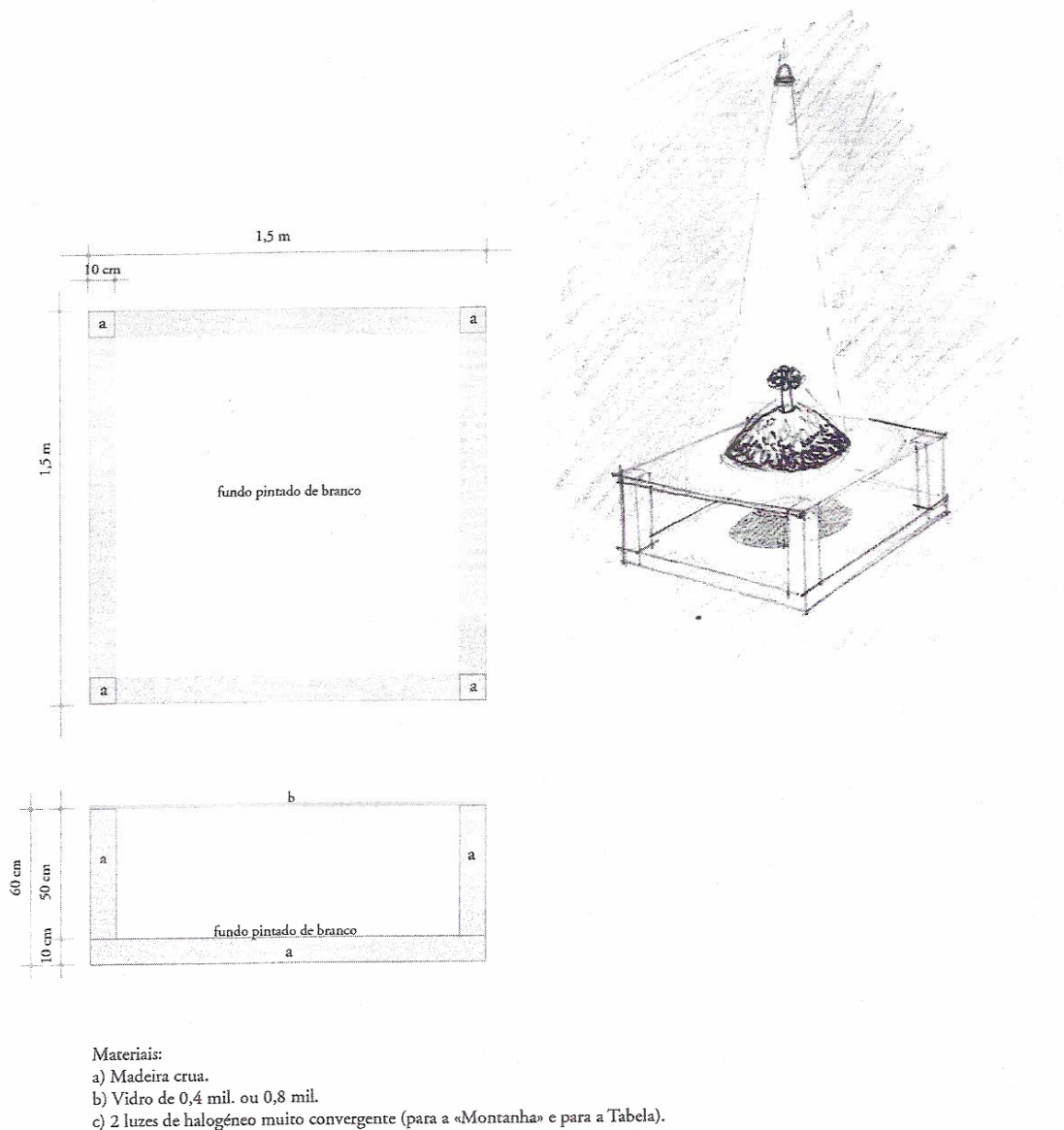
tout ceci est étroitement lié avec  
mes dessins des années quatre-vingt  
"ombres autour d'un centre"

Fig. 3.37 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...

Documentação da obra

Fonte: Arquivo da autora

Encenação da «MONTANHA DE FLORES» para a exposição «SOMBRAS À VOLTA DE UM CENTRO» de LOURDES CASTRO



MANUEL ZIMBRO

Fig. 3.38 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...

Documentação para re-instalação da obra para a exposição *Sombras à Volta de um Centro* no Museu de Serralves, Porto, em 2003

Fonte: Arquivo da autora

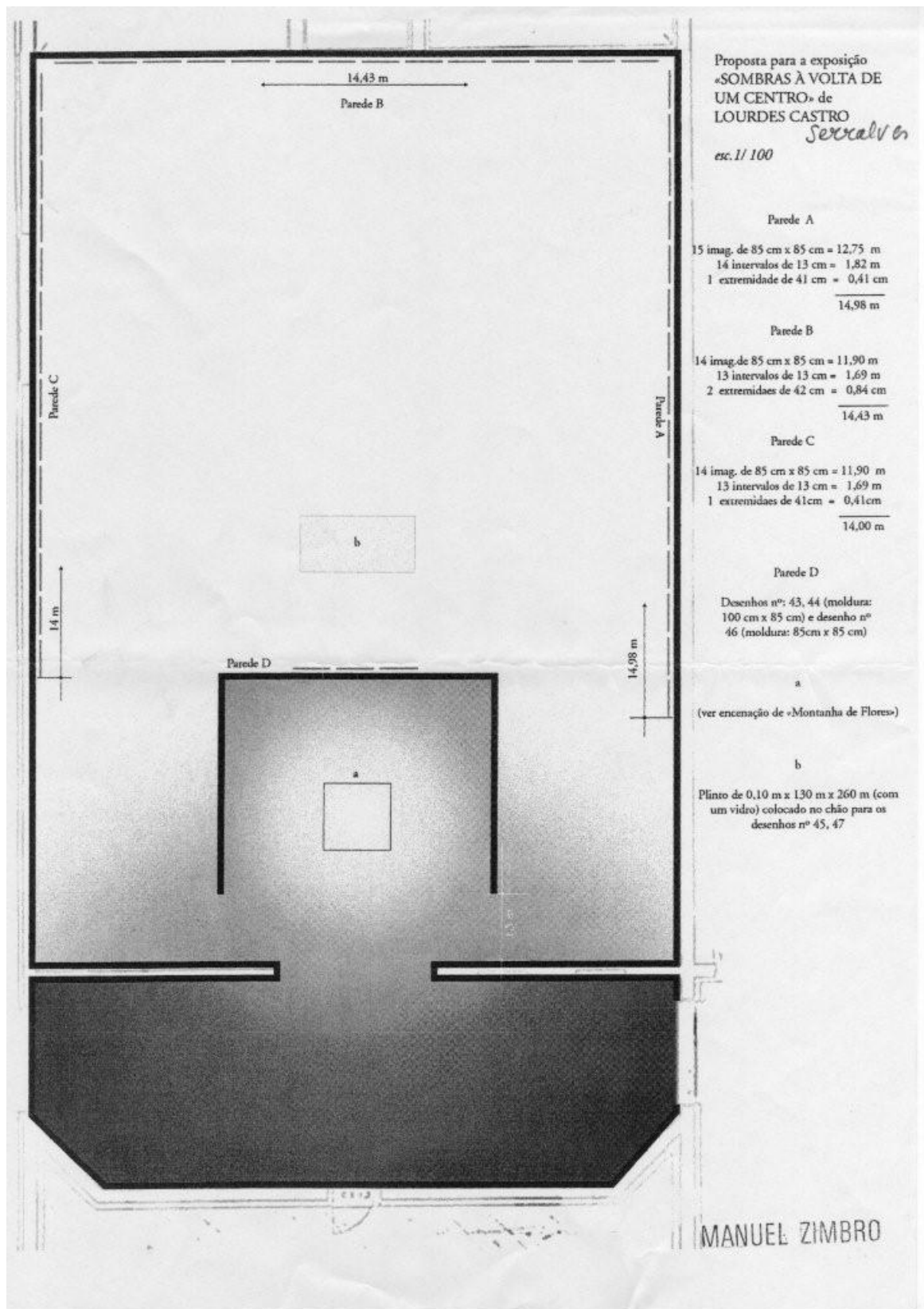


Fig. 3.39 - Lourdes Castro, *Montanha de Flores*, 1988-92...  
Documentação para re-instalação da obra para a exposição *Sombras à Volta de um Centro*  
no Museu de Serralves, Porto, em 2003  
Fonte: Arquivo da autora

Lourdes Castro «ocupa-se de sombras». Em entrevista ao «JL» ela fala das suas sombras, da sua vida, de coisas simples. Eis um dos artistas portugueses contemporâneos mais conceituados no estrangeiro; uma mulher sem idade, mas com vida

## Lourdes Castro: uma mulher que brilha nas sombras

Daniel Ribeiro

«O olho ocupa um lugar, os olhares se sobrepõem, e a luz que os olhos têm vai e penetra o ar tudo depois aterra naquilo que eles vêem. E ainda o olhar passa, nessa substância primeira que está sempre inteira, é pedra e a calçada. E não é particular e não pode ser nomeado, de alguma coisa ou de nada essa luz do olhar. E não pode ser pensada, e não é o pensar. E não pode ser desenhada, mas é mais o desenhado.» (texto extraído de «o meu álbum de família», vol. XVI, Lourdes Castro.)

Lourdes Castro é uma pessoa. Daquelas perante as quais tudo parece ser, a um tempo, simples e complicado. Para ela a vida parece ser demasiado simples. Ou será mesmo uma pessoa simples? Ou seremos nós complicados? Imbróglio muito difícil de desvendar. Haverá pessoas simples? Tudo é tão complicado... Tentemos deixar-nos de divagações e assentemos: Lourdes Castro é uma pessoa... simples e complicada.

Em primeiro lugar tentemos uma descrição visual: aparte serem lindos (porque não dizê-lo?), os seus olhos possuem uma espécie de energia tão forte, tão viva que julgamos que Lourdes Castro não deve ter mais do que vinte anos. Transmitem uma sensação de «tu cá, tu lá» tão impressionante e tão evidente que a conclusão é inevitável: não existe «idade» (em alguns casos, claro).

Depois vem a sua figura. Suave, estranhamente suave, doce. Os gestos, o caminhar, o falar... Tudo, o todo, atrai, comunica, complica, desafia, simplifica...

Fala com uma naturalidade «musical»... Caminha «sobre algodão» suavemente, naturalmente, como uma sombra... E tudo é feito lentamente, calmamente...

Como ela não há muitas outras pessoas — outra conclusão, não delineada, não definida, mas, apesar de tudo, uma conclusão.

Lourdes Castro parece uma sombra... E é estranho dizer isto de uma pessoa que faz precisamente isso: não só sombra como as outras, mas que trabalha a sombra. Trabalha «na sombra».

### Lourdes Castro ocupa-se de sombras

«Sombras nas telas, sombras nos lençóis, sombras no papel, sombras no plexiglas, sombras no teatro... Porque, Lourdes Castro?»

«É uma profusão de sombras e uma variedade de sombras... Basta olhámos à volta...»

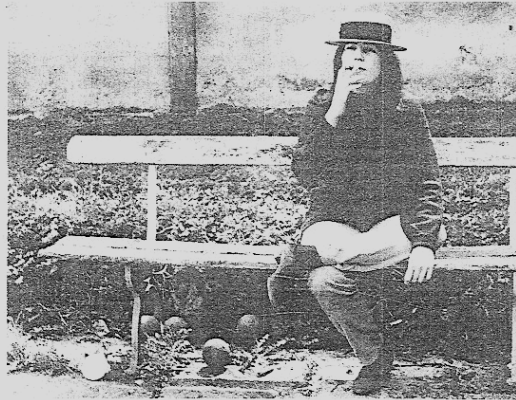
«O que são as tuas sombras? De onde vêm?»

«De um dia ter reparado nas sombras... Isso fascinou-me de tal maneira que desde 1962 me ocupo de sombras...»

«Talvez o melhor seja mesmo assentar nesta ideia: Lourdes Castro «ocupa-se de sombras». É uma actriz? Uma artista? Uma pintora? Uma bordadeira? Não; ocupa-se de sombras. Pronto.

«Um dia reparaste nas sombras...»

«Pois... Um dia olhei para as sombras... Em vez de olhar para o objecto, olhei para a sombra, e foi assim que comecei. Bem... Exactamente, exactamente... eu fazia aquelas coisas, como é que se diz, uns objectos... não eram colagens, assim umas caixas que tinham muitas coisas. Depois eu pintava tudo de alumínio. Depois pediram-me «nessa altura umas coisas gráficas, umas estampas, e eu nessa altura não estava a desenhar, não fazia desenhos, e lembrei-me de pôr esses objectos que andava a colar, que eram assim coisas para «deitar fora»... que eu recuperava... lembrei-me de os pôr na seda de serigrafia, e aí, em vez de... é que tive as sombras. Foi assim uma revelação tão grande que depois deixei de fazer esses objectos. Esse foi o ponto de partida para, por assim dizer, o trabalho, se quiseres.»



Lourdes Castro, uma madeirensa em Paris

«A partir daí sempre a olhares para a sombra, até hoje?»

«Depois sempre que vejo sombras dá-me imenso prazer, porque são, porque é sempre uma surpresa... mesmo que tu saibas que ou ficam maiores ou distorcidas ou assim... não é?... é sempre uma surpresa... E isso ainda me fascina. Primeiro fiz as sombras sobre papel, depois sobre tela, as telas pintava-as todas de branco para ter a melhor matéria possível. Depois, como são as sombras, lembrei-me de trabalhar com plexiglas, depois o plexiglas trouxe-me as transparências, as projecções, depois um dia lembrei-me de fazer sombras deitadas... foi isso que deu origem aos lençóis... Depois as sombras também mexem, e é essa a ideia do teatro...»

Ela é assim, como fala. Com suspensões, reticências... Nada parece ter o seu fim. Em Lourdes Castro não há conclusões. Não parece haver. Fica tudo como que incompleto, sem acabar... as coisas prolongam-se... há a sensação de que há sempre mais qualquer coisa a fazer, a dizer.

### «É uma sombra, é uma sombra, é uma sombra»

«A pintura na Grécia começou por delimitar com um traço o contorno da sombra humana. Esse foi o primeiro método — Plínio.

E continua: «No teatro são as mesmas situações, porque são coisas sempre muito quotidianas, muito simples, que é o que sempre me interessou. Sempre fiz sombras de coisas muito simples, de atitudes muito simples...»

«Esta é a última estância deste intrincado labirinto: aqui toda a confusão alegre, e toda a alegria se confunde; neste quadro de luzes e sombras brilham as sombras e asombrosas as luzes — António José da Silva (O Judeu), «O labirinto de Creta», 1736, Cena II, Parte II — de «O meu álbum de família», n.º IV.

«As sombras que fazes não têm nada de «sombrio», antes pelo contrário.»

«Eu tenho ali um caderno cheio de títulos e adjectivos ao lado da palavra «sombra» que eu tirei de muito sítio, e é sempre quase negativo e triste e sombrio, mas para mim não é, porque faz parte do objecto e... tem cor se a gente olhar bem... Como quem dizia «é uma rosa, é uma rosa, é uma rosa», eu digo «é uma sombra, é uma sombra, é uma sombra...» tal e qual a sombra sem mais. E preciso é olhar... a mim não me entristece...»

«Não te entristece...»

«Olho para as sombras... sempre que há uma sombra fico contente. É uma boa companhia... e no teatro sou sombra.»

«Mas porquê as sombras no teatro?»

«Porque se trata de teatro de sombras... e

porquê as sombras?... porque me ocupo de sombras, porque me fascinam. Quando eu comecei a fazer as sombras, muita gente me dizia «isso fazia-se no século XVIII, são silhuetas...» Eu disse que não eram silhuetas... eu fazia nessa altura contornos e também não sabia o que ia fazer depois. Eu sabia que não eram silhuetas do século XVIII... Comecei a juntar todas as coisas que diziam respeito a sombras, a contorno... e chamo-lhes os álbuns de família... quer dizer, são os meus parentes. Tenho parentes de que não gosto nada, tenho parentes muito afastados, tenho parentes mais próximos... E nesse álbum de família tenho muita documentação sobre o teatro de sombras... oriental... Disse e da minha vontade de pôr as sombras em movimento resultou o teatro de sombras.»

### «Para ver melhor... uma análise»

«... os faróis das bicicletas aproximam-se de mim pelas costas, alongando-me a sombra e deixando-a depois para trás...» — José Cardoso Pires, «O Delírio», 1968.

Tenho em casa uma enorme quantidade de carimbos. Feitos por ela. Bocadinhos de madeira com algo trabalhado numa das pontas que, por sua vez, vão deixar os seus traços no papel... Já fez exposições de carimbos. Também já expôs postais. Postais ilustra-

dos. Os contornos do que vem nos postais... «Pega na «torre de Belém» e retira-lhe o que está lá dentro. Pega na «Notre Dame» e retira-lhe o que está lá dentro... Só contornos — as linhas... o traço...»

«Eu corto isso é para ver melhor o contorno... O contorno é quase o mínimo que tu podes dizer de alguém ou de alguma coisa... com as propriedades dessa coisa... No fundo é quase uma análise. Eu estou a olhar para ti, e se quero o teu contorno é difícil, porque tu tens tantas coisas, o olhar, o nariz, a boca, o lato, o caxeol, isso tudo... E se eu quero ver o contorno tenho que tirar para ver a linha... que é muito, muito simples... e nos monumentos também... sentir a massa da coisa, o mais elementar... Um postal onde eu tirei porque não gostava do que lá estava dentro, foi um da Madeira... onde havia a nossa casinha no meio das bananeiras e um grande hotel ao lado... E claro, tirei o hotel...»

Lourdes Castro é da Madeira. Muitas das suas sombras «tratam» aliás, da ilha. Os bordados, por exemplo, «vem» da Madeira? Ou «vem» da mulher?

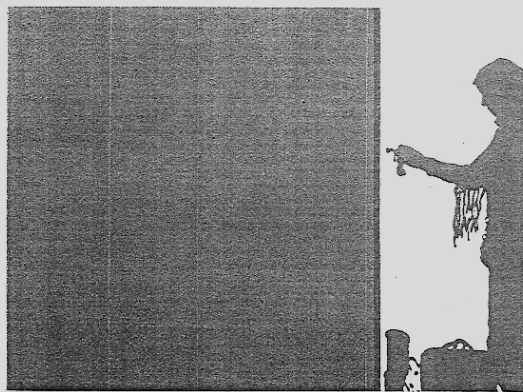
«É a mesma coisa que cortar ou que pintar... Antes trabalhava em plexiglas, trabalhava com uma serra eléctrica... depois tinha que limar os contornos, tinha que fazer buracos, com uma coisa eléctrica, depois os lençóis, tinha que ser em pano... pessoas deitadas na cama... E então bordei, quer dizer, eu sei bordar como sei pegar no lápis... E muito agradável bordar, é muito sossegado... mas sem complexos... antes tinha necessidade de uma serra eléctrica, agora tinha necessidade de uma agulha... pronto...»

Tudo assim. Muito simples. Diz que tudo tem a ver com a simplicidade das coisas. «Com simplificar as coisas. O seu companheiro, e «cumplice» no teatro de sombras, Manuel Zimbro, acrescenta que é como os sinais de trânsito. Que não tem a ver nem com o que está fora nem com o que está dentro. Tem a ver com o essencial — «rapidamente». Simplificação. Não é no sentido de ler rápido. E pôr simplificado. Com pouco, dizer tudo. Dizer o «máximo»?

«As sombras interessam-me também porque são coisas para que geralmente se não olha... Mesmo quando fazia os objectos e as caixas com «porcarias», eram tudo coisas que se «deitavam fora»... que já não serviam». E um pouco nessa linha, uma coisa que quase se despreza...»

### Procuramos ficar dentro do mundo das sombras

Bem... anda-se a olhar para a sombra... Lourdes Castro, pelo menos, anda nessa «actividade» há mais de vinte anos. Anda «na sombra»? Não é bem assim. Conhecida, «apreciada», Lourdes Castro «não está na sombra». Fez exposições um pouco por todo o mundo. Fizeram um programa na televisão



«Sintagma do teatro de sombras»  
«Fotografia impressa em papel» «Teatro de Sombras» M Zimbro

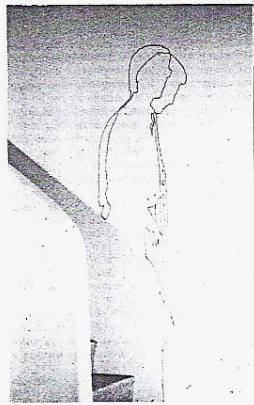
JL II III 1982

Fig. 3.40 - Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: Uma Mulher que Brilha nas Sombras», entrevista

Fonte: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Março 1982, pgs. 20-21

francesa sobre ela. O teatro é apresentado um pouco por todo o lado. Em Setembro estará de novo em Paris com a linha de horizontes. No Centro Georges Pompidou. Anteriormente foram as cinco estações.

«Aliás, é o teatro hoje a sua principal actividade. Depois das telas, dos lançóis, do que ficou e não ficou para trás, agora é o teatro de sombras. Há um certo tempo. Há alguns anos. Durante o espectáculo Lourdes Castro é sombra, Manuel Zimbro é luz. Alguém se interrogava ou afirmava que o teatro de sombras de Lourdes Castro é mais sombras de teatro do que teatro de sombras.



«Sombra de Pierre Brochet descendo uma escada» (Paris, 1972, desenhado na parede)

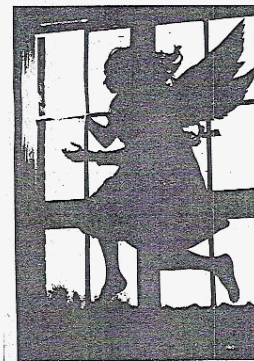
Agora vão «pôr em sombra» o «linha do horizonte». Aliás já o puseram. No Festival de Verão de Estrasburgo, em Julho de 1981. Como?

«Como se começa uma peça... a gente tem um «cran» branco... e a gente começa a fazer seja o que for, qualquer coisa... Em vez de ser riscar com um pincel ou com um lápis, é com luzes projectadas e comigo, que estou sempre à mão, e objectos... e uma coisa chama a outra, e vai-se estruturando e fazendo a peça. E, no fundo, uma coisa muito simples...»

«No teatro escreve-se habitualmente um argumento... Escrevem qualquer coisa?»  
«Escreve-se aos poucos, conforme se vai fazendo... Não é escrito antes, pega-se no que está à mão de semear, as coisas que estão à nossa volta... procuramos ficar dentro do «mundo das sombras»... Por exemplo, neste tenho um bulo de chá que já é uma sombra em si... é uma sombra recordada, em plexíglas azul, e eu quando deito o chá na taça vê-se essa sombra mas... depois ela vir bandeja... é uma superfície... As coisas no teatro são um mundo de transformações, as coisas transformam-se umas nas outras, até ao fim...»

No teatro, já se disse, Manuel Zimbro é luz. É a técnica?

Responde ele próprio: «Nesta última vez tentou-se fazer uma coisa... que era um fusível e chamava a atenção para o facto de que durante aquela hora (não é só aquela, mas aquela serviria de símbolo) aquilo tudo que se está a ver passa



«Nasah» (Berlim, 1976)

por um fio extremamente hipérlino, muito frágil... Da primeira vez, oito minutos depois do começo, nas «cinco estações», um curto-circuito pôs tudo às escaras, porque precisamente o macho não entrava completamente bem na fêmea... Há um lado extremamente frágil... e cada vez que se faz não acredito nada que aquilo vá seguro até ao fim... Eu prossegui o que comecei com o René Bértholo, pus mais um bocadinho, há cores, há uma multiplicidade de cores... Não tem complexidade nenhuma, é absolutamente simples, é electricidade e interruptores, depois tem coisas mais ou menos astuciosas, mas não é nada de transcendente...»

#### A gente pode sonhar com coisas simples

«Não há então uma procura de efeitos especiais?»

«Não. Nós procuramos sempre a simplicidade, que seja o que corresponde ao que a gente pretende, o Manuel e eu, que seia «justo». Não é preciso mais, é chegar ao essencial da coisa...»

«O que se pretende então com o teatro? Dizer alguma coisa? Ensinar?»

«Dar a ver. E no fundo chamar a atenção. A gente não pretende colossais nenhuma... Chama-se a atenção para coisas que passam despercebidas, que são as sombras, as situações quotidianas... A sombra é uma ponte... para dar a ver aquilo que as pessoas fazem no quotidiano. As sombras são um «veículo de transporte» para se reparar naquilo que se faz, no gesto, na simplicidade, no pegar, no transportar, no passar a ferro, no beber chá...»

Zimbro acrescenta que isso de se saber se se pretende alguma coisa ou não, não sabe... é misterioso... «É a nossa maneira de ver, porque no fundo eu e o Manuel, nós, vivemos assim, o mais simples possível... temos prazer, encontramos assim o nosso prazer... E é isso que no fundo reflecte a nossa maneira de ser, de ver, é isso, são os sonhos de cada um, a gente pode sonhar com coisas assim, muito simples...»

#### Lourdes faz postais, Zimbro faz os selos

A casa deles é «assim, muito simples... engraçada... calma... suave. Uma grande porta de correr que desliza suavemente, feita com um velho «cran» contornado por madeira clara... Tudo muito claro. A sala dos ensaios é pequenina, as luzes e os aparelhos amontoam-se aos cantos, organizadamente. Os móveis são simples, baixos. Um pequeno jardim nas traseiras com bastantes flores, que se encontra ligado à casa por uma grande janela de vidro... O sol entra e com ele as sombras das flores, das árvores. Uma casa que, não há dúvida, os representa, um pouco estético, sem artificialidade, onde se respira suavidade, onde se sentem as sombras... onde se vêem as sombras... O «habitat» de quem se «ocupa de sombras»...

Zimbro faz muitas coisas... estudo o que tenha a ver com os pincéis e com os lápis... Para além das luzes, faz algumas coisas a que chama «trabalho», o «ganha-pão». Agora está a fazer selos, encomendas de selos do correio. Lourdes, já se disse. Mas não deixa de ter piada: Lourdes faz postais, ele faz os selos...

Agora estão em Veneza com o teatro. Com as sombras de teatro. Com aquilo que os ocupa.

«A sombra sou eu / a minha sombra sou eu, / ela não me segue / eu estou na minha sombra / e não vou em mim. / Sombra de mim que recebo luz, / sombra atrelada ao que eu nasci, / distância imutável de minha sombra a mim, / toco-me e não me atingo, / só sei do que seria / se de minha sombra chegasse a mim. / Passa-se tudo em seguir-me / e junto que sou eu que vou, / e não que me perigo. / Fico por conjuntar a minha sombra consigo. / estou sempre às portas da vida, / sempre lá, sempre às portas de mim! — José Almada Negreiros — Obras completas — Poésia — de «O meu álbum de família», n.º X.

Lourdes Castro tem cerca de 52 anos... que não existem... ou, aliás, que existem, mas não no sentido comum — ou que existem precisamente no sentido que deveria ser o comum. Lourdes Castro parece uma criança, uma adolescente e uma adulta. É uma pessoa simples e complicada... «Ocupa-se de sombras»... É uma mulher das sombras... não das penumbras.

«Tempus fugit velut umbra — O tempo passa como a sombra» — legenda de um réligio de sol.

## Maria João Pires: as mãos reencontram-se com o piano

Pedro Vieira

Depois de quatro anos com o piano fechado, Maria João Pires regressou às salas de concertos. De cabelos, agora, compridos. É uma grande paz no olhar e nas palavras. Hoje (terça-feira, 10 de Fevereiro), pelas 18 e 30, ela tocará Mozart com a Orquestra de Câmara Suíça no Grande Auditório (esgotado) da Fundação Gulbenkian.

Recuperada dos problemas que afectaram os dedos mínimo e anelar da sua mão direita, MJP já actuou em quatro concertos no estrangeiro, um em Novembro e três em Dezembro, solicitada, designadamente, para substituir outros pianistas. Só a partir do próximo Outubro se apresentará com uma programação própria e global, retomando o ritmo de uma carreira de instrumentista.

Para MJP, tocar piano é uma coisa, envolver-se numa carreira é outra. O que ela recia não é sair de casa e ir à Gulbenkian tocar Mozart, mas a engrenagem dos concertos sucessivos, das viagens, das horas infundáveis dos estúdios de gravação.

«Tenho prazer em recomeçar, mas ao mesmo tempo tenho medo. Vou fazer uma tentativa para me adaptar a todos os aspectos negativos de uma carreira», diz.

A sala ampla que dá sobre as árvores do Campo de Santana e sobre a cidade que se eleva lá mais ao fundo, é dominada pela solenidade do piano de cauda. Das paredes azul-claro nascem, suaves, paisagens e rostos. MJP corre o reposteiro sobre o sussurro mecânico da rua e senta-se num ângulo do divã. Eu pergunto: estes quatro anos foram um exílio ou foram também a possibilidade de fazer outras coisas?

#### «Mesmo que...»

MJP toca piano desde os três anos. Aprentou-se em público, pela primeira vez, quando tinha quatro anos. Para ela tocar piano é tão natural como falar, andar. E eis que, aos 33, o silêncio: uma volta na chave da tampa do piano.

«Desde pequena que toca e isso faz-me falta. Tenho necessidade dessa forma de expressão. Mas não quero que isso se torne uma dependência. Não quero passar por cima das coisas que tenho como importantes na vida. Mesmo que para isso tenha de abdicar de tudo de uma carreira.»

Concretiza:

«Antes da carreira está a relação com as minhas filhas. Não me quero separar delas.»  
Povoam a sua vida e a sua casa. Surgem nas portas como pássaros que pousam e logo desaparecem. Um «Serra da Estrela», que repousa a sua imponência alorada sobre a alcaífa, parece gozar esse voojar à sua volta.

São cinco meninas; quatro filhas suas e mais uma do marido. Regressaram todos há pouco meses do Alentejo. O marido de MJP é professor e esteve colocado na Escola Secundária de Vila Vicosa. Viviam num monte.

«Aprendi muitas coisas. Fiz trabalhos pesados. Estive isolada», diz MJP.

«As mãos admiravelmente proporcionadas, propícias a muitos desenvolvimentos máximos de técnica que conseguiu atingir (Francine Benoit) entregues a lavar e a coser roupa, a deitar milho às galinhas, a caçar a casa...»

Os três anos de Alentejo afloram no seu rosto, feitos sorriso desenhado pelos seus dentes brancos e alinhados, como uma quilha bordada de espuma.

O regresso de MJP à actividade artística «foi inesperado».

«Tinha um problema muscular. Melhorei de repente. E, por outro lado, consegui tomar uma decisão rápida.»

A sua energia é inversamente proporcional ao seu corpo franzino de um metro e cinquenta de altura. Não foi a idade — MJP completará 38 anos em 23 de Julho — ou a visita de alguma doença que a feriram.

«Estoirei com este braço», diz, esboçando um gesto com o braço direito.



Maria João Pires: a paixão pela vida é mais forte do que as glórias de uma carreira

«Estive dez dias a gravar de manhã à noite. Por vezes, até perto da meia noite. Para o final, para poder prosseguir tinha de fazer-me massagens no braço. Depois disto ainda fiz 80 concertos em condições difíceis, alterando programas, até que consegui cancelar os últimos compromissos. Por vezes somos, como uma mercadoria.»

#### Veneno

Quando fala da carreira e dos estúdios, os termos saem acres:

«Tenho que engolir esse veneno. O problema é uma pessoa ser vendida diariamente. Se não nos precavermos, somos, permanentemente, um objecto de exploração.»

MJP gravou para a editora francesa «Erato» a integral para piano de Mozart e ainda outras obras do mesmo compositor, bem como de Chopin, Bach e Beethoven. Presentemente está a estudar convites de outras editoras.

O nome de MJP é geralmente associado a Wolfgang Amadeus Mozart de quem é considerada uma intérprete sublime. Outras paixões: Schumann, Schubert e Bach. Mas na pintura negra do piano é um busto em vulto de Beethoven que emerge. E mais ao fundo, as partituras das sonatas do grande mestre de Bona, em duas encadernações de carreira.

Francine Benoit, uma professora, crítica e compositora naturalizada portuguesa e que conta quase 88 anos, a quem MJP está ligada por uma grande amizade, lamenta que a pianista não toque, habitualmente, autores portugueses.

MJP explica que não é por uma atitude de recusa, mas apenas por isso não se proporcionam a uma pessoa ser vendida diariamente. Espera mesmo apresentar, muito em breve, um concerto escrito por Francine Benoit para ela.

Ao piano, MJP mobiliza todo o seu ser. É uma questão de tudo ou nada, de vida ou de morte. A morte que ela conheceu quando perdeu o pai, três semanas antes de nascer.

«Recuso-me a tocar aquilo de que não gosto», afirma.

Quando em Outubro do ano passado voltou ao piano, três semanas chegaram para se preparar para os concertos.

«Não é por se tocarem horas e meses a fio que se aprende. Aprende mais em pouco tempo. O importante é conseguir que o cérebro tenha um domínio suficiente sobre o corpo para se exprimir o que se quer exprimir. É diferente de fazer ginástica.»

Para MJP, que estudou durante cinco anos em Munique e Hannover, «a técnica não existe por si».

«Para cada milímetro de pensamento musical — há uma forma própria de expressão. Os grandes instrumentistas são aqueles que conseguem que a técnica não exista.»

Fig. 3.41 - Daniel Ribeiro, «Lourdes Castro: Uma Mulher que Brilha nas Sombras», entrevista (cont.)

Fonte: *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 2 Março 1982, pgs. 20-21

# A FIGURA E O LUGAR

Fez-se célebre sem querer, através das sombras. Mas mantém-se sempre «Antes de Começar», como na peça de Almada Negreiros que pôs em teatro de sombras. De repente, saiu de Paris onde viveu muitos anos e foi para a Madeira onde nasceu.

## Lourdes Castro: "O mar é muito maior que Paris"

Inês Pedrosa

Parece que ela abandonou o léxico mudo das sombras. Que já não pinta, nem borda, nem talha, nem cinema. É o que não dizer. Depois veio a voz dela e parece-me estranho que o fio do telefone não seja de cristal.

A taxista não conhece o endereço, simplices pastéis, como nos romances: Quinta do Monte. E, no entanto, este táxi deve

turístico, é uma casa particular, mas aparece tanta gente! As vezes é aborrecido, não é, estamos metidos na nossa vida e as pessoas invadem-nos a casa, querem ver tudo como se isto fosse um museu. Mas eu compreendo-as, também... Para os austríacos, este é um sítio sagrado. Vão até à capela e choram, sabe?

Junto aos sofás de velúto gasto onde agora estamos há uma mesinha onde as fotografias de Carlos de Habsburgo e Zita de Bourbon de Parma se

mais acima, o fogo devora silenciosos de árvores.

Perto da casa um bichito invisível desata a ladrar. «Não tenham medo, ela não faz mal, gosta de brincar!» É uma figura irreal, vestida de branco bordado, um contorno de luz que assoma à varanda para nos sossegar. Conduz-nos por entre salões miraculosamente frios sem que os seus passos produzam qualquer espécie de ruído. E il. Não se sabe se é um sorriso que ri ou um riso que sorri. Dir-nos-á depois que dantes havia um lago com barcos de ninar ali defronte da mansão. Parece estar aqui há muito, muito tempo. Absorve toda a água deste lugar e agora fala assim, em cascata, menina esquecida de crescer, dona da casa de onde os adultos debandaram depois dos anos vinte.

### Uma casa que seja sua

Vim para a Madeira com «A Corte do Norte» de Agustina da Silva e não sei se fiz bem. Não sei se fiz bem porque Agustina é feliz e eu começo agora a crer que esta sombra vive o Rosalina, a Bela, baronesa de Madalena do Mar e senhora de todas as seduções. «Essa casa ficou para ela uma espécie de apolo cênico, posto que todas as vidas humanas precisam desse imaginário que é o palco. Ali havia quadros como cenários e a própria casa pintada como pano de fundo, num parque de acélias o mais fantástico e líquido que é possível. Se o elemento líquido atrai os fantasmas, a Quinta Cossart devia estar cheia deles.» (A Corte do Norte, pág. 55). A Quinta Cossart é exactamente esta que hoje dá pelo nome mais singelo de Quinta do Monte.

«Sempre fixa teatrinhos, desde criança. E aqui agora também temos feito muitos, com os amigos.» — diz Lourdes Castro, olhos decididamente azuis, baronesa do Mar. Levanta-se, desaparece pelos corredores em busca de fotografias. Nesta está a fazer de freira risonha e provocatória. Nesta outra, a preto e branco, tem vinte e poucos anos e René Bertholo ao seu lado, mas já não é teatro, está tudo misturado, isto está tudo misturado, diz ela, é uma confusão, ainda não tivemos tempo para arrumar as coisas, temos montes de malas e caixotes por abrir.

Não têm pressa de saber tudo o que têm por desembrulhar. Não têm pressa, chega-



Foto de António Albuquerque

ram só há três anos, esta casa nem sequer vai ficar deles. «Estamos aqui provisoriamente. Não tínhamos onde ficar e então um amigo nosso emprestou-nos esta casa. Estava tudo abandonado, o dono não vive cá, e depois é preciso muito dinheiro para manter isto. A casa está à venda desde há muito tempo, agora parece que tem havido gente interessada, nós estamos aqui só provisoriamente, nem vale a pena desempacotar as coisas. Tantas coisas! É que de repente, são quase trinta anos de Paris, por muito que se deixe há sempre tantas coisas!»

Fugitiva, mutável, ela é a única certeza das fidelidades.

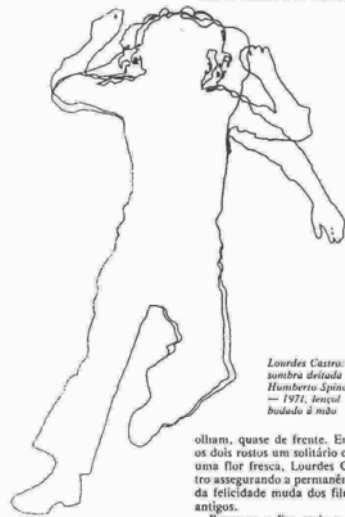
Tudo o que é mortal tem uma sombra que o prolonga para a eternidade. «O Manuel é a luz, eu sou a sombra», dirá Lourdes, no tom firme e claro em que o tem dito de outras tantas vezes. O Manuel Zimbro, companheiro inseparável, não está. «Que pena que o Manuel não esteja! Está no Caniço a tratar das coisas da casa. Foi tão difícil arranjar aquele terreno! O sítio é muito bonito, isolado, sobre o mar, gostava que viesse. Mas dá tanto trabalho construir uma casa! Há tantas coisas para tratar! E depois tem que ser tudo muito bem pensado: onde é que se vai abrir a janela, como é que en-

tra a luz, como é que se divide o espaço... É que é a primeira casa realmente nossa! A casa agora, é tudo, por isso é que não tenho feito outras coisas, estamos a instalá-las. Passamos os dias inteiros no Caniço, vamos cedinho e regressamos à noite, agora somos operários (ri-se). E mesmo assim tivemos muita sorte com o mestre que arranjámos agora, é muito dedicado. Espanha-me tanto o decair que as pessoas normalmente têm pelo seu trabalho, fazem casas ou coisa como se fossem funcionários, sem gosto...»

### Da cintilação das sombras

O que aproxima perigosamente Lourdes de Castro da perturbante Rosalina, ou da sua trisnetá Rosamund, é esse dom de impermeabilidade ao tempo, essa persistência de «buscadora da sua própria imagem no mundo inteiro». Não sei até que ponto Rosalina e Rosamund foram reais, e sei ainda menos dos limites de irrealidade de Lourdes Castro. Toda a sua vida tem sido um sublinhar dos contornos para apagar as fronteiras entre os seres e os sonhos deles, um gesto de contaminação, um resuscitar de desperdícios.

Tudo começou com objectos,



Lourdes Castro: sombra desenhada de Humberto Spínola — 1971, tecido bordado à mão

olham, quase de frente. Entre os dois rostos um solitário com uma flor fresca, Lourdes Castro assegurando a permanência da felicidade muda dos filmes antigos.

Puxamos a fita atrás e eis-nos ainda a sair do táxi, depois de algumas voltas à freguesia do Monte. Nenhum taxista da Madeira sabe o caminho, quando se trata de portugueses, sobretudo continentais. No muro em frente ao portão um homem ressoneta que não podemos entrar, que ele é que é o guarda. Mas é um rosnar sem ênfase, entrámos. Tenho medo é dos cães, o António Rodrigues também, mas o silêncio dos abetos e castanheiros é tranquilizador. Já nem se pode chamar calor a esta febre dos céus. O calor tem um hálito, uma qualquer sede de corpos, e esta manhã madeirense nasceu em total abstinência de ar. Lá

Fig. 3.42 - Inês Pedrosa, «Lourdes Castro: O Mar é Muito Maior que Paris», entrevista Fonte: *Jornal Letras, Ideias e Artes*, 3 Outubro 1987, pgs. 16-17



Lourdes Castro com uma das varandas: em cima, o as estátuas iver, na capella, cova de António reira. A Quinta do stal antigo; em de Lourdes Castro fante

«Paris é difícil do princípio ao fim. É e tudo muito caro. Um dia vim aqui e apeteceu-me voltar a ver o mar todos os dias. O mar é muito grande, maior que Paris.» Ri-se, agora um riso inteiro, desassombado, o sotaque torna-se-lhe ainda mais madeirense, ainda mais carregado de azul. «E depois, se a gente o teve desde pequeno, este espaço aberto, livre...»

Lourdes Castro nasceu perto do Funchal e quando saiu pela primeira vez da Madeira (tinha já vinte anos feitos. Corria o ano de 1950, não havia aviões. A circularidade da ilha nunca lhe tinha parecido finita. O reino dela, como o de todos os ilhéus amados pelos deuses, é de espirais. «Quando cheguei a Lisboa senti que as pessoas lá eram muito mais fechadas do que aqui. Porque nessa altura ainda nem havia turistas em Lisboa, e a gente aqui estávamos habituados aos navios que iam e vinham... A minha avó nunca saiu daqui, e era uma mulher extraordinária. Tinha muitos livros, foi a primeira rapariga a frequentar o liceu, aqui na Madeira. Ensinava-me português em casa, na rua, na mesa grande debaixo da canfoteira, vinham uns rapazes que trabalhavam no jardim, e eu aprendia assim, livremente. O

das coisas de deitar fora pintadas em tons de alumínio. Um dia pediram-lhe umas estampas, e ela lembrou-se de pôr os objectos sobre a seda da serigrafia. E os objectos fizeram sombra sobre a seda, e foi atrás dessa sombra que Lourdes de Castro decidiu continuar. As sombras correram do papel para a tela e da tela para a matéria plástica talhada a serra eléctrica. Como as sombras também se deitam, ela bordou-as em lençóis. E como acordam e mexem, ela pô-las em teatro.

Assim, naturalmente, numa libertação de energia cada vez mais próxima do espontâneo, cada vez mais sucessora de si própria. Da primeira sossegada sombra ao primeiro palco de sombras decorreram sensivelmente dez anos. Foi em Berlim, em 1973, que com René, Lourdes teve tempo para gerar este movediço mundo de magias.

Agora ela parece distante de todas as datas, dos títulos das peças e dos nomes das cidades,

caixas, coisas de deitar fora do seu nome nas enciclopédias. «Sabe, se alguma coisa inovel foi porque fiz o que sentia que estava de acordo comigo, só isso. Se as pessoas fizessem isso mais vezes, se estivessem atentas a si próprias, se gostassem do que faziam, apareciam mais coisas novas, não acha? Porque não há duas sombras iguais, não é? Tudo muda permanentemente, e cada pessoa é única. Nós vivemos assim, de acordo connosco...»

O que distancia confortavelmente Lourdes de Castro da meteórica Rosalina é este «nós» que nela é mais natural do que o «eu». «Vimos como dois passarinhos. Gostamos muito de árvores, terra, plantas. É isso que dá as forças todas aqui. Vou ao Funchal só quando é preciso. Queríamos ter uma vida mais simples, ainda não é. Sabemos de parte a parte que não podemos ter tempo para nós, agora.» Parece imune ao tédio, a todos os tédios. Despediu-se de Paris como de uma pele já poida pelo sol.

rias, coisas que lhe pedem e que ela vai fazendo. E disse, de alguns trabalhos novos e de outros mais antigos que eles vão vivendo enquanto constroem a casa. Perdemos o fio das interrogações a cada nova janela, a cada reflexo de um dos muitos espelhos oxidados onde as imagens se esfumam.

António Rodrigues fotografara o solenite conjunto estatutário da sala de visitas e na revelação as figuras aparecem vivas, elegantes como numa noite de festa de princípio de século.

**Caixinhas de segredos**

«Onde é que iam? Ah, isso, a minha vocação quem a descobriu foi uma senhora muito amiga da minha mãe que vive agora em Minas Gerais. Ela é que dizia que eu devia ir para Belas-Artes. O meu irmão desenhava bem, mas era tudo muito bem feitinho, desenhos de arquitecto ou engenheiro. Eu fazia uns desenhinhos, umas aguarelas. E engraçado ver como há sempre assim umas pessoas de fora da família que influenciam as crianças, não é?»

Rosalina, Rosamund, Lourdes, parece que todas três estão reunidas em segredo dentro deste corpo de ilusória fragilidade, rindo baixinho do encanto que provocam em quem as olha. Deixam-se admirar, amam pela vertigem do verbo amar, mas não se deixam ver. Procura-se-lhes a alma, e elas transparecem, põem-se a esvaecer. Platónicas pragmáticas, donam as sombras todas, fazem de sombra para melhor sorverem a luz. Digo-lhe que as sombras dela têm tudo menos obscuridade, ela ri-se, damos outra volta à casa e ela diz que sombra é aquilo que faz com que a luz brilhe, é a colecção de marcas que vamos deixando para trás, é aquilo que melhor nos define. «Não tenho uma visão nada subalterna das sombras, não acho que sejam coisas desprezíveis. De momento para momento, o que fica é a sombra. A sombra do sol sobre a terra terá sido a primeira pista de orientação dos homens. A sombra é aquilo que recua para avançar sobre o seu tempo, aquilo que não precisa do tempo para se realizar, e Lourdes Castro, nativa do Sagitário, signo mutável de fogo, zona das metamorfoses profundas, sabe bem disto. Sabe bem tudo o que lhe sabe bem. Nunca se atrapalhou. Em 1957 deixou a Escola de Belas Artes porque era preciso sair. «Queríamos ver, precisávamos de tocar com os olhos na pintura verdadeira.» Passou por Munique e depois foi para Paris, com René Bertholo e Escada. Christo e Gonçalo reuniram-se-lhes no projecto K.W.Y. Se lhe falarmos disto hoje ela ri-se e conta tudo como se narrasse jogos de infância, foi tão engraçado. Detém-se mais a falar das casas, da que tinha em Paris, desta que tem em provisoriedade eternidade («Quando vejo e gosto, é meu. O meu ar é meu, não é?», da futura, ali sobre o mar.

**Cameleiras e acácias**

«Lembro-me de uma frase do Rilke: 'L'espèce on le porte en soi'. A nossa casa em Paris era muito pequenina, mas aquele atelier, para mim, era o maior

do mundo, nunca me atrapalhou. Eu tenho a mania de guardar tudo, mas não é para ter, é para ver. Quando estava aqui, em rapariga, os álbuns de postais eram a minha pintura. Sabe, escrever, pintar ou outras coisas, são tudo pretextos. E há tanto para ver aqui! Não temos sequer televisão: no Verão, damos passeios, no Inverno, a chamim é a nossa televisão. Tem programas diferentes todos os dias. Damos nomes aos pedaços de madeira, sabe?

Deixamos os grandes para os dias festivos. A cameleira leva muito tempo a crescer, mas um tronquinho pequenino dá para uma noite inteira. Já a acácia, põe-se imponente dum dia para o outro mas depois arde num instante, vê? Com as pessoas também é assim. Não vale a pena ter pressa. Eu nunca tive pressa. É tão triste, agora, esta preocupação com o emprego em que as pessoas vivem... A solidão não tem a ver com o isolamento exterior, tem a ver com a alma das pessoas... Nós nunca estamos sozinhos. Até porque os amigos aparecem muito por cá, mesmo os de longe. E temos muitos projectos. O Manuel tem um grande cuidado para falar e ensinar a ver, e pensamos fazer um estágio de desenho, qualquer coisa assim para as pessoas de cá, que queiram experimentar... Logo se verá. E depois recebemos cartas. Tenho um amigo professor na Austrália que me manda postais muito bonitos. Há-de sempre ter uma sombra, mesmo que pequenina, o postalinho que ele me mande. Quer ver? E eu também escrevo. Escrevo, mas não espero resposta. Quando a resposta vem, tenho uma grande alegria. As vezes uma carta transforma o dia (todo, não é?).

Alguns dias depois, em Lisboa, recebo um postalinho de Lourdes de Castro, acompanhando algumas fotografias que lhe pedi. É um postal amigo da Quinta do Monte, a tinta das paredes ainda intacta, o jardim cuidado, uma sombra descendo do telhado. No catezalho, Lourdes escreveu: «Monte, 23 IX 87, lua nova». Diz Agustina nas páginas da Corte do Norte que «uma ilha e como uma missa: tem introito e credo, confissão e bênção». A alma de certos seres é também assim: lembro-me de estar a subir os degraus da capela que Zilda mandou construir em memória do marido, e a sentir que nunca poderia trazer para o papel mais do que a talha dourada daquela figurinha de menina branca que me orientava pelos corredores sombrios.



3.10.87 17

Fig. 3.43 - Inês Pedrosa, «Lourdes Castro: O Mar é Muito Maior que Paris», entrevista (cont.)  
Fonte: *Jornal Letras, Ideias e Artes*, 3 Outubro 1987, pgs. 16-17

# Lourdes Castro, na vida como na vida

*Simplicidade enganadora ou complexidade autêntica? A interrogação põe-se a propósito de uma artista que tem uma forma desconcertantemente linear de estar na vida. Tapeçarias elaboradas sobre desenhos seus estão patentes nos Jerónimos – mas esta é apenas uma faceta do seu talento também ele frequentemente desconcertante*

Isabel Fragoso

**O**NDE ACABA A SUA SIMPLICIDADE E começa a complexidade é completamente impossível determinar. Lourdes Castro é, com os seus destumbrantes olhos azuis, possuidora de um magnetismo fora do comum e contra o qual não vale a pena precavermos-nos. Sabe bem. Está-se bem. O seu trabalho é bonito. E é ele que deverá falar por si.

Quando se fala de Lourdes Castro fala-se necessariamente de sombra e de Teatro de Sombras, que nada tem a ver com sombrio; pelo contrário, tem que ver com cor e com vida. Mas não foi ele que nos levou a procurar Lourdes Castro. No Museu dos Jerónimos está patente, até 18 de Agosto, uma exposição de Tapeçarias que inclui, entre outros magníficos trabalhos de qualidade inextinguível a que a Manufatura de Tapeçarias de Portalegre já nos habituou, «Linhas de Sombra», de Lourdes Castro.

A artista nasceu em 1930, na Madeira, onde vive actualmente. Passou cerca de 30 anos fora do país, em aventuras experimentais que chamaram sobre si as atenções dada a peculiaridade da sua arte: pintou em plexiglass, recortou, bordou lençóis... Aparentemente nada há de

complicado em tudo isto: «Lembrei-me de fazer sombras deitadas e, sendo assim, teriam de ser lençóis, e lençóis eu não os ia pintar, por isso bordei-os com aquele pontinho pé-de-flor. É tão simples quanto isso. O que me interessa mais não é pintar. Antes de tudo isso é preciso conhecer-se e fazer as coisas o melhor possível». É com esta candura que Lourdes Castro vai levando a vida, sem pressas e sem certezas. Não há fúrias. «Temos de acalmar de qualquer maneira, por isso, mais vale não tê-las».

Acrescenta: «Eu e a Natureza somos muito amigas». E assim é. Lourdes Castro tem «mão verde», virtude só de alguns. «As plantas fazem-me companhia. Não me aborreço». Não sente falta do movimento urbano das grandes capitais que tão bem conhece e que visita de quando em vez. Para já, «é assim». Voltou à Madeira há oito anos mas, às vezes, parece-lhe que está «ainda a chegar». Diz que tudo tem a ver com a simplicidade das coisas e a felicidade também.

Vindo de Lourdes Castro é para acreditar.

## Uma arte especial

«Jornal de Letras» — Esta é a sua primeira experiência com as Tapeçarias de Portalegre?

Lourdes Castro — É já o terceiro trabalho que faço com eles.

«JL» — Mas está muito entusiasmada com esta em especial?

L.C. — Fiquei logo muito entusiasmada com a primeira (em 1984 ou 1985). A segunda foi um tríptico, esta é a terceira mas nesta viagem trouxe comigo um cartão novo para uma quarta tapeçaria. O trabalho das tecedeiras é fantástico, não se pode desejar melhor, não há defeitos no trabalho, no respeito que têm pelo desenho... É tudo muito cuidado. Não são só as tecedeiras que são muito boas, as senhoras que interpretam a maqueta também. O cuidado que têm na escolha das lãs. Têm milhares de tons mas se por acaso, não têm a cor de que precisam, elas tingem as lãs. Faço sempre um desenho em tamanho natural. A maqueta com cores, essa, já é pequena, e dou sempre uma selecção de cores. Faço, sempre que me pedem, um cartão especial para tapeçaria; nunca envio uma coisa que já tenha feito.

«JL» — Porquê? Há desenhos que não se adequam à tapeçaria?

L.C. — Acho a tapeçaria uma arte especial. Depois, leva tanto tempo a fazer, é tão cuidada, que acho também que todo o cuidado que os artistas tiverem é sempre pouco para o trabalho que ela representa depois! Sinto que não posso dar um desenho qualquer. Terá de ser pensado para tapeçaria! Devo confessar que a Teresa Amado já me tinha falado, há muitos anos, em fazer cartões para tapeçaria, mas, nessa altura, pensar em tapeçaria fazia-me pele de galinha. Eram pouco actuais. Agora acho que se está no bom caminho porque se faz cada vez mais tapeçaria de hoje. A Galeria de Tapeçarias de Portalegre é linda, as oficinas de manufatura são espaços movimentados, com aquelas lãs todas. A tapeçaria de hoje deve ser criativa, não faz sentido estar a fazer repetições. É como nos azulejos;



estar a copiar azulejos antigos quando há tantos artistas vivos... é preciso criar na nossa época. Conservar e cuidar do antigo sim, mas também fazer coisas novas, de acordo com a nossa maneira de olhar o mundo, de viver hoje. Por isso, eu acho fantástica e única a manufatura... Seria boa em qualquer lugar do mundo.

## Teatro de Sombras

«JL» — Acompanhou o trabalho durante a sua feitura?

L.C. — Não. Quando dou a maqueta já lá está tudo muito resolvido. Já vi amostras, claro. Até já fui a Portalegre ver a manufatura. Quando começam a tecer já está tudo decidido.

«JL» — É muito organizada, meticulosa?

L.C. — Dizem que sou. É mais simples ser. É a minha maneira de trabalhar. Quando acito uma coisa gosto de fazer o melhor que posso.

«JL» — Tem estado a pintar nestes últimos tempos?

L.C. — Uns dizem que sou pintora, artistas, mas a melhor definição que tive quanto ao meu trabalho até hoje foi dada por uma amiga minha, em Berlim (estive lá duas ou três vezes, com bolsas de estudo). Quando lhe perguntavam: a tu amiga o que faz, ela pinta ou quê? Ela respondia: ela ocupa-se de sombras.

As últimas coisas que apresentei têm a ver com o Teatro de Sombras.

«JL» — Para quando um novo espectáculo?

L.C. — Para o ano devemos fazer um novo espectáculo.

«JL» — Essas sombras em movimento contam uma história?

L.C. — Não, não há história.

«JL» — É improvisado?

L.C. — Não, é muito preparado. Nem imagina! É preparado ao milímetro. Uma peça nova demora sempre entre 10 meses a um ano a preparar. Nasce do nada, é como se fosse uma tela sem nada, como um

FUNDAÇÃO RICARDO DO ESPÍRITO SANTO SILVA

ESCOLA SUPERIOR DE ARTES DECORATIVAS

## AVISO

Avisa-se que a Prova Específica à ESAD terá o seguinte calendário:

1.ª época — 1.ª chamada — 5 de Julho às 10.00 horas  
2.ª chamada — 6 de Agosto às 10.00 horas

2.ª época — 1.ª chamada — 27 de Setembro às 10.00 horas

As inscrições para a 1.ª chamada devem ser feitas até 3 de Julho, para a 2.ª chamada até 2 de Agosto e para a 2.ª época até 25 de Setembro.

São admitidos os candidatos que possuam o 12.º ano e a P.G.A.

Largo das Portas do Sol, 2  
1100 LISBOA

Telef.: 862 183 / 4 / 5

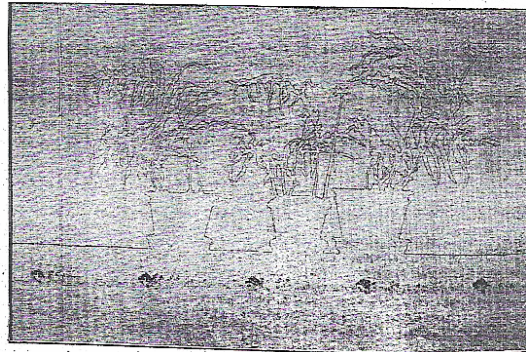


Fig. 3.44 - Isabel Fragoso, «Lourdes Castro, na Vida como na Vida», entrevista  
Fonte: *Jornal Letras, Ideias e Artes*, 18 Junho 1991, pgs. 24-25



bonito como a Madeira, onde posso plantar árvores, acho que devo viver isso e não complicar a vida.

«JL» — Saiu da Madeira com quantos anos?

L.C. — Com 20 anos. Vim estudar pintura para a ESBAL. Não acabei o curso porque acabei por ir para o estrangeiro. Primeiro Munique, depois Paris. Aqui não havia quase nada. Naquela altura havia a SNDA, o Museu de Arte Contemporânea, a Galeria Pórtico, na qual o grupo da escola chegou a fazer exposições, e a escola era o que era. Não havia uma Fundação Gulbenkian, que fez muito pela nossa cultura. Os mais velhos diziam que era preciso muita coragem para ir para fora. Ficar cá era não continuar. Se quisermos continuar não o podemos fazer aqui.

**Não criar raízes**

«JL» — O que fez nesses 25 anos que passou em Paris?

L.C. — Tinha coisas...

«JL» — Vinte e cinco anos noutra terra dá para criar raízes.

L.C. — Não quero criar raízes em lado nenhum. Estamos nesta terra e tudo passa: nós passamos, portanto não nos devemos fixar às coisas. Regressar à Madeira não foi para estar «agarrada» a ela. É difícil. As

vezes a gente tem essa tentação, mas sei que as coisas não são definitivas, que passam; não me quero agarrar a elas, mas sim vivê-las intensamente, sempre.

«JL» — É religiosa?

L.C. — Não professo nenhuma religião em especial. Sobre essas coisas é sempre difícil falar. Como é que eu hei-de dizer? Quero ser livre, não quero pertencer nem a nenhuma religião nem a nenhum clube. Não, não quero, eu não quero nada. Quero ser livre e pensar em cada instante, rever e duvidar.

«JL» — Essa atitude, essa maneira de estar na vida, parece ser fruto de uma certa reflexão filosófica ou religiosa.

L.C. — Pois claro, mas não será uma maneira, um caminho que se possa definir por palavras. Se sou daqui ou dali? Eu sou deste mundo.

«JL» — Não se percebe, em si, onde acaba a simplicidade e começa a complexidade...

L.C. — ... Tento ser o mais simples possível. Há sempre ideias, preconceitos... tento libertar-me deles da melhor maneira que posso.

«JL» — Já se pode falar da Retrospectiva que vai ter lugar na Gulbenkian?

L.C. — Ainda é muito cedo. Só será para o próximo ano.

ecrã onde o teatro é projectado; aliás, o ecrã também somos nós (eu e o Manuel Zimbro) que fazemos. É um pano especial. É tudo feito à mão, em casa.

«JL» — Uma espécie de teatro de crianças para adultos?

L.C. — Não é para crianças. Tem que ver com isso, mas é para adultos. As crianças podem ver, mas o teatro nunca foi pensado para elas. Bem, eu acho que as crianças, quando uma coisa é boa, devemos deixá-las ver. O último espectáculo que fizemos chamava-se *Linha do Horizonte*. O «papel principal» era um pau que se transformava sete vezes: um varão de cortina, linha do horizonte, cana de pesca, varão de escada... até que no fim é um pau que segura umas bandeiras. Eu fui a sombra humana. Depois há outro tipo de acessórios e muita cor.

Sempre gostei muito de teatro. Quando da exposição na Gulbenkian sobre Almeida Negreiros, eu e o Manuel Amado fizemos «Antes de Começar», que era uma coisa que eu tinha feito há 30 anos, quando andava na ESBAL. O pai do Manuel Amado, o dr. Fernando Amado, era, na altura, o director do Teatro Universitário. Repusámos o espectáculo 30 anos depois.

«JL» — Nunca sentiu necessidade de dar prioridade a uma dessas artes — teatro ou pintura?

L.C. — A certa altura, como gostava tanto de teatro e ao mesmo tempo gostava de pintar, pensei nisto. O Teatro de Sombras reunia as duas coisas.

«JL» — Foi uma decisão assim tão clara?

L.C. — Para mim está claro. Mas não há opções definitivas. Não gosto de coisas definitivas.

«JL» — Não chegou a dizer-me se tem trabalhado ultimamente...

L.C. — Há muito tempo que não pinto. Antes do teatro fazia aqueles bordados nos lençóis... Claro que vou sempre desenhando um pouco... O que tenho andado a fazer ultimamente é a plantar árvores. Gosto muito de plantar.

**Madeira**

«JL» — Tem resistido à tentação de fazer representações na tela sobre esse *environment* natural?

L.C. — Olho, vejo, posso tirar uma fotografia de vez em quando mas a pintura é sempre outra coisa. Não quero retratar. Bom, isso, de certa forma, acontece com esta tapeçaria. Representa três vasos mas é sempre o mesmo com uma planta em crescimento. Quando a gente olha as coisas, interioriza-as, elas estão a acontecer, e quando saem já são outras. É como Klee dizia: o artista é como um tronco de árvore, as raízes vão buscar a água mas os frutos são outra coisa, tem a ver com a nossa maneira de olhar para o mundo.

«JL» — Trabalha como e quando?

L.C. — Faço-o quando tenho necessidade.

«JL» — Sem nenhum sentido pejorativo, poderá dizer que a Lourdes Castro faz parte da facção *country* das artes portuguesas?

L.C. — Não sei, agora neste momento é assim. Não tenho pressa para nada, nem nunca cuidei muito da minha carreira. Quero é viver cada momento da vida de um modo intenso. Se vivo num sítio, não

Por ocasião da 60.ª Conferência da INTERNATIONAL WOOL TRADE ORGANISATION

# TAPEÇARIAS DE PORTALEGRE

PELOURO CULTURA

MOSTEIRO DOS JERÓNIMOS

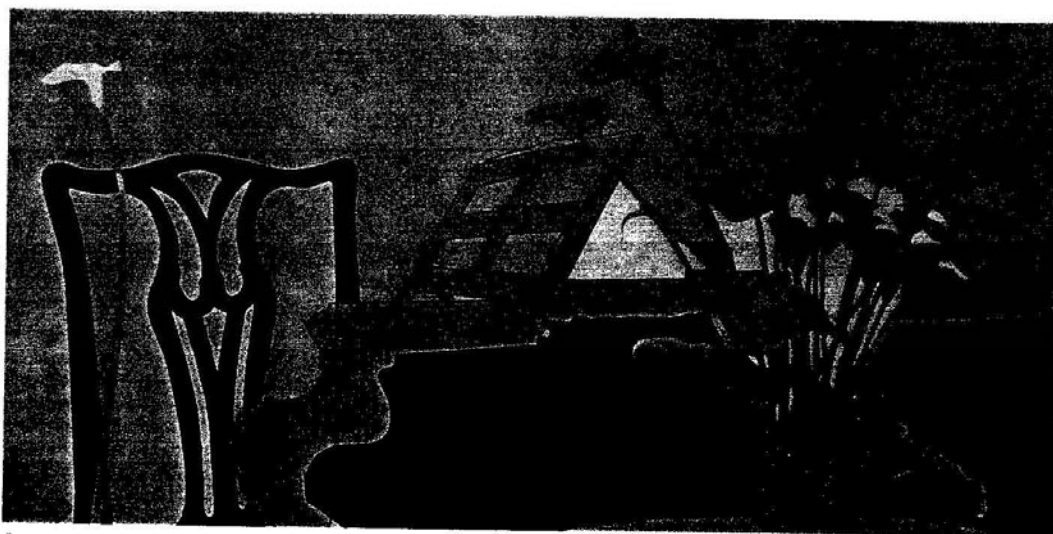
11 de Junho de 1991

INSTITUTO DE INVESTIGACÃO E DESENVOLVIMENTO

Fig 3.45 - Isabel Fragoso, «Lourdes Castro, na Vida como na Vida», entrevista (cont.)  
 Fonte: *Jornal Letras, Ideias e Artes*, 18 Junho 1991, pgs. 24-25

# No rasto da sombra

Lourdes Féria



"Sombras em Clave de Sol", 1984. Tapeçaria, 120 x 240 cm. Coleção Regiforum

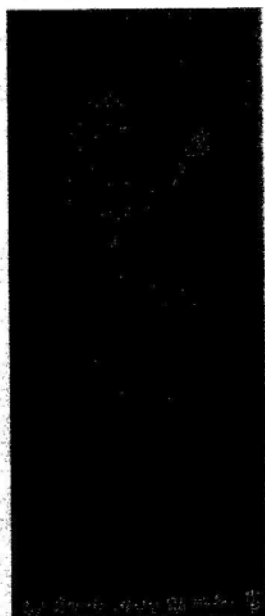
No contexto artístico português, a conduta de Lourdes Castro surge pautada por códigos íntimos, o que confere à sua caligrafia, reduzida à expressão mais simples das linhas e das sombras, um cunho peculiar e desconcertante. Colocar-lhe etiquetas seria um exercício reductor e estéril que nada vinha acrescentar à natureza do seu labor. «Não inventei coisa nenhuma, apenas tento ser o mais verdadeira possível». Cala-se e sorri. Talvez por uma questão de pudor denota relutância em falar de si, compensa com um sorriso as pausas de silêncio, a contenção verbal, o que não impede de se mostrar cordial e afável. A tranquilidade que trans-

mite, como se o pulso nunca se lhe acelerasse, corresponde à sua maneira de respirar que, segundo afirma, «pode ser mais rápida ou mais lenta mas sem grandes sobressaltos». Um ritmo idêntico ao traçado das suas linhas que também é regular.

Fascinada pelo mundo das sombras, desde a década de sessenta, produziu uma obra singular e comprometida com uma certa vanguarda, parte da qual vai figurar na retrospectiva que a Fundação Gulbenkian lhe dedica. «Não será bem uma retrospectiva porque isso tornar-se-ia bastante cansativo, inclui algumas das fases do meu percurso mas não abrange, por exemplo, o período da Alemanha». Em paralelo terá uma

exposição na Galeria Tapeçarias de Portalegre com incidência nas suas incursões, relativamente recentes, a este território já explorado por diversas personalidades da pintura. Da mostra constam o políptico *Quatro Estações* onde, no dizer da autora, «se sente que o verde não é o Outono», e o tríptico *Sombras Brancas* representando silhuetas de flores semeadas num fundo cinzento, constituído por uma meticolosa intercepção de fios. Destacam-se ainda os títulos *Sombras em Clavedesol*, *Linhas de Sombra*, *Crescem à Sombra* e *Filodendro*, planta ornamental de largas folhas, cujo nome deriva do termo grego «Philodendros» que significa «amigo

Fig 3.46 – Lourdes Féria, «No Rasto da Sombra», entrevista  
Fonte: Revista *Artes & Leilões*, nº 15, Julho/Setembro 1992, pgs. 19-22



Políptica "Quatro Estações". Primavera.  
Cortesia Tapeçarias de Portalegre



Verão

das árvores. Eis um excelente emblema para os que se declaram defensores da ecologia.

### Ornamento é delito

1. As sombras de Lourdes Castro não adquirem aqui a tradução de trevas, domínios satânicos, o que simbolicamente se liga ao Mal. Trata-se muito simplesmente das sombras que as pessoas e os objectos projectam pelo facto de existirem. Remetem para algo de imaterial, de intangível que se interpõe entre a luz e o corpóreo, cobrando assim um direito de realidade virtual.

Se entrarmos no campo analógico, movidos pelo intuito de compreender, aportamos na filosofia do silêncio que caracteriza o pensamento de Wittengstein expresso na frase lapidária do que não se pode falar o melhor é calá-lo que encerra o último capítulo do seu *Tractatus Logico-Philosophicus* e se baseia na imprecisão da linguagem. Já agora talvez seja oportuno lembrar o manifesto escrito, em 1908, pelo arquitecto Adolfo Loos contra o *delito* do ornamento. Quan-

do sublinhou que a ausência de ornamento é um signo de força espiritual pretendia atingir os artistas de tendências estetizantes, caso de Klint ou de Olbrich, que emergiram na Viena do princípio do século. Foi o vento rebelde, a chuva de pedra, a borrasca que se abateu sobre o movimento maneirista denominado *Arte Nova*.

Longe de cometer tal pecado está Lourdes Castro que só se apodera do rasto da sombra, desse mínimo tão mínimo, sem admitir detalhes nem retoques. Esta sua focalização da sombra data desde a época de Paris, cidade onde residiu durante 25 anos. Integrada no espírito do *nouveau réalisme* participou com René Bértholo, Christo e Voss na feitura da revista *KWY* em que colaboraram, oferecendo desenhos, fotografias e textos, Ben, Filliou, Klein, Telêmaque e etcaetera. Foi queimando etapas escalonadas, das colagens com *objectos* e coisas inúteis e das investigações sobre materiais transparentes avançou na direcção das sombras. Em 1974 cria o Teatro de Sombras, uma consequência das suas experiências plásticas ante-

riores e que, ao fim e ao cabo, era o modo de imprimir movimento às sombras. Consagrada quase exclusivamente a esta actividade, em que se assumia como o principal sujeito, levou o espectáculo a alguns países da Europa e, mais tarde, ao Brasil no âmbito da Bienal de S. Paulo.

Lurdes Féria - *Como aconteceu a sua iniciação na tapeçaria?*

Lourdes Castro - De início estava um pouco renitente, confesso que não me apetecia muito. Ao visitar a Manufatura de Portalegre apercebi-me da qualidade do trabalho e, então, senti uma enorme vontade de colaborar.

L. F. - *Faz um cartão especificamente destinado à tapeçaria ou entrega um gouache qualquer?*

L. C. - Faço os desenhos em tamanho natural e só depois é que são reduzidos. Quando procedo aos estudos de cor penso nas tecedeiras de forma a facilitar-lhes a escolha das lãs. Dessa conjugação de esforços resulta uma obra impecavelmente executada.

L. F. - *Já tinha a experiência dos azulejos...*

L. C. - Não podemos comparar porque estamos perante materiais diferentes. Com respeito aos azulejos temos uma superfície brilhante e aos quadrinhos, enquanto a tapeçaria é dotada de outra textura. Pode portanto outra interpretação, que se reflecte no resultado.

L. F. - *Porquê a obsessão das sombras?*

L. C. - Não estou obcecada com as sombras, antes pelo contrário, convivemos em paz. Considero a obsessão uma coisa doentia, daí que não me pareça a palavra correcta. Ando com as sombras desde há trinta anos e com elas ficarei enquanto falarem comigo.

L. F. - *O que é que lhe dizem?*

L. C. - Vão bem comigo. Sempre apreciei as coisas insignificantes em que, normalmente, as pessoas não reparam.

L. F. - *Como é que aconteceu tão providencial encontro?*

L. C. - Em vez de desenhar resolvi pôr as coisas sobre a seda da serigrafia e obtive sombras. Eu fazia serigrafia em casa com o René Bértholo que percebe disso a fundo, a descoberta entusiasmou-me imenso e fui por aí fora até abandonar por



Outono



Inverno

completo os objectos. Era um processo semelhante ao das solarizações do Man Ray.

L. F. - *Tem afinidades com os surrealistas?*

L. C. - Por acaso conheci o Man Ray, estive no seu atelier onde ele guardava um monte de coisas acumuladas ao longo do tempo. Nunca tive nada a ver com os surrealistas, sou uma pessoa demasiado simples para ser surrealista. Não me encaixo no universo nocturno dos surrealistas, estou mais virada para o lado solar. Gosto de Max Ernst e, sobretudo, da pureza de Magritte como também me interessa por muitos outros artistas que, em termos de sensibilidade, não me são próximos.

L. F. - *A sua linguagem é extremamente depurada.*

L. C. - Antes de passar ao vidro acrílico desenhava a sombra inteira ou somente os seus contornos numa tela previamente pintada com tinta gliceroftálica que é uma espécie de laca como a que se aplica nas portas.

L. F. - *Quanto à fase dos lençóis bordados a ponto pé de flor?*

L. C. - Lembrei-me de fazer lençóis de linho com o contor-

no das sombras deitadas, graças a essa ideia consegui juntar um enxoval. Demorava cerca de três quartos de hora a bordar a minha assinatura.

L. F. - *Alguma vez lhe apeteceu fazer pintura-pintura?*

L. C. - O pintar associa-se mais a tintas de óleo e pincéis; a última vez que pintei foi no Teatro de Sombras.

L. F. - *Deduzo que nunca possuiu cavelete, na verdade não a imagino presa a esse tipo de convencionalismos.*

L. C. - Nunca tive cavelete nem sequer nos meus tempos de estudante, pintava no chão ou em cima de uma mesa.

### *Um traço é tudo*

2. Nos anos cinquenta, quando não havia galerias de arte, nem Gulbenkian, e o panorama cultural era um deserto, alguns jovens artistas com sangue na guelra e ávidos de alargar os seus horizontes, acanhados por força das circunstâncias, foram buscar ao estrangeiro mitificado o aditivo vitamínico que Portugal não lhes dava. Lourdes Castro recorda a primeira viagem ao exterior, uma aventura

inesquecível de que extraiu aprendizagem. Partimos de boleia para um campo de trabalho na Alemanha e parámos na Holanda onde estava uma grande exposição de Rembrandt que não pudemos ver porque tínhamos o dinheiro contado. Contentámo-nos com a visão da *Ronda da Noite*, um quadro da colecção do Museu que, esse sim, visitámos. Foi um deslumbramento contemplar as obras que apenas conhecíamos de livros. No Museu de Arte Moderna de Hanover vimos um *mobile* de Calder que nos causou uma profunda impressão.

Com vontade de devorar o mundo e depressa, ela e René Bértholo, esgotado o atractivo de Munique, instalaram-se em Berlim. Finalmente transferiram-se para Paris, o lugar de maior permanência no seu trajecto errante. Em S. Germain, numa mansarda da Rue de Saint Péres, alheia às solicitações mundanas, Lourdes Castro bordava calmamente os seus lençóis. Aí concebe *Sombra Deitada de Umberto Spínola* (1971), peça presente no Centro de Arte Moderna da Gulbenkian e, muito provavelmente, *Ombre*

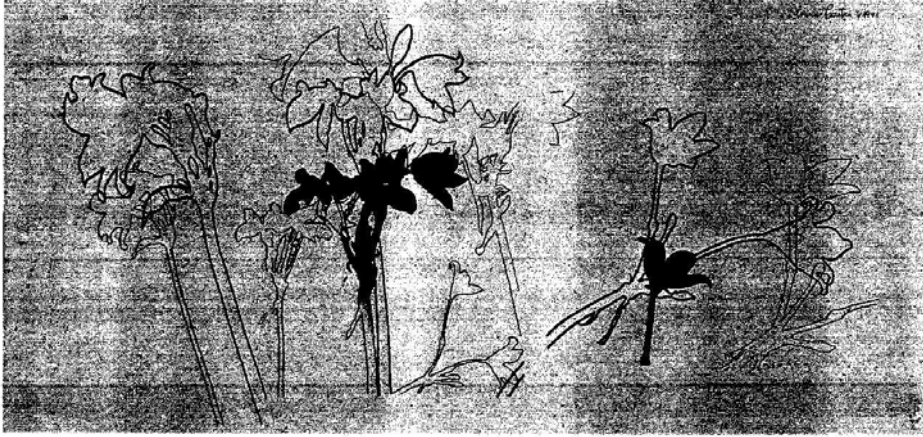
*Portée* (1964) e *Máquina de Escrever-Sombra de René Bértholo* (1965). Entretanto na revista «Colóquio» publicavam-se artigos sobre esta artista, relacionando-a com a Pop Art de Pistoletto ou de Segal. Pelo menos Rui Mário Gonçalves ventilava tal hipótese, enquanto o francês Sylvain Lacombe sustentava a tese de «UnTrait, C'est Tout». O traço que é uma fronteira entre os espaços em perpétua tensão. Após dez anos de Paris, expõe individualmente na galeria Edouard Loeb, irmão gémeo de Pierre Loeb, o galeirista de Vieira da Silva. Apresenta um conjunto de quadros-objectos em pleciglaze colorido não contrariando as inclinações dos «sixties» pelo plástico. Objectos que não coincidem exactamente com os «ready made» de Marcel Duchamp, os «object trouvés» que o artista descontextualizava. Também não eram «coisas» à maneira de Meret Oppenheim, representante feminina do surrealismo com quem, casualmente, se cruzou no atelier onde ambas faziam litografia.

L. F. - *Como define a sua arte?*

L. C. - Não sei, procuro não

Fig 3.48 – Lurdes Féria, «No Rasto da Sombra», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *Artes & Leilões*, nº 15, Julho/Setembro 1992, pgs. 19-22



"Crescem à sombra", 1991. Tapeçaria, 110 x 250 cm. Cortesia Tapeçarias de Portalegre

repetir coisas já feitas por outros, embora não pretenda ser original. Na culinária há sopas e pratos sofisticados; para mim os dois géneros de comida são importantes. O que importa é fazer um trabalho bem feito, não gosto de estabelecer hierarquias.

L. F. - *Que pulsões a animam?*

L. C. - Conhecer-me e respirar como deve ser. Busco o equilíbrio, se não respirarmos bem é porque há luta. Raramente sofro de dores de cabeça e, se durmo mal, tento perceber as razões da insónia, os problemas resolvem-se com doçura.

L. F. - *Como podemos respirar bem com tanta poluição?*

L. C. - Há que evitar os ambientes poluídos.

L. F. - *Funciona racionalmente ou por intuições?*

L. C. - Ando tudo ligado, funciono com todos os sentidos. Levo muito tempo a interiorizar, tenho um ritmo lento. Há uma imagem de Klée que compara o artista a uma árvore. O tronco é o artista e os ramos a expressão do que ele faz. Tem de ter alimento, suponho que na composição da seiva entrem

minerais e água. Claro que o sol ajuda a árvore a ficar viçosa.

L. F. - *Recebe alimento na Madeira onde vive rodeada de flores, de uma vegetação luxuriante.*

L. C. - Adoro a natureza, gosto de cuidar do meu jardim, de acompanhar o crescimento das plantas. Antes de me mudar para a minha nova casa vivi numa quinta lindíssima que um amigo me emprestou. Um palácio magnífico com capela e cheio de histórias, que tinha uma boa vibração, esta mansão vem retratada no livro «Casas Nobres de Portugal». No salão defrontava-me diariamente com o piano, a jarra das flores e a cadeira, o que me forneceu matéria para uma tapeçaria.

L. F. - *As flores eram jarros?*

L. C. - Precisamente. Gosto do desenho simples do jarro, a flor parece ser a continuação do caule. Que curva mais perfeita, a curva do jarro!

L. F. - *Não acaba condenável e revoltante a especulação feita à volta da arte?*

L. C. - É um assunto que não me afecta, as pessoas são livres de se comportarem da forma

que entenderem. Não vale a pena perder tempo com coisas que não têm remédio. Não corro atrás de publicidade ou de exposições, as coisas foram-me acontecendo naturalmente. Era incapaz de me envolver nas tapeçarias se isso não se coordenasse com a minha maneira de trabalhar. Aliás, sempre aderi à experimentação, construí o meu mundo, mas estou aberta às transformações.

L. F. - *O regresso à Madeira foi um retorno às origens?*

L. C. - Não lhe atribuo esse significado, apenas cheguei à conclusão de que me apetecia viver uma vida mais simples.

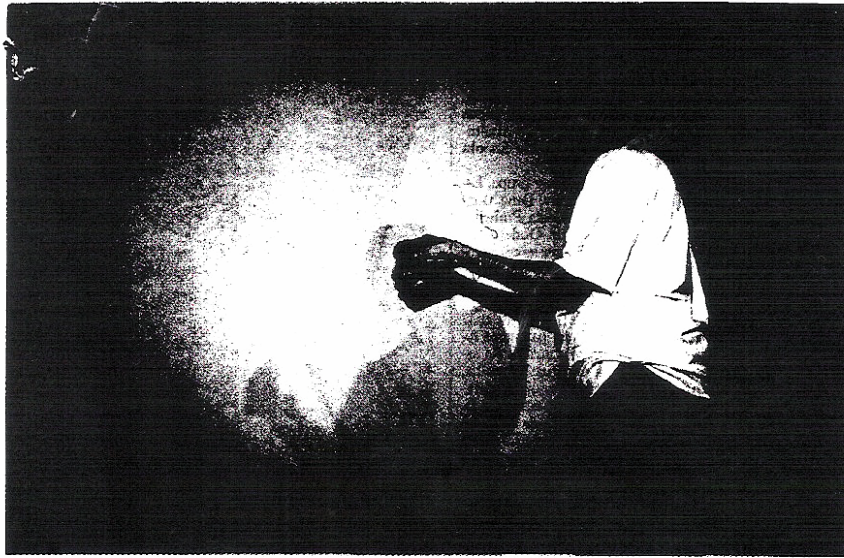
### *A máxima simplicidade*

3. Fora das nebulosas e competições vigentes, Lourdes Castro modelou o seu percurso discretamente e, na aparência, sem conflito. Denota uma excessiva modéstia, um despreendimento que às vezes parece suspeito. Se calhar encontrou mesmo o apaziguamento interior que a maioria dos seres humanos, de nós, sujeitos às pressões da sociedade actual,

perseguimos. Alguns estabilizam pela via da psicanálise, outros conseguem sozinhos, sem muletas, neutralizar a angústia, o sofrimento – e ela? Aponta para a tapeçaria estendida no pavimento e diz que lhe apetecia expor do lado do avesso. A homenagem que presta ao perfeccionismo das tecedeiras de Portalegre. «Na Manufatura já me conhecem o traço, sabem que é invariavelmente da mesma largura». Fala de perfeição, de simplicidade, de depuração, do «fui eliminando para simplificar». Em Paris participou numa «Festa à Gioconda» realizada no atelier de um artista italiano em que interveio, na qualidade de «estrela» convidada, Marcel Duchamp. Entre os diversos contributos sobressai o de Lourdes Castro que consistiu na subtilidade de eliminar a dama do sorriso enigmático. Recortou a figura deixando os contornos inseridos na paisagem, um ponto de referência para uma nova leitura do quadro. Com uma total economia de meios disse o que tinha a dizer. Deliberadamente provocou o vazio que não é um espaço em branco. □

Fig 3.49 – Lurdes Féria, «No Rasto da Sombra», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *Artes & Leilões*, nº 15, Julho/Setembro 1992, pgs. 19-22



## “Eu não estava presa a nada”

**E**stamos perante o discurso da ordem do sensível — a inteligibilidade com que se define é fundamentalmente visual. A zona mais marcante da obra de Lourdes Castro, como a sua exposição claramente deixa perceber, integra-se e contribui para a definição de uma das épocas internacionais (e nacionais) de maior dinamismo criativo e maior (re)problemática do modernismo (o período da “pop art”, do “nouveau réalisme”, da “arte povera”, da nova figuração).

Mas a leitura que a artista faz dessa contribuição e das suas modalidades de relacionamento teórico e prático com as discussões e trabalhos desse período nunca nos situam na esfera de racionalização, de análise ou de síntese, própria à linguagem verbal. Oferece-nos uma memória, de amizades, de casos e episódios heróicos; oferece-nos uma vibração sensorial, pelas imagens do mundo imediato e pela transformação a que a atitude de intervenção artística os submete; oferece-nos uma paixão, pela experimentação constante das/om as imagens, pelo jogo dos seus duplos.

**PÚBLICO** — Como pensou a selecção das peças desta sua exposição?

**LOURDES CASTRO** — A exposição começa com um quadro que foi rejeitado no

meu exame para o curso superior de pintura, pelo célebre Varela Aldemira. Era pintura de modelo, não tem a ver com as “sombras”, mas acho que já se integra no que eu viria a fazer — contornos bem acentuados, fundos e formas lisas, muita cor... Submeti tudo ao desenvolvimento do meu trabalho com a sombra e reuni trabalhos de pintura, desenho, tapeçaria, azulejo, cartazes, edições de artista, trabalhos em tecidos e malhas... Projecção de imagens do “Teatro das Sombras”... É uma antologia e não uma retrospectiva.

**P.** — A nível da montagem haverá uma solução surpreendente para quem conhece o modo usual de ocupação da sala do piso 1 da Fundação...

**R.** — A exposição ocupa esse espaço e o das salas inferiores. Nem sei quantas peças tem. O espaço superior vou abri-lo totalmente, sem nenhuma divisória. Este espaço é tão bonito e nunca se vê! Todos os visitantes se tornam sombras ao entrarem; depois, percorrem as paredes onde os objectos se apresentam. O centro vai ficar na obscuridade. Será uma tentativa de os

fazer passar para lá do ecrã do “Teatro das Sombras”.

**“Completamente livre e feliz”**

**P.** — Ao escolher aquilo que refere como antologia de uma linha de trabalho, isso significa que rejeita os trabalhos realizados à margem desta selecção?

**R.** — Eu excluí toda uma primeira fase de pintura abstracta da Escola e dos primeiros tempos de Munique e Paris. São experiências que, por vezes, me agradam muito. Por exemplo, na Alemanha, em 1957, foi a primeira vez em que me senti livre a pintar, completamente livre e feliz. Mas seria mostrar coisas que dispersavam as pessoas e não acrescentavam nada, nem na minha história nem na da arte. Posso fazer um “pacote” com outra exposição, um dia.

**P.** — Deixou de trabalhar na produção de objectos comercializáveis há cerca de duas décadas. Porém, recentemente regressou com algumas pro-

postas em materiais em si inusuais, o azulejo e a tapeçaria. Eles não desvirtuam a sua pesquisa, não são meios contraditórios?

**R.** — Tenho feito os meus “álbuns de família”, onde recolho memórias e testemunhos da utilização ou referência da sombra ao longo dos tempos e civilizações... Tenho organizado com o Manuel Zimbro espectáculos do “Teatro das Sombras”. Preparámos e representámos três espectáculos diferentes ao longo destes anos... e é muito! Tenho feito muitos desenhos, de que houve uma exposição em Lisboa. Tinha uma má ideia da tapeçaria, mesmo moderna, mas depois fui a Portalegre. Apesar de adorar bordar, acho o trabalho das operárias tão perfeito que me sinto quase eu a tecer aquelas obras. O meu trabalho preparatório é específico para cada técnica e obra; eu dou os desenhos em tamanho natural e as cores estudadas. Quanto ao azulejo, também não acho contraditório com todo o outro trabalho. Eu sempre tive uma linha de trabalhos que eram desenhos/sombras marcadas directamente na parede, como se aplica o azulejo e o >>

*Público*  
*17/7/92*

Fig. 3.50 - n.a., «Eu não Estava Presa a Nada», entrevista  
Fonte: Jornal *Público*, 17 Julho 1992.

...do aumento os efeitos de que gosto, e estes últimos trabalhos são recortados ao contorno exacto do desenho.

P. — Os desenhos têm autonomia na sua produção?

R. — Sim. Quando eu fazia as sombras e lençóis usava muito desenho preparatório, de trabalho, para cortar sobre o plexiglas. Mas eles têm vida própria. É possível desenhar sem pensar em termos práticos, de projecto.

P. — Falou ainda agora de produção em série. Como tem conciliado esse gosto e prática com o trabalho manual no seu sentido mais íntimo (as serigrafias da revista "KWY", os lençóis bordados à mão, as colagens)?

R. — Foram encomendas por vezes. Mas eu falo em "industrial" genericamente, para falar de objectos que não são artísticos: "pulovers", almofadas, gravatas em plexiglas. Quando eu fazia os lençóis, houve uma encomenda da Fundação Woolmark a artistas para visitarem as fábricas e fazerem projectos de cobertores que depois foram vendidos nos grandes armazéns de França. Eu não usei o padrão, fiz uma única imagem em tamanho natural que foi aceite: o de casal, com um casal; o de criança, com uma menina; o individual, com uma jovem.

### "A sombra não é uma fantasia"

P. — Submete esta exposição ao tema da sombra. Chegou a ele através de uma pesquisa teórica, digamos que literária e historiográfica?

R. — Estes trabalhos começaram exactamente em 1962. Eu fazia com o René Bertholo, praticamente sozinho, a revista do nosso grupo, a "KWY". Fazíamos as serigrafias no quartinho onde vivíamos e, como resolvi imprimir directamente os objectos que na altura usava em colagens e "assemblages", reparei que eram as suas sombras que a seda serigráfica imprimia. Eu estava aberta a todo o tipo de novas imagens e processos. Não me sentia presa a nada, estava era atenta a tudo. Essa é uma das razões por que não uso o termo silhueta; ele já está demasiado conotado visualmente em termos da cultura francesa e ocidental. A outra é porque isso

são de facto fixações de sombras projectadas.

P. — Essa liberdade que já referiu duas vezes de onde vinha: do afastamento do país, da Escola de Belas-Artes?

R. — O nosso grupo, Escada, João Vieira, René, Gonçalo Duarte, Costa Pinheiro, resolveu partir. Onde é que nós podíamos ver as coisas, as originais, as obras-primas, as não lá fora? Chorámos abraçados quando vimos o primeiro Klee... Partimos em 1957 para Munique, passámos fome, comíamos através da assistência da Cruz Vermelha, mas fazíamos o que queríamos. Já no ano anterior tinhamos viajado pela Europa à boleia para trabalharmos num campo na Alemanha. Era uma aventura, na época.

P. — A sombra pertence a um mundo irreal ou ao mesmo mundo dos objectos?

R. — A sombra pertence ao mundo real, não é uma fantasia; existe, nós é que a não vemos ou não lhe damos importância e por isso somos mais pobres.

P. — Que tipo de projecto tinham os portugueses e estrangeiros que em Paris criaram a "KWY"? Como se estabelecia a vossa relação com o "nouveau réalisme"? Discutiam muito?

R. — Éramos amigos de emigração. Não nos limitávamos a uma linha. Dávamos-nos com quem gostávamos. Não era uma escola... Cada um aproximava-se de quem gostava e queria. Nessa altura, ainda havia discussões que hoje perderam sentido, como a da oposição "abstracto/figurativo". Mas falávamos muito. Todos nós tínhamos pintado abstracto, informal, ou feito uma pintura de animais e escritas; depois, evoluímos para o interesse pelos objectos, pelas figuras, a banda desenhada... A revista que editamos não tem muitos textos teóricos; são mais poéticos e criativos...

P. — Acha que estas exposições fecham um ciclo? Ou no seu conjunto são em si mesmo um ciclo?

R. — Talvez ambas as coisas. Eu tenho ritmos decenais. Estive dez anos em Paris sem ter nenhuma exposição. Tive um período de dez anos de grande criatividade em torno das sombras... Depois de todo este barulho sou capaz de meter de novo na toca... Continuar os meus "álbuns de família" e outras coisas...

Público  
17/7/92

Fig. 3.51 - n.a., «Eu Não Estava Presa a Nada», entrevista (cont.)  
Fonte: Jornal Público, 17 Julho 1992.

entrevista

atual

# Lourdes Castro: o regresso

**A**s sombras de Lourdes Castro não evocam discursos mas silêncios, com alguns ruidos discretos como ela própria. Lourdes Castro é discreta, doce, faladora, entusiasta e simples. É madeirense. Daí o gesto pelos bordados e a pronúncia.

Saiu da Madeira há quase trinta anos para vir ver o que se passava cá fora. Agora voltou para a Madeira porque, como ela própria diz, lhe apetecia "mais ver o mar do que ver as casas".

Depois duma curta passagem por Belas Artes em Lisboa, nos anos 50, seguiu o caminho de tantos outros artistas da sua geração: Paris, Munique, Berlim, a Itália. De lá cerca de 20 anos para cá todas as suas actividades estão ligadas à sombra.

Foi desse caminho que, e dessa sombra que nos falou nas vésperas de largar Paris, onde viveu a maior parte dos últimos vinte e cinco anos.

## Ir à Europa

EXPRESSO — Gostaria que me dissesse, para começar, porque é que saiu da Madeira.

LOURDES CASTRO — Sai... porque quando se é cumia ilha e se vê o mar e os barcos, e se sabe que existem coisas lá fora que se quer conhecer, um dia sai-se. A primeira vez que sai da Madeira tinha vinte anos fui às Canárias, acio eu, mas ir às Canárias é ir a casa do vizinho! Depois fui para Lisboa, para Belas Artes, onde estive um tempo e donde acabei por sair também.

EXP. — Não acabou Belas Artes?

L.C. — Não, não fiz até ao fim porque já estava a pintar muito para mim, já tinha feito uma exposição, com o Escada e com outros, e não acabei aqueles concursos todos que eram às dúzias! Meia dúzia de "modelo completo", meia dúzia de retrato, meia dúzia de não se quê, e um professor para quem tinha de ser tudo cor de rosa e tudo muito modérrado, e eu não conseguia fazer assim. Atrisquei fazer "como eu penso que é" e fiz uns modelos cheios de cor, nada do que era previsto. Foi tudo anulado! (es-

*Entrevistada em Paris antes de voltar para a Madeira, Lourdes Castro "faz luz" sobre as sombras que pintou, recortou ou projecta numa original forma de teatro, e também sobre os 25 anos de trabalho que passou no estrangeiro*

Maria Anahory Vasconcelos

crito mesmo "anulado" por cima e riscado com uma cruz a giz!) De repente senti-me taxóvny, muito triste, pronta para sair da Escola. Mas tanto para sair desses "aulhões", e ainda tenho dois ou três na Madeira!

EXP. — E depois de sair de Belas Artes, o que é que a fez sair de Portugal?

L.C. — A vontade de ir à Europa. Naquela época, para nós, sair de Portugal era vir à Europa. Portugal estava lá num cantinho, já não era Europa tão longe estava. Nas férias, enquanto estava a estudar, viemos a um campo de trabalho em Hannover: fomos até à Dinamarca. Lembra-me que nessa altura se comemorava, creio que, o 350.º aniversário do nascimento de Rembrandt e fomos a Amsterdã ver uma exposição que remia, sentido todos, muitos Rembrandts vindos do mundo inteiro. Isso deve ter sido em 55. Depois vim para Munique em 57 e para Paris em 58.

Agora penso que tal da Madeira para ver coisas que lá não havia, pintura sobre tudo que era isso que me interessava: foi para ver os quadros de preto, para os tocar com os olhos. E ao fim e ao cabo, se parto daqui é também para ver... é para ver o mar! Quando tomei a decisão de voltar para a Madeira estava a vir para o mar. Agora ape-

tece-me ver mais o mar do que ver as casas.

## Teatro com sombras

Lourdes Castro começou a fazer teatro com sombras em 73. Em 1975 apresentou, no Festival de Outono de Paris, o primeiro espectáculo acabado, "As Cinco Estações". Teatro com sombras, não exactamente o teatro de sombras tradicional. Os seus espectáculos estão mais perto de um "one woman show", em que a sombra lhe serve de "partenaire" e de duplo, ou em que é ela às vezes o duplo da sombra. Comércio livre, com as suas regras.

Esta concepção, esta "escenografia" (mise-en-scène), não é verdadeiramente teatro, diz Lourdes Castro: "São propostas quotidianas que sempre me fascinaram e que agora mexem como sombras no espaço".

Eram já quotidianos os lençóis, como é quotidianos a sua maneira de falar do trabalho e quotidianos os objectos que a rodeiam em cena e que se parecem com o seu modo de estar na vida.

A sombra, em sentido figurado, pode ser uma "ligeira aparição". Lourdes Castro tem uma aparência ligeira ou será uma ligeireza aparente.

EXP. — Como é que passou das sombras estáticas dos re-



a pena. Mas é brincar muito a sério. É mesmo muito sério!

**"Só me interessa enquanto é experimental"**

Os espectáculos de sombra de Lourdes Castro passam-se num espaço em três planos essenciais:

Um écran branco é a superfície centro-verbal desse espaço. Superfície rectangular suspensa, feita dum tecido tratado com uma cola que obstrui a trama permitindo uma difusão mais regular da luz e esquivando do público a origem dessa projecção o écran existente no teatro de sombras, entre o foco de luz e o público, não é opaco, mas translúcido.

Transparências, mistério. As silhuetas tornam a aparência de formas impalpáveis das quais se distinguem só os contornos.

Por detrás desse écran um espaço útil entre o foco luminoso e o écran. Um aparelho inventado e construído por René Bertholo, controla um laque de cores.

A frente, mais perto dos espectadores, o visível, uma espécie de palco onde Lourdes Castro "olictic" gestos do quotidiano, os ritmos, tempos lentos, ritmados. Por gestos, por música.

Tudo à volta desse espaço é negro, próximo do escuro absoluto. Tudo se passa nesse espaço-janela, espaço-buraco. Pode sentir-se (e é isto) uma espécie de indiscrição, de "soyur sine", próprio do teatro sim, mas talvez suavizado pela simplicidade de movimentos, como pela fragilidade vindo daquela presença solada, pela ausência de palavra dita, sendo aqui o texto um diálogo entre luz e sombra e entre intensidades várias dessas sombras. E o espectador pode sentir-se testemunha dum mundo íntimo, se não pensar que o próprio da sombra é ser uma aparência, móvel e transitoriedade, da realidade.

EXP. — O que você faz artes de começar com o teatro, i.e. a pintura, os lençóis, etc., não implicava a sua presença num lugar ou no outro. Com o teatro é diferente. O que é que pensa que vai ser o seu trabalho agora?

desenvolver mais calmamente uma ideia. Esse primeiro espectáculo apresentámo-lo depois na Holanda e na Bélgica e também em Paris, naquele teatro da Gare d'Orsay que já não existe, a convite do Grand Magie Circus.

L.C. — É a continuação, são coisas que se prolongam. Quando trabalhava em plexiglas e nas câmaras, e fiz lençóis, bordados porquê... os lençóis são bordados.

Há já muito tempo que pensa as sombras em movimento porque é o que se vê todas as dias, quer seja o sol que as faz mexer ou o próprio objecto que entra em movimento. A ideia de fazer teatro era já muito antiga. O René Bertholo e eu estivemos com uma bolsa em Berlim em 73, e foi o estar lá um ano, assim desencanados, que ajudou a preparar o teatro, foi aí que comecei a fazer teatro para o público, na Acaemie der Künste. Mais tarde voltei a viver em Berlim, há quatro ou cinco anos.

EXP. — O que é que lhe trouxeram essas estadas em Berlim?

L.C. — A primeira foi essencialmente poder fazer estas experiências.

EXP. — Havia lá gente a fazer o mesmo tipo de trabalho?

L.C. — Não, mas a bolsa permitia um certo sossego para

trabalhar mais calmamente uma ideia. Esse primeiro espectáculo apresentámo-lo depois na Holanda e na Bélgica e também em Paris, naquele teatro da Gare d'Orsay que já não existe, a convite do Grand Magie Circus.

EXP. — Como é que nasceu esse primeiro espectáculo que fez com o René Bertholo?

L.C. — Começou como quando se pega pela primeira vez num lápis e se começa a fazer uns traços. Comecei a trabalhar com um papo e um papel, fui experimentando, acertei-me vendo os efeitos de perto e de longe, com cor, veio-se experimentando... e o teatro como tudo, nasce assim.

EXP. — O primeiro teatro das crianças, dantes, eram as sombras dos papões e de outros personagens imaginários, aqueles bebos que se projectavam em sombra nas paredes com as mãos...

L.C. — É! Quando apareceu a electricidade as sombras desapareceram. Agora quase que não há sombras numa casa. A brincadeira com as sombras surgiu quando se usavam velas e candieiros. Tudo aconteceu naturalmente, no furor!

EXP. — Você sentese brincar com os espectáculos que faz?

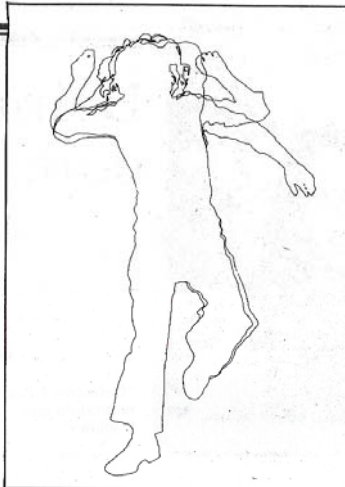
L.C. — Sim, é a brincar, e acio que se não for não vale

Fig. 3.52 - Maria Anahory Vasconcelos, «Lourdes Castro: O Regresso», entrevista  
Fonte: Jornal Expresso, Revista, 15 Outubro 1993, pgs. 20-22

# à ilha

L.C. — A pintura e isso tudo já passou há muito tempo, digamos que já faço teatro há dez anos. O que vai ser o meu trabalho agora não sei; não sei porque ainda vamos procurar casa, ainda não temos sítio, vamos assim à aventura. Sei só que não vamos montar outro espectáculo porque é muito trabalho e chega-se a um certo ponto que é demais. Se continuarmos o teatro — a gente leva o material todo — vai ser uma coisa muito mais improvisada.

Em tudo eu interesso-me enquanto é experimental, o acabadinho... não! Por exemplo tornar estes espectáculos numa coisa "oficiosa" com programa e empresário e isso tudo, já não me interessa. Interessa-me só o estado experimental, uma coisa muito poética já parou. Com os lençóis já estava nisso: antes de fazer já sabia o resultado e deixou de me interessar. Tenho a impressão que é por isso que eu tenho mudado tanto, apesar de, no fundo, fazer sempre a



"Sombra de datura" (do "Grande herbário de sombras", 1972); "Sombra deitada de Humberto Spinoia" (lençol bordado); "As cinco estações" (teatro de sombras): o desenvolvimento "natural" de um trabalho

mesma coisa; é que eu... ocupo-me de sombras!

EXP. — Com exceção dos plexiglas há muito preto e branco no que tem feito. Por-

quê essa ausência de cor?

L.C. — Os últimos objectos que eu fiz tinham cor. No fundo a mim o que me interessa muito, e nos objectos era

isso, é o que se deita fora, aquilo a que não se liga. As pessoas não ligam às sombras, a sombra "cai", nem olhamos para ela. As sombras são con-

sideradas como coisa inferior: diz-se que uma pessoa que vive à sombra de outra é inferior, para mim não é. As coisas que se deitam fora, por exemplo, é

nelas, às vezes, que está tudo. Não vejo que um objecto ou uma coisa seja mais importante

(Continua na pág. 38-R)

Fig. 3.53 - Maria Anahory Vasconcelos, «Lourdes Castro: O Regresso», entrevista (cont.)  
 Fonte: Jornal *Expresso*, Revista, 15 Outubro 1993, pgs. 20-22



Lourdes Castro: escolher "as coisas sem importância"

## Brincar a sério com as sombras

(Continuação da pág. 37-R)

que outra. Os meus objectos eram feitos de coisas deitadas fora e encontradas, coisas a que não se liga. E as sombras é também isso, no fundo, são as coisas sem importância.

### "O desenvolvimento natural do meu trabalho"

Coisas sem importância para quem não tem o olhar de Lourdes Castro, que, em contrapartida, serve-se sempre de-

las: para subtrair um conteúdo incómodo ou para criar um espaço de imaginação. Como se em fotografia Lourdes Castro escolhesse o negativo, que é matriz mágica e sem fim, e os outros escolhessem a tiragem que desvendam e anula o mistério.

EXP. — No fundo as pessoas têm tendência a assimilar ausência de cor, de luz, com um sentido negativo. A sombra é vítima dessa ideia?

L.C. — A sombra é quase sempre vista como coisa negativa. Goethe falava de sombras coloridas no "Tratado de Cores", mas há muito poucas referências às cores e ao lado positivo das sombras. Desde que comecei a fazer coisas com sombras tenho-me interessado em recolher tudo o que encontro relacionado com elas (junto a tudo no que eu chamo "álbum de família" e já estou no 170.º volume!) Quero saber o que se tem passado com a sombra, antes de mim, e o que se passa a par de mim. Quando pensei que um eclipse é a sombra maior que se pode ter na terra, comprei um livro sobre eclipses! Fora a noite que é a grande sombra, a maior sombra projectada sobre a terra é a sombra da Lua.

EXP. — Voltando à preparação dos seus espectáculos, depois da colaboração com René Berthou o que é que lhe trouxe de novo o trabalho com Manuel Zimbro?

L.C. — Digamos que o René deu uma grande ajuda técnica. Foi ele por exemplo que montou as primeiras luzes e encontrou, justamente, a primeira possibilidade de usar cores. Todo esse trabalho, depois o Manuel Zimbro aperfeiçoou-o. Mas uma vez as coisas encaixam-se. Além disso, o primeiro espectáculo foi eu sozinha que o montei, com a ajuda técnica do René, claro, e nestes últimos com o Manuel, fizemos tudo em conjunto desde o princípio; não sei quem é que teve a ideia disto ou daquilo.

EXP. — Qual foi o primeiro espectáculo que fizeram juntos?

L.C. — "As Cinco Estações" em '75, no Festival de Outono. Foi o único que apresentámos em Portugal, na Gulbenkian. O último, a "Linha do Horizonte", que já apresentámos aqui e na Alemanha, quando houver hipótese de o fazer em Portugal, como estamos ali perto e fácil ir. Este ano ainda vamos ao Japão (ao Museu de Arte Moderna de Tóquio), mas partimos directamente da Madeira.

EXP. — No texto que acompanhava a apresentação da "Linha do Horizonte" no Centro Beaubourg fala-se em teatro oriental. Sente alguma ligação especial com o teatro do Oriente, mais profunda que o aspecto puramente formal?

L.C. — Aquilo a que se chama "teatro de sombras" nasceu na Índia. Depois passou para a China, para Java, para todo o Oriente e o Médio Oriente. É claro que o que eu faço é diferente, mas a base é a mesma: um écran, a luz de um lado e o público do outro!

A Europa na Idade Média ainda não tinha descoberto o teatro de sombras. Depois apareceu no fim do século passado o que, em França se chamam "ombres chinoises" feitas com marionettes. Além disso existia o Teatro de Séraphin que fazia espectáculos com marionettes recortadas. O que eu faço agora é ainda uma outra coisa muito diferente. No fundo é o desenvolvimento natural do meu trabalho desde o princípio, mas se se for procurar longe, lá muito longe... vem do Oriente.

### A linha do horizonte

EXP. — Já fez algum espectáculo na Madeira?

L.C. — Fiz as "Cinco Estações", no Teatro Municipal. Não teve assim muita gente, como em Lisboa, porque na Madeira as pessoas são muito preguiçosas para ir a espectáculos, mas foi bom. Convidei toda a gente, as minhas amigas do campo, aquelas que eu conheço desde miúda, aquelas verdadeiras muito amigas, e gostaram muito.

EXP. — Onde é que nasceu?

L.C. — No Funchal, enfim mesmo ao pé do Funchal, é cidade ainda, mas já há bananeiras!

EXP. — Está farta desta Europa: ou a ida para a Madeira não tem nada a ver com isso?

L.C. — Não, no fundo é a cidade... As cidades sempre foram muito difíceis e nós vamos tentar uma vida mais simples. É por isso que "se vai viver para o campo", é um pouco isso que vamos ver se conseguimos. Mas eu gosto muito de Paris, (gosto tanto de Paris...) Vai ser muito engraçado depois, vir cá de visita. Agora cá já não saio como saia quando cheguei; ao princípio vão-se ver todas as exposições, todos os espectáculos, agora... já estava assim um pouco no campo. Só assim é que se consegue fazer uma mudança, com muita vontade, nem posso imaginar o que seja ser obrigada a partir. Partir só realmente com um grande desejo, de ir.

EXP. — Como é que pensa encontrar a Madeira ao fim de 25 anos de ausência?

L.C. — Vai ser muito diferente. Vamos com certeza ter muito tempo para ler e dar passeios, assim de partir de manhã e chegar à noite... Vamos procurar casa onde houver e as nossas actividades vão depender muito da altitude a que ficarmos, porque se estamos muito perto do mar é uma tentação! Se estivermos mais para a serra — e há serras de quase 2000m — será outra coisa. Vai depender muito da situação do poiso!

No fundo é também pela linha do horizonte que vou entrar na Madeira. Pode ser uma linha direita, horizontal, mas numa ilha cá é muito especial, vem-la curva, mais ou menos aberta...

Fig. 3.54 - Maria Anahory Vasconcelos, «Lourdes Castro: O Regresso», entrevista (cont.)  
Fonte: Jornal *Expresso*, Revista, 15 Outubro 1993, pgs. 20-22

**CAPÍTULO 4**  
**NORONHA DA COSTA**

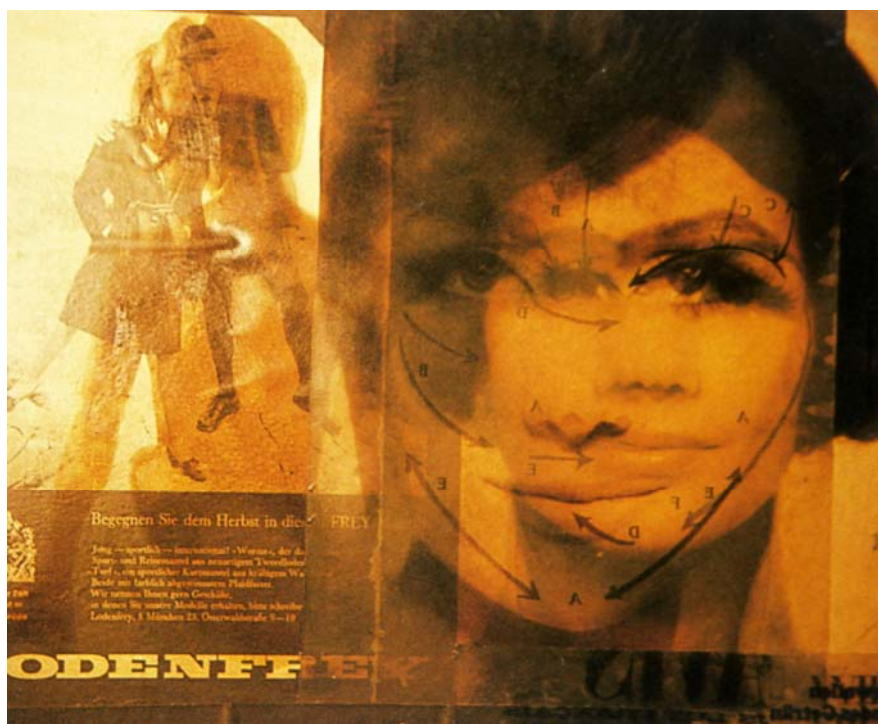


Fig. 4.1 - Noronha da Costa, *Sem Título*, 1966

Papel embebido em óleo de linho obre aglomerado de madeira, pintado a tinta vínica  
Obra não localizada

Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2004, pg. 61



Fig. 4.2 - *Claudel 66*, 1966

62x51 cm / papel embebido em óleo de linho sobre platex pintado a tinta vinílica  
Colecção do Autor

Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2004, pg. 62

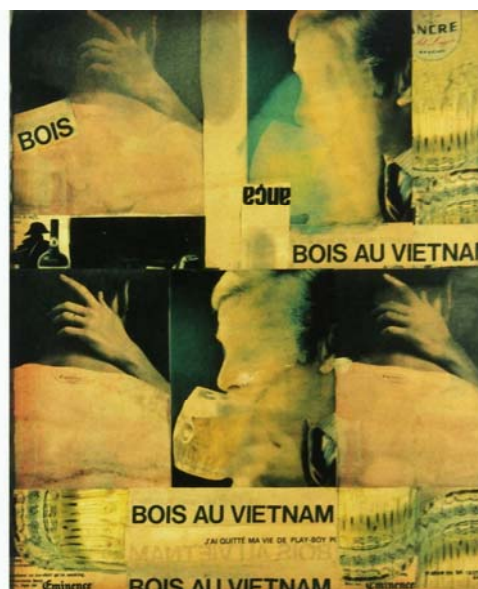


Fig. 4.3 – *Bois au Vietnam*, 1966

62x51 cm / papel embebido em óleo de linho sobre platex pintado a tinta vinílica  
Colecção do Autor

Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2004, pg. 62



Fig. 4.4 - Noronha da Costa, *Magritte Após Godard*, 1967  
100x80x65,3 cm / Aglomerado de madeira, garrafa de vidro e caixa de lata pintados a  
têmpera vinílica e bolas de ping-pong.  
Colecção: Rui Mário Gonçalves  
Obra parcialmente reconstituída para a exposição a partir do original danificado  
Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB / Edições Asa,  
2004, pg. 70.

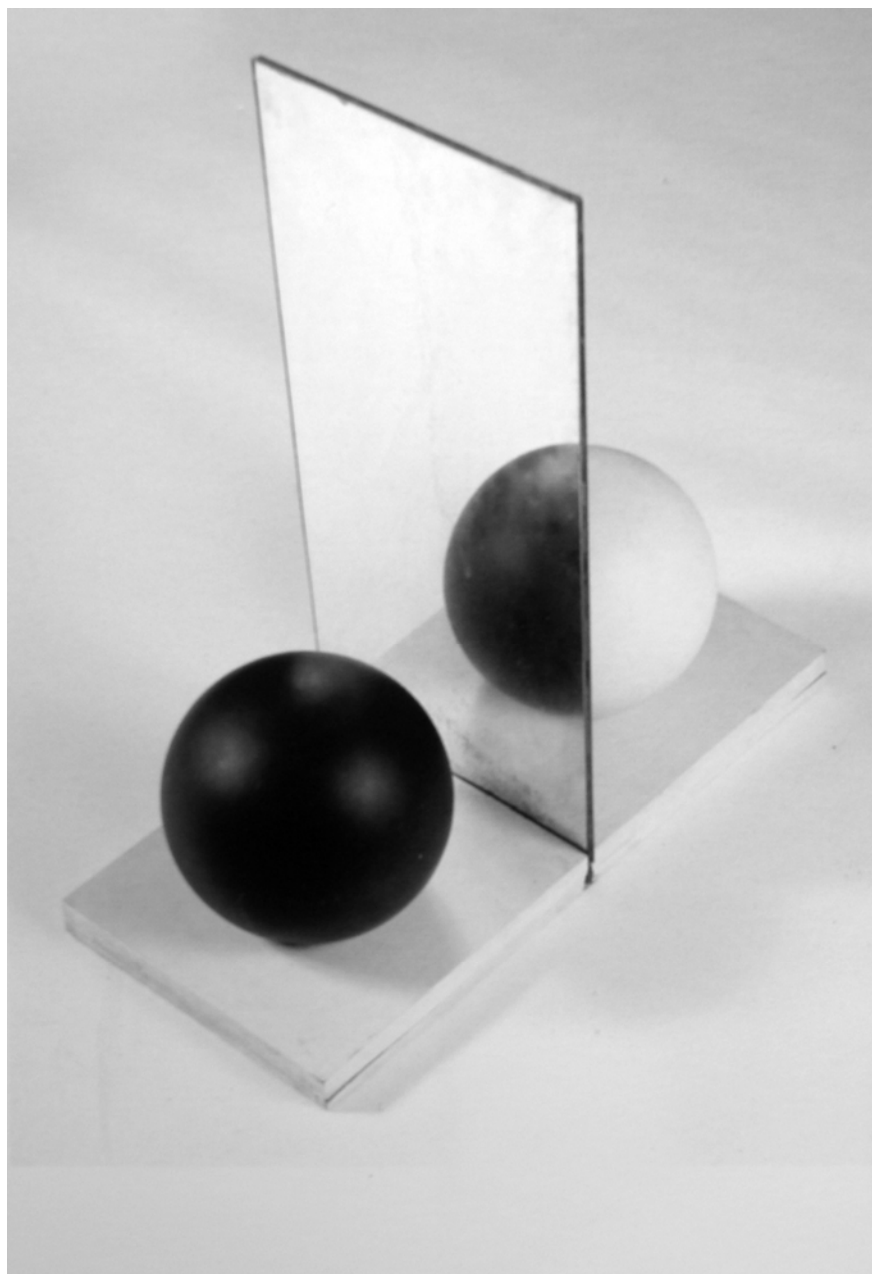


Fig. 4.5 - Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967  
169x25x55 cm / Madeira e esferas de vidro pintadas a têmpera vinílica e espelhos  
Colecção: Rui Mário Gonçalves  
Fonte: *O que Há de Português na Arte Moderna Portuguesa*, Lisboa, Palácio Foz, 1998,  
pg. 167



Fig. 4.6 – Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967  
 Obra na exposição *Anos 60, Anos de Ruptura*  
 Fonte: Catálogo da Exposição *Anos 60, Anos de Ruptura*, Lisboa, Livros Horizonte, 2004, s.p.



Fig. 4.7 – Noronha da Costa, *Sem Título*, 1967  
 Obra na exposição individual do Artista, Galeria Buchholz, Lisboa, Dezembro 1967  
 Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2004, pg. 76



Fig. 4.8 - Vista geral da exposição individual de Noronha da Costa na Galeria Buchholz, Lisboa, em Dezembro de 1967.  
 Fonte: *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB, Edições Asa / 2004, pg. 76



Fig. 4.9 - Noronha da Costa, *O Azul Eterno do Mediterrâneo*, 1967  
180x304x100 cm / Aglomerado de madeira, garrafas de vidro e cabeça de gesso pintados a  
têmpera vinílica, filme de plástico translúcido, caixas de lata e velas de parafina acesas.  
Colecção: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB, Edições Asa /  
2004, pg. 71



Fig. 4.10-4.11 - Noronha da Costa, *O Azul Eterno do Mediterrâneo*, 1967  
Pormenor da obra (cabeça) no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
em 2005  
Fonte: Fotografia Rita Macedo



Fig. 4.12 - Noronha da Costa, *Sem Título (da Série Magritte Após Polanski)*, 1969  
71x81 cm / Tinta celulósica sobre platex  
Coleção: Banco Comercial Português  
Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-1983*, Lisboa, CCB, Edições Asa /  
2004, pg. 115



# COM NORONHA DA COSTA: "RETOMAR OS VALORES NACIONAIS PODE SER PROGRESSISTA"

"A PINTURA de Noronha da Costa tem toda uma história", diz o historiador de arte francês Marc Le Bot, ao comentar esta edição da obra de Noronha da Costa. "Não hoje vive que esqueça-la. Esta pintura castiga, para mim, a partir de agora, ligada ao esquecimento. Esquecimento, poder de fascinação. É o esquecimento de si na abstração e na impossibilidade da imagem mas não é esquecimento da pintura. Marc Le Bot fala da "longa paciência" que significa esta pintura, da "violência feita de ternura que põe a sua a trama impossível do visível", da "repetição que é talvez a coisa mais grave", da "sinuetria, forma extrema de sedução". O crítico francês tenta, num longo e belo texto que apresenta a recente pintura de Noronha da Costa, transmitir um certo espanto com aquilo a que se pode chamar a "viragem" do pintor.

Essa "viragem" está patente no Centro Nacional de Cultura. Conversámos com o pintor sobre ela. "Não podia fazer o que faço sem ter feito o que fiz" disse Noronha da Costa.

— As pessoas que comecem de há muito tempo a sua pintura, tinham-se habituado ao clima certo das suas figuras em bloco, em transparência. O que surge agora no Centro Nacional de Cultura é de certo modo inesperado, pelo menos para aquelas que não puderam ver a sua exposição no Porto em Janeiro deste ano. Trata-se de uma viragem na sua obra.

LNC — Para falar de viragem é preciso interrogar coisas que ficaram para trás, aquela zona da minha pintura das tais figuras.

Como sabemos, essas críticas de arte jornalistas que percorrem o mundo à procura da última novidade continuam ainda e sempre a interrogar-se: "está para quê, arte para quem?". Entretanto, eu sei bem que essas minhas pinturas estavam nas salas da burguesia dita caudatária, portanto não havia qualquer contradição. Eu penso que isso não é verdade. Aquelas figuras que eu pintava não eram uma imagem de realidade, mas uma realidade de imagem. Era a imagem enquanto realidade que me interessava. Essas imagens, para mim, correspondiam a uma época de ouro da burguesia que era aquela época (do tempo em que Portugal havia portugalido).

— Há uma contradição entre o seu próprio olhar, entre aquilo que essa burguesia julgava que possuía e aquilo que possuía essa burguesia nunca possuía de facto os meus quadros. Além disso, antes de eu ter feito essa pintura tinha feito uma anti-pintura.

— O que foi essa anti-pintura que fez?

LNC — Era constituída por objectos, uns atrás dos outros, outros à frente de um fundo. Os objectos atrás dos outros tinham um valor de imagem, e os objectos à frente dos outros tinham um valor de realidade. Havia uma contradição entre uns e outros e eu pensava que a sua contemplação era um momento dessa contradição.

Quando passei a pintar em tela, eu fazia sempre uma pintura de fantasmas. Tanto as figuras como os objectos que eu fiz eram não passíveis. Eram fantasmas no duplo sentido: enquanto pertenciam ao passado e enquanto obviamente presentes.

### É o olhar que atribui valor às coisas

Eu senti já nessa altura a necessidade de reexaminar como valor. A arte como valor correspondente à sua função dentro da própria história da meta-física. É preciso ver que o próprio marxismo não superou a noção de valor que tinha sido posta por Nietzsche. Os valores mais altos perderam o seu significado, o que quer dizer que estamos numa época de milénio, que só pode ser resolvido pela acção subjectiva. Nesse sentido pode-se entender o nosso século como revolucionário, na tentativa de passagem do sistema capitalista ao sistema socialista.

A noção de valor está ligada à noção de olhar. É o olhar que atribui valor às coisas. O problema do valor tem a ver com o iluminado e com o olhar; o nosso olhar abriga o que percebe, e, ao abrigá-lo, atribui-lhe um valor.

Aquilo a que se pode chamar a minha viragem de hoje é a minha tentativa de que o quadro, como imagem, seja destruído. O Marc Le Bot disse (nas duas últimas últimas experiências. O quadro não é

contrito. É centrífugo. Há pinturas com uma espécie de geratividade tanto faz, elas equivaliam — que se repetem. O que eu tento agora com as minhas últimas telas, é que elas não possam ser apreendidas por um só olhar, que haja uma destruição do olhar, e que seja o olhar a realizar o que está à volta.

— Isso que acabou de dizer faz-me pensar duas coisas. Uma é que os seus quadros, forçando o olhar para fora deles, passam a estar muito ligados ao ambiente que os rodeia, às relações que estabelecem entre si e com as coisas à volta. Isso pode significar que passa a ser cada vez mais difícil para o espectador um quadro seu isolado numa parede qualquer de uma sala de estar. A outra coisa em que eu penso quando falaste da condição física da pintura é que, à força de olhar para fora, daqui a pouco não fica nada dentro dos quadros. Aláís tive essa mesma conversa no outro dia com o Jorge

contrito. É centrífugo. Há pinturas com uma espécie de geratividade tanto faz, elas equivaliam — que se repetem. O que eu tento agora com as minhas últimas telas, é que elas não possam ser apreendidas por um só olhar, que haja uma destruição do olhar, e que seja o olhar a realizar o que está à volta.

LNC — Não conhecia essa fase do Jorge Martins. É claro que, nos casos mais conseguidos, o olhar não incide sobre o quadro, o quadro obriga-nos a olhar para fora. Isso só se consegue baseado numa certa contradição. Se o quadro não fosse ainda um objecto de contemplação essa tensão entre o olhar e o quadro não poderia acontecer.

— Pode-se portanto falar mesmo de viragem no tempo em costa que as funcionalidades de facto como um espólio dessa pintura objecto de contemplação.

LNC — Objecto de contemplação sim, mas diferente mesmo de certas experiências de neo-figurativismo, porque as minhas figuras funcionam num espaço próprio, completamente separado do mundo de funcionamento normal.

Lembre-me do que fazia o Walter Benjamin acerca das primeiras fotografias. Ele dizia que o que a fotografia tinha destruído em relação ao personagem era a sua aura. As figuras pintadas tinham uma aura. Quando o Manet pintava a Nana, ele pensava a ser sobretudo o Manet. A fotografia é mais individualizada, é sempre um momento preciso. Na pintura há qualquer coisa de irredutível.

— Nesse sentido, há uma continuidade entre o que pintava e o que pintava ontem?

LNC — Eu nunca poderia ter pintado isto sem ter pintado aquilo

### O logro da arte "marginal"

— Tu hoje pintas para quê ou para quem?

LNC — Vivo numa sociedade ainda dividida em classes. Não é preciso a questão por aí que eu seja resolvido. Continuo a pensar que o problema é acima de tudo um problema visual. Não se pensa que os que fazem uma arte marginal não são eles próprios expostos pelo sistema. O próprio sistema tem de entrar na ficção. Vejam o Giscard d'Estaing em França; ele entra na ficção, apresenta-se à si próprio como imagem para poder agir. A marginalização da arte cria um certo vazio que o poder aproveita para poder agir mais facilmente.

— Quando se entra nesta tua exposição, há um determinado clima que se desprende do conjunto e se impõe à pessoa. Os quadros que ali se apresentam correspondem todos a um período determinado, continuam de facto um conjunto para si.

LNC — Estou cá quadros desde fim de 77 até agora. O que acontece no caso desta exposição é que o espaço do Centro Nacional de Cultura é um espaço tão bonito, ao contrário do que geralmente acontece na maior parte das galerias, que eu me vi obrigado a respalhar esse espaço e, como arquitecto que sou, ferrei-me a encontrar uma certa unidade que se coadunassem com aquele espaço.

— Tu és arquitecto. Qual é a tua relação hoje com a arquitectura?

LNC — Fiz apenas uma casa no Algarve. Não se pode fazer arquitectura em Portugal, as pessoas não gostam daquilo que eu faço. A casa que eu fiz tinha e vir de certo modo, com a pintura, tinha a ver com uma certa sensibilidade. Na arquitectura, como pintura eu penso o contrário do que dizia um

director de uma galeria em Lisboa, que achava que os artistas portugueses se têm de tornar internacionalistas. Ora eu acho que a pintura que faço falhará se for outra coisa que não seja portuguesa.

### Não confundir nacional com nacionalista

É preciso não confundir nacional com nacionalista. Em vários períodos da história, um certo internacionalismo foi progressista, como foi o gótico internacional, como, no século XX, foi o internacionalismo da Bauhaus porque aquela época vivia-se uma corrente de internacionalismo proletário.

O que o internacionalismo que leva as pessoas a fazer coisas aparentemente semelhantes umas às outras, cria um vazio que permite sobretudo um espaço de manobra para as multinacionais. Nas artes visuais, a retomada de valores nacionais, neste momento, pode ser progressista. No cinema, por exemplo, há o caso do Syberberg e do Schroeter que retomam todos os valores do romantismo alemão quando a Alemanha se encontrava mergulhada no reacionarismo mais absoluto. O nacionalismo deles é progressista e não reacionário, porque se passa numa Alemanha que se quer produzir ao poder e aos valores americanos. Eu sinto não há o último filme do Syberberg sobre o Hitler mas sei que foi acusado de ser anti. Ora é evidente que o Syberberg é o contrário disso.

— Eu estive há pouco tempo com ele em Munique, falando do seu trabalho. Há um problema de alemão que não se deve esquecer: não faça o diabo pelo diabo. No começo do filme de Syberberg sobre o Hitler há uma oportunidade e se dáem a si próprias uma oportunidade.

LNC — E isso mesmo. O Syberberg confronta os alemães com aquilo que eles não querem admitir. Eles preferem certas coisas do Fashinder de chafurdar nos horrores para depois com boa consciência dizerem "ai que coisa que nós temos".

— Ou "AI que coisa que eles são".

O Fashinder tem esse tal estilo internacional, de que as pessoas gostam. E o Manuel de Oliveira, por exemplo, porque é que ele fez aquele filme genial que é o Amor de Perdido? Precisamente porque assumiu Portugal. E porque é que os telespectadores olham para ele e dizem "o Amor"? Porque a burguesia, que já perdeu Angola e Moçambique, precisa agora de construir-se no Brasil, a sociedade de ouro para ela.

— Falando de cinema: tu achas que rodar a tua primeira longa-metragem a estes dias fineste vários filmes em Super 8. Como é que foi essa experiência para ti?

LNC — Essas primeiras filmes que fiz eram experiências acerca da relação entre o objecto e a imagem que sempre me interessava muito. Isso hoje chama-se performance, naquela altura não tinha nome. Havia um, por exemplo, que fixava uma cabeça de Vénus com a sombra projectada na parede, a cabeça estava pintada de tinta fluorescente. O filme era um longo travellling sobre a cabeça, que se aproximava e no fim a cabeça ficava iluminada e logo apagando lentamente até chegar ao negro absoluto. Havia ali uma

época de palpitação da imagem enquanto imagem, que é diferente do cinema, em que um fotograma constitui sempre outro fotograma. Ali havia a ideia de que a imagem se passava quase no interior da nossa própria cabeça.

— Tinha também um filme sobre uma casa em frente de la tua...

LNC — Isso era na minha casa do Campo Pequeno. Eu tinha um filme que durava três minutos, em que se apunhava com zoom duas janelas de casa em frente e quando chegava ao fim do zoom estava completamente aberto. Esse filme era projectado no próprio prédio à noite.

— E assim chegaste ao "Construtor de Anjos". Como foi essa experiência de trabalho profissional?

LNC — Foi espantoso, uma sorte de trabalhar com uma equipe maravilhosa, ao contrário do que me diziam as má-línguas acerca do mundo do cinema nacional. O filme é... uma homenagem aos

### Nota biográfica

LUIS Noronha da Costa, arquitecto de formação, expõe pela primeira vez objectos — "anti-pintura" — ligados à sua própria expressão — em 1966 na SNBA. Apresentou pela primeira vez pintura sobre tela em 1967.

Faz a sua primeira exposição individual de pintura na Quadrante em 1969. Seguiram-se várias exposições na Buchholz, na 111, na Zén, no Arco, nos anos de 69 a 73. Depois do 25 de Abril houve uma exposição na Buchholz, de título "À procura do espaço pictórico perdido", duas exposições no Arco, 1975 — "partais e retratos de Amílcar Cabral", em 77. Expõe também na Quadrante em 1975, 76 e 77. Recentemente expôs na Galeria JN do Porto.

Recebeu os prêmios Soquel (1969), Menção Honrosa da Soquel (1968) 2.º Prémio da General Motors (1967).

Participou na Bienal de S. Paulo em 69 e na Bienal de Veneza em 78.

Expôs diversas vezes no estrangeiro, nomeadamente em Munique, (Galeria Durr, 1973 e Stückville, 1978) e na Bienal de França (1975), a convite de Henri Langlois.

Capuchos, uma homenagem à arquitectura portuguesa.

Depois do último discurso presidencial considero ainda mais justo aquilo que diz no filme. O filme é uma recusa de todo o reacionarismo, uma cruz libelo anti-romântica, onde se fala de um país bom para negócios — e aí será acertado.

Depois da agração de um presidente eleito democraticamente a todo um povo parece-me mais do que justo o meu filme e, infelizmente, talvez até prematuro.

Voltando aos valores: veja-se como, apesar de tudo — e eu já continuei a ser idealista, no sentido estrito em que utilizo técnicas diversas (cinema, pintura), para dizer o mesmo — voltando, pois aos valores, eu direi com Wittgenstein: "Se existe um valor que tenha valor é preciso que esteja fora de todo o acontecimento e de todo o ser!".

Entrevista de Helena Vaz da Silva



Noronha da Costa, pintora, com Rita Azevedo Gomes, assistente

## Teatro Popular

COMPANHIA NACIONAL 1

APRESENTA

### CENTRO CULTURAL DE ÉVORA

De 2 a 13 de Maio, às 21 e 30  
amanhã, dia 13 últimos espetáculos às 16 e 21.30  
15 BOLSAS DE MOEDAS DE PRATA  
de Günther Wassermann

Descontos de 50% a estudantes, sócios de sindicatos,  
3.º idade, Centro Nacional de Cultura e grupos de mais  
de 20 pessoas

COMPANHIA NACIONAL DE BALADO

Por motivo de força maior, foram cancelados os Espetáculos deste Companhia nos dias 17 e 20, pelo que os bilhetes podem ser reembolsados nas bilheteiras do Teatro de S. Luís.

A Companhia Nacional de Balado e a Companhia do Teatro Popular pedem desculpa ao público por este cancelamento.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA  
DIRECÇÃO-GERAL DE ESPECTÁCULOS  
CÂMARA MUNICIPAL DE LISBOA

Fig. 4.13 – Helena Vaz da Silva, «Com Noronha da Costa: “Retomar os Valores Nacionais Pode Ser Progressista”», entrevista  
Fonte: Jornal Expresso, Revista, 12 Maio 1979, pg. 29





Merda, senhores

DADA

a estupidez do nosso quotidiano

DUARTE CABRAL DE MELO

Para mim, que sou considerado oficialmente desde há oito anos um dos piores alunos da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, cujo curso de Arquitectura frequente, é-me extremamente grato este convite para escrever umas linhas sobre o meu trabalho.

O que eu quero comunicar é extremamente simples e não envolve sequer uma autocrítica e muito menos um esboço de crítica. Quero apenas comunicar as angústias fundamentais em que eu e muitos dos meus companheiros nos vamos submergindo no Portugal de 67, e das quais o meu trabalho pretende apenas ser mais um termo para um diálogo mais vasto. No meio da tecnocracia-abstracta em que nos vamos inserindo cada vez mais, o que importa ao nosso meio, mesmo à maioria da camada chamada intelectual, é existir «modernamente», recorrendo para isso ao vocabulário figurativo moderno, que cada dia é mais utilizado, ou melhor, «consultado» ao nível da revista, e que terá aplicações, quer na arquitectura, quer na pintura, quer no cinema, quer nas pseudo-cançonetas que nos rodeiam, quer no vestuário até...

Para eles, os problemas de fundo tendem para zero, à medida que o seu *comfort* tende para um máximo pseudo-estável. Para eles, os objectos de cultura reservam-se para as conversas de serão – e quando digo «para eles», quero dizer «para nós» – ou para saborearmos a nossa negação ao som de Wagner.

No meu dia-a-dia – isto é, no meu trabalho – só pretendo trazer para o nosso espaço quotidiano de hoje, deste mesmo instante, o peso de uma continuidade de cultura, ainda em «abstracto», para o «concreto». Porque, quando Magritte fizer parte do nosso espaço mítico, então talvez a nossa negação já não seja simplesmente, na maioria dos casos, «aceite», mas apenas, e com muito custo, «suportada»...

NORONHA DA COSTA, catálogo da exposição *Novas Iconologias*, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, p. 2

Fig.4.16 - Noronha da Costa, Catálogo da Exposição *Novas Iconologias*, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967

Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-83*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2003, pg. 68.

As técnicas de produção e as relações de produção continuam a ser, para mim, um problema importante. As técnicas de produção artística e as relações de produção artística são portanto para mim um problema importante. As técnicas de produção artística que são inalienáveis do meu trabalho, isto é, da minha concepção do mundo, não estão de acordo com as relações de produção artística que existem objectivamente entre nós. Portanto, há uma contradição entre as minhas técnicas de produção artística e as relações de produção artística da sociedade portuguesa. Logo, ou as minhas técnicas de produção artística são idiotas ou então serão idiotas as relações de produção artística da sociedade portuguesa. Peço aos senhores que decidam.

NORONHA DA COSTA, texto distribuído na sua exposição individual na Galeria Buchholz, Lisboa, 1967

Fig. 4.17 - Noronha da Costa, Catálogo da sua Exposição Individual, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967

Fonte: *Catálogo Noronha da Costa Revisitado 1965-83*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2003, pg. 85.

## Interrogações

O objecto pode ser simplesmente **percebido** ou ser **dado** como imagem. No primeiro caso, o espaço pode ser explorado. No segundo caso, temos um espaço contínuo em si mesmo, espaço da imagem, ilocalizável em relação ao espaço da percepção: surge assim o «não-espaço». Verifica-se o fenómeno da apreensão global: não é possível perceber-se uma imagem nem tão-pouco imaginar-se uma percepção. Na arquitectura expressionista, por exemplo, o objecto é dado como imagem. E o que se passa numa «arte de imagem» é que é mais rápido o que se processa no espectador desde a percepção até à imagem – se tal for o processo.

Como a primeira é uma consciência de percepção e o termo final é uma consciência de imagem, torna-se claro que entre uma fase e outra existe um salto de descontinuidade; não corresponderá precisamente este salto ao momento intuitivo ou à actividade estética?

Mais ainda: este «não-espaço» existe no objecto em si, ou no contemplador no momento em que já lhe não interessa explorar o objecto e em que este lhe é dado como imagem?

Quanto mais rápido for o processo desde o objecto **percebido** (por exploração) até ao objecto **dado** (em imagem), tanto maior será a identificação imediata do assunto do objecto-em-imagem com o mundo (social). De novo a arquitectura expressionista é um exemplo nítido. O objecto põe-se como imagem, criando uma tal unidade em si mesma que, dado o fastídio da apreensão global, é como imagem que se apresenta o espaço caótico (percebido), concreto, que está nas imediações (quando é este o caso).

Nos objectos aqui presentes há, do lado de lá, um mundo que se torna real e, do lado de cá, uma realidade que se torna mundo. A simultaneidade das ultrapassagens do mundo em realidade e da realidade em mundo verifica-se no lugar geométrico físico que é o ecrã. Este, por sua vez, embora presente fisicamente, ultrapassa-se a si próprio de realidade em mundo: em «não-espaço» realizado fisicamente.

A simultaneidade das ultrapassagens de mundo em realidade e de realidade em mundo corresponde mentalmente ao momento em que a actividade estética leva a nossa consciência a preferir tomar o objecto como imagem, ou a localizar espacialmente o objecto como percepção.

NORONHA DA COSTA, excertos de uma conversa com Rui Mário Gonçalves,  
catálogo da sua exposição individual na Galeria Buchholz, Lisboa, 1967, pp. 3-4

Fig. 4.18 - Noronha da Costa, «Interrogações: Excertos de uma Conversa com Rui Mário Gonçalves», Catálogo da sua Exposição Individual, Galeria Buchholz, Lisboa, 1967  
Fonte: Catálogo *Noronha da Costa Revisitado 1965-83*, Lisboa, CCB / Edições Asa, 2003, pg. 86.

## **CAPÍTULO 5**

**ANA VIEIRA**



Fig. 5.1 - Ana Vieira, *A Senhora M.M.T.S.*, 1967  
100x80x22,5 cm / Madeira, espelho e pintura de esmalte  
Colecção: António Rodrigues  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 35



Fig. 5.2 - Ana Vieira, *Efígie Transitória*, 1967  
80x75x12 cm / Madeira, espelho e pintura de esmalte  
Colecção da Autora  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 36



Fig. 5.3 - Fotografia das Silhuetas na Instalação na Galeria Quadrante, Lisboa, 1968  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 36



Fig. 5.4 - Ana Vieira, *Sem Título*, 1968  
180x120 cm / Madeira e pintura acrílica  
Coleção: Museu de Serralves  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 41

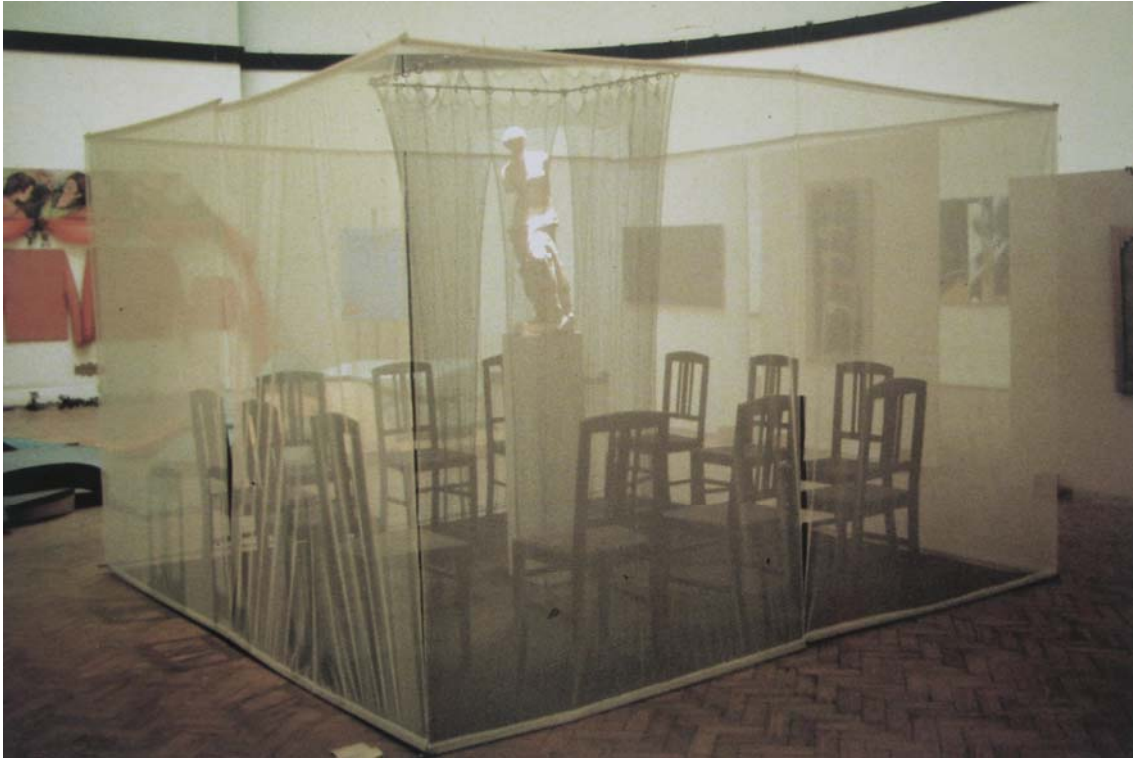


Fig. 5.5 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Vénus)*, 1972  
250x300x300 cm (exterior); 250x100x100 cm (interior) / Estrutura tubular, redes, cadeiras,  
plinto e reprodução de Vénus de Milo  
Colecção da Autora  
Fotografia da instalação na Expo AICA, Lisboa, em 1972  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 51



Fig. 5.6-5.7 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
250x300x300 cm (exterior); 250x100x100 cm (interior) / Estrutura metálica, rede de nylon, tinta acrílica, mesa, pratos, copos, garfos, facas, foco de luz incidente e cassete audio

Colecção: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
Fotografia da reinstalação no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 47

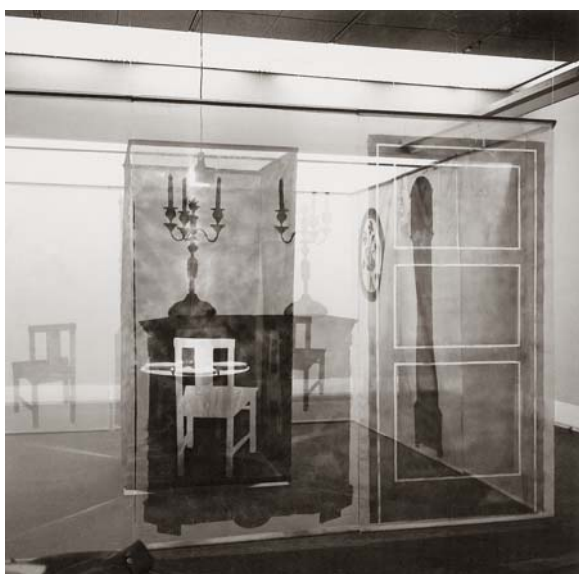
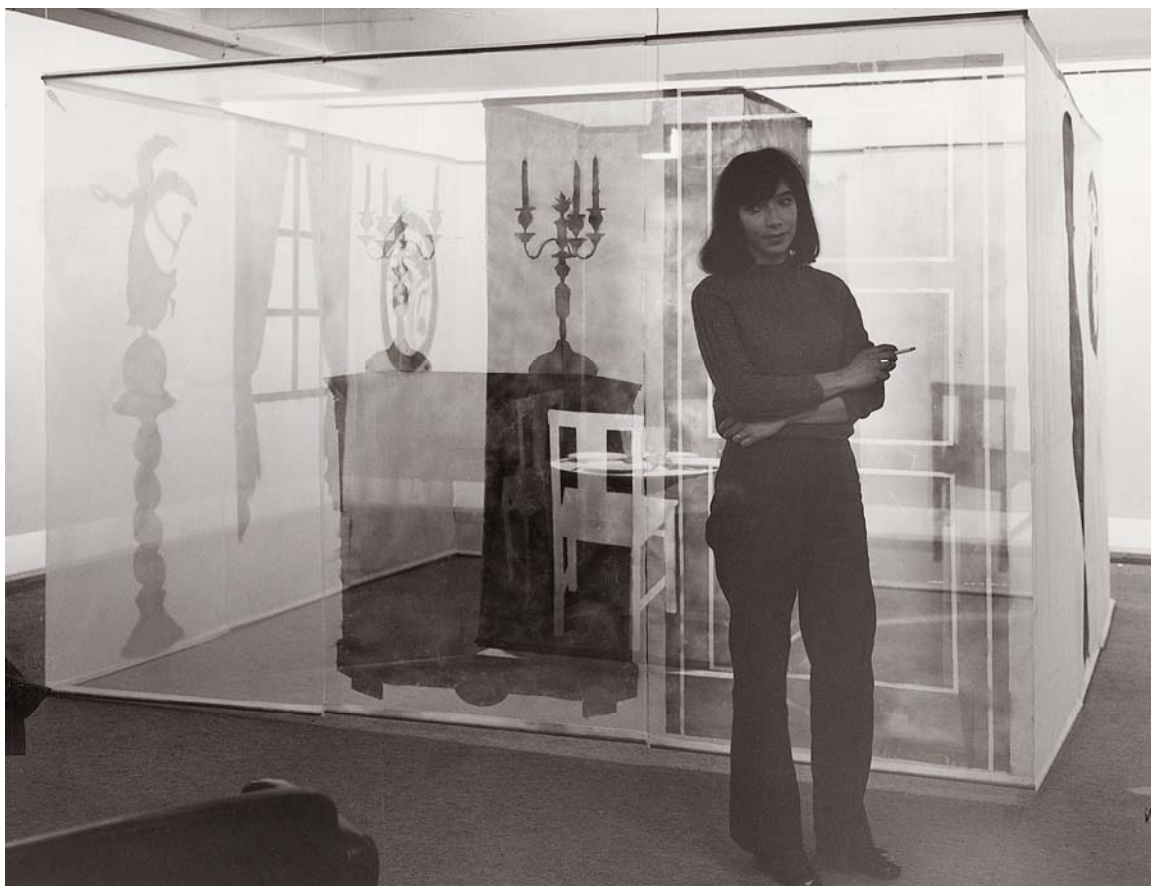


Fig. 5.8-5.10 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
Fotografias da obra com e sem a presença da artista na Galeria Quadrante, Lisboa, em  
1971 (Fotografia de Eduardo Nery)  
Fonte: Arquivo da autora

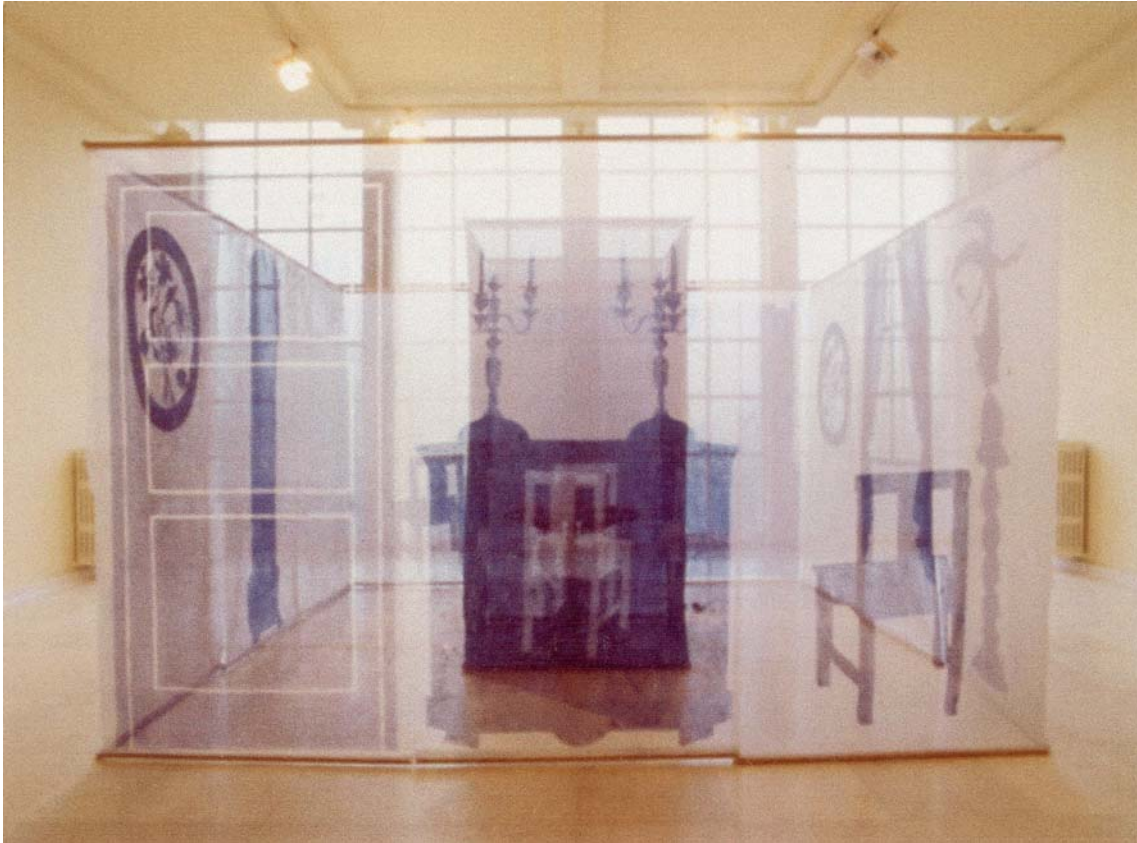


Fig. 5.11 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
Fotografia da reinstalação na exposição da Fundação de Serralves, Porto, em 1998  
Fonte: Arquivo da autora

FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

Lisboa, 18 de Agosto de 1998

Exmª Senhora,

Em resposta ao seu Fax de 17 de Agosto p.p., temos o gosto de informar que aceitamos o orçamento relativo ao restauro da obra "Sala de Jantar".

Com os melhores cumprimentos.

  
(Jorge Molder)  
Director

Exmª Senhora  
D. Maria Pia Jardim de Oliveira  
Rua São Bernardo, nº 20 - 1º  
1200 LISBOA

Rua Dr. Nicolau de Bettencourt - 1093 Lisboa Codex • Telefone 793 51 31 • Telex 63768 GULBEN P • Telefax 793 92 94

Fig. 5.12 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
Documentação relativa à reconstituição da obra: aceitação do orçamento proposto pela assistente de Ana Vieira  
Fonte: Arquivo da autora

## ORÇAMENTO GERAL - "SALA DE JANTAR"

### 1. Orçamento do restauro da obra "Sala de Jantar" da autoria de Ana Vieira:

Papel vegetal	32m x 310\$00/m	9.920\$00 =	9 920\$
Papel autocolante	40m x 540\$00/m	21.600\$00 =	21.600\$
Papel cenário	25m x 90\$00/m	2.250\$00 =	2.250\$
Papel químico	12 un x 46\$00/un	552\$00	
Tinta	13lt x 2.141\$00/lt	27.833\$00	2800
Diluyente sintético	7lt x 545\$00/lt	3.815\$00	
Diluyente celuloso	10lt x 547\$00/lt	5.470\$00	
Pregos de aço		250\$00	405\$ (+21)
Fita cola		3.340\$00	2675\$ (-665)
		<b><u>SUB-TOTAL</u></b>	<b>75.030\$00</b>

### 2. Orçamento dos honorários:

Execução do restauro da obra "Sala de jantar" 180.000\$00

**TOTAL    255.030\$00**

+ tinta -  
tenho 25 033

Fig. 5.13 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
 Documentação relativa à reconstituição da obra: orçamento geral  
 Fonte: Arquivo da autora

**Orçamento Pormenorizado - "SALA DE JANTAR" (\*) - C.A.M.**

Fita Cola	2 un. x 755\$00/un.=1510\$00	
	1 un. x 385\$00/un.=385\$00	
	1 un. x 1445\$00/un.=1445\$00	
		<u>3.340\$00</u>
Papel Autocolante	25m x 540\$00 /m	<u>13.500\$00</u>
Tinta Azul	5 lt. x 1.615\$00/lt.	<u>8.075\$00</u>
Camarões	50 un.x 20\$00/un.	<u>1.000\$00</u>
Fio Nylon	100m	<u>1.000\$00</u>
Papel Vegetal	17m X 310\$00/m	<u>5.270\$00</u>
	<b><u>SUB-TOTAL</u></b>	<b><u>32.185\$00</u></b>

Nota (\*): Não incluímos esta despesa no orçamento geral, pois achamos que é um assunto a resolver entre a Fundação de Serralves e o Centro de Arte Moderna relativamente ao restauro da peça (repintura da marquise - esta encontra em mau estado). No entanto, esperamos uma resposta do CAM a partir de dia 14 do corrente mês.

Fig. 5.14 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
Documentação relativa à reconstituição da obra: orçamento pormenorizado  
Fonte: Arquivo da autora

**Orçamento Pormenorizado - "SALA DE JANTAR" - F. SERRALVES**

Camarões	50 un.x 20\$00/un.	<u>1.000\$00</u>
Fio Nylon	100m	<u>1.000\$00</u>
	<b><u>SUB-TOTAL</u></b>	<b><u>2.000\$00</u></b>

Fig. 5.15 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971  
Documentação relativa à reconstituição da obra: orçamento pormenorizado (cont.)  
Fonte: Arquivo da autora

Título: **SALA DE JANTAR**

Ano: 1971

Obs: CAM

**Material existente:**

Existe toda a peça.

É necessário saber se é preciso pintar novamente.

**Material em falta:**

• SOM	IAC-confirmação a 2/12/97	
• FITA COLA	2 un.c/5cm      2 x 755\$=1510\$00	
	1 un.c/2,5cm      1 x 385\$=385\$00	
	1un. curva c/5cm    1 x 1445\$=1445\$00	
		<u>3.340\$00</u>
• PAPEL AUTOCOLANTE	25m x 540\$00	<u>13.500\$00</u>
• TINTA	5lt. X 1.615\$00	<u>8.075\$00</u>
• CAMARÕES	50 un.x 20\$00	<u>1.000\$00</u>
• FIO NYLON	100m	<u>1.000\$00</u>
• PAPEL VEGETAL	17m c/ 1,10m larg. X 310\$0	<u>5.270\$00</u>

Fig. 5.16 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971

Documentação relativa à reconstituição da obra: materiais existentes e materiais em falta

Fonte: Arquivo da autora

## Inventário : Objectos

18-02-2008

Fundação Calouste Gulbenkian

Patrícia Rosas

Nº inventário 78E608

Designação

Título Ambiente - Sala de Jantar

Área Arte Portuguesa

Categoria Escultura

Descrição Instalação: redes de nylon (marquissete) pintadas a spray azul e mesa de madeira pintada de branco (12 redes exteriores; 4 redes interiores); 4 pratos de loiça; 4 copos de vidro; 4 facas em inox, cd-rom com som.



## Informação específica

## Autorias

Autor	Tipo autoria
Ana Vieira (1940-)	Escultor

## Cronologia

Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
		1971		

## Estados

Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
Bom				22-07-2005	22-07-2005

## Incorporações

Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
Aquisição		Ana Vieira (1940-)			Outubro de 1978

Notas: 09-10-1978 - Despacho do Presidente

## Inventariantes

Inventariante	Data
Patrícia Rosas	22-07-2005

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 18-02-2008

Fig. 5.17 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	22-07-2005	

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
Rede		12 redes exteriores e 4 redes interiores
Nylon		rede
Prato\loja		
Copos\vidro		
Faca\inox		
Cd-rom		
Madeira		mesa

Medidas			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	200,0	cm	
Largura	312,0	cm	
Profundidade	312,0	cm	
Largura	104,0	cm	cada rede

Técnicas		
Técnica	Parte descrita	Justificação
Construção		
Nylon\pintado\spray azul	redes de nylon	
Madeira\pintada\branco	mesa	
Algodão\pintado	cortina	

Valores				
Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor

file:///C:/Documents and Settings/cam-pr/Local Settings/Temp/In arte Premium/frmObjec... 18-02-2008

Fig. 5.18 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

A definir Escudo Aquisição 45.000,0 Outubro de 1978

Notas: Inf. 165/EM/78

CAMJAP/FCG Euro Seguro 60.000,0 Maio de 2006

Notas: Este valor surge na sequência do empréstimo realizado para a exposição "Glasskultur", no Centro Cultural Koldo Mitxelena de Donostia, San Sebastian e no Centro de Arte La Panera de Lleida, de 13 de Julho de 2006 a 7 de Janeiro de 2007.

CAMJAP/FCG Euro Seguro 50.000,0 Novembro de 2006

Notas: Este valor surge na sequência da realização do Transfert - obras do CAMJAP em itinerância. Esta obra foi exposta no Centro Cultural do Fundão, A Moagem - Cidade do Engenho e das Artes, de 18 de Maio a 29 de Julho de 2007.

Fichas Relacionadas

Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	17332;07-09-1998;Transparência\9x12;Carlos Azevedo - Lab. fot.º F.C.G.;Ana Vieira;A 05 - 8881;3;Nº inv.º 78E608			
Material Fotográfico	17333;11-05-1999;Transparência\9x12;Carlos Azevedo - Lab. fot.º F.C.G.;Ana Vieira;A 05 - 9389;2;Nº inv.º 78E608			
Material Fotográfico	17334;11-05-1999;Transparência\9x12;Carlos Azevedo - Lab. fot.º F.C.G.;Ana Vieira;A 05 - 9390;2;Nº inv.º 78E608			
Material Fotográfico	22943;01-08-1997;Transparência\10x12,5;José Manuel Costa Alves;C.A.M.J.A.P. - Galeria piso 0 (montagem de Junho 1997) - obra de Ana Vieira em 1º plano;7897;1;obra de Ana Vieira em 1º plano - nº inv.º 78E608			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 18-02-2008

Fig. 5.19 - Ana Vieira, *Ambiente (Sala de Jantar)*, 1971

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

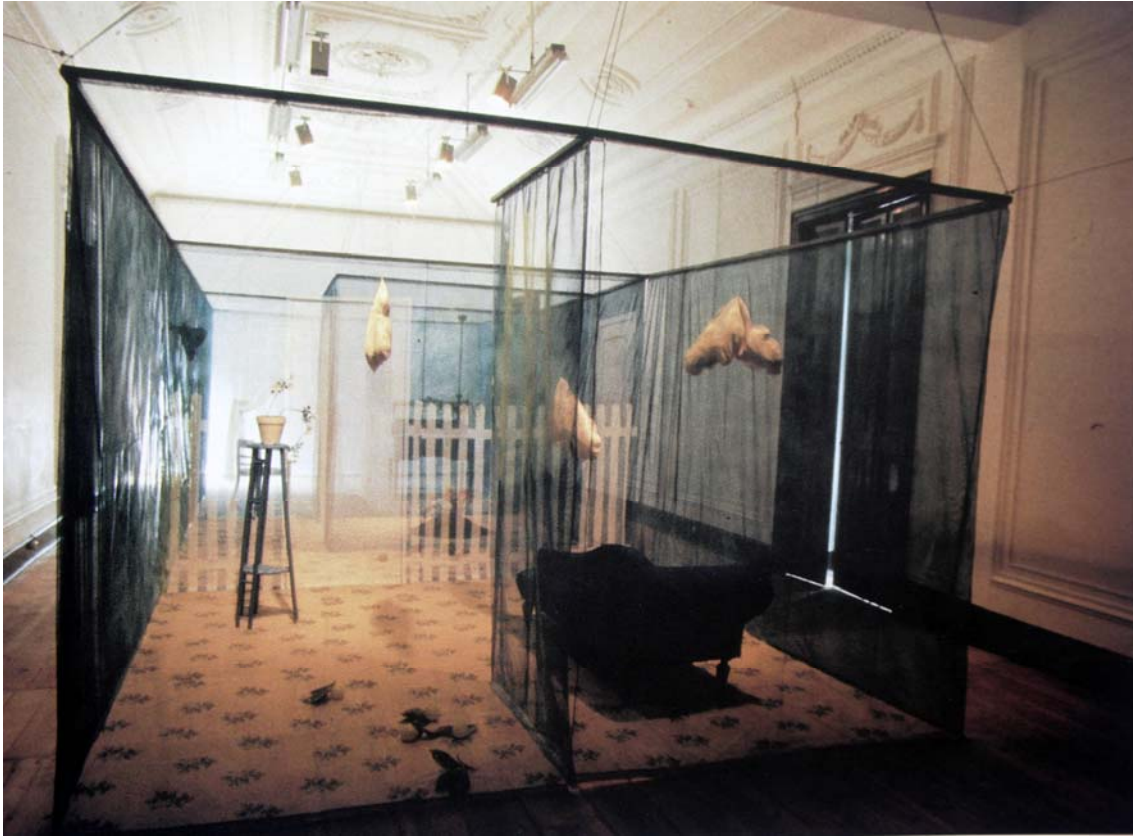


Fig. 5.20 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
250x900x340 cm / Estrutura tubular de metal, rede de nylon, tinta, objectos de uso e decoração e de interiores, fonte luminosa incidente para o centro  
Colecção: Museu de Serralves  
Fotografia da instalação da obra na AR.CO, Lisboa, 1973  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 55



Fig. 5.21-5.22 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Fotografias da instalação da obra na AR.CO, Lisboa, em 1973  
Fonte: Arquivo da autora

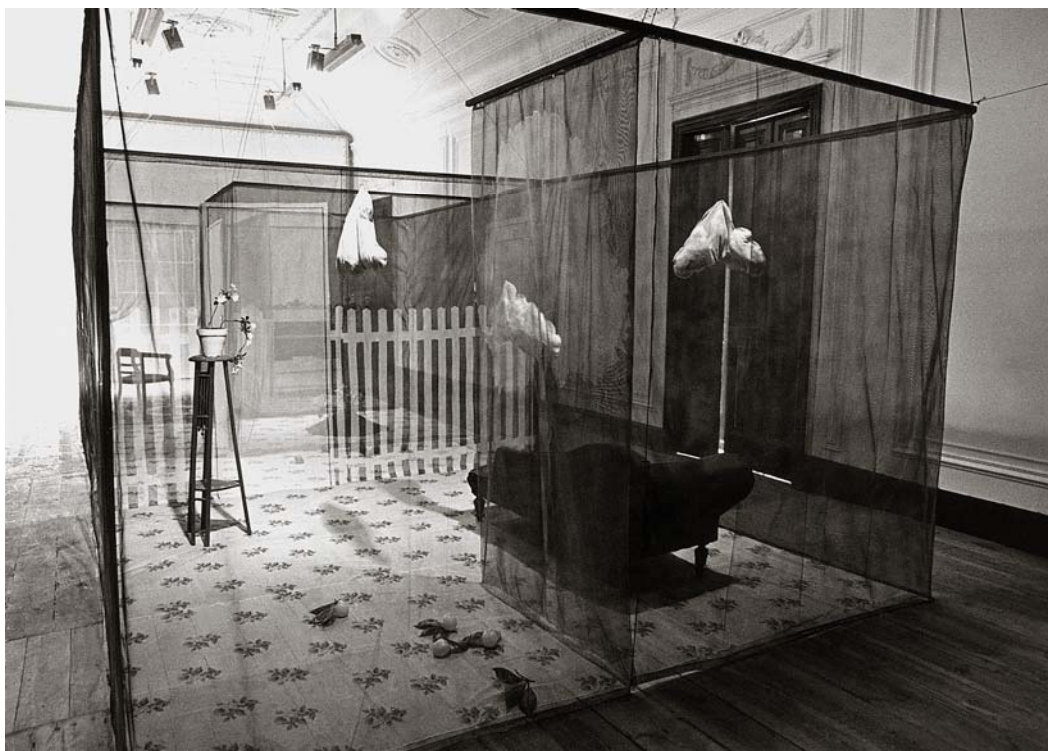


Fig. 5.23-5.24 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Fotografias da instalação da obra na AR.CO, Lisboa, em 1973  
Fonte: Arquivo da autora



Fig 5.25-5.28 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Pormenores da obra na AR.CO, Lisboa, em 1973  
Fonte: Arquivo da autora

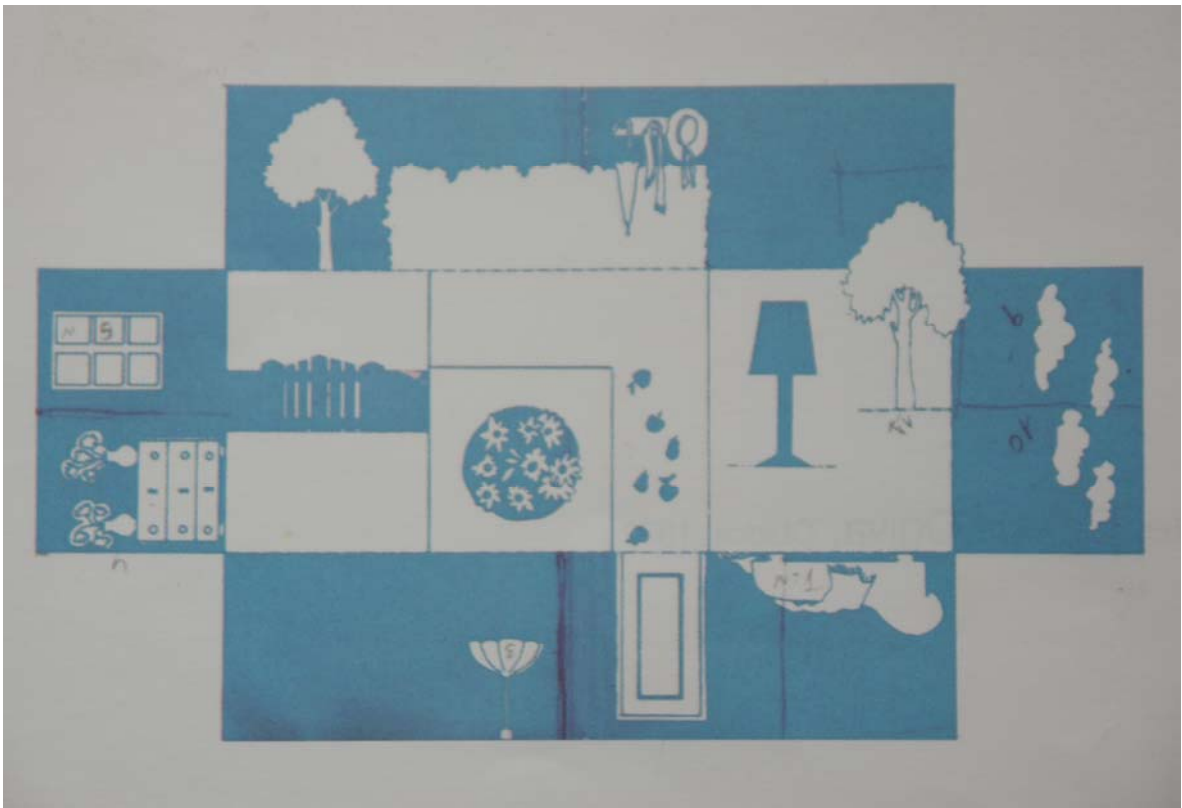


Fig. 5.29 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Planta com alçados rebatidos da obra, instalada na Galeria Ogiva, Óbidos, em 1972  
Fonte: Catálogo *Ana Vieira*, Porto, Fundação de Serralves, 1998, pg. 54

PLANTA DE COLOCAÇÃO DAS PAREDES INTERIORES

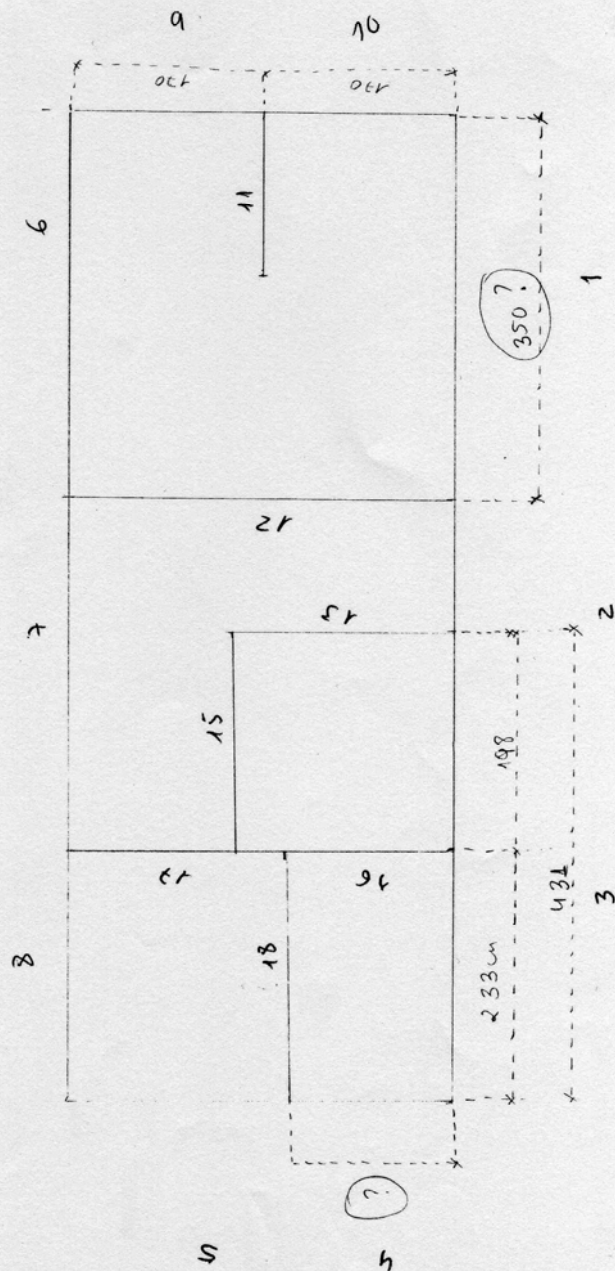


Fig. 5.30 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998: planta para colocação das paredes interiores

Fonte: Arquivo da autora

Medidas para BUCHAS e CAMARÕES

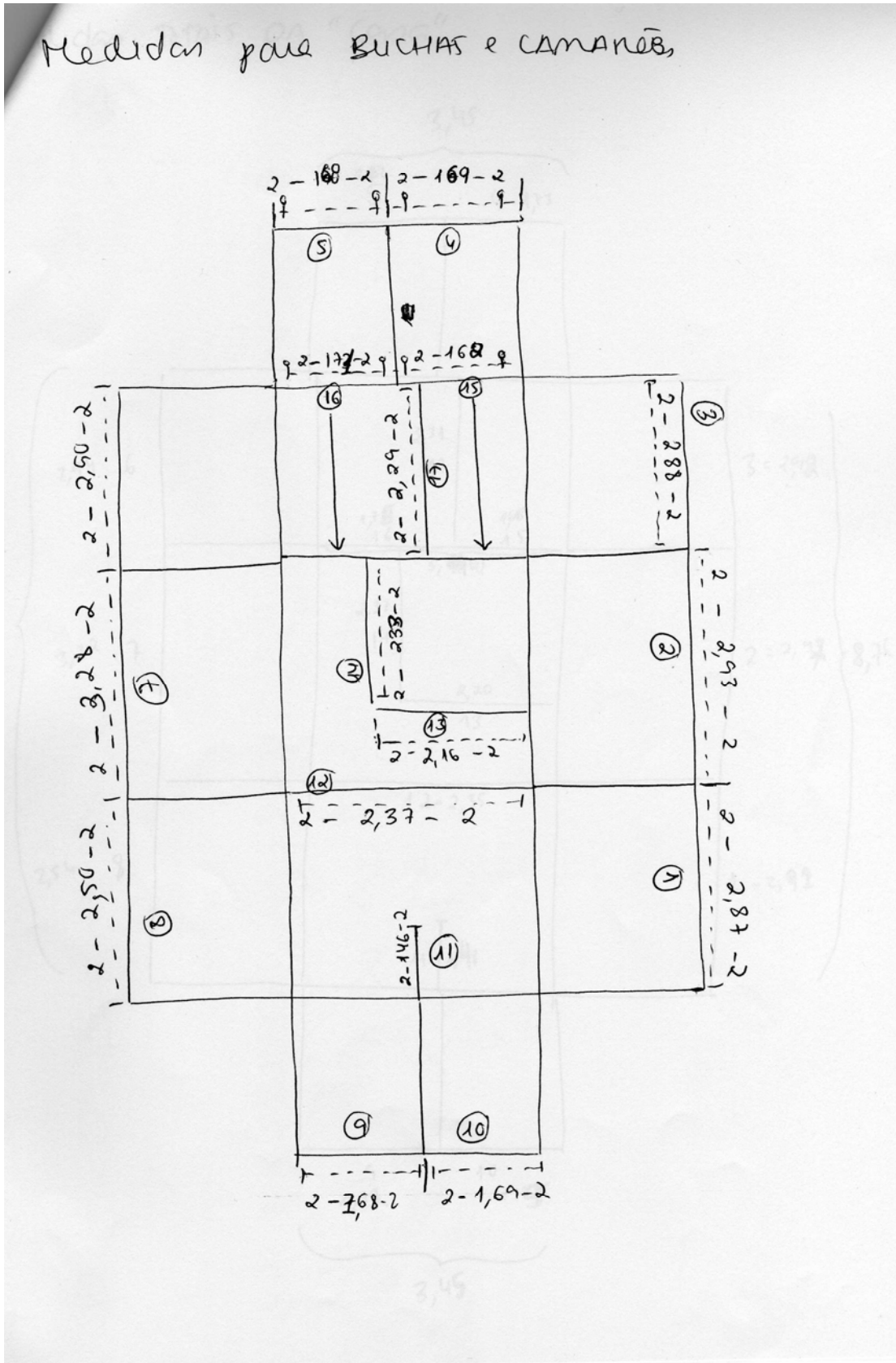


Fig. 5.31 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998: planta com medidas para buchas e camarões

Fonte: Arquivo da autora

## FACHADA

- Nº 1 - LISA - 290,5 cm
  - Nº 2 - PORTA ENTRADA - 295 cm
  - Nº 3 - LISA - 292 cm
- 887,5 cm
- Emenda - 12,5 ?? → falta cortar  
ENTRE Nº 1 e Nº 2 ??

## PAREDE LATERAL - JANELA

- Nº 4 - LISA - falta cortar c/ ~~177 cm~~ ??
  - Nº 5 - JANELA - 173 cm
- ~~167 cm~~ 3,40 ~~do 200~~ ??  
2 pers.

## TRASEIRAS

- Nº 6 - LISA - 256 cm
  - Nº 7 - ARBUSTO - 296 cm
  - Nº 8 - ARVORE - 295 cm
- 847 cm
- Emenda - 53 cm ??

## PAREDE LATERAL - LISA

- Nº 9 - LISA - 172 cm
  - Nº 10 - LISA - 171 cm
- 3,43 m (falta 2 cm)  
Seben Lajeado  
340 a 350 cm ??

Fig. 5.32 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998: descrição das representações nas redes exteriores

Fonte: Arquivo da autora

PAREDES INTERIORES

- Nº 11 - ANVONE - 1,50m <sup>OK</sup> a mais? +? 2pcvs (1pcvs) F
- Nº 12 - CANCELA + PONTA + CANCELA - CORTAR c/ 3,40 ou 3,50m? <sub>seben largura</sub>
- Nº 13 - LISA - CORTAR c/ 200cm (150+50) 2pcvs.
- Nº 15 - PONTA - 198cm
- Nº 16 - LISA - 164cm
- Nº 17 - PONTA - 174cm
- Nº 18 - CANCELA - 233cm
- } Parede Interior 3,38

Fig. 5.33 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
descrição das representações nas redes interiores  
Fonte: Arquivo da autora

- Fazer plinto / pintar plinto
- Colocar camarões
- Colocar ripas de madeira no tecto para suspender as paredes da “Sala de Vénus” na pré-montagem

#### “Casa” - Itens de Trabalho

- Pintar 4 móveis
- Forrar chaise-longue
- Pintar candelabro, chapéu e guarda-chuva
- Cortar 20 panos de marquise branca
- Cortar motivos florais e colocar no pano do chão a designar
- Fazer bainhas a 60m de marquise
- Refazer 5 nuvens
- Cortar 35 varões de madeira e introduzir na marquise
- Pintar marquise
- Desenhar moldes em papel vegetal e passar para papel autocolante
- Afinar cores
- Desenhar sobre papel vegetal e passar a papel autocolante
- Colar papel auto-colante na marquise
- Pintar vaso e “plantar” vaso
- Introduzir camarões
- Colocar ripas de madeira no tecto para suspender as paredes da “Casa” na pré-montagem

#### “Instalação-Planta da Casa” - Itens de Trabalho

Fig. 5.34 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
 Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
 descrição de tarefas a executar  
 Fonte: Arquivo da autora

Título: "CASA"

Ano: 1972/73

Descrição: casa com vários compartimentos

Dimensões: 9m (comp) x 3,5 (larg) x 2,5 (alt)

Obs: é necessário reconstruir planta com medidas

#### **Materiais existentes**

- **MÓVEIS**

- Chaise-Longue - CAM - é necessário refazer
- cadeira de braços - CAM - repintar de novo
- Escrevaninha - CAM - refazer parte de cima e repintar
- Bengaleiro - Ana - repintar

- **FLOREIRA** tem de se comprar; está em mau estado

- **PANO CHÃO - MARQUISETE C/ MOTIVOS**

existem 3 panos c/ +/- 1,5m x 3m

- **NUVENS**

existe 5 nuvens por encher c/ algodão

- **REDE MARQUISETE BRANCA**

existe os nº 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18

Fig. 5.35 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998: objectos existentes e a refazer

Fonte: Arquivo da autora

**Materiais em falta**

• CANDEEIRO EM MADEIRA (pintado)		18.000\$00
• FLOREIRA		12.000\$00 (poupa 7.000\$) 5.000\$00
• PANO CHÃO - MARQUISETE		15.750\$00 (poupa 20\$)
marquiseite com motivos	9m x 3,5m 31,5m	13.070\$00 15730
220 larg = 5.500\$00 4 x 3,5 = 14m = 77.000\$00		cela - 2640
OK • REDE MARQUISETE (branca)		15730
falta nº 5, 11, 12, 13, 14, 15 - 17 metros		
27,5m = 9.270\$00 12m = 2700\$	20m x 250\$00/m 22,5	5.000\$00 + 433\$00 7256\$00 + 2700\$00 1172 5433\$ + 3.133
• TINTA AZUL (verde)	15 lt. x 1.615\$00	24.225\$00
	5002 400 (verde) 880 (verde) 2222\$00 1024\$00	24.225\$00 4190\$ + 1712 + 1200 + 1290
• PAPEL CENÁRIO	15m c/ 1,5 larg. 15m	1.350\$00 1350\$00
15m x 90\$00/m		1350\$00
OK • PAPEL AUTOCOLANTE		
30m x 540\$00/m	20m → 10.800\$00 <del>20.000\$00</del>	16.200\$00 (poupa 5.400\$00) 10800\$
• VARÕES EM MADEIRA	35 varões c/ 2,40m 48 varões	24.000\$00 + 9.360 33.360
OK • TESSOURA	1m.	1895\$00 + 1895\$

Fig. 5.36 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
 Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
 objectos e materiais em falta para reconstituição  
 Fonte: Arquivo da autora

• TINTA BRANCA	1 litro x 1.320\$00	<u>1.320\$00</u> (poupe 1320)
• LINHA DE COSER (branca)	1 un. x 630\$00	<u>630\$00</u> (poupe 630\$)
• CAMARÕES	120 cam. x 20\$00	<u>2.400\$00</u>
• FIO NYLON	360 metros	<u>4.000\$00</u>
OK • CHAPÉU DE PALHA (bengaleiro)		<u>5.000\$00</u> (poupe 4525\$ 475\$00)
OK • GUARDA-CHUVA		<u>3.000\$00</u> (poupe 275\$00 2125\$00)
• PÉS P/ CHAISE-LONGUE	4 pés x 1.000\$00	<u>4.000\$00</u>
• TINTA (azul para móveis)	5 litros x 1.615\$00	<u>8.075\$00</u>
—	2 Lt - 1 Mc = 2280\$00 + 2 Lt - 610\$00 2 Lt = 400\$00	
• TECIDO (p/ chaise-longue)	4 metros x 2.000\$00	<u>8.000\$00</u> poupe 2000\$ 0\$
• OUTROS.	1600 + 2645 = 4.245\$00	
• ESCOVANINHA	- 1850\$ + 2.850\$ = 6485\$	11.195\$00

Fig. 5.37 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
 Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
 objectos e materiais em falta para reconstituição  
 Fonte: Arquivo da autora

• ALGODÃO (para nuvens)	0,8 Kg = 320\$00 2,5 Kg x 1.000\$00/Kg	<u>2.500\$00</u> 330\$00	(poupa 2170\$)
• FITA COLA	3 UN = 1.415\$00 5 un. c/ 5cm larg. 5un. x 755\$00=3.775\$00 2 un. c/ 2,5cm larg. 2 un. X 385\$00=770\$00 1 UN = 495\$00 3 UN = 1485\$00	<u>4.545\$00</u>	
• FLORES ARTIFICIAIS	OK 4 rosas vermelhas - 4 x 500\$00= 2.000\$00 OK 3 ramos brancos - 3 x 1.000\$00= 3.000\$00 CANICÃO 7 flores grandes (rosa e vermelha) - 7 x 500\$00= 3.500\$00		4.475
		<u>8.500\$00</u> 4975\$00	(poupa 4.025)
OK • FRUTOS PLÁSTICO	12 frutos x 500\$00	<u>6.000\$00</u> 2.280\$00	(poupa 372)
• TERRA	1 - 67\$00 5 Kg x 40\$00 7 - 488\$00	<u>200\$00</u> 552\$00	+ 352\$00
• LÂMPADAS	5 un. x 100\$00	<u>500\$00</u>	
• VASO (para flores)	Ø da decoração 20cm	<u>150\$00</u> 135\$00	(poupa 15\$)
OK • PAPEL VEGETAL	15m x 310\$00 20m	<u>4.650\$00</u> 6.200\$00 + 1.000\$00 6.750\$00	+ 1550\$00 + 650\$00
• <u>Dibente</u>	2lt - 2044\$00		

Fig. 5.38 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
 Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
 objectos e materiais em falta para reconstituição  
 Fonte: Arquivo da autora

**Orçamento Pormenorizado - "CASA"**

Floreira	1 un	<u>12.000\$00</u>
Refazer parte da Escrevaninha		<u>15.000\$00</u>
Candelabro de Madeira	1 un.	<u>18.000\$00</u>
Pano do Chão	35m x 450\$00/m	<u>15.750\$00</u>
Rede de Marquiseite	20m x 250\$00/m	<u>5.000\$00</u>
Tinta Azul (marquiseite)	15 lt. x 1.615\$00/lt.	<u>24.225\$00</u>
Papel Cenário	15m x 90\$00/m	<u>1.350\$00</u>
Papel Autocolante	30m x 540\$00/m	<u>16.200\$00</u>
Varões de madeira	35 un. x 685\$00/un.	<u>24.000\$00</u>
Algodão Cardado	2,5 Kg x 1.000\$00/Kg	<u>2.500\$00</u>
Fita Cola	5un. x 755\$00=3.775\$00	
	2 un. x 385\$00=770\$00	<u>4.545\$00</u>
Flores Artificiais		
	4 rosas vermelhas - 4 x 500\$00/un.= 2.000\$00	
	3 ramos brancos - 3 x 1.000\$00/un.= 3.000\$00	
	7 flores grandes (rosa e vermelha) - 7 x 500\$00/un.= 3.500\$00	
		<u>8.500\$00</u>
Frutos de Plástico	12 un. x 500\$00/un.	<u>6.000\$00</u>
Terra	5 Kg x 40\$00/Kg	<u>200\$00</u>
Lâmpadas	5 un. x 100\$00/un.	<u>500\$00</u>
Vaso	1 un.	<u>150\$00</u>
Tinta Branca	1 lt. x 1.320\$00/lt.	<u>1.320\$00</u>
Linha de Coser	1un. x 630\$00/un.	<u>630\$00</u>

Fig. 5.39 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998: orçamento pormenorizado

Fonte: Arquivo da autora

Camarões	120 un. x 20\$00/un.	<u>2.400\$00</u>
Fio Nylon	360 m	<u>4.000\$00</u>
Chapéu de Palha	1un.	<u>5.000\$00</u>
Guarda-Chuva	1un.	<u>3.000\$00</u>
Pés p/ Chaise-Longue	4 un. x 1.000\$00/un.	<u>4.000\$00</u>
Tinta (azul p/ móveis)	5 lt. x 1.615\$00/lt.	<u>8.075\$00</u>
Tecido (p/ chaise-longue)	4 m x 2.500\$0/un.	<u>10.000\$00</u>
Papel Vegetal	15m x 310\$00/m	<u>4.650\$00</u>

**SUB-TOTAL 196.995\$00**

tinta móveis - cin S 2050 - R 90B Alt - 2.323\$<sup>00</sup>  
rede ... cin S 3070 - R 90B Alt - 1752  
3540

Fig. 5.40 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
orçamento pormenorizado (cont.)  
Fonte: Arquivo da autora

**LISTA DE MATERIAL** para produção das obras de Ana Vieira - **a encomendar**  
pela FUNDAÇÃO DE SERRALVES, nas lojas mencionadas:

**1ª FASE**

Referente às Instalações: Sala de Vénus, Casa, Móveis, Planta da Casa e Corredor.

- 180 metros de Rede Marquiseite - branca c/ 1,5m de largura  
(Sala Vénus, Casa e Corredor)

Loja: Augusto Ferreira Castelo Branco, Lda  
Rua dos Fanqueiros, 235 - 2º  
1100 Lisboa  
Tel: 887 92 91  
Fax: 886 00 88  
Nº Contribuinte: 500 033 226

- 90 metros de Lençol branco c/ 2,40m de largura / Ref: 111  
(Corredor)

Loja: A. de Sousa Compª Lda  
(ParisEmLisboa)  
Rua Garrett, 77  
1200 Lisboa  
Tel: 342 43 29  
Fax: 346 81 44  
Nº Contribuinte: 500 005 320

- 250 Tijolos c/ 30 x 20 cm  
(Planta Casa)

Loja: Resintex, Comércio de Tintas e Vernizes, Lda  
Largo Terreiro do Trigo, 15  
1100 Lisboa  
Tel: 886 68 72 / 886 73 23  
Nº Contribuinte: 501 885 650

Fig. 5.41 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973  
Documentação relativa à reconstituição da obra na Fundação de Serralves, Porto, em 1998:  
lista de alguns fornecedores  
Fonte: Arquivo da autora

## ACERVO DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES

Nº Inventário: FS 1068 Cont: Nº de Elementos 16 volumes

Colecção: Fundação de Serralves

Tipologia: Instalação

Incorp.: Aquisição Data incorporação:

Proveniência: Custo de compra: 0.00

P. A.: 0 Data do Contrato:

Autor: Ana Vieira Data: 1972

Assinatura: Datação / Assinatura:

Título: Ambiente

Dimensões: 250 x 900 x 340 cm Dim. c/Mold:

Técnica / Materiais: Estrutura tubular de metal, rede de nylon, objectos de uso e decoração de interiores, fonte luminosa incidente para o centro, pintura aerografada, assemblage de objectos.

Descrição: Instalação com diversos materiais.

Descrição da Montagem:

Estado de Conservação:

Conservação: Não verificamos a obra.

Localização nas Reservas: Reserva 1/ Algumas peças na I-4

Embalagem: Obras embaladas.

Obra em Trânsito:

Situação do Seguro:

Valor Seguro: ██████████

Observações:

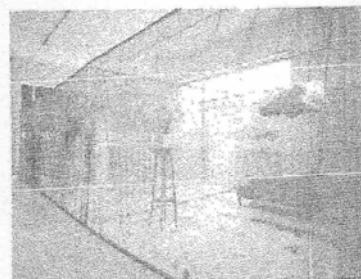


Fig. 5.42 - Ana Vieira, *Ambiente (A Casa)*, 1973

Ficha de obra

Fonte: Museu de Serralves



O meu primeiro encontro em compreensão activa com a obra de Ana Vieira aconteceu quando em Junho expôs na Escola AR.CO o seu ambiente. Tive, então, ocasião de estruturar a leitura que me tinha sido possível fazer e de a desenvolver numa aula, nessa mesma Escola. Está por escrever, para o Colóquio, o que então entendi. Entretanto, foime possível ver alguns objectos que Ana Vieira está construindo para a sua próxima exposição. Da outra vez, eu confirmara aquilo que me parecera ter lido, numa pequena conversa em que lhe fiz uma série de perguntas. Era evidente. A consciência reflexiva que estrutura a sua obra, embora penetrada por uma grande força lírica, ia mais longe do que eu podia supor. É sempre importante termos o testemunho vivo dos artistas. Muitas vezes, as obras foram precedidas ou acompanhadas ou seguidas até, de manifestos em que esta explicitação vinha abrir caminho para uma compreensão, às vezes, difícil, porque durante muitos séculos se fez Estética e Crítica e Obras de Arte com apoios em que o que contava era a continuidade viva da Forma. Focillon mostrou-o bem. No entanto, as roturas dialécticas que caracterizam as obras, sobretudo da primeira metade do século, deram-se acompanhadas de um pensamento em que negações se formulavam e gritavam e em que afirmações novas abriam caminho. Não se leem facilmente linguagens novas. É preciso aprender as línguas para as podermos entender e falar e muitos testemunhos, para além dos testemunhos gritantes que as obras eram, se escreveram em manifestos, em cartas, em obras didácticas, como o caso de Klee. Por isso me interessa sempre confrontar com um artista aquilo que pude entender, aprender com ele a soletrar, pois, depois disso, tenho mais a sensação de que estou a ver certo. Não quer isto dizer que os artistas tenham na mão, em todos os casos, a multiplicidade de leituras a que podem estar sujeitos sem traição. Aquilo que fazem em abertura, em ambiguidade é muitas vezes em pluralidade de interpretações. Mas há a *fidelidade criadora*, que lhes devemos, e muito se aprende no convívio pessoal com eles, suas ideias, seus escritos, etc.. Não me surpreendeu, portanto, que Ana Vieira, tão preocupada com a relação da sua obra com o teatro, começasse, numa conversa de agora, por comentar Artaud e me contasse que, para ele, não competia ao teatro ser o prolongamento da vida, mas descobrir as essências. Atentos a um objecto de Ana Vieira, é evidente que ela procura jogar com as essências em que os *níveis* da realidade jogam, dialogam, se opõem em tensões subtis. Para Artaud, todas as coisas e todos os seres têm em si uma sobrecarga mágica que ultrapassa a sua função simples. Colocar um ser humano no

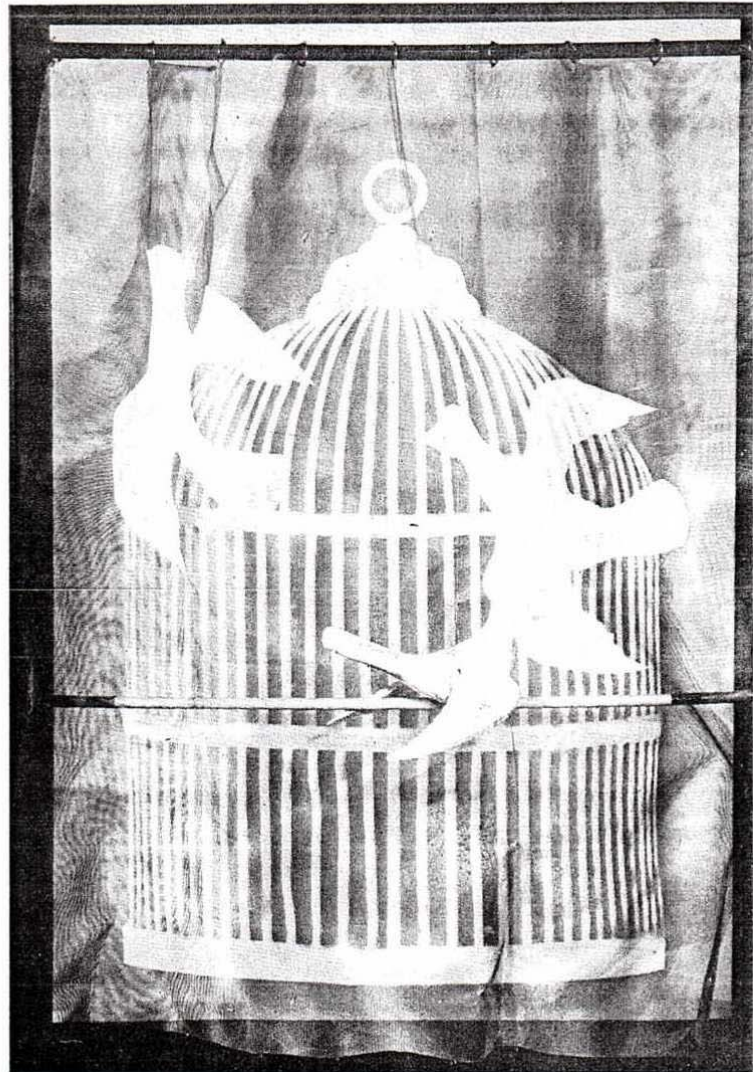


Fig. 5.43 - Salette Tavares, «Ana Vieira»

Fonte: *Revista de Artes Plásticas*, nº 3, Fevereiro 1974, pgs. 12-15.

Ana Vieira nasceu em Coimbra em 1940

É diplomada em Pintura pela E.S.B.A.L.

Em 1965, colaborou na decoração do Sector da Fé do Pavilhão de Portugal do 4.º Centenário do Rio de Janeiro.

#### EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS

1968 — Galeria Quadrante—Lisboa / 1971 — Galeria Quadrante—Lisboa / 1972 — Galeria Dois—Porto, Galeria Ogiva—Óbidos, Galeria A Teia—Ponta Delgada-Ilha de S. Miguel, Galeria Degrau—Angra do Heroísmo-Ilha Terceira, Galeria de Arte Maestro Francisco Lacerda—Vila das Velas-Ilha de S. Jorge, Vila do Porto—Ilha de Santa Maria / 1973 — AR.CO-Lisboa

#### EXPOSIÇÕES COLECTIVAS

1965 — “Salão Estímulo” (Lisboa, S.N.B.A.) / 1966 — “Salão de Maio” (Lisboa, S.N.B.A.) / 1967 — “Salão de Maio” (Lisboa, S.N.B.A.), “Imagem... Não, Imagem” (Lisboa, Galeria Quadrante) / 1968 — “O Objecto” (Lisboa, Galeria Quadrante), “Exposição de Arte Moderna” (Caldas da Rainha, Museu José Malhoa) / 1970 — “Exposição Mobil de Arte” (Lisboa, S.N.B.A.) / 1971 — “Colectiva Quadrante” (Porto, Galeria Alvarez), “17 Novos Autores” (Lisboa, Galeria Judite Dacruz), “Salão de Verão” (Lisboa, S.N.B.A.) / “Homenagem a Josefa de Óbidos” (Óbidos, Galeria Ogiva), “Salão Convívio” (Lisboa, S.N.B.A.) / 1972 — “EXPO AICA SNBA 1972” (Lisboa, S.N.B.A.), Galeria Encontro (Évora) / 1973 — “Ambiente” (Lisboa, AR.CO), “Salão 73” (Lisboa, S.N.B.A.)

palco não significa, portanto, que ele tenha ou vá repetir os seus gestos do dia a dia, mas que, se possível, vá significar ou conter todos os homens. Mais, o teatro significa dualidade de espaço, de tempo, de jogo. Começando pelo próprio edifício, pela arquitectura, nisso semelhante ao lugar de culto, o espaço está dividido em espaço do espectador e em espaço palco ou espaço do ritual.

Em relação ao tempo, retirar um ser da realidade e transportá-lo a uma outra dimensão é conferir-lhe outro tempo. Assim falava Artaud pela memória de Ana Vieira, que me diz ainda: nas minhas peças gostaria que isto se passasse com a diferença de que a acção está sub-entendida e ao espectador compete renová-la e continuá-la mentalmente.

Está claro, a partir deste momento, agora que reescrevo o que ela me disse, não terei a falar nos objectos de Ana Vieira que ela vai expor em breve, mas nas peças de Ana Vieira. Peças de teatro, de um teatro à medida do natural quotidiano, que o compreende e transfigura em dimensões opostas em que as tensões dramáticas estão presentes, mas petrificadas (a palavra é dela). Sem pedra, com transparências e opacos que são pequenos pontos no jogo dos opostos, o espaço estrutura-se e o tempo suspende-se no momento.

Espaciais, as peças de que falamos vão buscar ao teatro o tempo, em quase todos os casos, pela utilização de uma cortina. No teatro, entre o descer e o subir de uma cortina, o tempo transfigura-se e, num segundo, passam ou regressam anos, dias ou horas. Quando certo teatro suprimiu a cortina tornou-se muito mais realista do que julgava. A imaginação cavalgou de outra maneira. E, por aí, vemos como a citação de Artaud é extremamente coerente. Ana Vieira regressa (ou mantém-se) numa posição em que o teatro nada tem que ver com certos aspectos que na segunda metade do século se banalizaram e se usam de uma maneira muito irreflectida. Não é um acaso o seu fechar as peças a uma intervenção. Ela quer a distância. Ela quer o público fora, como Artaud. Ela diz-me mesmo: “entrar é uma característica de uma sociedade de consumo”. Esta recusa, que é recusa a um mundo em que está e de que nos dá testemunho, põe-na na posição de exigência de participação, de participação activa. Devo a Ana Vieira ter entendido pela primeira vez que o “insulto ao público”, o fazer reagir ou intervir, não é pedir a leitura correcta, a exacta leitura, é a comodíssima posição do artista a ficar contente porque julgou que foi entendido, porque tantos milhares de pessoas rodaram um botão no seu objecto ou reponderaram perante um insulto. Participar é o que se pede na leitura de qualquer objecto de criação.

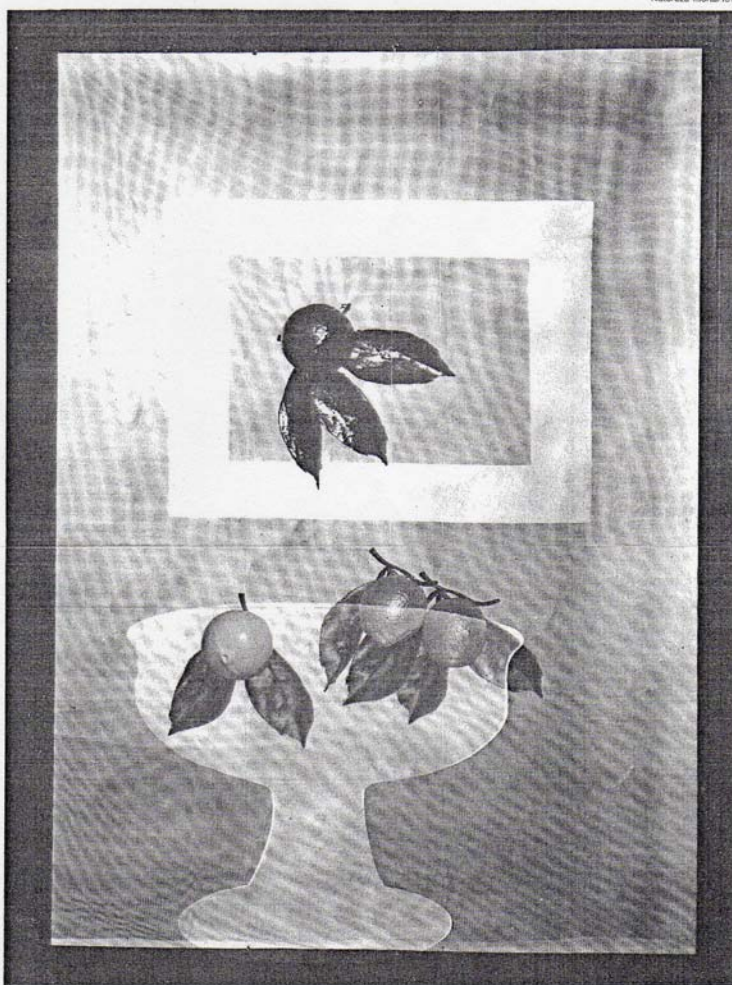


Fig. 5.44 - Salette Tavares, «Ana Vieira» (cont.)

Fonte: *Revista de Artes Plásticas*, nº 3, Fevereiro 1974, pgs. 12-15

Mas participar sem se degradar o *ser* no *ter*. A verdadeira participação não é um *ter*, é uma *unrelatedness* — é um *di-algo* entre seres independentes, individualizados e livres através da actividade criadora. Por aqui se atinge o geral — o mais universal.

No momento em que um objecto intervem na minha liberdade, embalando a minha preguiça mental que se *consola* com ilusões de criação, cria-se comigo uma relação da terceira pessoa: é um *ele* e não um *tu*. Ana Vieira defende, por isso, a liberdade autêntica e essencial, contra a ilusão da liberdade. Por isso, valoriza o aspecto da "revelação" em que há um tempo distância que tem de ser percorrido. O que se pede é um percurso recriação e não a execução de uma ordem de liberdade enganadora em que o *ser* se degradou em *ter*. Ao submetemo-nos a semelhantes ilusões de recriação, perdemos a autenticidade e a liberdade da participação activa.

Visitei no atelier de Ana Vieira as suas últimas *peças*. Vou referir-me a algumas; os títulos que lhes dou não sei se serão os títulos que ela lhes dará. Se os mantiver iguais, é porque vi dentro do que ela queria que eu visse. Um título é, em geral, uma dimensão que a obra integra. Em muitos casos, o título vem ajudar-nos, é como a ponte que liga as duas margens do percurso. Aqui, atrevi-me aos títulos, não são talvez os definitivos, mas as pontes que lanço para me abeirar dos espaços que me oferece. Todas as *peças* tinham o mesmo formato rectangular, profundo, onde dois ou três planos transparentes se afirmam enclausurados em placas de acrílico. O "entre" os dois planos é uma zona tão importante como eles. Às vezes, até, mais importante. O jogo espaço tempo passa-se entre planos e "entre".

A *Gaiola* — À frente, no plano liso, a imagem da gaiola — "imagem" que é uma forma projectada, sombra, recorte claro. "Entre", um pássaro pou-

sado num poleiro que vai de lado a lado, concreto e que ultrapassa os limites da gaiola. Mesmo assim, o pássaro, que suspende o gesto e *realiza* o pássaro, está dentro da gaiola, sem estar.

No fundo, uma cortina com a "imagem" de dois pássaros voando.

Contrapondo entre o pássaro, "realizado" a partir do objecto Kitsch do comércio de figuração realista inautêntica e as "imagens" sugestivas dos pássaros, voando no "movimento" da cortina e na expansão das suas formas, realizados a partir da imagem mínima.

É neste contraponto que vejo a tensão entre a irrealização e a realização com que Ana Vieira brinca, tão a sério, planificando espaço, o corporal e o incorporeal.

As imagens na cortina são as mesmas sombras de definição essencial do objecto (como o primeiro plano da gaiola). Só que o primeiro plano é esticado e estático, enquanto o último se move pelo franzir da cortina. Dando movimento, por outro lado, suspende esse "movimento instantâneo" para o captar no espaço dimensão tempo. Como?

Para Ana Vieira, a cortina é a passagem para fora e para dentro, a abertura para outra dimensão. É o jogo de dois tempos. A imagem (nela figurada) entra de tal maneira em conflito com o objecto figurado (pássaro generalizado) que é um prolongamento no tempo, para além de.

Por outro lado, podemos perguntar: são três ou uma pomba?

— São três pombas. Há um conflito entre os dois e o um, reforçado pela força temporal móvel da cortina, mas imóvel porque Ana Vieira os surpreendeu e nos deu o "instantâneo" ao *fixar determinadamente* a cortina. Ela é a imagem da mobilidade, mas não se moverá no movimento preso que a artista determinou e quis.

Outra *peça*, *Natureza Morta*, põe-nos dois planos fixos de sombras (imagens), um, à frente e outro, atrás.

O de trás é definido como um quadro natureza morta, por suspender no espaço "entre" um fruto e suas folhas de plástico, irrealizados ao serem pintados de azul.

O da frente é definido imagem como fruteira, que se muda em fruteira "com frutos" ao suspenderem-se no espaço "entre" frutos de plástico com folhas, colhidos em seu gesto e *realizados* frutos com perfume e gosto pela transfiguração de um objecto Kitsch desagradável na sua *imitação da realidade* inautêntica. Ana confere-lhes a autenticidade na sua força poética.

*Aquário* é a outra *peça* com um aquário-imagem figurado no mínimo que o sugere sobre um primeiro plano.

Os peixes estão "entre", suspensos, apanhados em movimentos de direcções várias. São também objectos realistas do comércio, em plástico. A realidade é-lhes dada por esse saber surpreendê-los no movimento. Mas, suspensos em fios (como pêndulos), o estatismo é-lhes dado pela configuração do objecto que Ana quer (como em todos os casos) assente numa base imóvel. Mantê-los-á, assim, fixos sem estarem fixos.

Atrás, a cortina é a mobilidade com a nuvem que passa. Está franzida e a transição de uma posição a outra é afirmada por esse mesmo facto. No entanto, numa cortina, um objecto *peça* de Ana Vieira, está presa e tem o seu rigor determinado e fixo pela vontade da autora. Cabe-nos a nós entender o porquê.

*Contrapondo de Flores* põe-nos em primeiro plano a cortina com uma imagem flor. "Entre" está outra flor de plástico, réplica ou semelhança daquela e num vaso também de plástico. Ao fundo, na tela transparente esticada, está figurada

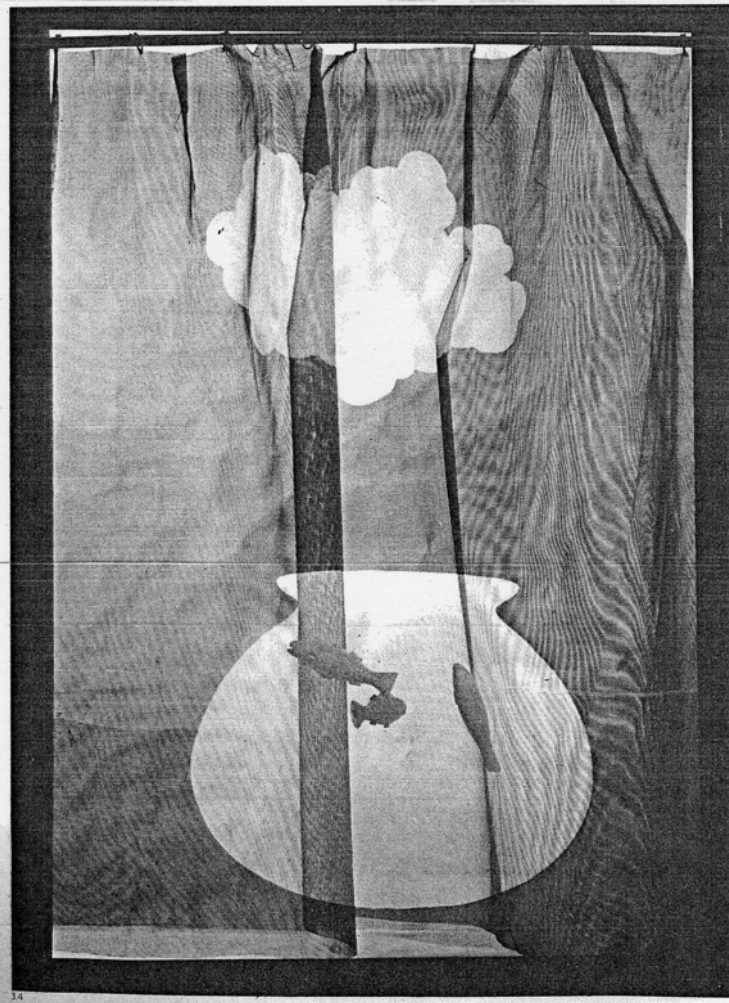
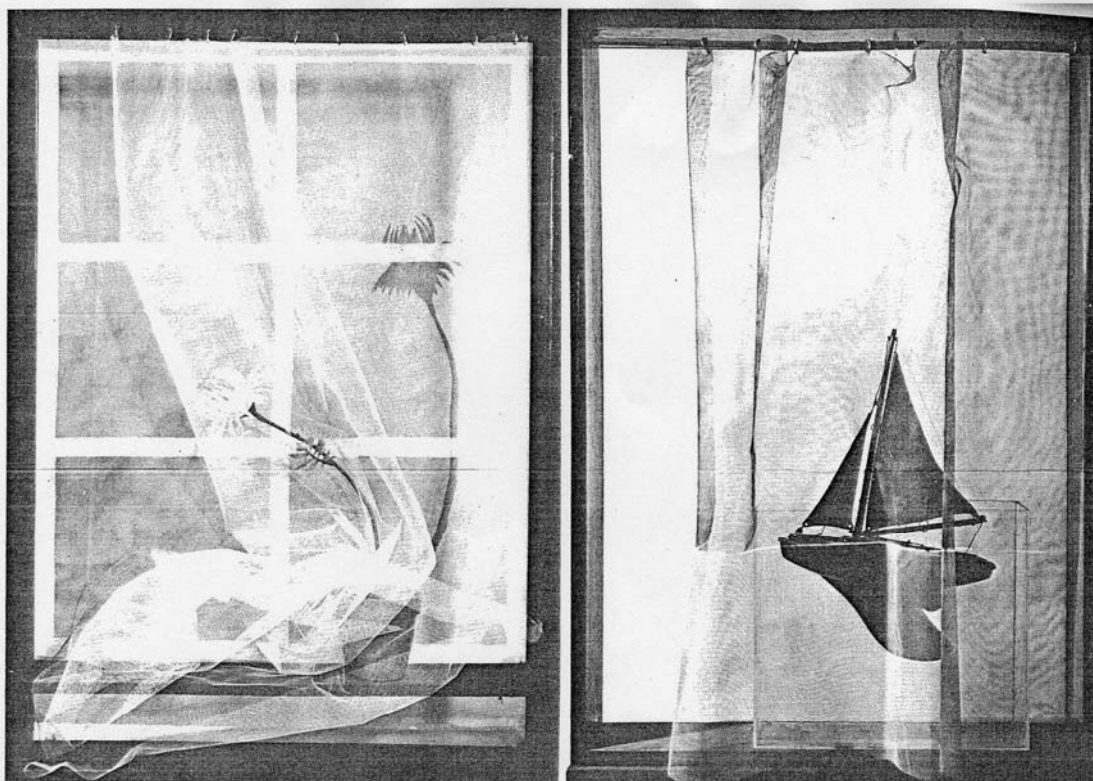


Fig. 5.45 - Salette Tavares, «Ana Vieira» (cont.)

Fonte: *Revista de Artes Plásticas*, nº 3, Fevereiro 1974, pgs. 12-15



Flor/1972

Barco/1973

a janela dada pela imagem dos caixilhos dividida em seis vidros.

A cortina em tule, do primeiro plano, marca também os dois tempos ou a passagem de um tempo a outro. Está enrugada, captando o gesto de uma cortina apanhada, mas trasvasa para fora das marcas fundamentais do enquadramento em amplificação do gesto.

*Barco* é uma *peça* em que o jogo dos espaços, das realidades e das irrealidades vai ainda mais longe. Em primeiro plano, ondula uma cortina pintada, em baixo, de azul e em cima, de preto. Não abrange toda a superfície do quadro, deixa livre um troço e enruga. Enruga, fixa, como em todos os outros casos.

"Entre" está colocado um recipiente de "plexiglass" dentro do qual encaixa, suspenso, um barco (brinquedo popular de criança). O plano do fundo, esticado, tem uma lua cheia pintada.

A cortina realiza, no sobrepor dos dois planos "à frente" e "atrás", efeitos de *moirée* que sugerem a água ondulando na zona azul, de baixo, e o etéreo do ar da noite, na zona superior. O que Ana Vieira pretende é passar o objecto (barco) para uma paisagem em que está integrado. O efeito da flutuação, consegue-o ao determinar de maneira mais precisa o local da água com a caixa de *plexiglass*. Imediatamente, esta caixa se torna num reservatório de líquido ali contido imaginariamente sem estar contido. O contraste entre esta limitação e o ilimitado da paisagem (visto que a

zona azul de ondulação da cortina se alarga para fora dos limites do recipiente) permite-lhe afirmar melhor o elemento água que não sentimos preso mas em liberdade.

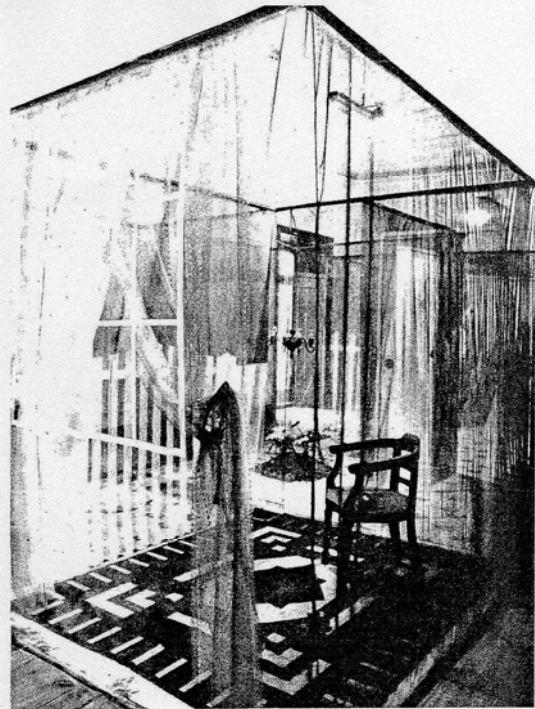
A capacidade mágica dos objectos *peças* de Ana Vieira, pelo seu poder de transfiguração, pela sua delicada dialéctica entre opostos, o real e o irreal, o "à frente" e o "atrás", o "entre" e o "fora", etc., mostra-nos o rigor de uma artista plástica corajosa, que se lança livremente fora do mais facilmente compreensível, obedecendo ao rigor de um lirismo poético que habita com a sua inteligência e a sua humanidade.



Fig. 5.46 - Salette Tavares, «Ana Vieira» (cont.)

Fonte: *Revista de Artes Plásticas*, nº 3, Fevereiro 1974, pgs. 12-15

ambiente  
objecto  
de  
ANA VIEIRA

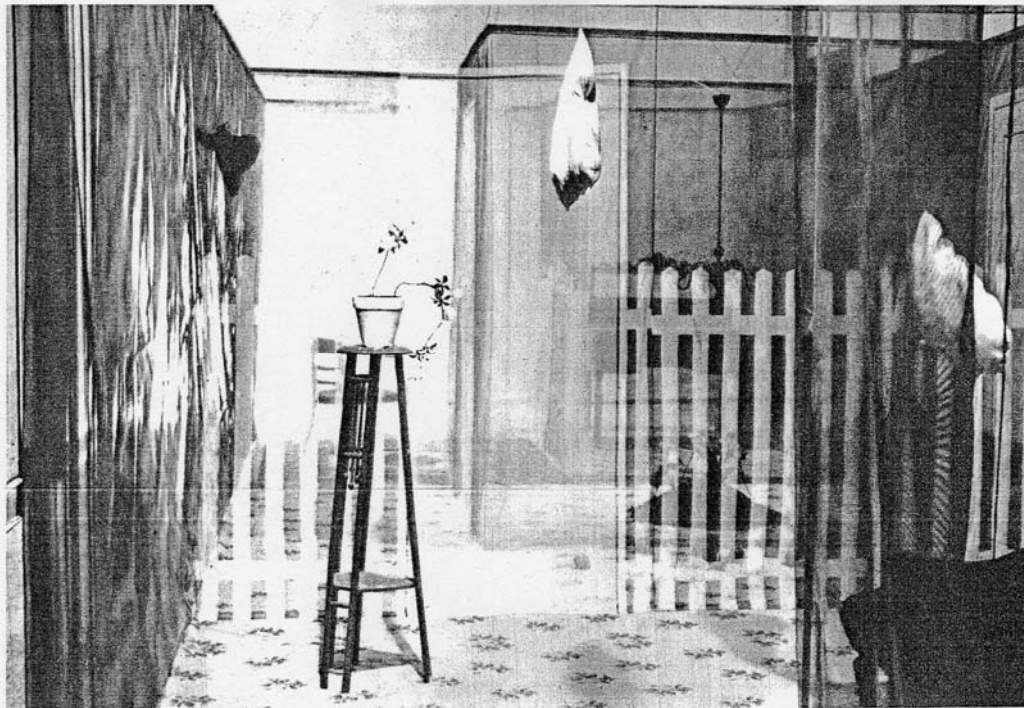


por SALETTE TAVARES

É Ana Vieira uma inventora do espaço. Onde as suas mãos pousam os nossos olhos desdobram ambiguidades, inteligências ocultas, magia do opaco transparente, do labirinto, límpido para o jogo das leituras em risco de se virarem outras elas mesmas.

Fabricar o espaço é um dom que nos acompanha desde a primeira infância. Os gestos primeiros que fizemos criaram a distância, marcaram o *topos* de cada coisa, descobriram o ser presença do oculto para além do que nos aparece. Espaço é a presença não só daquilo que se vê, da face que se nos mostra, é o todo de cada aparecimento parcial mais o resto. A existência total com a cara que não vemos mas que sabemos estar. Está, do outro lado, está, no oculto, mas o descortinar é facto fácil que só a teoria da perspectiva conseguiu reduzir ao mínimo, o não do ser, o sim do aparente. A presença total, do «de cá» e «de lá» é ainda para além do ser do objecto a relação desse objecto com o que lhe faz face. Assim diz Merleau Ponty na sua *Phénoménologie de la perception*: «quando olho para o meu candeeiro em cima da mesa, atribuo-lhe não só as qualidades visíveis do meu lugar, mas ainda as da lareira, que as paredes e a mesa podem «ver», as costas do meu candeeiro são a face que ele «mostra» à lareira. Eu posso portanto ver um objecto enquanto os objectos formam um sistema, ou um mundo, e que cada um deles dispõe outros à sua volta como espectadores dos seus aspectos escondidos e garantia da sua permanência. Toda a visão dum objecto por mim reitera-se instantaneamente entre todos os objectos do mundo que são captados como coexistentes porque cada um deles é tudo quanto o que os outros «vêm» dele (...) A própria casa não é a casa vista de parte alguma, mas a casa vista de todas as partes.

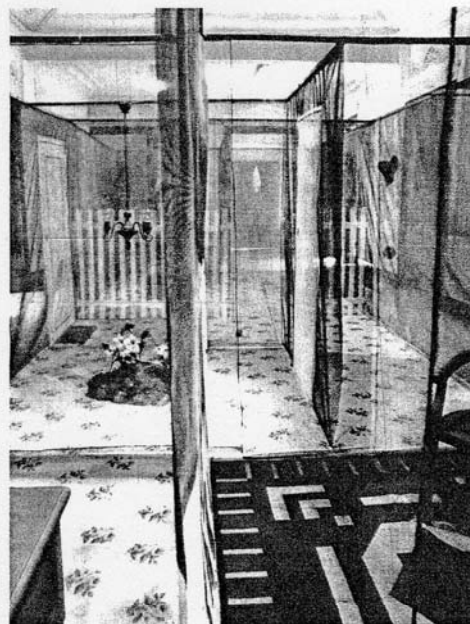
Fig. 5.47 - Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira»  
Fonte: *Colóquio Artes*, Fevereiro 1975, pgs. 24-28



O objecto acabado é translúcido, penetrado por todos os lados por uma infinidade actual de olhares que se encontram na sua profundidade e nela nada deixam escondido.» A mesma atitude toma Heidegger na sua «Arte do Espaço» em que diz «que se deve ter em conta o encontro das coisas no seu mútuo pertencem-se».

Sistema, sistema de locais, sistemas das faces múltiplas, mas sistemas ainda, temporais, pois na raiz do espaço, sempre com ele, está o tempo que o domina, o tempo que se lhe subordina. Espaço tempo, tempo espaço, a fabricação do-a-ter assim no-la dá. objecto. para que ele se desenrole como um filme ou para que num percurso temporal o possamos ler. Mas tempo também coisificado espaço, quando o espaço domina, tratado memória e presente, encanestrados no labirinto da coexistência. É essa a surpresa do encontro com qualquer objecto de Ana Vieira. Aí, o espaço subtil está preso pelo fio de um tempo que ela fez e é também nossa memória, as nossas memórias. Sem realismo, sem sentimentalismos, mas bem real e bem irreal.

Fazer uma arte experimental como a de Ana Vieira e outros artistas de seu género, merece-nos, primeiro, o respeito pela heroicidade que exigia e está exigindo. É sempre caro para o artista experimentar, é sempre utilíssimo na perspectiva da invenção artística, mas sempre sem a compensação elementar que dê para comer e para viver sendo-se um profissional. O objecto que vamos referir foi possível graças a um subsídio parcial da Galeria Ogiva em Óbidos. Agora, que a própria vida para as galerias está difícil e bem poucas foram capazes de fazer o que a galeria de Óbidos fez, seria da maior importância que



25

Fig. 5.48 - Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira» (cont.)  
 Fonte: *Colóquio Artes*, Fevereiro 1975, pgs. 24-28

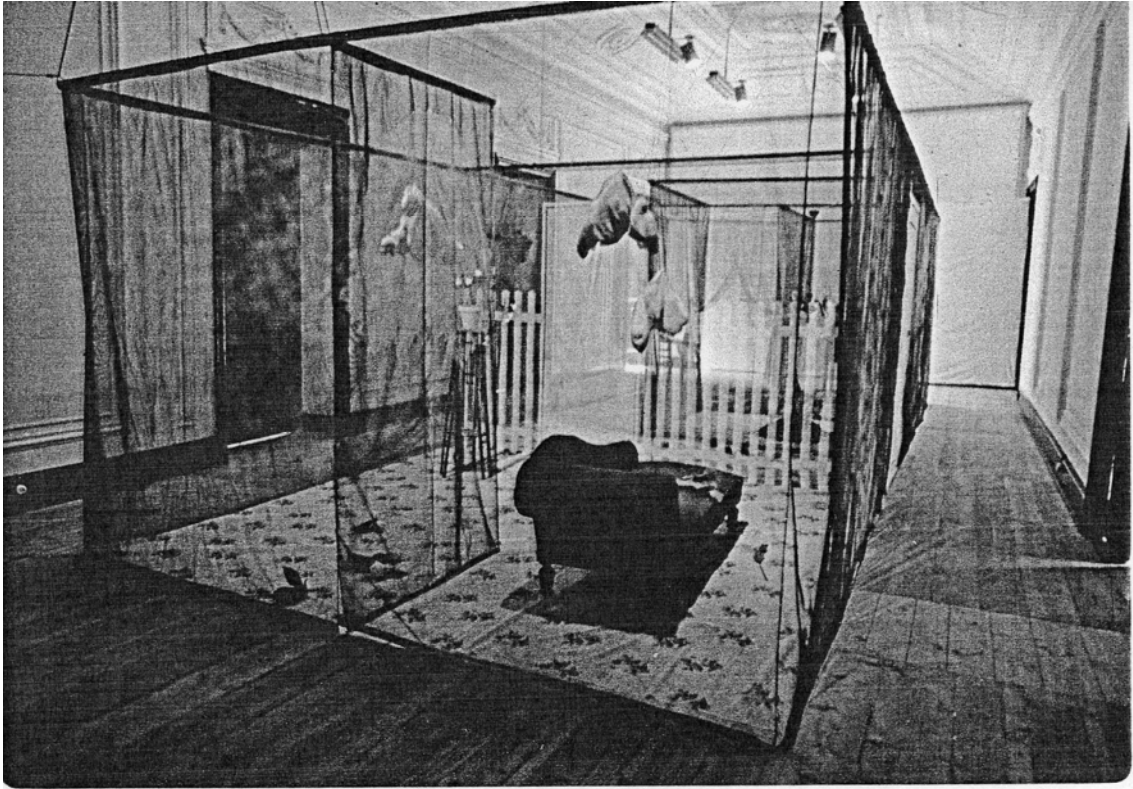


Fig. 5.49 - Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira» (cont.)  
Fonte: *Colóquio Artes*, Fevereiro 1975, pgs. 24-28

Uma casa habitada pelo silêncio, pela ausência presença poética do autor que a realizou, é um dentro povoado de exterior.

Casa é habitação. Casa é co-habitação dos espaços internos e externos que se interpenetram. Mas casa é o ventre maternal intocável, mistério da criação. A casa real que vivemos é com as janelas, que para ela trazem o lá fora, é com as portas que nos levam para dentro carregados de exterior, que nos deixam sair carregados de dentro com bocados de fora.

O objecto ambiente de Ana Vieira é uma casa, com as suas várias divisões, paredes, janela e portas. Mas a porta principal está fechada. Vi as pessoas rodearem a casa, fixarem-se à porta, no seu desejo de entrar para brincar às casas de bonecas. Mas esta casa não se deixa assim brincar. As dimensões são as dimensões reais das casas que vivemos e nela estão presentes o ar, a luz, as grades, as flores, a própria terra do jardim. Com os móveis, com as portas, com as alcatifas. Estão as árvores, estão as nuvens, está a terra. E a porta fechada nega a fácil ilusão do poeta se ver compreendido só porque o seu ambiente foi percorrido. Percurso aqui é comprometimento numa leitura que entenda o enredo original e decidido, que nos obriga ao percurso que o rodeia, à penetração do olhar. São quatro telas de nylon transparente, que fecham o aberto, muros que a cor da folhagem e do céu suprimem continuando muros.

Em relação à imitação da realidade, a casa joga-se abstracção e concretização no conjugar dos padrões que significam interior (divisórias, portas, paredes), exterior, plantas, balaústres, árvores, céu, terra do jardim. Reflexo, sombra, presença e ausências.

As paredes duras no frágil à beira do quebrar-se são etéreas de azul, transparentes de verde que vem lá de fora. Nisto, a sábia e decisiva utilização da cor. Azuis os próprios móveis perdem matéria. Árvores do jardim nas paredes de dentro são verdes, cancelas brancas, frutos e flores de cores. O monocórdico azul cria o etéreo.

São dois movimentos estruturantes. O de realização e o de irrealização. Telas transparentes, almofadas pendentes, desenhos e cor na realização são paredes

são cancelas  
são portas  
são árvores  
são nuvens  
são frutos  
são flores  
é uma alcatifa de flores.  
Tudo real.

Pela irrealização das paredes pintadas estas desaparecem dando lugar à ubiquidade. Os móveis pintados de azul (a cor do ar), o tapete real, mas pousado contra a alcatifa feita com tecido de cortinados transparentes (realizado alcatifa), foge à realidade, e é um tapete impossível. O mesmo acontece ao cabide com chapéu, ao montinho de terra com flores. O mais real é o impossível feito presença.

Por outro lado há a realização.

Os objectos Kitsch foram transfigurados em objectos reais. As flores e frutos de plástico, imitação insólita do

autêntico, transfiguram-se poeticamente em flores e frutos colhidos, imagem sinal do *gesto* real que concretizam. São frutos verdadeiros com sabor e perfume, são a planta no vaso com o seu levantar-se de pequena trepadeira equilibrando-se no gesto poético do crescer e desabrochar. São as flores abandonadas no sofá e tombadas no chão. As mais reais, as mais absolutamente reais, resto de uma presença que se ausentou e deixou tudo suspenso no tempo.

Simplicidade. Encantamento. Longe a pretensão que qualquer objecto destes tem em si ao querer enganar e parecer a realidade no seu plástico tão parecido. Ana mata o engano e define-se como substancialmente anti-Kitsch.

Manifesto sobre o espaço, o ambiente de Ana Vieira traz agarrado a si a «vida da forma» espaço. Dialéctica da recusa ele é a continuidade viva da História toda da criatividade espacial. Testemunho ingénuo de séculos de experiência neste domínio: ao acercar-me, a primeira reacção que tive foi colocar imaginativamente um anjinho barroco em cima da nuvem mais próxima. Daí por diante estava tudo claro para mim. Tinha o código para a leitura. Espaço maneirista, espaço rococó, espaço antigo, muitos espaços, raízes longínquas ali presentes.

#### *Importância das coordenadas vertical e horizontal.*

— Na vertical, *os limites da casa* davam o intransponível pelo passo, o habitável pelos olhos (que são também o nosso corpo real que «está no mundo») e era engolido para dentro como no quadro das Meninas de Velasquez.

— Na horizontal encontrávamos a *afirmação do chão* e a *supressão do tecto*, pela invasão oblíqua das nuvens, a última das quais estava caída no canto mais longínquo da casa, junto a uma secretária, poeticamente adormecida sono de criança.

O chão era a longa continuidade, o tecto a afirmação do grande espaço largo da abóbada celeste invadindo a casa de nuvens. Aqui a fotografia trai o objecto. Não vimos nenhuma em que as almofadas transfiguradas ali não ficassem pindéricas e sem sentido. E no entanto ali, eram nuvens mesmo.

Esta supressão do tecto lembrou-me a supressão efectiva de tectos pelos efeitos da pintura e estuques do barroco e rococó.

Da nuvem suspensa à nuvem do chão passamos da supressão do tecto à consequente afirmação da base, como a coordenada fundamental para a *definição do etéreo* por tensão entre o opaco horizontal e os planos transparentes verticais. A alcatifa, o tapete, os frutos caídos, a terra, as flores que tombam, as flores do vaso que se erguem delicadamente são o chão.

A habitação do *silêncio* era a casa do poeta feminino que deixou o seu lirismo agarrado à casa vazia por onde passou, que coisificou, que tocou com a justeza consciente do que queria significar e que devemos entender ainda na abertura proposta.

O encontro com este ambiente veio-me na exacta medida da estruturação do que penso sobre espaço, do que vivi sempre como espaço, em arquitectura, em escultura, em pintura e na minha própria poesia.

Fig. 5.50 - Salette Tavares, «Ambiente objecto de Ana Vieira» (cont.)  
Fonte: *Colóquio Artes*, Fevereiro 1975, pgs. 24-28

Ana Vieira

## O teatro da pintura

*Ainda antes da inauguração, a 3 de Dezembro, na Fundação de Serralves, da exposição antológica de Ana Vieira que aí decorre até 24 de Janeiro, procurámos fazer junto da artista um balanço da sua carreira e obra. Uma entrevista com perguntas e resposta escritas, que cobre 30 anos de um percurso fundamental, embora pouco conhecido.*



A exposição retrospectiva de Ana Vieira coloca-nos no contexto dos anos 60/70 em Portugal e dá-nos notícias de algumas modalidades de actualização das linguagens artísticas portuguesas nessas duas décadas prodigiosas. Mas a sua realização, no final destes nossos anos 90, fornece-nos também um conjunto de sinais: a actualidade das questões que a sua obra formulou no início da carreira; a necessidade/possibilidade/capacidade da sua reactualização pelo/no contexto da produção da nossa década actual; a ilustração da própria lógica de programação de Vicente Todoli e João Fernandes para Serralves.

Os anos 60 foram, em Portugal, um período de explosão de talentos, nomes e propostas. Os artistas emigram e internacionalizam as suas referências, o mercado dá os primeiros passos e o colecionismo também. Em Paris e Munique ou em Londres (um destino novo, que rompe com o poder de atracção da cultura continental) os artistas contactam com o impacto da *pop art* e com as suas sequelas europeias: a sua versão inglesa ou as respostas francesa (*nouveau réalisme*) e italiana (*arte povera*). Ao mesmo tempo vão absorvendo, na passagem para os anos 70, as linguagens do minimalismo e do conceptualismo...

Num conjunto imenso de nomes citáveis, são as lógicas de abordagem de artistas como Lourdes Castro (que em Paris integrou um vasto e informal grupo internacional, ironicamente auto-designado de KWY), Noronha da Costa (com quem par-

Fotografia: Carlota Monteiro

Fig. 5.51 - João Pinharanda, «Ana Vieira, o Teatro da Pintura»

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 20, Dezembro/Janeiro 1999, pgs. 8-13

tilhou *atelier*), Helena Almeida ou Michelangelo Pistoletto que importam ao nosso tema. Eles integram um conjunto de artistas que lida de modo aberto com todos os elementos tradicionais da arte ocidental, com os elementos sintácticos e semânticos dessa linguagem. Desconstroem-nos, reagrupam-nos, perseguem ainda um objectivo de esclarecimento dos meios, limites e possibilidades da arte.

Lourdes Castro integrou, em tempo exacto e com qualidade absoluta, o *nouveau réalisme* parisiense; Noronha da Costa explorou as possibilidades da percepção e da localização/deslocalização da imagem e do objecto no espaço; Pistoletto integrou, como protagonista rapidamente individualizado, a *arte povera* – que poderemos ver como resposta italiana ao protagonismo americano da década. Todos eles lidam com a ideia de esvaziamento e/ou multiplicação das imagens, com a duplicidade entre representação e ilusão. A artista portuguesa, depois de uniformizar cromaticamente colecções díspares de elementos da sociedade de consumo (numa continuidade da «*assemblage*» dadaísta) assume a ideia de contorno (silhueta) e de sombra como substituto do objecto. O artista italiano, através do uso de superfícies espelhadas e da pintura, acentuou a possibi-

lidade de multiplicação das imagens, de integração da obra no espaço e do espaço na obra – e, também, do espectador na obra. Estas lógicas têm a ver com a recusa da pintura, esgotada pela experiência radical do gestualismo ou pela solução ilustrativa da *pop art*, com a situação de dissolução de todas as fronteiras e interessaram definitivamente ao trabalho de Ana Vieira.

Os primeiros «recortes espaciais» de Ana Vieira convocam o vazio do objecto, mais do que a sua sombra. Ao mesmo tempo, suscitam a participação activa do olhar e do corpo do espectador (deslocando-se no espaço) na reconstituição da imagem. Depois, os seus «ambientes», usando objectos quotidianos ou de síntese (simbólicos), convocam o espaço real da arquitectura (doméstica), abstractizam-no, carregam-no de referências eruditas, simbólicas, politizadas ou subjectivadas (individuais e poéticas). Os elementos realistas das peças (mesas, cadeiras, janelas, portas, sons) são descontextualizados ou constroem os próprios contextos (por exemplo, *Santa Paz doméstica, domesticada*) antes de serem totalmente abstractizados (nas suas plantas arquitectónicas «mentais e emocionais») ou nos seus projectos de intervenção na paisagem urbana ou natural (de que apenas *Constelação Peixes* foi realizado).

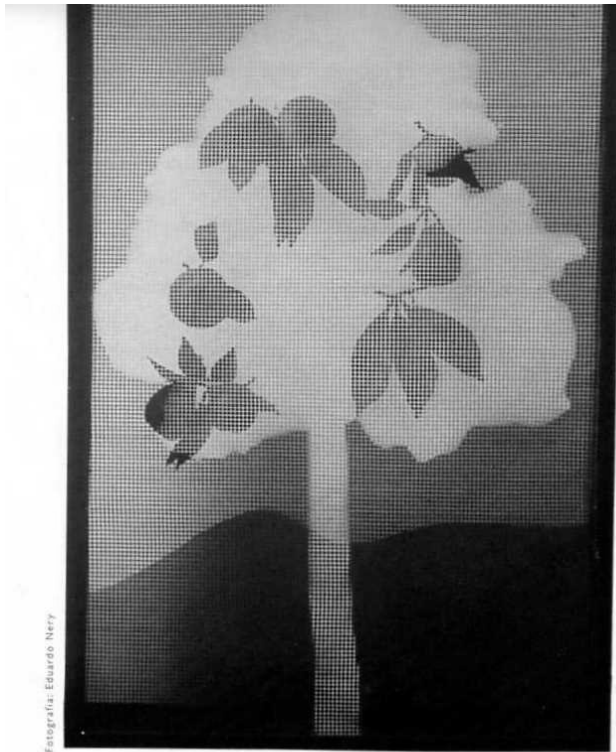
O conjunto destas obras excita o *voyeurismo* e confirma a frustração do *voyeur*. Trata-se de um trabalho de desmontagem, um trabalho de esclarecimento da imagem – não apenas perceptiva mas também simbólica – e dos seus mecanismos – de recepção visual e também ideológica. É um trabalho de resultados instáveis, sem imagens fixas, sem chão firme – porque o seu objectivo é precisamente a desconstrução dos materiais e não a sua construção. A unidade possível desta obra é a unidade poética do seu processo. Mas ainda aqui nos surge como reflexo da personalidade inquieta da artista – que passa como um corpo vago pelo espaço teatral dos seus cenários. O corredor pode ser tomado como obra exemplar desta realidade: nele entramos, nele nos prendem paredes estreitas; é mais um túnel que um corredor, um falso labirinto iluminado de onde saímos libertos de uma estranha opressão para enfrentarmos a opressão do desmanchado e impossível cenário seguinte. O espectador é chamado a ver mas impedido de tocar, o que o torna num ser convidado a sentir e compelido a pensar. É neste sentido que se aproxima a sua obra, nascida nos anos 60, dos anos 90 que acolhem a sua retrospectiva.



*A Santa paz doméstica,  
domesticada, 1977*

Fig. 5.52 - João Pinharanda, «Ana Vieira, o Teatro da Pintura»

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 20, Dezembro/Janeiro 1999, pgs. 8-13



Fotografia: Eduardo Nery

*Árvore*, 1972/73, madeira, rede, pintura a spray e objectos. Col. Carlos Nogueira, Lisboa



Fotografia: Eduardo Nery

**Arte Ibérica** – A Ana Vieira refere a influência inicial, no seu trabalho, das obras nacionais de Lourdes de Castro e Noronha da Costa e da obra internacional de Michelangelo Pistoletto. As obras destes artistas podem situar-nos num campo de desmontagem dos elementos da pintura ou, mais genericamente, da representação renascentista. Refiro-me aos jogos de elementos que eles convocam: os pares sombra/luz, volume/silhueta, transparência/desfocagem, imagem/reflexo, por exemplo. Em que medida cada um desses autores e cada um destes elementos se cruza com o seu trabalho? E em que medida essa influência inicial se foi diluindo?

**Ana Vieira** – Eles foram com certeza importantes na medida em que desconstruíram o culto do significado, da forma e da mensagem, ainda tão associados à pintura, escultura ou outros meios de arte. Abordaram novos conceitos de representação, de imagem e relação espectador/imagem. Entretanto, o teatro foi para mim uma das formas de arte mais unificadora. Uma espécie de caixa mágica e alquímica: do tempo, espaço, corpo, jogo de passagem (transmutação ou transfiguração), ritual, arquétipo e excesso. Depois, foi ainda a arquitectura que me levou à percepção do espaço através do corpo e do percurso.

«O teatro foi para mim uma das formas de arte mais unificadora. Uma espécie de caixa mágica e alquímica: do tempo, espaço, corpo, jogo de passagem...»

– Os seus trabalhos criam sempre ambientes. O espectador é por isso sempre colocado dentro das obras, ou elas existem sempre num espaço circulável que as envolve. Nascida no final dos anos 60, esta solução insere-se no contexto de rejeição de pintura? Que relações mantém com esses «media» (que tantas vezes cita ou que tantas vezes usa como complemento dos próprios trabalhos que os negam)? Assim visto, o seu trabalho é um trabalho poético ou irónico, de integração ou de distanciamento?

– Nos anos 60, deu-se o afastamento dos géneros artísticos (pintura, escultura, dança, teatro) e a fusão dos mesmos em novas formas globalizantes. É evidente que em Portugal fomos conhecendo este movimento e que quem o absorveu era certamente porque se identificava e necessitava de novos meios de expressão. Foi o que se passou comigo. Encenei a pintura ao trazê-la para o espaço. Desmontando a ilusão, dilatei a percepção: mutação da imagem pela deslocação do observador e do observado; pela dualidade; pela transparência como limiar do acto de passagem, membrana que separa, liga e desliga o dentro e o fora.

*Figura com chapéu*, 1973, madeira, rede, objectos, pintura a spray e acrílico. Col. Família Câmara Pereira, Lisboa

Fig. 5.53 - João Pinharanda, «Ana Vieira, o Teatro da Pintura» (cont.)  
Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 20, Dezembro/Janeiro 1999, pgs. 8-13

– A evocação dos espaços domésticos não é uniforme: há casos de evocação nostálgica (onírica, infantil?), há casos de convocação crítica (feminista, social?), há casos de formulação abstracta (conceptual, poética?). O que determina estes diferentes fases/tipos de abordagem? O cumprimento de um programa previamente definido? Acasos/vivências? Influências exteriores? Outros?

– Possivelmente, estados de espírito e vivências diversas.

– Regressando à nossa segunda questão. O facto de estarmos perante imagens oferecidas mas inacessíveis, desejáveis mas perdidas, leva-nos à questão da melancolia e do voyeurismo? Em que termos as coloca? Ou elas se lhe colocam?

– Todas, ou quase todas as questões que dizem respeito ao ser humano andam em torno da relação com o outro, ver e ser visto, provocar e ser provocado, e, por isso, parecem-me indissociáveis.

– Cada uma das suas obras parece organizada segundo um encaixe de dualidades: dentro/fora; alto/baixo, luz/sombra, íntimo/público, real/irreal... Esta leitura faz sentido nos momentos de concepção, realização e apresentação das suas peças?

– A dualidade é a mola que desencadeia energias. Não me parece que o meio-termo possa ter a mesma força.

– Uma dessas dualidades é a da obra e a do espaço. Refira o modo como ligo/opôs estes elementos no processo de montagem das suas peças (domésticas, arquitectónicas ou paisagísticas) no espaço da Casa de Serralves.

– A montagem desta antológica na casa de Serralves é um grande desafio, em parte por ela ter a vocação de um espaço privado e não se saber como vai reagir à intromissão de peças já existentes, mesmo adaptadas, que por sua vez abordam o elemento casa. Em duas divisões, vou tentar aquilo que desde o início me apeteceu, que foi tratar a casa como objecto e objectivo, ou seja, como corpo emotivo de evocações. Nesse sentido, vou fazer pequenas intervenções, integrando alguns objectos existentes, e fazer, em simultâneo, a síntese deste ciclo de trabalhos.

– Quando se fala em casa, corpo ou paisagem, falamos em fragmentos de cada uma dessas realidades, por vezes a casa reduz-se a um elemento da casa (a janela, a porta, uma planta, etc.). Trata-se de uma concentração de sentidos ou de uma fragmentação/desmembramento)? E podemos dizer que passa do fragmento à ruína?

– Depende do momento em que foram feitas. Em alguns casos são concentração, noutros erosão.

– Recentemente, tem desenvolvido projectos de exterior (paisagem natural e urbana). Alguma coisa muda quando muda a escala da sua intervenção?

– A grande escala tem riscos não só técnicos como de contenção, mas que gosto de correr. A única experiência que realizei a nível de paisagens foi no vulcão dos Capelinhos, num local muito forte, onde uma intervenção efémera, mas de grande escala, se torna num pequeno gesto, e onde o individualismo quase se dilui. Foi uma experiência tão intensa como a paisagem.



Sem título, 1978, fotografia e objecto. Col. da artista



Gaiola, 1973, madeira, rede, objectos, pintura a spray e acrílico. Col. Musée Cantonal des Beaux-Arts, Lausanne

Fig. 5.54 - João Pinharanda, «Ana Vieira, o Teatro da Pintura» (cont.)  
Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 20, Dezembro/Janeiro 1999, pgs. 8-13

## **CAPÍTULO 6**

**ALBERTO CARNEIRO**



Fig. 6.1 - Alberto Carneiro, *O Laranjal – Natureza Envolvente*, 1969  
 Dimensões variáveis / Terra, laranjeira, metal, tela, laranjas, foco de luz  
 Coleção: Centro Galego de Arte Contemporânea  
 Reinstalação no Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, 2001  
 Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pgs. 46-47



Fig. 6.2 - Alberto Carneiro, *Trajecto de um corpo*, 1976-77  
 48 elementos de 18x24 cm c/u / Fotografias  
 Coleção: Museu de Serralves  
 Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego e Arte Contemporânea, 2001, pgs. 70-71



Fig. 6.3 - Alberto Carneiro, *O Corpo Subtil*, 1980-81  
 Dimensões variáveis / Ardósia, calcário, grafite e papel  
 Colecção: Museu de Serralves  
 Reinstalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1991  
 Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 147

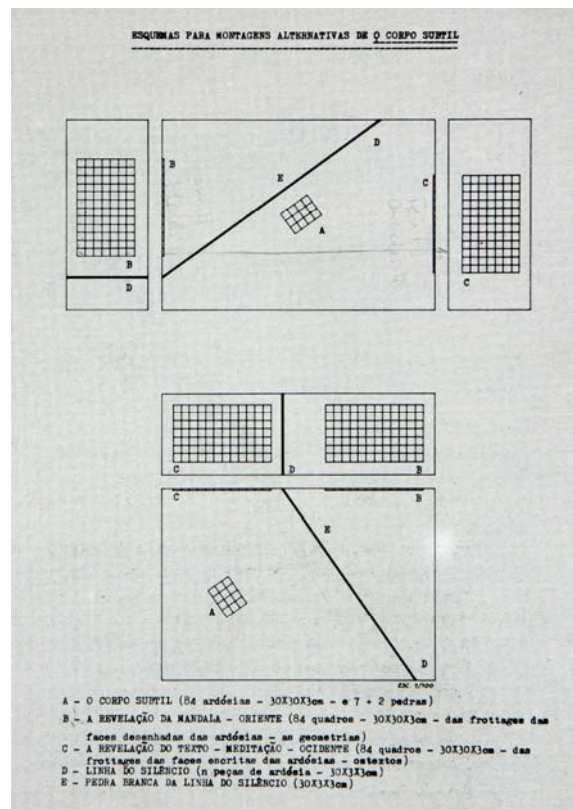


Fig. 6.4 - Alberto Carneiro, *O Corpo Subtil*, 1980-81  
 Desenho da instalação  
 Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 149



Fig. 6.5 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968

Dimensões variáveis / Canas, fitas de cor, letra de decalque e rafia  
 Colecção: Culturgest

Instalação no Museu Soares dos Reis, Porto, em 1976

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1976

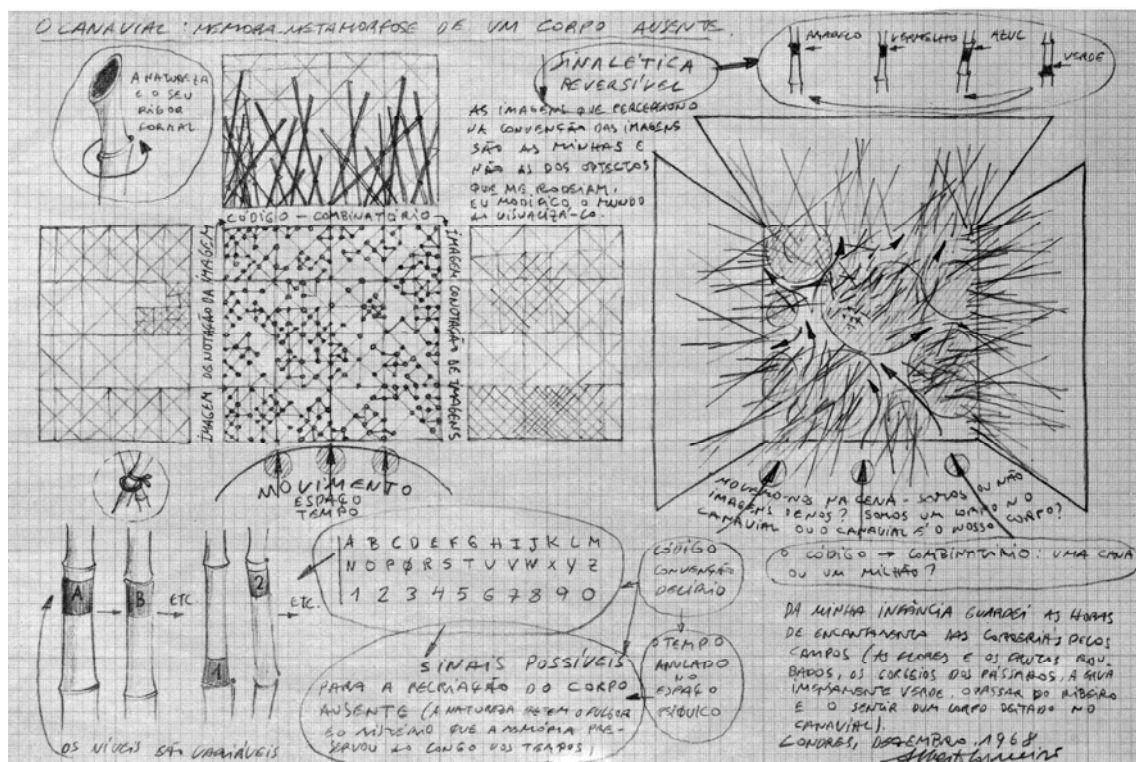


Fig. 6.6 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968

Projecto

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1976



Fig. 6.7-6.8 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968

Reinstalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1991

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 67



Fig. 6.9-6.10 - Alberto Carneiro, *O Canavial – Memória Metamorfose de um Corpo Ausente*, 1968  
Reinstalação no Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal, em 2003  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pgs. 28-29



Fig. 6.11 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70  
200x200x200 cm / Ferro, plástico, fotografia e elementos naturais  
Colecção: Museu de Serralves

Instalação no Museu Soares dos Reis, Porto, em 1976

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1976

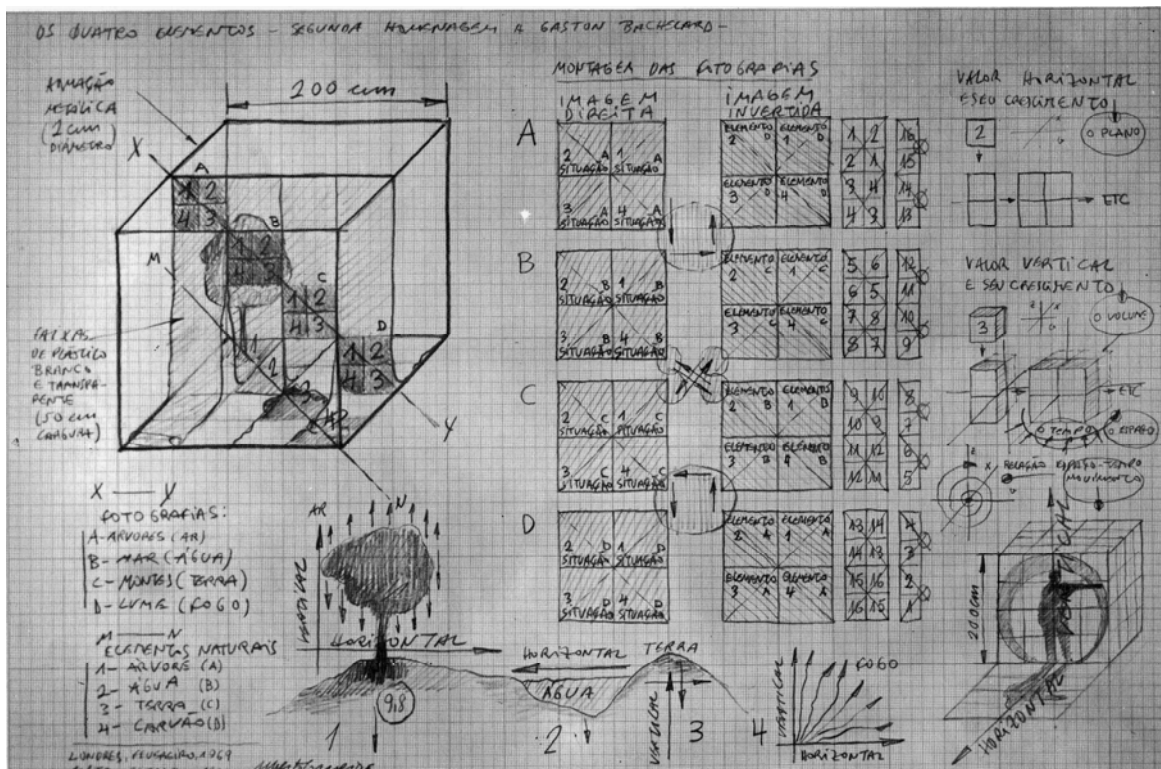


Fig. 6.12 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70

Projecto

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro* – *Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 70

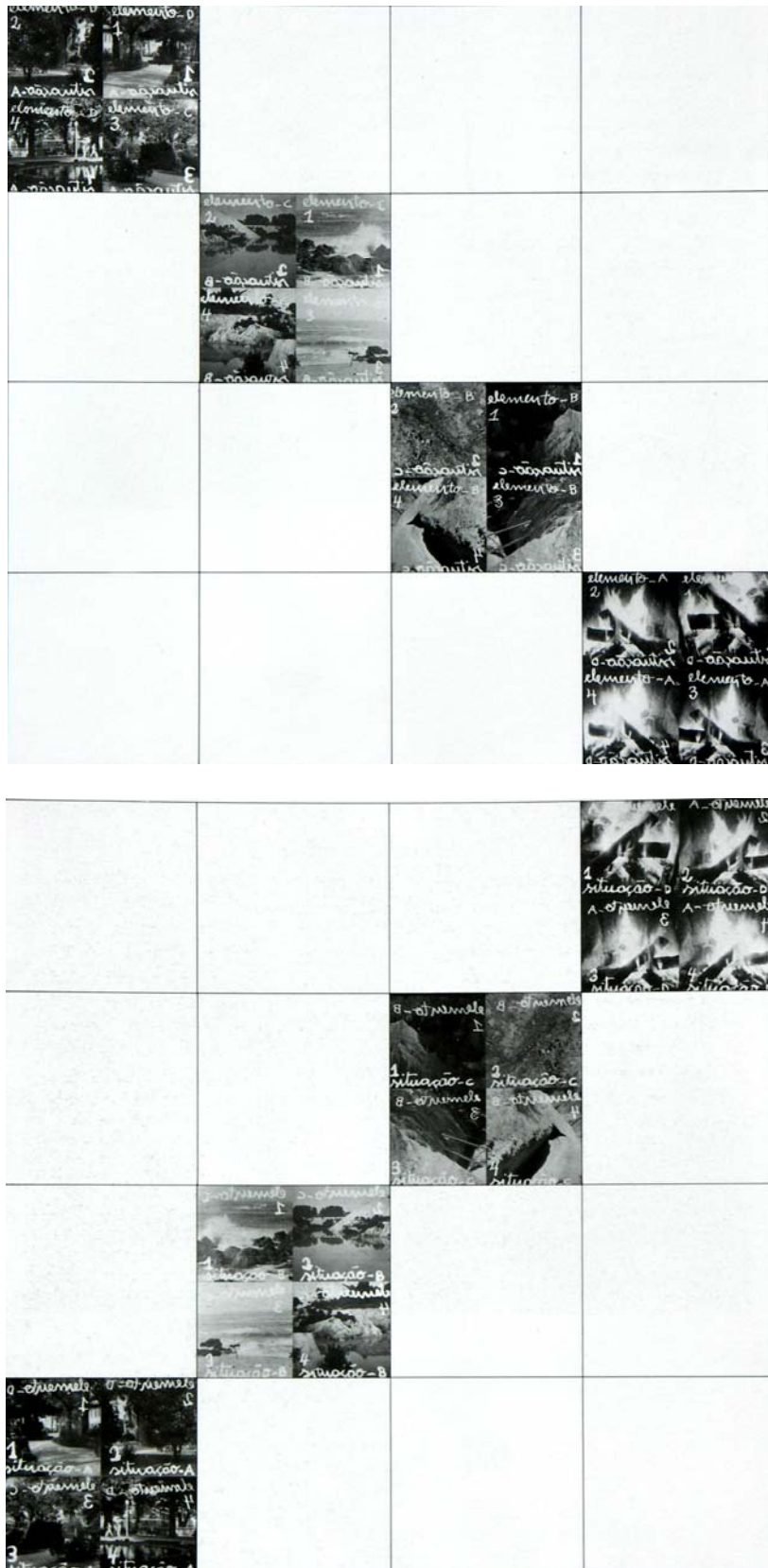


Fig. 6.13-6.14 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70

Alçados interiores da instalação

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 71-72



Fig. 6.15 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70

Instalação não especificada

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 69



Fig. 6.16 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70

Reinstalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1991

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporânea, 2001, pg. 100



Fig. 6.17-6.18 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70  
Reinstalação no Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, em 2001  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, pg. 50

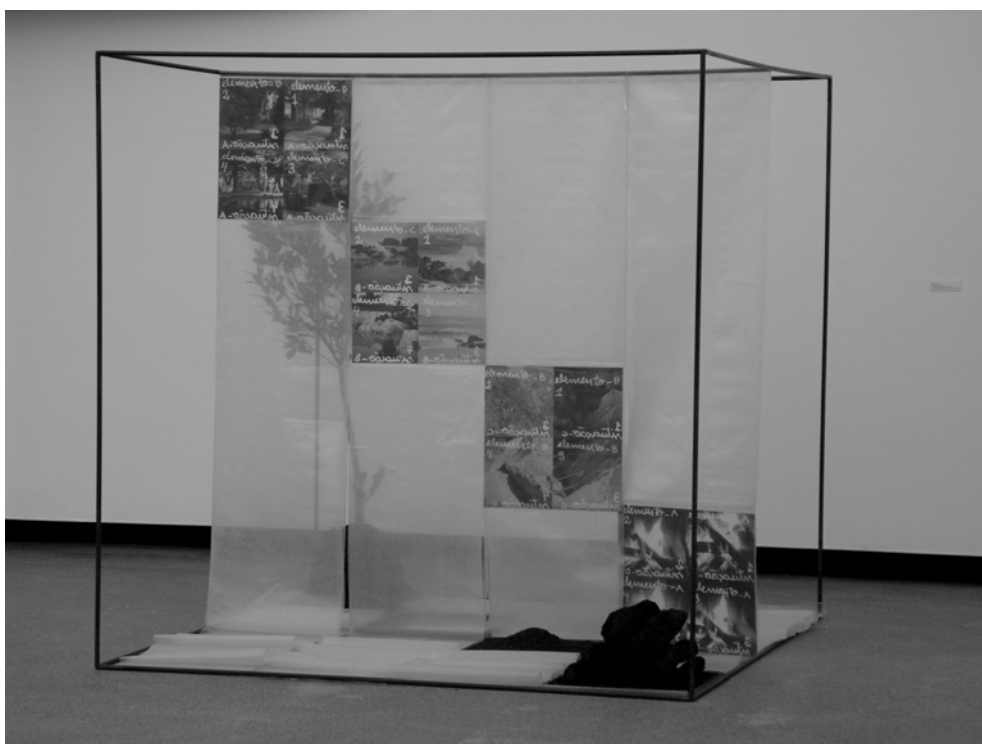


Fig. 6.19-6.20 - Alberto Carneiro, *Os Quatro Elementos*, 1969-70  
Reinstalação na exposição «Percurso de um Rio», no Pavilhão Centro de Portugal,  
Coimbra, em 2005  
Fonte: Fotografias de Rita Macedo





Fig. 6.22 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
 Dimensões variáveis / Troncos de madeira de pinho tratado  
 Colecção: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian  
 Reinstalação na exposição «50 Anos de Arte Portuguesa» na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 2007  
 Fonte: Arte Capital

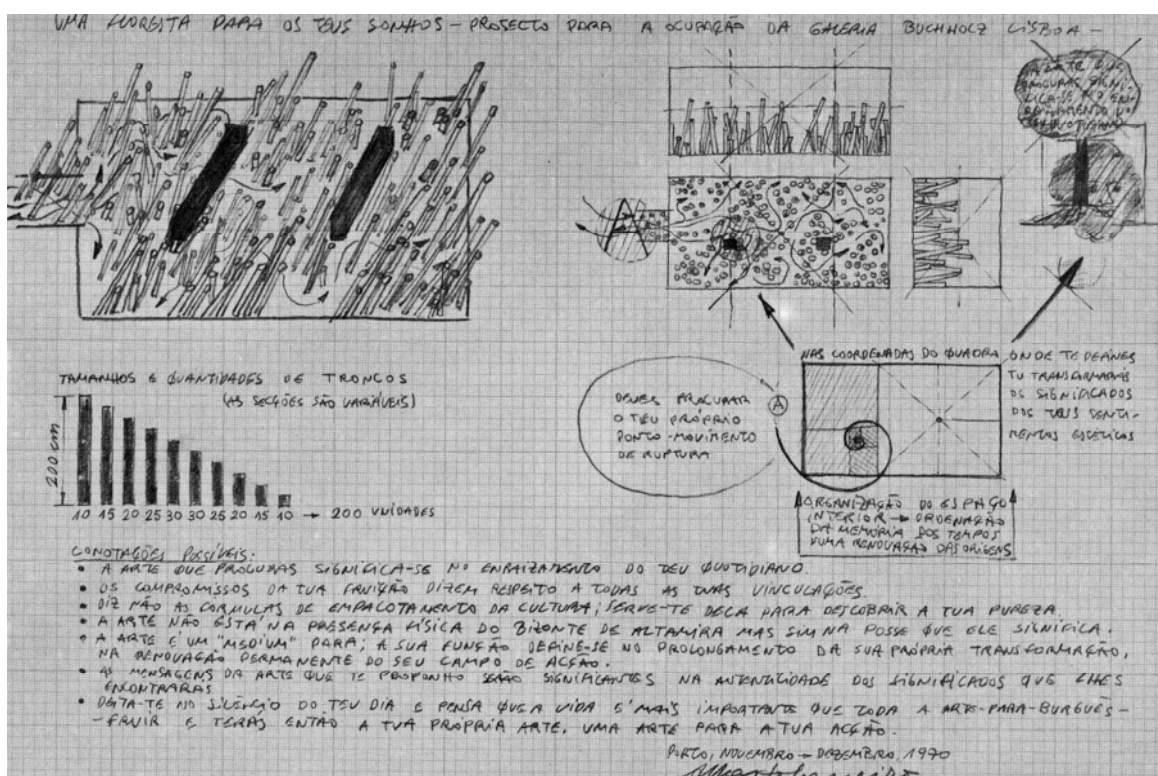


Fig. 6.23 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
 Projecto  
 Fonte: Catálogo Alberto Carneiro – *Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 80



Fig. 6.24 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
Instalação na exposição «Alternativa Zero» na Galeria de Arte Moderna de Belém, Lisboa, em 1977  
Fonte: Catálogo *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto, Fundação de Serralves, 1997, pg. 106



Fig. 6.25-6.26 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
Reinstalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1991  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 80



Fig. 6.27-6.28 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970  
Obra nas reservas do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa,  
em Março de 2005  
Fonte: Fotografias de Rita Macedo

**Inventário : Objectos**

18-02-2008

Fundação Calouste Gulbenkian

Patrícia Rosas

Nº inventário 96E379  
 Designação  
 Título Uma floresta para os teus sonhos  
 Área Arte Portuguesa  
 Categoria Escultura  
 Descrição

**Informação específica****Autorias**

Autor	Tipo autoria
Alberto Carneiro (1937-)	Escultor

**Cronologia**

Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
	1970			

**Estados**

Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
Bom				30-06-2005	30-06-2005

**Incorporações**

Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
Aquisição		Alberto Carneiro (1937-)	CAMJAP/FCG		Junho de 1996

Notas: 30-06-1996 - Despacho do Administrador do Pelouro

**Inventariantes**

Inventariante	Data
Patrícia Rosas	30-06-2005

**Localizações**

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 18-02-2008

Fig. 6.29 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	30-06-2005	

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
Madeira\de pinho		

Notas: Troncos de madeira de pinho tratados

Medidas			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	210,0	cm	
Diâmetro	36,0	m2	

Técnicas		
Técnica	Parte descrita	Justificação
A definir		

Valores				
Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor
CAMJAP/FCG	Escudo	Aquisição	2.000.000,0	Junho de 1996

Notas: Nota n.º 128/CAM/96 Esta obra esteve em depósito no CAMJAP, desde 1991. Jorge Molder fez uma proposta ao artista para aquisição desta obra pelo valor acima indicado.

CAMJAP/FCG	Euro	Seguro	75.000,0	Outubro de 2006
------------	------	--------	----------	-----------------

Notas: Este valor surge na sequência do empréstimo realizado para a exposição "NATURALIA - obras da colecção do CAMJAP", no Centro Cultural de Lagos, 21 de Outubro a 30 de Dezembro de 2006. Valor atribuído por Ana Vasconcelos e Melo.

Fichas Relacionadas				
Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	17175;01-12-1990;Transparência\9x12;Mário de Oliveira (1916-);Alberto Carneiro;A 05 - 4792;4;Nº inv.º 96E379			
Material Fotográfico	17176;01-12-1990;Transparência\9x12;Mário de Oliveira (1916-);Alberto Carneiro;A 05 - 4793;2;Nº inv.º 96E379			
Material Fotográfico	17177;01-12-1990;Transparência\9x12;Mário de Oliveira (1916-);Alberto Carneiro;A 05 - 4794;2;Nº inv.º 96E379			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 18-02-2008

Fig. 6.30 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

---

264;NATURALIA;Temporária\Colectiva;Centro Cultural de Lagos;Leonor Nazaré;Exposição com obras da colecção do CAMJAP em que existem motivos vegetais, coexistindo no contexto do

Exposições "Festival dos Descobrimentos: Plantas Viajantes: Cores e sabores do Novo Mundo". Foi editado catálogo com reproduções a cores de todas as obras dos 13 artistas expostos (ver lista de obras e comunicado de imprensa em anexo)

---

268;Hors Catalogue - Un project Gulbenkian à propos de sa collection;Temporária\Colectiva;CAMJAP/FCG;João Fernandes;Uma co-produção da Casa da Cultura de Amiens e do Serviço de Belas-Artes e do CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta exposição tem origem numa proposta de Augusto Rodrigues da Costa, responsável pela programação de artes plásticas da Casa da Cultura de Amiens.

---

Monografia **NATURALIA**. Lagos: Centro Cultural de Lagos, 2006.

Notas: Reproduzido a cores na p. 37. N.º 27 do catálogo.

---

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 18-02-2008

Fig. 6.31 - Alberto Carneiro, *Uma Floresta para os teus Sonhos*, 1970

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 6.32 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975  
Dimensões variáveis / Vimes, pano e fotografia  
Colecção: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian  
Reinstalação no Museu de Arte Contemporânea – Fortaleza de São Tiago, Funchal, em 2003  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2003, pgs. 30-31

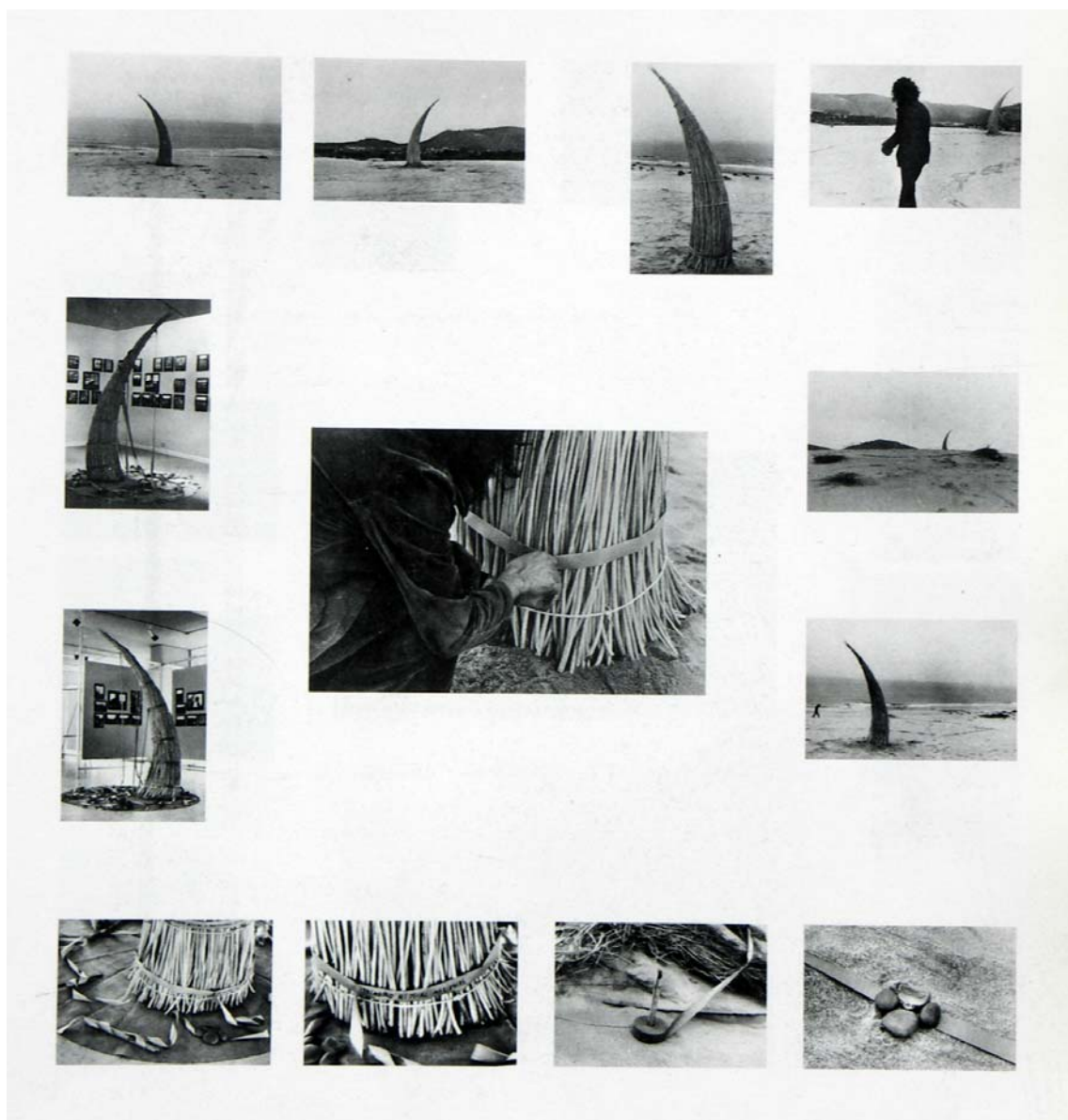


Fig. 6.33 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 1º Ritual, Marinhas

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 109

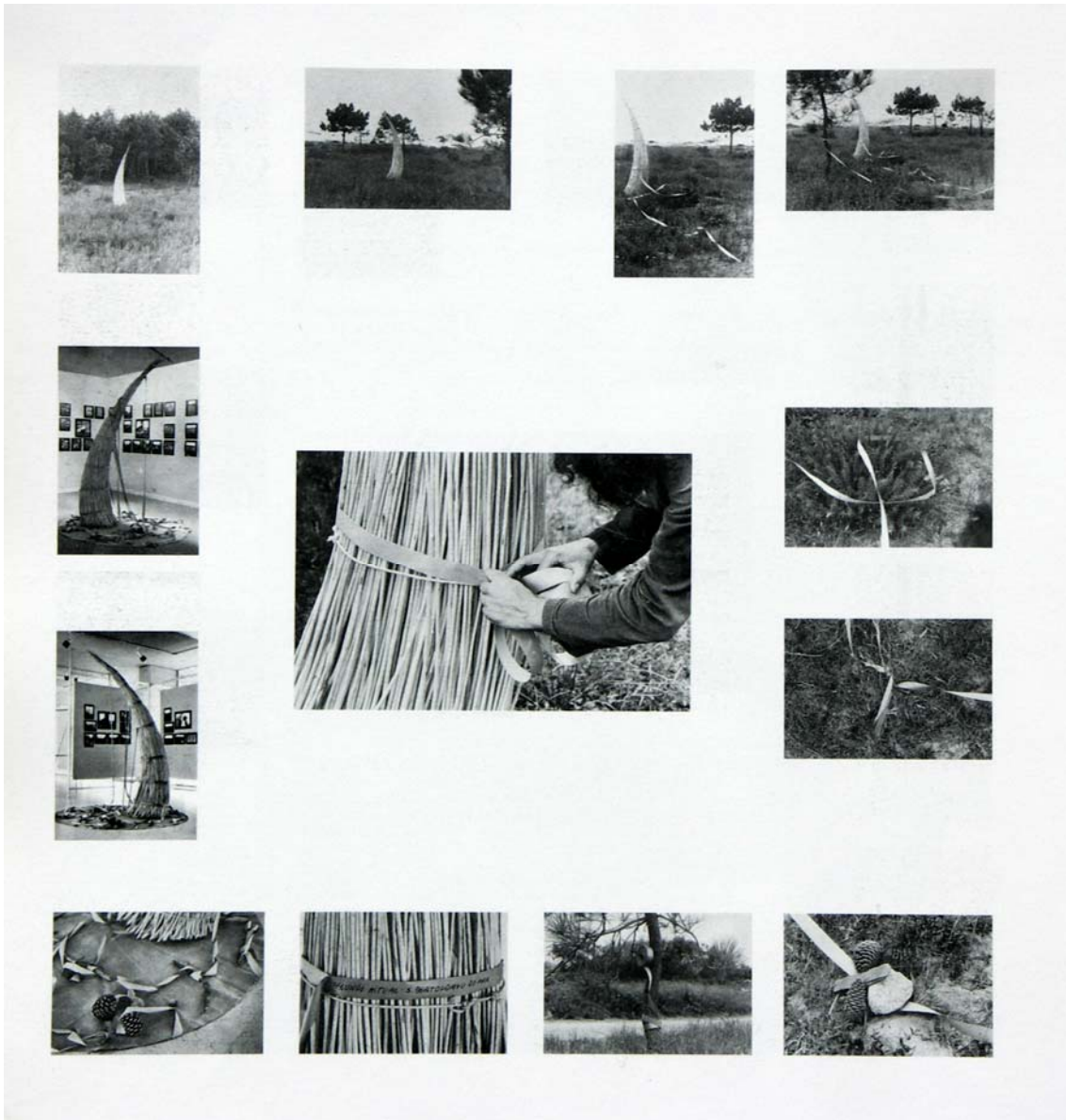


Fig. 6.34 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 2º Ritual, S. Bertolomeu do Mar

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 110



Fig. 6.35 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 3º Ritual, Monte de S. Lourenço

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 111

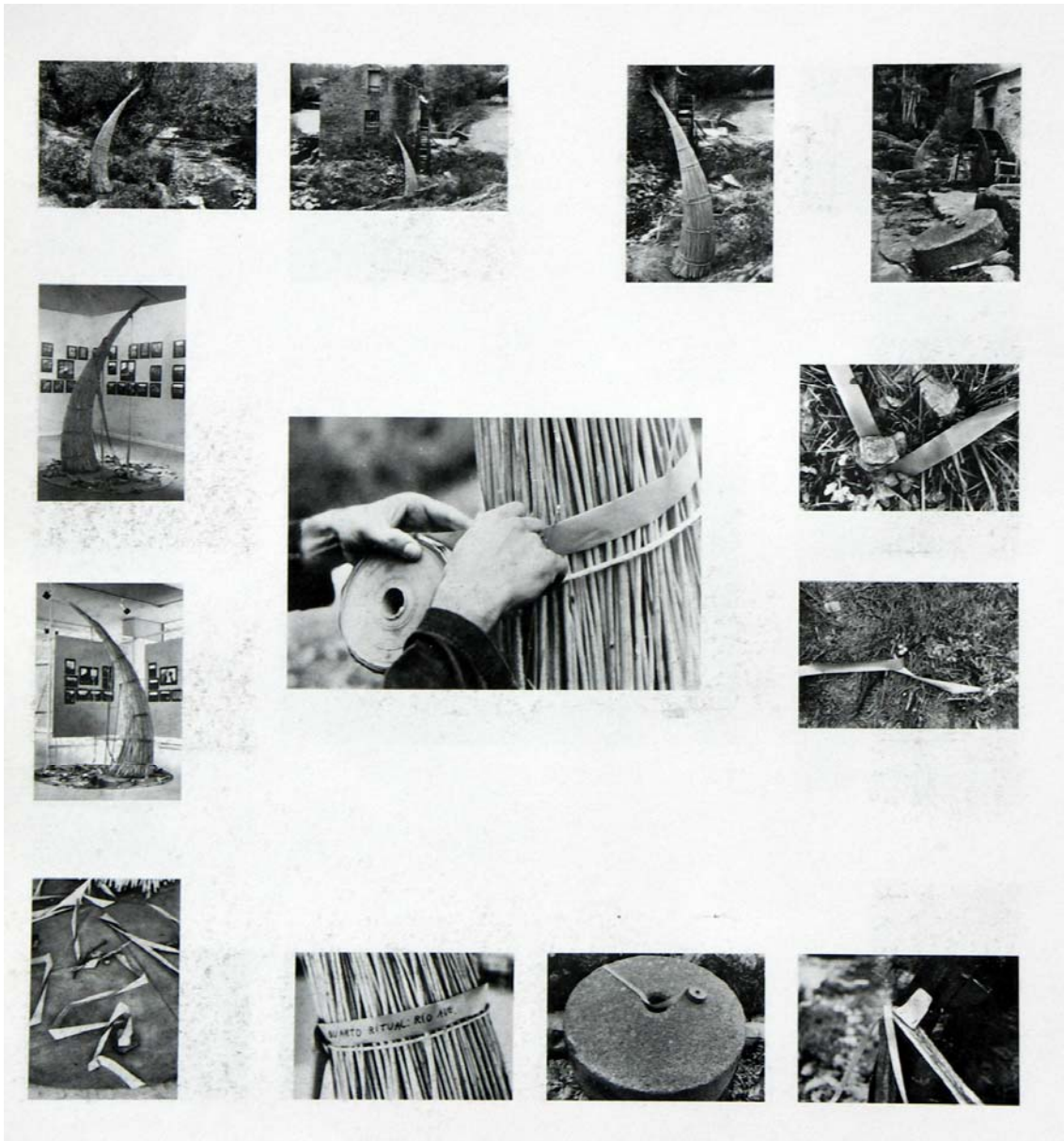


Fig. 6.36 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 4º Ritual, Rio Ave

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 112



Fig. 6.37 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 5º Ritual, Alto do Sidai

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 113



Fig. 6.38 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 6º Ritual, Vale do Coronado

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 114

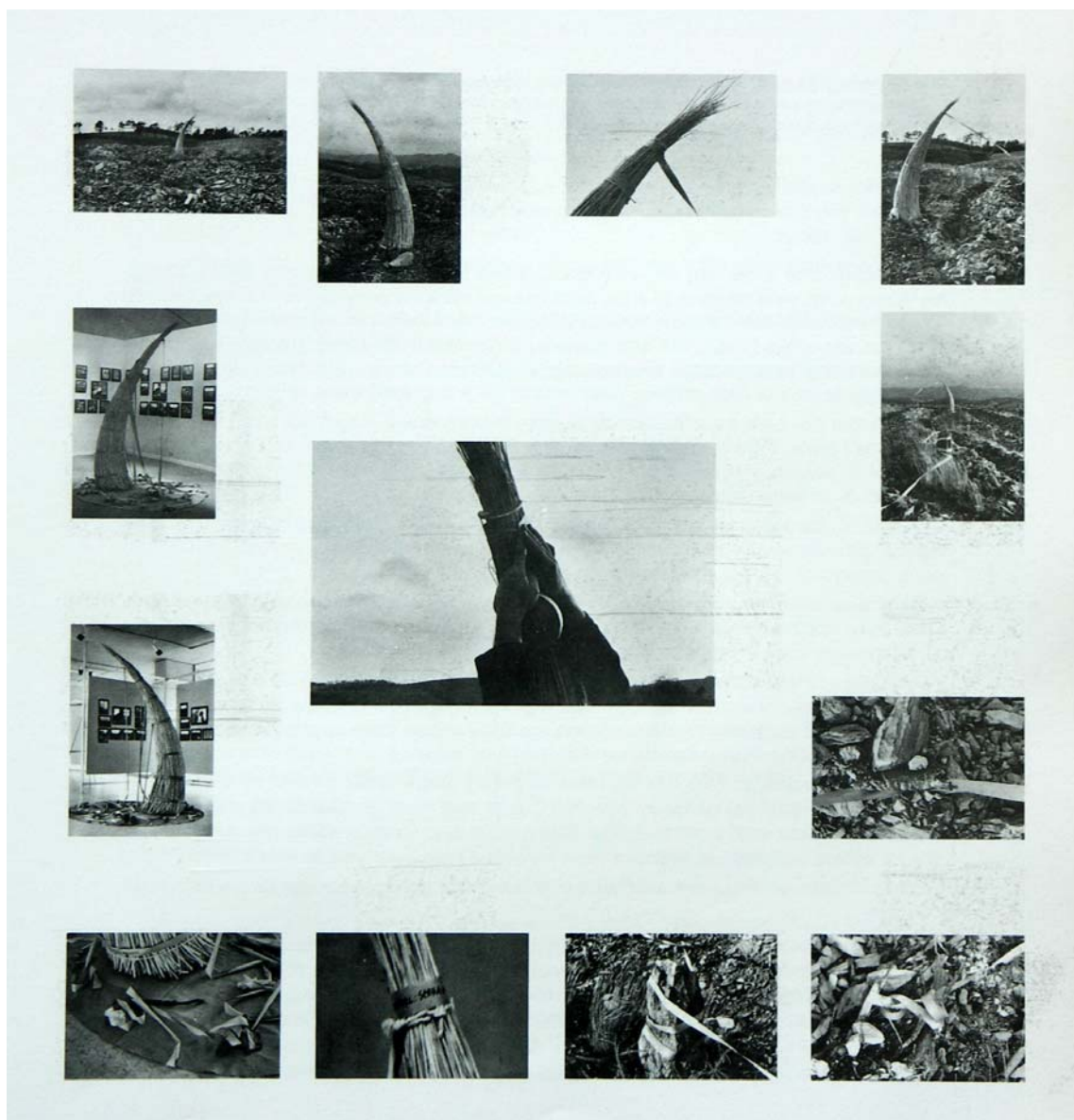


Fig. 6.39 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Registo fotográfico dos sete momentos do 7º Ritual, Serra de Santo Tirso

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 115



Fig. 6.40-6.41 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Reinstalação no Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, em 2001 / painéis fotográficos incluídos na instalação

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, pgs. 64-65

<b>Inventário : Objectos</b>		17-01-2008
Fundação Calouste Gulbenkian		Patrícia Rosas

Nº inventário	90E861	
Designação		
Título	Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vime na paisagem	
Área	Arte Portuguesa	
Categoria	Escultura	
Descrição	Um feixe de vime e 7 séries de fotografias (13 fotografias por série)	

**Informação específica**

Autorias	
Autor	Tipo autoria
Alberto Carneiro (1937-)	Escultor

Cronologia				
Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
	1975			

Estados				
Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado
Bom				30-06-2005
				30-06-2005

Incorporações					
Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
Aquisição		Galeria EMI- Valentim de Carvalho	CAM/FCG		Janeiro de 1990

Inventariantes	
Inventariante	Data
Patrícia Rosas	30-06-2005

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	30-06-2005	

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 6.42 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Exposição\Galeria do piso 1                      Sim                      21-12-2007

Notas: **Exposição permanente: de 18 de Setembro de 2007 a Outubro de 2008.**

---

**Materiais**

Tipo material	Cor	Parte descrita
Fotografia		
Feixe de vime		

---

**Medidas**

Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	270,0	cm	feixe de vimes
Diâmetro	70,0	cm	base

---

**Técnicas**

Técnica	Parte descrita	Justificação
Montagem		

---

**Valores**

Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor
A definir	Escudo	Aquisição	936.000,0	Janeiro de 1990
CAMJAP/FCG	Euro	Seguro	70.000,0	Novembro de 2006

Notas: **Factura 148, de 5.01.1990, da Galeria Emi-Valentim de Carvalho.**

Notas: **Este valor surge na sequência da realização do Transfert - obras do CAMJAP em itinerância. Esta obra foi exposta no Centro Cultural do Fundão, A Moagem - Cidade do Engenho e das Artes, de 18 de Maio a 29 de Julho de 2007.**

---

**Fichas Relacionadas**

Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	17180;01-04-1998;Transparência\10x12,5;José Manuel Costa Alves;Alberto Carneiro;A 05 - 8727;2;"Marinas" (Ritual de "Os 7 rituais estéticos sobre um feixe de vime", nº inv.º 90E861)			
Material Fotográfico	24558;01-08-1998;Transparência\9x12;Carlos Azevedo;Exposição: "Direcção - Escultura", C.A.M.J.A.P. - piso 1;9171;2;Data: 28 Maio a 6 Setembro de 1998 Imagem integrante do roteiro da colecção, obra com nº inv.º 90E861			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 6.43 - Alberto Carneiro, *Os Sete Rituais Estéticos sobre um Feixe de Vimes na Paisagem*, 1975

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 6.44 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76

Dimensões variáveis / Fenos

Colecção: Autor

Instalação no Museu Soares dos Reis, Porto, 1976

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Porto, Museu Nacional Soares dos Reis, 1976

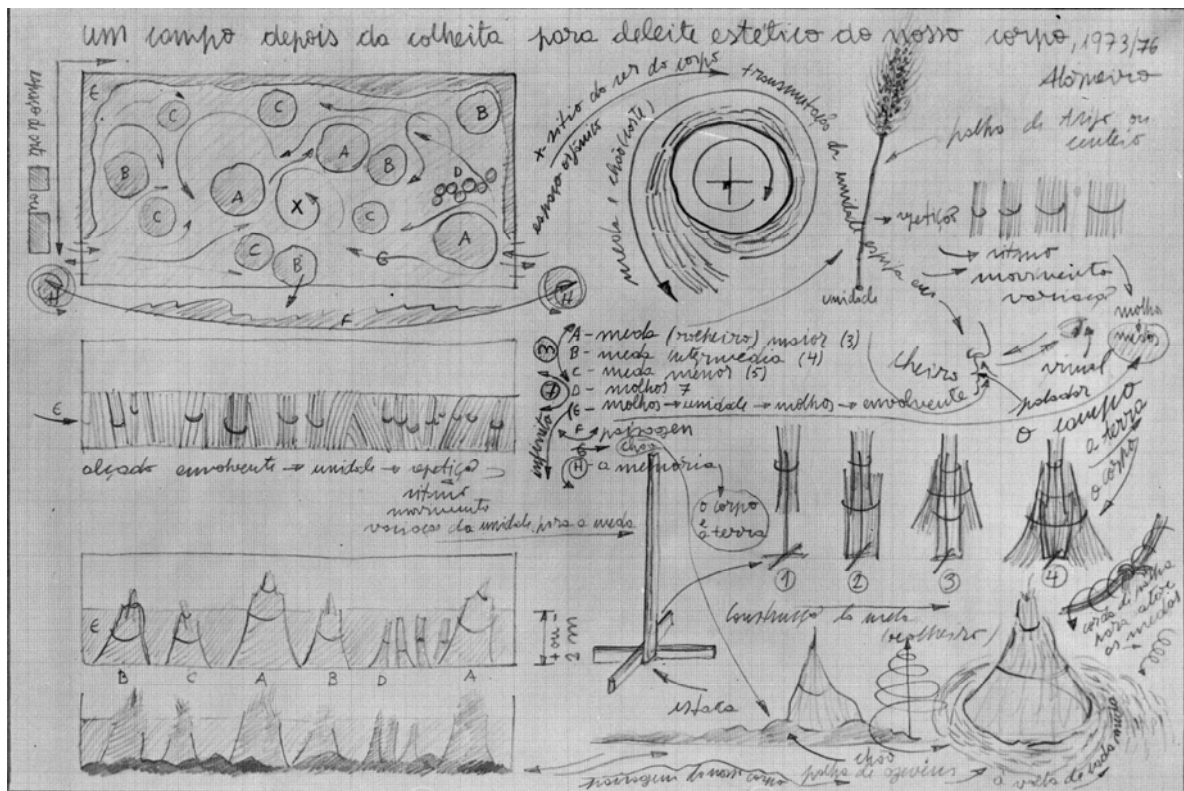


Fig. 6.45 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76

Projecto

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro* – *Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pg. 120



Fig. 6.46-6.47 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76

Reinstalação na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, em 1991

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 119 e 121



Fig. 6.48-6.50 - Alberto Carneiro, *Um Campo depois da Colheita para Deleite Estético do Nosso Corpo*, 1973-76  
Reinstalação no Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, em 2001  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, pgs. 66-69

## Notas para um manifesto de arte ecológica

A arte faz-se para transformar as imagens do quotidiano.

Consciência do atrofiamento que os factores urbanos e culturais exercem sobre a alegria mais profunda do ser, na ausência de uma intimidade com a natureza, a arte ecológica virá repor na memória das sensações estéticas os valores que da terra no homem se definiram e estruturaram na sequência dos tempos.

A arte ecológica será o renascer duma alegria natural no encontro com a natureza renovada e já infinitamente próxima: obra em mutação na consciência do inconsciente dum tempo distante e outra vez nominada na posse de sensações estéticas futura e *naturezamente* reversíveis.

A comunicação criadora autentica-se no âmbito do inconsciente, através das memórias mais profundas do ser e que são, afinal, o fulcro das actividades quotidianas.

A arte não está na presença física do bisonte de Altamira, mas sim na posse que ele significa.

A arte ecológica será um regresso à origem das nossas próprias fontes; a reabilitação das coisas mais simples no significado da comunicação estética; não através dum processo de ordem cultural, na aquisição de valores de carácter transitório, mas pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social: a relação consciente dos significantes na ordenação duma crítica profunda sobre os significados que virão, depois, como autenticidade de relações com o mundo.

A natureza recriada à nossa imagem e semelhança: nós dentro dela e ela polarizadora dos nossos sentimentos estéticos.

Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está neia e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.

O que nós podemos comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuímos, não serão com certeza os valores que nos ligam a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação das memórias que todos nós temos de árvores.

Nós não afirmaremos que uma árvore é uma obra de arte. Nós apenas diremos que poderemos tomá-la e transformá-la em obra de arte.

Arte ecológica: árvore na floresta do cimento.

Dezembro 1968 - Fevereiro 1972

Fig. 6.51 - Alberto Carneiro, «Notas para um Manifesto de Arte Ecológica», 1972  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2001, pg. 178

## DAS NOTAS PARA UM DIÁRIO

A obra de arte como ser é um deslumbramento sempre renovado, mesmo para o seu autor; ele, como os outros, nunca lhe chega a descobrir todos os segredos.

8 de Dezembro de 1964

Nestes últimos dias as minhas mãos têm procurado o silêncio das mais íntimas congeminações. O tronco do cedro que dorme no chão da minha oficina espera que o acordem. Eu e ele temos os nossos segredos. Há muito tempo que nos namoramos e ontem as minhas mãos acariciaram-no na sofreguidão de sermos o ser um do outro. As goivas, os palhetes, os coxibires aguardam o tempo da acção próxima. Sinto à minha volta o cheiro da terra. O tronco será a natureza da floresta sem tempo na forma de ser a razão do meu ser. Eu e a árvore rodopiamos em torno um do outro. Esta inquietação, conheço-a já, levar-me-á aos momentos de revelação e eu terei então os gestos para que os segredos se revelem na metamorfose da matéria possuída.

12 de Fevereiro de 1965

Falaram de valores de erotismo acerca da minha última escultura em madeira; disseram mesmo: a madeira parece carne. Não sei o que seja erotismo; mas se for a identidade profunda entre um corpo, o meu, e outro corpo, o da árvore, até à exaustão da posse e da simbiose, eu direi que esse será um conceito justo para dizer o que se passou nos momentos da criação.

14 de Março de 1965

A matéria e a minha vida com ela na formulação do meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da

Fig. 6.52 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1964-67

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 40-41

posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pedaço de terra, revejo nela a imensidade de mim: a ancestralidade e a futuridade.

5 de Maio de 1965

O Gaston Bachelard e a necessidade de reflexão sobre as raízes da minha obra. Encontrei-o através das minhas vivências com a matéria, no prolongamento das minhas reflexões, na definição de uma poética que me tinha chegado mais pelo sentir e que encontrou nele a formulação teórica.

9 de Maio de 1965

Esta tarde adormeci na praia e ao acordar senti a areia quente deslizar por entre os dedos — sensação infinita de vivências, ancestralidade prolongada para o futuro. A matéria e a sua posse: o delírio da descoberta do que mais profundo existe em mim, a conversão dos arquétipos nas raízes que a metamorfoseiam.

15 de Julho de 1966

Li hoje o que um «crítico» escreveu sobre o meu trabalho. Falava ele das minhas afinidades com o Etienne-Martin de quem não conheço a obra. A crítica e o vício velho das gavetas com esquemas de catalogação. O fácil no jogo de um julgamento que se dilui na superfície das coisas; é mais difícil chegar ao seu âmago, recriá-las na relação precisa das suas coordenadas internas. O acto crítico é uma reflexão no interior da obra e fica comprometido quando os esquemas culturais se sobrepõem à análise necessária. A obra de arte é uma sequência de fenómenos em si mesma e como tal tem poderes de auto-renovação que não podem ser reduzidos a um simples julgamento de circunstância. A crítica faz-se pelo possível entendimento das estruturas. Ainda bem que a permanência da obra anula o circunstancial na renovação das suas qualidades ou no desaparecimento de si mesma como arte.

31 de Julho de 1967

O momento de crise é já longo. A necessidade de passar a um novo estágio de relações com o mundo através do meu trabalho torna-se imperiosa. Estou mais perto da origem mas ainda não suficientemente liberto dos meus mortos. Ainda não vejo por inteiro nítida a criancinha de que preciso para trabalhar as minhas ideias. Não é fácil alijar o supérfluo da minha própria cultura. Este furor em me apropriar das coisas simples conflitua com a tendência reflexa e ainda não dominada para as manifestações barrocas. Tenho que encontrar a árvore dos frutos sazonados à sombra da qual brinquei.

18 de Setembro de 1967

Fig. 6.53 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1964-67 (cont.)

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 40-41

## DAS NOTAS PARA UM DIÁRIO

A crítica só o é como criatividade: na medida em que pesquisa e descobre os valores incógnitos da coisa; só o é na revelação dos valores que não são imediatamente referíveis.

As sensações estéticas chegam-me através de todos os sentidos, mas é a cabeça quem lhes afere a qualidade. O meu delírio conceptual é sempre a autenticação de valores dos sentidos.

A comunicação criadora autentica-se no âmbito do inconsciente, através das imagens das memórias mais profundas do ser e que são, afinal, o fulcro das actividades quotidianas.

Um regresso à origem das nossas próprias fontes. A reabilitação das coisas mais simples no âmbito da comunicação estética, não através dum processo de ordem cultural, na aquisição de valores de carácter transitório, mas pela consciência das essencialidades, pela penetração no âmago dos átomos, pela chamada aos contactos com aquele mundo que se define em nós sem os constrangimentos da complexidade social. A relação consciente dos significantes na ordenação dum crítica profunda sobre os significados que virão depois como autenticidade de relações com o mundo

A natureza recriada à minha imagem e semelhança: eu dentro dela e ela polarizada dos meus sentimentos estéticos. A arte faz-se para transformar as imagens do cotidiano. Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra, uma pedra situam-se no mesmo plano estético em que eu me movo: são parte integrante do meu mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através dum memória que tem a idade do homem.

Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual me é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive.

O que eu poderei comunicar ao recriar uma árvore, na necessidade de a possuir, não serão, concerteza, os valores que me ligam a ela na circunstância desse momento, mas sim os lugares onde poderá acontecer a recriação das memórias que os outros têm de árvores.

É evidente que eu não afirmo que uma árvore é uma "obra de arte". O que eu digo é que posso tomá-la e transformá-la em "obra de arte".

A "beleza" que eu possa encontrar num monte de lixo interessa-me muito mais que a dum "ARTE PARA MUSEU".

Dez. 1968 - Jan. 1971

Fig. 6.54 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1968-71  
Fonte: Caderno Preto (edição de autor)

*As interpretações sobre a obra de arte limitam-na pela busca de conteúdos abusivos. Na obra de arte, o estético e o ético não se podem separar, coincidem no comportamento do fruidor e estruturam-lhe o conteúdo da percepção na necessária transferência sobre o envolvente. A obra de arte é o ser do estar. Quem a é, é ela. E não lhe procuremos outros significados*

Corpo texto, apenas.

«Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive». Alberto Carneiro. 1970. Hoje e ainda mutação, permanência do vivido a cada momento, dado do facto que é para quem o seja na própria posse.

Eu, tu, todos nós, a arte e a vida. Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de o transformar. O corpo pela mente. Ele mesmo presença e ausência de si. Eu ele, tu ele, todos nós ele. A alegria e a eternidade da dúvida. Coisas pequeninas que nos chegam ancestralmente e se transformam para o futuro, pela razão de sermos o presente único e divisível por todos.

VIDARTE, s. Vida que somos pela arte que damos. As mãos agarram um pedacinho de terra e de repente vogamos por entre as nuvens. A boca, o nariz, a pele, os ouvidos, os olhos e a imensidão de tudo. As ideias, conceitos de que nos alimentamos.

Habitar o corpo meu em cada corpo outro, motrar nele e recriá-lo no mais íntimo viver, deixando disso o testemunho indelével que cada qual retoma como própria identificação, como necessidade de a ser e de se dar e receber esteticamente, dramático ou épico, pelo fingimento de o não ser.

Deixar que a obra se distancie, que tudo lhe seja indiferente e recriá-la pela ausência e na presença de cada qual e de todos. Ficar assim quieto. Ser cada coisa ainda inventada e ter a capacidade para esquecer aquilo que nela se vai criando. A obra mostra-se e suscita o desejo da morte do próprio corpo, vida já do outro lado do espelho, à sua imagem e semelhança.

Perante a afectividade, à qual a obra filha minha me procura obrigar, recuso em servir-lhe de pai e mãe, em ser uno na trindade que ela pretende de mim. O autor deve morrer às mãos da sua vítima incestuosamente ou desprezar então o seu espectador. Renovemos o comportamento estético pela revolução ética da coisa artística e retiremos as palavras a quem pretenda a neutralidade para os nossos actos.

A cada momento reinvento a minha identidade e nela me afeiço e chego a acreditar até que ela é minha e única.

Afinal saí já pelo meu corpo. Corpo e mente. Unidades de corpo. Ela nele e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria, o corpo é consciência de tudo na mutação de cada coisa. Pelo conhecimento, ele age sobre o vertical e reafirma a acção sobre o horizontal. O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa.

Pela meditação o corpo é. Por ela, ele não elabora, penetra, desvenda para além da consciência do que

Fig. 6.55 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1974-81

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 116-117

nele se perceba. Por ela, ele vive a sabedoria e o conhecimento, nas três fases de revelação da obra. Apropriação, nomeação e posse. Os três momentos da unidade. Apropriação, reflexo supremo de identificação pelo possuído. Nomeação, entrega pelo entendimento da essência da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser.

A partir de agora o artista não se pode confundir mais ele mesmo com a sua obra. Nela se edifica cada nova coisa e a ausência dele, sempre reinventada para cada qual. Dádiva estética permanente onde cada um e todos se poderão reencontrar no corpo outro.

Eu sei, as palavras tecem ainda outros significados, mas, quando digo corpo, quero significar o cosmos. Tudo e apenas.

Seixo rolado nas pulsões do tempo e dado à natureza pelo poder do fogo. Corpo deitado em chão de areia e marca de caminhos sobre o oriente.

(Este texto foi recolhido de notas para um diário escritas entre Abril de 1974 e Maio de 1981).



The interpretations of a work of art limit it by searching for abusive content. In the work of art, the ethical and the aesthetic coincide in the behaviour of the beholder, for whom they structure the contents of perception in a necessary transference. The work of art is the essence of existence and is identifiable with it. Let us not search for other meanings in the work of art.

*Text/body, alone.*

«A cloud, a tree, a flower, a handful of earth, all these exist on the same aesthetic plane as ourselves — they are an integral part of our world, a self-spring of sensations which travel across time, on the wings of a memory which is as old as man himself. Not the stone's external appearance or the conversion of its formal values, but rather its hidden qualities, the cosmos which exists within it and which is given to us, to possess in the simplicity of the thing itself. Alberto Carneiro, 1970. Today — mutation still, the permanence of each lived moment, given that it comes to existence only in its possession.

*I, you, all of us, art and life. To move about within the body in its entirety, possessing it in the unique gesture*

Fig. 6.56 - Alberto Carneiro, «Das Notas para um Diário», 1974-81

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro – Exposição Antológica*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 116-117

Q. Os teus primeiros trabalhos são esculturas. Esculturas em madeira, em pedra. Tu procuravas então uma relação muito funda com a matéria. As tuas esculturas viviam muito dessa simbiose (fusão) entre o material escolhido e as formas que por ele tu encontravas. Seria esse trabalho já a tua identificação com a matéria? O que procuravas? O teu corpo, o da árvore, o da montanha?

AC. Todo esse trabalho foi realizado nos anos 60; mais objectivamente: entre 1963 e 1968. A pesquisa desse período foi feita no sentido da descoberta mais profunda das formas, enquanto relação entre mim e o material que trabalhava, resultante do desejo de simbiose entre o meu corpo e o corpo da árvore ou da montanha. Esta minha ligação às coisas da terra tem longas raízes no tempo e eu costumo dizer que, no mais íntimo de mim, lá onde a criação me diz exclusivamente respeito, e a consciência se forma para suscitar as minhas transformações, o meu trabalho é a psicanálise das minhas relações arquetípicas com a terra, o desvendar de mistérios que a ela me prendem - ela: a mãe, a origem primeira. Toda a análise crítica do desenvolvimento do meu trabalho, a sua teoria, se tem feito em mim por essa capacidade cada vez maior de eu me entender, pela consciência profunda de ser, eu mesmo, uma realidade trabalhada no cerne da matéria ao longo dos tempos. Os textos seguintes, reflexões sobre o meu percurso, teoria sobre o meu trabalho, dizem bastante sobre essa interiorização, necessidade de me entender e ser a cada momento nele:

"(5/5/65) - A matéria e a minha vida com ela na



ESCULTURAS  
SCULPTURES, 1966/67 e 1965/66.

formulação de meu próprio ser. A natureza sonha nos meus olhos desde a infância. Quantas vezes adormeci entre as ervas? A minha primeira casa foi em cima da cerejeira que hoje é uma escultura. Entre o meu corpo e a terra houve sempre uma identidade profunda. A floresta ou a montanha que eu trabalho num tronco de árvore ou num bloco de pedra fazem parte integrante do meu ser. O meu trabalho é sempre uma apropriação totalizadora da matéria recriada a dois níveis: o da posse bruta através do furor existencial dos sentidos e o da posse mental pela necessidade de me reencontrar nas raízes de mim mesmo. Se a minha mão agarra um pe-

Fig. 6.57 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

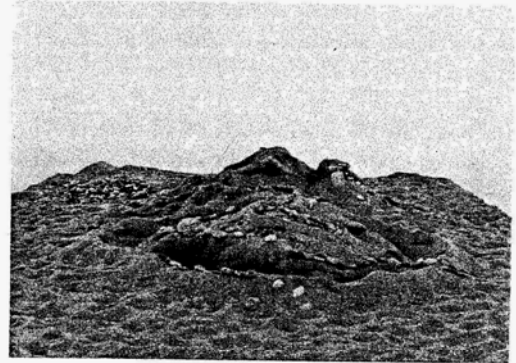
Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

daço de terra, revejo nela a imensidade de mim; a ancestralidade e a futuridade."

"(15/7/66) - Esta tarde adormeci na praia e ao acordar senti a areia quente deslizar por entre os dedos - sensação infinita de vivências, ancestralidade prolongada para o futuro. A matéria e a sua posse: o delfrio da descoberta do que de mais profundo existe em mim, a conversão dos arquétipos nas raízes que a metamorfosiam."

De facto, a minha formação, as minhas convicções estão ligadas a todo o mundo da minha infância, no qual, pela imposição de condições peculiares, pobres e libertadoras da criatividade, tive que inventar quase tudo de que precisava ao nível da minha aprendizagem natural, a partir dos materiais da terra, construir o meu mundo nela, compreendê-la lúdicamente por dentro e estruturar assim um esquema corporal que foi sendo, cada vez mais, a imagem das coisas da terra, transformadoras da minha semelhança. Foi ainda determinante desses vínculos a minha aprendizagem na oficina de santeiro; dez anos de contacto directo com a matéria da árvore ou a matéria da montanha, que me permitiram um entendimento dos meios tecnológicos, pela osmose da pele, para um domínio natural (implícito) dos materiais e a partir do qual eu pude chegar a formular a consciência de que tudo isso se agrega no meu trabalho como necessidade de comunicação estética, trânsito dialéctico entre mim e o mundo: arte.

Q. Verificamos assim que o teu percurso se fez por um processo natural, directo, através do qual tu foste tomando consciência, tu foste conceptualizando os dados teóricos, os fundamentos das transfor-



Formador de O MAR PARA ALÉM DO LABIRINTO  
A detail of THE SEA BEYOND THE MAZE, 1971/72.

mações subjacentes e consequentes do teu trabalho?

AC. Creio ser assim. Hoje sabemos que a estruturação do corpo na mente, e a acção desta por ele, se constroi ao longo dos tempos e que o vivível é sempre o seu fundamento - vivível que se faz pela articulação da unidade corpo/mente, pela apropriação, pelas necessidades que nele se vão revelando. Hoje sinto logo existo e depois penso como transformação do sentir e renovação do existir - a criatividade afinal, tão vilipendiada pelos teóricos de gabinete. Toda o projecto do meu trabalho se tem afeído pela consciência disso. Há muito que procuro em mim e pelo meu trabalho, um entendimento mais profundo de como vou sendo e porque o sou; as minhas transformações e a sua teoria, sempre implícitas nas formas que ele toma e nas relações estéticas que ele determina. Foi pela tomada desta consciência que em 1968 o meu trabalho se transfor-

Fig. 6.58 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

mo; necessidade de me aferir ao nível da mediação, dos meios usados para me comunicar - re-identificação entre mim e a matéria para uma maior liberdade da fruição, na redução de vinculações formais. Escrevia nessa altura:

"Embora na aparência formal as minhas esculturas e os meus envoltimentos sejam diferentes, eles mantêm uma continuidade nas estruturas subjacentes, pela necessária procura de uma poética da matéria que seja libertadora das necessidades estéticas de qualquer fruidor, permita uma maior interpenetração dos valores não objectivos nas relações obra-espectador e dilua a importância do autor na renovação de si mesma."

Q. Será que tu passaste então, pela consciência da importância da comunicação estética, isto é, da relação obra-espectador, a privilegiar a comunicação e os teus espectadores?

AC. Não os meus espectadores, mas os da obra. Escrevia ainda por essa altura:

"Tudo o que em nós é actuzante neste lugar pertence aos momentos da nossa coincidência. Todavia, a resultante será a tua e não a minha, isto é, a criação pertence-te na recriação da tua memória e estará nas coisas que, após isto, tu descobrirás." Por razões operatórias, poderia dividir o processo do meu trabalho em duas fases; a primeira: a minha, a segunda: a da obra. A primeira diz respeito à gestação da obra; à sua confabulação, ao processo que a partir da nebulosa inicial se vai clarificando, pela razão dialéctica do meu reconhecimento e pela formação dos factores de transformação, meus

e dela. A obra nasce então e toma a sua forma pela escolha da mediação, isto é, pela situação espacial dos seus materiais, pela matéria sensível que ela é no tempo inteligível de cada espectador. A partir daí, eu sou também um seu espectador, embora privilegiado. E volto a citar-me:

"Afim! sei já pelo meu corpo. Corpo e mente. Unidade de corpo. Ela nele e ele por ela. Desenvolvimento para o cosmos. Sabedoria e conhecimento. Pela sabedoria, o corpo é consciência de tudo na mutação de cada coisa. Pelo conhecimento, ele age sobre o vertical e reafirma a acção sobre o horizontal. O vertical leva a conhecer as coisas como elas são, no entendimento e no sentido mais profundo da sua realização. O horizontal leva a conhecer tudo acerca de alguma coisa.

Pela meditação o corpo é. Por ela, ele não elabora, penetra, desvenda para além da consciência do que nele se percebe. Por ela, ele vive a sabedoria e

O CANAVIAL: MEMÓRIA-METAMORFOSE DE UM CORPO  
AUSENTE  
REDES: MEMORY-METAMORPHOSIS OF AN ABSENT BODY, 1968.



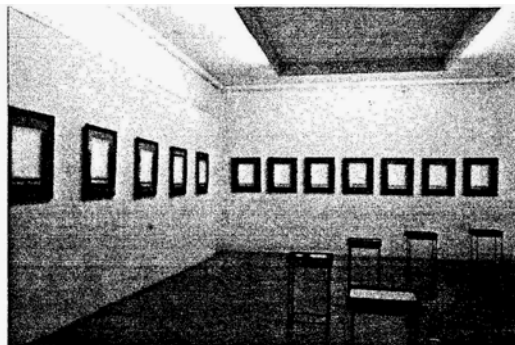
Fig. 6.59 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

o conhecimento, nas três fases de revelação da obra. Apropriação, nomeação e posse. Os três momentos da unidade. Apropriação, reflexo supremo de identificação pelo possuído. Nomeação, entrega pelo entendimento da essência da coisa apropriada. Posse, descoberta do ser do artista pelo ser da obra e revelação da obra como ser.

A partir de agora o artista não se pode confundir mais ele mesmo com a sua obra. Nela se edifica cada nova coisa e a ausência dele, sempre reinventada para cada qual. Dívida estética permanente onde cada um e todos se poderão reencontrar no corpo outro."

Eu não cuido do conteúdo da comunicação. A minha obra é o lugar ou lugares onde acontece o encontro estético dela com o seu espectador. É ele quem lhe determina o nível e o grau da comunicação estética. É certo que a orientação primeira sou eu quem a defino, mas procuro reduzir ao mínimo a parcialidade da minha obra - ela é minha apenas como prolongamento e dívida para os outros. Ela é uma procura essencial de alargamento e renovação do campo perceptivo. Nesse sentido, acredito no seu papel, na sua capacidade renovadora, na sua acção específica no campo da arte.



VINCE E UMA JANELAS SOBRE A PAISAGEM e  
SETE ESCULPTURAS NATURAIS  
TWENTY ONE WINDOWS ON THE LANDSCAPE and  
SEVEN NATURAL SCULPTURES , 1972/73.

Q. Mas, reflectindo sobre os meios, mediação, como dizes...

AC. Em arte o meio não é a mensagem. Embora ele possa afectar a comunicação estética, não a pode determinar; e não poderá ser o seu fim. Daí a dificuldade de escolha ao nível da mediação, que terá que integrar nela todo o processo gerado e libertar a obra para a plena fruição e sua conceptualização. Conviria referir ainda que qualquer meio jamais será esgotado como suporte para a vanguarda artística; ele é ou não vanguarda por aquilo que contém para além de meio, e também como factor ou não de revolução da comunicação estética.

Q. Tu, artista e arte. Comunicação estética. Conceitos que vais trabalhando ao longo da tua obra. Poderíamos dizer que dois vectores orientam as tuas pesquisas - um, ao nível da tua identidade e da sua revelação; outro, ao nível da identidade e revelação da arte?

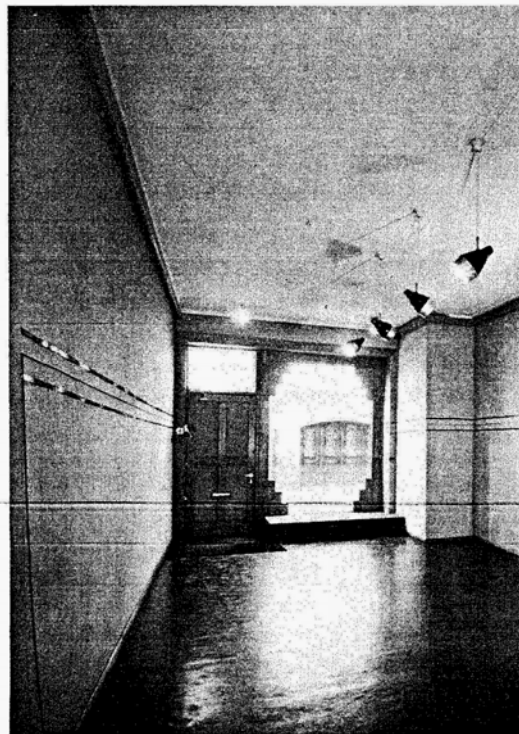
Fig. 6.60 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

AC. Poderia dizer que nos meus trabalhos a arte está sempre em causa. A arte é um artifício e poderíamos ainda dizer, pensando no percurso que o homem fez desde a caverna, por tudo o que ele inventou para dominar a sua envolvente e ser, que o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza. Assim, toda a arte enquanto comunicação estética, enquanto realidade colectiva, é fingimento. Nesse sentido, artista e arte são conceitos, codificações, categorias. Mas o artista e a sua arte só o são enquanto acção e é pela consciência dessa acção que a intervenção se faz e as transformações acontecem.

"O artista, como qualquer outro operador do comportamento, é tanto mais eficaz quanto mais questiona os fundamentos da comunicação que usa, ele gera nela a negação da afirmação que faz. Por essa negação ele produz os factores de vanguarda da coisa artística, mas ela só actuará se os seus fruidores determinarem o necessário volume de transformações para que a renovação se codifique e se torne eficaz no quotidiano colectivo."

Dizíamos pois que "a função do artista e da sua arte é a de transformar o comportamento humano no âmbito da coisa artística, alargando assim o campo da acção criadora". Dito isto e clarificada a noção de vanguarda (o que vai à frente) com o de re-ctaguarda (o que vai atrás) e que depende de quem a classificar, os dois níveis referidos são concomitantes da obra como consciência de intervenção sobre o campo social. Trabalhos como "Uma linha para os teus sentimentos estéticos", "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem" ou "O trajecto dum corpo" desenvolvem-se sob-



UMA LINHA PARA OS TEUS SENTIMENTOS ESTÉTICOS  
A LINE FOR YOUR AESTHETICAL FEELINGS , 1970/71.

re as noções da comunicação estética, sobre aquilo que, a cada momento, transforma e é transformado em sítio de arte e é apropriado como tal. As transformações do vivível, enquanto aquisição e renovação colectivo, só se processam pela revolução ou renovação dos códigos. Tudo o que o homem toca e entende como útil para o seu quotidiano passa pelo cadinho dos códigos; na sua subversão, pe-

Fig. 6.61 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

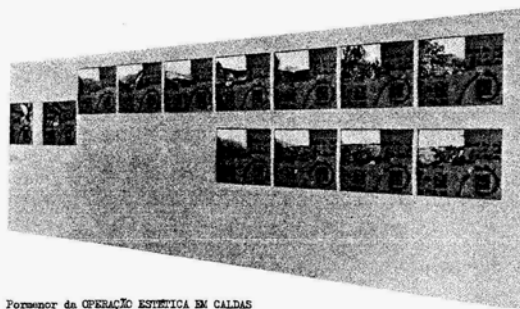
Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

la necessária reflexão das suas necessidades. A mais importante aquisição da arte do nosso tempo foi a consciência de que toda a arte é apropriação, transferência de significado, ajustamento de dados na aceitação ou recusa das roturas que ela propõe.

Q. Poderias explicitar-te melhor? Creio que os teus trabalhos "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem" ou o "Trajecto dum corpo" põem com muita clareza os objectivos desse questionamento, desse pôr em causa a comunicação que usas, desse gerar a negação da afirmação que fazes.

AC. Essa questão está já presente em "Within your eyes I am art-form-feelings", pela transferência dos significados para o espectador, sendo eu mesmo a obra, e vai continuar-se em "Uma linha para os teus sentimentos estéticos" e ser o cerne em "Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem" e a passagem/orifício em "O Trajecto dum corpo" - germen da relação eu/outro que retomei para os trabalhos mais recentes - "Ele mesmo mandala em si" e "Ele mesmo-outro".

"Os sete rituais estéticos sobre um feixe de vimes na paisagem" é já um percurso entre o mar e a montanha. O feixe de vimes é o elemento agregador que vai marcando o sítio e o espaço da acção para cada ritual e agregando "os elementos qualificativos do sistema de relações estéticas", materiais da terra que se transformam em matéria de arte pela síntese dos sete rituais no sítio da arte - a galeria ou o museu. Percorremos assim todo um trajecto que se



Formador da OPERAÇÃO ESTÉTICA EM CALDAS DE ARGOZ

A detail of ABSSENTENTIAL OPERATION IN CALDAS DE ARGOZ , 1974/75.

autenticou no sítio da arte. Fora do sítio da arte não há comunicação, transferência ou revolução estética. Só há transformações agindo do lado de dentro pela consciência do lado de fora.

Em "O trajecto dum corpo" todo o processo é mais interiorizado, mais contido e auto-biográfico. Foi um trabalho que esteve em gestação muito tempo, durante dois anos. Desesperava já porque não encontrava a mediação justa, a matéria que a fosse. Um dia ouvi na rua alguém a abrir o buraco para uma bucha numa padieira de granito. Aquele ruído ritmado e a memória das minhas mãos no contacto com o escopero e a maceta revelaram-me a matéria para a acção, para a comunicação estética com os outros. Estava encontrado o meio: um calhau rolado pelos movimentos do tempo e das águas e a passagem através dele pelo buraco que as minhas mãos abrissem. Assim começou no mar o trajecto dum corpo, passou pelas margens do ribeiro da minha infância e foi até à montanha, onde terminou a passagem para o lado de lá da pedra. Todo este percurso foi feito na relação

Fig. 6.62 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

mais íntima do meu corpo com a pedra - nessa fusão esteve a mediação real registada em fotografia. A pedra passou então pela situação da arte - a exposição - e regressou depois à montanha, ao seio de uma grande pedra relada, e lá ficou. A documentação af está como testemunho do acontecido, como obra ela mesmo, que cumpre agora o seu destino de arte. Neste trabalho são nítidos os níveis, concomitantes, da minha identidade e da sua revelação e da identidade e revelação da obra.

Q. Ocorre-me ainda, a propósito destes trabalhos e dos mais recentes, o facto nítido da presença, pela organização espacial, séries numéricas ou gráficas, de certos elementos simbólicos. Pões nisso alguma intenção particular? Que papel podem desempenhar na comunicação estética? Poderíamos falar duma poética esotérica que informe a gestação da tua obra?

AC. Falar duma poética esotérica? Duma iniciação? Não. Poderíamos falar do meu interesse por certos conhecimentos, por certas actividades que o homem desenvolveu sempre na dimensão do lado escondido do seu espírito, na sua relação com o cosmos. O mistério sempre me fascinou. Tudo aquilo que apela à poética, ao sonho, à descoberta da dimensão outro. O homem inventou os mistérios para se explicar e ainda para dominar e, mais tarde, para se deleitar e fingir. A arte foi sempre um desses mistérios: tudo aquilo que do passado, hoje nós tomamos como arte esteve ligado a uma prática profunda da descoberta da vida e foi sempre a mediação para o outro, para o encantamento do quotidiano, jogo inte-

rior, revelação que se faz pelo prazer ou pelo medo. Não me interessa aprofundar aqui as razões que determinam ou podem determinar as minhas opções quanto à utilização desses elementos. Elas são o meu mistério e o mistério para cada qual na revelação do seu lado de dentro pela revelação da obra. A arte é, neste sentido, o mistério de si mesma, pois nunca se explica. Explicitar a presença do número sete, do quadrado ou da mandala, pelo seu significado na minha obra? Afinal, a obra mostra-se e ridiculariza o comentário. E depois, no seu percurso, a obra já não precisa de autor, a não ser que a história continue a ser apenas este acumular de nomes e factos. Mas a arte nada tem a ver com processos de catalogação.

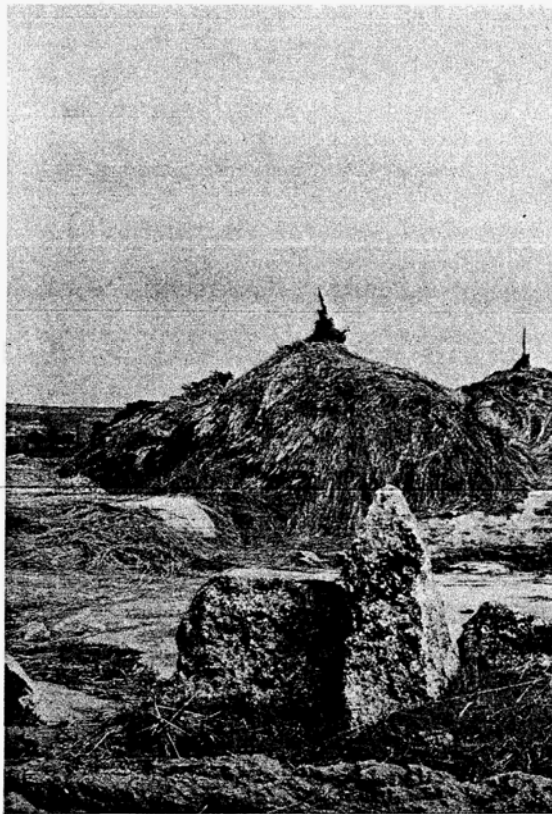
Q. A propósito desta questão. Têm aparecido referências ao teu trabalho como situado nas perspectivas da "land art" ou da arte conceptual. Perfilhas esses conceitos pela tua obra?

AC. Não cuido de saber em que gaveta poderá ser colocado o meu trabalho. Ele acontece em mim como um rio, do qual conheço a fonte. A única designação que, de certo modo, perfilhei, há anos atrás, através das "notas para um manifesto de arte ecológica" foi o de arte ecológica, que não tinha propriamente a ver com o sentido corrente de ecologia. Tinha a ver com o teor do texto:

"Uma nuvem, uma árvore, uma flor, um punhado de terra situam-se no mesmo plano estético em que nos movemos, são parte integrante do nosso mundo, são um manancial de sensações vindas de todos os tempos, através duma memória que tem a idade do homem. Não a pedra pelo

Fig. 6.63 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.



NATUREZA NATURAL/IMAGEM CORPORAL  
NATURAL NATURE/SODILY IMAGE , 1979.

seu lado externo, pela conversão dos seus valores formais, mas pelas qualidades do seu íntimo, pelo cosmos que está nela e o qual nos é dado possuir na simplicidade em que a coisa vive."

Interessava-me sim, trabalhar mais o lado de dentro

dos conceitos, passar a dimensionar as relações do objecto estético por uma referência directa às coisas simples da terra, ao máximo puro, e pela exploração da minha memória da natureza, pelo contacto corpo-matéria.

Q. Corpo-matéria: o teu fingimento verdadeiro?

AC. Como sabê-lo? Como descobrir que tudo aquilo que me torna consciente é ou não a minha verdade? Tudo começou pela redescoberta da infância, pela reflexão de auto-análise, quanto à minha relação mais antiga com a natureza e que vai, na dimensão da memória consciente, até ao ano e meio de idade.

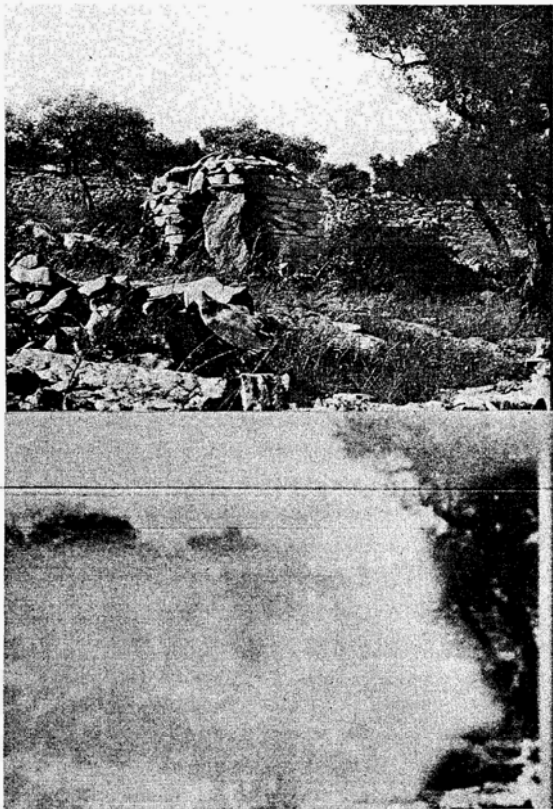
Q. Tudo isso não será apenas reflexo do desejo de mudança?

AC. Prezo a dialéctica dos meus movimentos interiores. É dela que eu vivo e por ela eu continuo a minha dinâmica. A minha obra prolonga-se para fora de mim. Tenho que a comunicação estética se faz pela adesão ou repulsa da obra (e jamais pela indiferença - a neutralidade não lhe serve) e sempre por alterações estruturais do comportamento estético.

Q. Mas, ainda a propósito da tua relação com a matéria - os elementos: a água, o ar, o fogo, a terra, que sempre, dum modo ou de outro, implícita ou explicitamente estão presentes no teu trabalho - que influências terás sofrido?

Fig. 6.64 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrup Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.



ANTE CORPO/CORPO ANTE  
BODY AHT/AHT BODY 1976/78.

AC. A cultura é hoje qualquer coisa que eu tenho como a totalidade daquilo que se é pelo que se viveu, propriamente e através dos outros, aquilo que se constroi como dádiva para todos: sabedoria de-vida (vívda e comunicada com o corpo todo). Po-

derei dizer que a maior influência sobre o meu trabalho se fez pela leitura do romântico Gaston Bachelard, pela meditação poética que ele faz da matéria. Ele foi para mim, em 1965, a grande revelação da teoria do meu trabalho; encontrei nele a formulação dos conceitos, a dimensão poética de tudo o que eu vivia na relação mais íntima com os materiais que as minhas mãos trabalhavam. A partir daí, todo o meu percurso de reflexão teórica se conduziu no sentido do oriente, no sentido e dimensão duma certa natureza, duma certa concepção da natureza, dum certo fingimento da natureza, do lado de dentro dessa mesma natureza. Uma relação muito mental, que já não o sendo, é o ser da obra dotada da própria pessoa - o seu autor ou o seu fruidor, aquele que a vai criando. A consciência das origens pelo retorno à realidade, pelo regresso ao presente, como trânsito para o futuro.

Q. Que realidade?

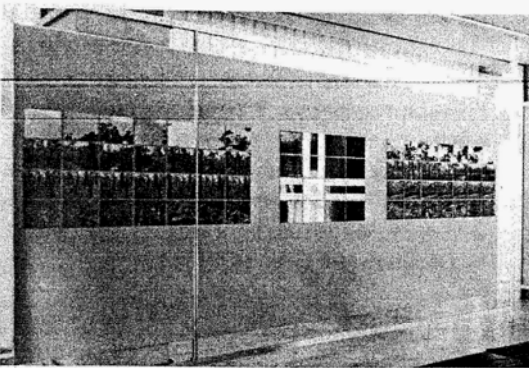
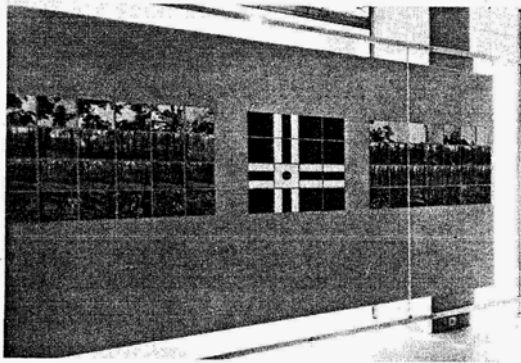
AC. A realidade desvenda-se pela capacidade de estar, pela consciência de se ser as origens. É mutável e tem a natureza de quem a é. Daí que a realidade da obra seja significativa de modo diferente para cada qual. Cada um vai construindo, formulando a obra sua, e traçando, assim, o seu percurso estético e ampliando o campo de todos.

Q. Falas dum Bachelard romântico e tem-se falado do lirismo do teu trabalho. Romantismo e lirismo associam-se na tua obra?

AC. O romântico vive sempre muito próximo do desejo, que transcende a sua natureza e torna artificial

Fig. 6.65 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.



ELE MESMO-OUTRO  
DE HIMSELF-ANOTHER, 1978/79.

o mais íntimo pormenor da sua estética - a realidade é, para ele, a transcendência do que ele vai vivendo. Ele transforma o mundo projectando nele a sua imagem, a que ele vai construindo pelo seu desejo, no turbilhão das mudanças da sua obra. O romântico encontra o seu equilíbrio na anarquia do seu íntimo, na subversão do que vai criando.

Se, por romântico, (e não romantismo) se entende o desejo presente daquilo que se procura, o ser contemplativo em busca da revelação estética, aceito que o meu trabalho o seja, enquanto arte. Mas, eu verifico que tal é ainda um conceito e que a realidade de quem o afirma é transitória e se refere à circunstância dum momento do desejo. Nesse sentido a obra não se fixa como significado, ela transcende esse momento e gera outra vez o desejo - o fulcro da criatividade. Desejo, aqui, entende-se como necessidade. Quanto ao lirismo não sei o que seja. Eu procuro "habitar o corpo meu em cada corpo outro, morar nele e recriá-lo no mais íntimo viver, deixando disso o testemunho indelével que cada qual retoma como própria identificação, como necessidade de a-ser e de se dar e receber esteticamente, dramático ou épico, pelo fingimento de o não ser."

Q. O corpo subtil?

AC. O corpo (corpo/mente) é a unidade de tudo. "Caminhar no corpo todo e possuí-lo no gesto único de o transformar." O corpo: carne e espírito - terra e cosmos; antítese da síntese que é a cada momento da acção, elo da cadeia interminável que liga o espaço ao tempo e se transforma na aferição da própria forma: contraste que marca a sua identidade. O meu corpo subtil é o princípio e o fim da minha arte: ela é nele e por ela ele é.

Q. Verifico que tens privilegiado a fotografia como meio nos teus últimos trabalhos. Como utilizas a fotografia?

Fig. 6.66 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

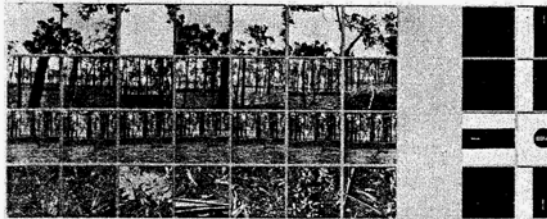
Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

AC. Eu sei muito pouco sobre fotografia do ponto de vista técnico. Nunca me interessou a pesquisa do meio como tal. De modo geral, faço as fotografias que posso fazer e peço que me façam as outras e uso tudo isso como material de colagem. A obra mostra-se inteiramente nesta fase. Uso a fotografia porque ela é o suporte que, ao nível do registo da acção, mais me liberta para a montagem conceptual do trabalho. Ela é o suporte de mediação mais imparcial. Trabalho com fotografia a preto e branco. Sendo a natureza a matéria das minhas comunicações estéticas, considero que a cor seria aqui imitação. A natureza natural basta-se a si mesma e eu não direi que ela é uma obra de arte "eu apenas poderei tomá-la e transformá-la em obra de arte." A fotografia a preto e branco permite o distanciamento afectivo relativamente ao natural da natureza, transformando-a no artificial, num dado possível para acontecer a obra de arte.

Q. E como nasce a obra em ti? Como germina?

AC. Fenómeno(s) complexo, intraduzível. Tudo começa no seguimento do anterior, por um sentimento (já ideia) vago, nebuloso, que, pouco a pouco, vai

ELE MESMO-OUTRO (Lado norte)  
HE HIMSELF-ANOTHER (north side)



tomando formas e se transforma a cada momento. O objectivo englobante de tudo o que lhe deu origem, vai-se encorpando e torna-se forma, quando a mediação é escolhida. A mediação é o processo pelo qual o meio toma a forma e se define nela.

Q. Depois de "O trajecto dum corpo" o teu trabalho reflecte nitidamente preocupações de auto-análise. Ele volta-se para o espaço que vai de ti para o objecto e toma-o como dado para a pesquisa estética. "Ele mesmo mandala em si" e "Ele mesmo-outro" põem as questões do teu desdobramento. Ainda o espectador em busca de si mesmo? Do outro lado do espelho?

AC. Todo o acto de criação é, afinal, quando dimensionado na realidade consciência do outro, a passagem para o lado de lá; melhor: o vaivem entre o lado de fora e o lado de dentro, entre o ser e o seu objecto. O nosso equilíbrio situa-se nessa capacidade de estar, simultaneamente, do lado de fora e do lado de dentro, mantendo integralmente a identidade profunda e a capacidade de entrega. O jogo entre o espaço e o tempo, pela dinâmica da memória, que se dá pela capacidade de ser tudo e ainda ele imagem do corpo que transforma, sua realidade e seu fingimento. A obra de arte é sempre o espelho do seu espectador - ele só a recria, se apropria dela e a transforma passando para o lado de dentro, e mantendo o seu lado de fora, servindo-se dela para ser. É essa a função essencial da obra de arte, o lugar para cada qual se ver e se dar na dimensão da sua realidade, vivência de tudo que o corpo projecta no espaço presente, como expansão

Fig. 6.67 - Alberto Carneiro, «Auto-entrevista»

Fonte: Catálogo da Exposição *Quadrum Lisboa e Art 10'79*, Basel, Junho 1979, s.p.

#### 4 PERGUNTAS A ALBERTO CARNEIRO «ELE MESMO-OUTRO»

*A Natureza sonha nos meus olhos desde a infância.*

*(Alberto Carneiro, in texto de 5/5/1965)*

*Eu sei, as palavras tecem ainda outros significados, mas, quando digo corpo, quero significar o cosmos: tudo e apenas.*

*(Alberto Carneiro, in «Notas para um diário», Abril de 1974/ Fevereiro de 1979)*

*Afinal a obra é eternidade e as teorias circunstâncias.*

*(Alberto Carneiro, in texto de Setembro de 1985)*

GL

As três citações escolhidas podem reflectir três momentos importantes, senão três etapas significativas, do seu percurso artístico?

AC

Sempre tive necessidade de passar a escrita as reflexões que decorrem por dentro do meu trabalho. É um processo para garantir a consciência das forças e dos movimentos escondidos que a cada momento da gestação da obra a alimentam como renovação da sua substância.

As três citações fazem parte das reflexões contidas em «As notas para um diário» e correspondem a momentos de teorização não sequenciais, a relações entre as coisas que se formam consciência e reflexivamente se tornam ideias e assim se transmutam em obra.

Fig. 6.68 - Guilhermina Luz, «4 Perguntas a Alberto Carneiro ‘Ele Mesmo-Outro’»  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 178-180

A obra, ela mesma, transcende o comentário de cada momento seu, está para além dele, enquanto geradora dos factores da própria renovação. Ela é sempre algo mais do que as suas interpretações: as projecções que suscita sobre os seus fruidores vão renovando o campo das trocas poéticas e as respectivas teorizações, onde ela se consubstancia como centro. Dito de outro modo, poderia considerar que, para mim mesmo, a obra minha transcende tudo o que dela possa saber, pois que uma parte das energias que procederam à sua criação pertencem ao meu lado escondido e só se projectarão como consciência e ideia a partir das articulações lógicas que as palavras, enquanto discurso teórico, necessariamente impõem, processo indispensável à estruturação comunicativa e sua renovação na sequência dos tempos de fruição.

GL

Sabe-se que os conflitos inerentes à infância deixam marcas determinantes no modo como o indivíduo se conduz na vida. Como relaciona a sua produção artística com as direcções que tomou a sua infância?

AC

Entendo que a criação poética se alimenta substancialmente das pulsões que no lado escondido do ser se revelam como movimentos para fora, para a realização da obra. A matriz essencial do eu é estruturada muito cedo e as experiências dos primeiros anos de vida são aí, com certeza, referentes determinantes das opções instintivas, sempre húmus da gestação poética. Naturalmente que a infância que vivi está presente como memória profunda na minha obra, mas está também como propósito, como matéria sensível tomada e trabalhada enquanto conceito, particularmente nos aspectos que se prendem com as minhas primeiras experiências essenciais com os materiais da terra. De facto, a partir de 1968, num processo de introspecção necessário para tornar conscientes algumas relações entre mim mesmo e a minha obra, apercebi-me da importância dessa matéria e passei a trabalhar as memórias das minhas experiências de infância com as coisas da terra, procurando consubstanciá-las como conceitos nas formas de obra. Poderia exemplificar com «O canalial: memória-metamorfose de um corpo ausente» que se reporta a uma vivência concreta desse tempo, mas conceptualizada na sua estrutura comunicativa de obra poética, pelas articulações dos códigos icógnitos «sinalética reversível» e «sinais possíveis para uma recriação do corpo ausente» (1968).

As minhas primeiras obras foram os meus brinquedos, os quais, por razões particulares de situação económico-geográfica, foram criados com as coisas da terra, naturais, mas logo também tornados artifício pelas minhas necessidades lúdicas, pelo jogo, naturalmente as primeiras relações com o cosmos.

Como sempre acontece, na gestação da poiesis as matérias da natureza e do ser transformam-se numa outra natureza: a da arte. Citando-me, direi que «o artificial é o natural do homem, a sua verdadeira natureza». E este percurso fez-se em mim no sentido do máximo puro, buscando algo onde os constrangimentos dos modelos de uma cultura erudita fossem atenuados, sabendo ainda que aquilo que produzia como obra só se realizaria se a distanciasse dos vínculos afectivos e sua origem primeira, dessa realidade primordial vivida apenas, como na infância, pelo sentir.

Mas, acentuando as noções do carácter da obra, como natureza autónoma e realizável nos movimentos para fora, direi que toda a experiência que em mim se agregue participa do conjunto dos fenómenos que a geram e determinam como arte, sempre renovada nos espaços e tempos do devir.

GL

«Corpo» como Cosmos, e «Mandala» como Arquétipo/Símbolo da totalidade, poderiam igualar-se como vestígios de uma linguagem universal originária?

Fig. 6.69 - Guilhermina Luz, «4 Perguntas a Alberto Carneiro 'Ele Mesmo-Outro'»  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 178-180

AC

O corpo (na unidade da sua realização: físico/mental/subtil) é a unidade de tudo, centro do universo do seu ser. É pelo seu centro que sempre saímos para a viagem no cosmos. O corpo é ele mesmo a mandala: estruturado como está para fazer a síntese de cada coisa e de tudo — o ser pelo estar ausente e sempre presente, fragmentário e uno no seu caminhar e no seu devir. A mandala é a figura dessa síntese do corpo, lugar da realização do seu ser como cosmos. Tudo se constrói à imagem e semelhança do ser do corpo — ser recriado como conceito e tido como imagem de realização cósmica, movendo-se nos espaços sem tempo através da obra. A realização subtil do ser do corpo é a arte — assim entendida como linguagem universal originária. Na sua essência e como substância sempre a actividade do homem buscou na arte essa imanência. Daí que sendo a palavra e o seu discurso referentes indispensáveis para a localização espacial e temporal da arte, no seu entendimento sequencial e evolutivo, jamais poderão explicitar tudo acerca dela, pois ela, como já se disse, transcende-se na sua realização como corpo e ser, como movimento para o cosmos, configurado e inscrito na mandala.

GL

Quando teoriza a sua obra plástica cria uma obra literária, ao fixar pela escrita as flutuações afectivas que experimenta. Qual dialética pleonástica, esta dupla «catharsis» pressupõe um compartilhar mais vivido e inteligível do seu imaginário?

AC

O meu processo de criação poética pressupõe a busca da compreensão das próprias razões, das suas raízes. Procurar compreender o máximo, sabendo que nunca se entenderá tudo. A elaboração da obra passa-se nesse constante vaivém entre o dentro e o fora, entre o lado escondido e o lado revelado, entre aquilo que é desconhecido e a consciência disso. A obra, como elaboração, tem que ser um processo consciente e dominado nas estruturas comunicativas, nos movimentos para fora, mas aberto a todas as operações do desconhecido. Como já referi, a minha necessidade de reflectir e escrevê-lo é apenas um dos meios para me situar, para me compreender, compreendendo os meus movimentos interiores pelos movimentos da obra. Mas os meus textos não explicam a obra, jamais a descrevem. Quando comunicados, pretendem apenas dar notícia de pistas para que cada qual se situe e possa mover-se no sentido da invenção da própria teoria, a partir das articulações que estabelece entre si mesmo e a obra. A minha obra não é o meu ser. Ela é o seu próprio ser e naturalmente que me transcende nos movimentos e ritmos que os outros lhe suscitam, num renovar constante da sua substância. Toda a obra como comunicação vive desses movimentos subtis entre o seu ser e o ser de cada fruidor que se estruturam e formam entre o sentir e o pensar. Esta é a construção do imaginário de cada obra que se vai revelando sobre a matriz (sentimento/pensamento) de cada fruidor.

Nesse âmbito, a palavra, referida à obra como discurso teórico, pode viver autonomamente também como obra, articulando um pensar sobre as coisas da arte e participando na construção do imaginário colectivo.

Fevereiro de 1988

\* Entrevista concedida a Guilhermina da Luz e publicada em ESPAÇO ARTE n.º 15, revista do Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira.

Fig. 6.70 - Guilhermina Luz, «4 Perguntas a Alberto Carneiro 'Ele Mesmo-Outro'»  
Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 178-180



### **Alberto Carneiro, em conversa com Maria Helena de Freitas**

Sempre acompanhou a sua actividade plástica com uma produção teórica importante para a sua definição. Os seus textos acompanham a realização da obra ou resultam de uma necessidade posterior? Sucedem-se à intuição como uma forma de consciência?

Os textos são concomitantes da obra. Esta não se desenvolveria como consciência do autor, se não houvesse auto-reflexão sobre ela, num processo consequente que permita avaliar os tempos dos seus desenvolvimentos. Contudo esta produção teórica não se estabelece como algo predeterminante, antes se constitui num conjunto de noções que é utilizado como suporte de reflexão sobre aquilo que vai acontecendo, na obra e pelo seu autor. É-me fundamental procurar uma significação da obra, o sentido da sua pesquisa, a *invariante* do seu desenvolvimento — aquilo que, apesar das diferenças, constitui e forma o seu caminhar e que se mantém como algo que é possível isolar e laborar sobre.

**Mas a obra estará sempre para além dessa consciência?**

Na gestação da obra acontecem desenvolvimentos puramente, intuídos e que correspondem ao lado não revelado do corpo, a essa pré-consciência que se projecta no acto de fazer e abre novas pistas que podem questionar as convicções entretanto estabelecidas. É um processo sempre em aberto. Todavia, a obra não se faz sem a consciência do seu projecto, sem a clareza de objectivos a atingir. Este projecto tem o seu princípio algures e o seu durante no momento em que a obra acontece e vai, assim, continuar-se nela. Neste âmbito, a escrita, enquanto obra, pode estabelecer-se como aforismo.

**Escreve também por necessidade de comunicação, para transmitir ou facilitar o acesso teórico à sua obra?**

Escrevo primeiramente para mim mesmo. Tenho publicado algum desse material com a designação de «Notas para um diário». Faço-o no sentido prospectivo da obra em mim, para que possa entender os meandros da sua formação, da sua e da minha constituição inferior, aquilo a que chamei já o «húmus da minha criação».

**E a crítica de arte, tem alguma capacidade de intervenção no desenvolvimento teórico do seu trabalho?**

Como toda a actuação exterior sobre a obra o tem, mas apenas como referente para o seu autor se situar perante os efeitos que ela exerce. Portanto distanciar-me dos comentários sobre a minha obra, mas busco equacionar os dados correspondentes em função das próprias noções, da exploração teórica que faço por dentro do meu trabalho.

**No seu ponto de vista, qual deverá ser o plano de actuação do crítico?**

O crítico deveria ser o criador de ideias sobre a obra, desenvolver a sua teoria em função do trabalho que estuda. O que se lhe deveria pedir é um trabalho de descoberta e de revelação a partir disso. A crítica só o é quando faz a sua obra com um objectivo teórico clarificado. Terá também que ser um projecto de autor, caso contrário não será mais que uma crónica especializada.

Fig. 6.71 - Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em Conversa com Maria Helena de Freitas», entrevista

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, CAM-FCG / Fundação de Serralves, 1991, pgs. 194-197

**Refere-se às características actuais da crítica de arte portuguesa?**

Não encontro em Portugal ninguém com um projecto claro e próprio de teorização.

**Esse projecto teórico não poderá constituir-se à partida como uma obra de tendência, com todos os inconvenientes de abordagem que isso implica?**

Toda a obra que o seja é de tendência. Se o texto é assinado e tem assim autor, afirma-se ou não na própria tendência. Não tem havido crítica em Portugal com este propósito — procurar definir algo que radique numa compreensão do que possa ser o *local* da arte portuguesa que existe, como já escrevi.

**O seu trabalho parte de uma relação muito forte com os lugares e as matérias. O retomar do bronze depois da passagem sistemática por matérias naturais, corresponde a alguma mutação, a algum processo de artificialização?**

Não. Isso radica-se num processo mais longínquo, reporta-se à evolução natural de mim mesmo no meu trabalho. Quando tentei perceber de onde procedia a minha relação profunda e determinante com a matéria, isso levou-me a explorar as memórias da infância, os tempos dela e as coisas da terra que por elas recriei. O «Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente» (1968) é a primeira obra que resulta dessa reflexão. Mesmo nos «Envolvimentos» posteriores ou nas obras com formulações conceptuais, a matéria natural tem uma presença muito forte, embora tomada como matéria segunda. Coisa que é retomada com o trabalho das mãos a partir dos «Percurso na Paisagem», (1982/83) e que se mantém na obra de hoje.

O bronze vem da relação com o material que o antecede e lhe dá forma»: o barro, em que a mão tem uma relação completamente diferente da que pode experimentar com a madeira ou a pedra; Nestas tira-se, naquele acrescenta-se.

A marca da mão no barro é directa o que não acontece na madeira — marca com extensão, através de um instrumento. O que se pretende é a presença, a marca directa da mão sobre a matéria.

**Nunca se sente a citar a sua própria obra?**

Sempre. A obra de qualquer autor é uma citação constante de si própria e, assim, uma reformulação permanente das suas coisas. Nela, mais do que as referências exteriores, são os movimentos interiores que importam. A obra está sempre em equação. Todo o meu trabalho é, no plano da intuição, uma reconsideração da obra anterior.

**O seu trabalho sobre a matéria é sempre uma forma de conhecimento?**

Sobre mim e sobre o real. Quando se projecta sobre a matéria, utilizando-a como um meio de identificação do próprio corpo, constrói-se conhecimento, porque algo sobre ele está a ser revelado.

**O seu conhecimento nasce também das formas que dá às suas sensações. Se estabelecessemos uma escala de evolução no processo do seu trabalho, poderia ser: sensação, forma e consciência.**

Em arte, como na vida, sente-se antes de pensar. O nosso esquema corporal formou-se nessa sequência e, em rigor, a arte que fazemos e fruimos também. Contudo não haveria significação para que o criamos e fruimos sem a consciência teórica disso. Nesse sentido e sentir, as sensações também são forma de conhecimento.

**A sua abertura à filosofia oriental relaciona-se com a procura de uma simbólica do desconhecido?**

Naturalmente. Tem a ver com a consciência de que mais essencial do que aquilo que conheço é o que desconheço e procuro descobrir. A simbólica da obra estrutura-se nisso. Daí a minha aproximação do zen, ao tantra, aos estudos da psicologia profunda — aspectos da vida que se ligam a esse lado não revelado do corpo. Como na tantra, considero que o essencial não está no corpo físico ou mental, mas no corpo subtil, naquilo que se transcende — a sua energia.

**Esse conceito de corpo subtil, na sua realização plástica é a própria evolução da obra? Aquilo que lhe dá corpo?**

Aquilo que permanece indecifrável e que transcende a realização do corpo físico e a consciência do corpo mental. Tudo o que dá essência à produção poética na mutação de tempos e mudança de lugares.

**A noção de «mandala» continua a existir no seu trabalho actual?**

É a sua síntese. Uma imagem essencial que liberta para o absoluto de realização enquanto desejo, ao mesmo tempo que se organiza como um suporte estruturado de localização no tempo e no espaço. Não

Fig. 6.72 - Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em Conversa com Maria Helena de Freitas», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pgs. 194-197

num tempo físico, mas no espaço em que o corpo se movimenta.

**Continua a definir o seu trabalho em função do primado do corpo?**

Sempre por ele tudo passa. Por vezes exagera-se na elaboração mental sobre a realização do corpo. Esse equilíbrio fundamental entre aquilo que se sente e o que se pensa, deve agregá-lo a obra no jogo paradoxal disso mesmo. O corpo nela é isso. Ele movimenta-se, avança, recua, relaciona, enquadra, mede: ele transporta a diferença e os dados paradoxais. «Trabalho com matérias da terra e do corpo — do espaço e do tempo», como um dia disse. A escultura é assim o meu corpo. Na execução e na fruição da obra.

**As experiências que fez no âmbito da expressão corporal, nomeadamente no C.A.P.C., já estavam dentro desse projecto plástico?**

As práticas de dinâmica corporal em que me envolvi foram uma busca de auto-conhecimento — um trabalho sobre a expressividade do próprio corpo: o que ele é, o que sabe, o que agrega, que consciência tem das coisas, como formula a sua realização estética ou a sua relação expressiva. Retirei daí inúmeros dados que me serviram para o trabalho realizado até este momento, como matéria de elaboração e reflexão plástica.

**Insiste-se em relacionar a sua actividade de santeiro com o desencadear do seu trabalho escultórico. Considera-la uma referência importante?**

Exagera-se nessa referência. Lá, tive a oportunidade de aprender uma tecnologia e de me treinar no domínio de determinados materiais. Deu-me, por isso, possibilidade de hoje me distanciar dessas preocupações, de trabalhar e dominar os meios, um pouco como quem respira, naturalmente.

**Essa tecnologia aplicou-a largamente nos anos 60, e depois de um longo período, com experiências no âmbito mais conceptual, retoma a sua utilização nos anos 80. Apesar das aproximações formais possíveis, são esculturas que transportam sentidos distintos.**

A aproximação dos aspectos formais é aparente. Só a tecnologia os pode ligar. Bastaria olhar as superfícies das esculturas para se perceber as distinções. E, depois, a organização das esculturas no espaço estabelece diferenças substanciais entre tempos e sentidos.

**Nas primeiras ainda não está presente essa consciência do espaço?**

As primeiras esculturas correspondem a um processo de descoberta mais intuitiva, a um contacto primordial com a matéria da árvore ou da montanha. A obra resultava de impulsos que agiam analogicamente. Este período permitiu-me assim uma reflexão que se consubstanciou teoricamente na poética de Bachelard. Lembrarei que o trabalho actual vem depois de 13 anos de obra em que recusei as tecnologias aprendidas pela mão.

A obra de hoje estrutura-se aí, como forma e ideia. Se analisarmos comparativamente os «Envolvimentos» realizados a partir de 1968 e as esculturas recentes, poderemos perceber a continuidade desses processos. O espaço e o tempo tornam-se matérias da obra. Enquanto nos primeiros trabalhos (anos 60) o centro do espaço de fruição era a própria escultura, agora ele deslocou-se para o espectador na mobilidade do seu corpo. A organização do espaço suscita assim tempos de *circulação* do corpo do espectador. Deste modo a objectualidade da escultura é transcendida: a essência da fruição procede das mutações de relação espaço/tempo.

**Ainda aqui é o corpo (e o seu movimento) que se transforma na própria escultura.**

De certo modo, sim. No «Canavial: memória-metamorfose de um corpo ausente» e em muitas obras posteriores entra-se dentro da escultura, circula-se nela, tornando-se o corpo sua matéria. As minhas performances, que nunca foram públicas, foram o trabalho directo do corpo sobre o espaço natural. E nas fotografias, que as realizam como obra, é o corpo que marca, organiza e delimita o espaço plástico.

**Mas o corpo nunca é, ele mesmo, representação. Ele surge sempre na sua forma menos imediata.**

É o corpo como metáfora, como símbolo. O que procede são as suas marcações no espaço. Há uma procura de distanciamento em relação às suas possibilidades de representação, projectando-o sobre a natureza e retomando esta como segunda natureza, na ausência dele e na presença da obra. A minha não utilização da fotografia a cores vem desse propósito em me distanciar da natureza natural para a poder recriar

Fig. 6.73 - Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em Conversa com Maria Helena de Freitas», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pgs. 194-197

como natureza segunda, da arte. São disso exemplo o «Trajecto de um corpo» (1976), «A floresta» (1978), «O ribeiro» (1978), ainda «O mar para além do labirinto» (1978) e «O corpo rio» (1981). «O corpo subtil» (1980/81), um testamento, na premonição de que o corpo físico desaparecia em breve, é a minha obra mais elaborada conceptualmente e também a mais complexa corporalmente. É a essência do corpo subtil como substância do corpo físico e do corpo mental na permanência da obra. O trabalho das mãos continua este projecto com os saberes e a sabedoria do corpo. Não é por acaso que a primeira escultura desta fase se chama «Percurso na paisagem» e que a sua exposição na Quadrum (1983) é uma instalação com os desenhos feitos sobre pedra, «Os percursos na floresta». Aqui se inscrevia o percurso do corpo nas superfícies da árvore e da montanha, na construção de uma mandala que tem o elemento central como forma ascensional, que se pode repetir sem fim.

**Todos os seus trabalhos correspondem a um projecto. A presente exposição de carácter retrospectivo, funciona para si do mesmo modo reflexivo? Também a considera uma instalação?**

É uma instalação com obras dos últimos 28 anos. É um momento para interagir diferentes momentos da obra, os tempos do seu desenvolvimento.

Cada exposição foi para mim um momento de reflexão. E esta será a primeira oportunidade de ver partes significativas do meu trabalho em conjunto e poder reflectir sobre os respectivos desenvolvimentos.

Um momento prospectivo relativamente às considerações que possam decorrer daqui para o futuro.

**Esta exposição não poderá apresentar-se como o fechar de um ciclo?**

Em nenhuma obra se pode fechar um ciclo. Há um movimento em espiral no qual se inscrevem ciclos: no momento em que se sai de um para outro amplia-se o espaço/tempo. O movimento é esse. Uma relação espaço/tempo que é feita do passado e do futuro. O presente é um durante entre esses dois balanços. Não se fecham ciclos, e muito menos nesta altura da vida da obra.



Fig. 6.74 - Maria Helena de Freitas, «Alberto Carneiro, em Conversa com Maria Helena de Freitas», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Alberto Carneiro*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1991, pgs. 194-197

Alberto Carneiro conversa  
com Bernardo Pinto de Almeida\*

## “A arte é uma longa paciência”

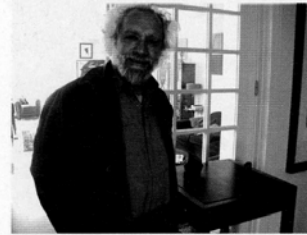
32, 33

Alberto Carneiro foi distinguido recentemente com o Grande Prémio Tabaqueira de Arte Pública (2004). Fez um longo percurso entre a aprendizagem do ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra até ao culminar da carreira académica como Professor Associado com Agregação pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Neste diálogo com Bernardo Pinto de Almeida, ensaísta e professor nas Belas Artes, o artista premiado, que é uma referência na arte portuguesa na segunda metade do século XX, reconhecido internacionalmente, revela-se um opositor do princípio de Descartes: “Penso logo existo”. Acha-o “anti-natural”. “Naturalmente que existimos antes de pensar... e portanto o pensamento vem como uma consequência do existir e do ser, embora o influencie.” Assim, a aprendizagem deve fazer-se com a interiorização do conhecimento intelectual através do corpo. “Se o conhecimento intelectual não é fixado na matriz do corpo, como existência, não tem grande efeito.”

Tens uma experiência de cerca de 30 anos de ensino na (então) Escola de Belas Artes, onde foste professor de escultura, e na Faculdade de Arquitectura. Gostava que me falasses dela no conjunto e do que foi a diferença entre uma e a outra.

Entre convidado pelos arquitectos, no ano lectivo de 70-71 para ensinar desenho no curso de Arquitectura. No ano seguinte convidaram-me a dar aulas em Escultura. Aceitei com a condição de escolher a cadeira. Escolhi duas “Iniciação à Escultura” e “Iniciação à Tecnologia da Escultura” fundindo-as numa única e procurando estabelecer, com a pintura e o desenho, uma relação de colaboração, o que foi difícil à partida. Entre 1970 e 1974 dei aulas simultaneamente nos dois cursos. Depois, no período da revolução, fiquei em exclusivo a trabalhar naquilo que pensava ser a reforma do curso de escultura porque naturalmente estava muito interessado em que, digamos, o curso evoluisse noutra sentido, a partir da experiência que tinha tido na Saint Martin's School, onde estive a fazer a pós-graduação. O ano lectivo de 75-76 foi o último em que trabalhei no curso de escultura. Verifiquei que não havia condições para avançar com aquilo que me interessava e como, por outro lado, havia condições de trabalho colectivo, ou inter-grupal, na Arquitectura, e nessa altura estava interessado nessa via, decidi ficar na Arquitectura.

Creio que, desde o começo conclui que não fazia grande sentido dar a cadeira de Desenho nos moldes tradicionais, e elaborei um programa que tinha como fulcro o corpo e, acima de tudo, as



percepções do corpo. Não apenas as percepções visuais, mas as percepções tácteis, olfactivas, gustativas, etc. O meu programa estava estruturado em função de uma percepção global do corpo sobre o espaço, procurando a partir daí trabalhar representações, e naturalmente todos os dados técnicos das representações, quer no plano do riscamento sobre a folha do papel, quer no plano do sentido ou da formação das imagens. Na Escultura fiz um pouco a mesma coisa, e curiosamente comecei com uma proibição: nos dois primeiros meses não se tocava no barro. Era uma posição crítica, que tinha a ver com a minha aprendizagem no curso de Escultura, em que o barro era o material dominante, por imposição das orientações pedagógicas de então. Considerava importante a relação com um campo mais amplo de materiais e, acima de tudo, mais uma vez a compreensão do que é a plasticidade do corpo, e a plasticidade no sentido da escala, isto é da realização desse corpo ou dessa obra no espaço.

Já nessa altura o que me interessava não era propriamente o estudo da forma, mas das relações, ou das determinantes de relação, que a forma ia estabelecendo no espaço. Mais uma vez o que interessava era essa experiência do corpo no que faz, isto é, essa consciência de que não se pode desenhar o espaço, ou conceber a escultura ou a pintura, ou qualquer outra coisa, sem se perceber que é o corpo que percepção, que entende, que assume, que dimensiona, que aceita, que rejeita, etc.

### Que é o corpo que desenha...

Que é o corpo que desenha... o desenho é o corpo efectivamente. Eu sempre disse que, no limite da descrição do desenho, é o corpo que desenha o espaço, isto é, é o corpo que se movimenta e que, ao movimentar-se, define o tempo da relação entre as coisas e, portanto, da percepção e da mobilidade da operação, portanto da multiplicidade de situações que podem ser criadas e entendidas nesse processo. Por exemplo para mim, relativamente ao curso de Arquitectura o que era fundamental não era tanto a qualidade das representações, mas a consciência que, através das representações, o aluno tinha do seu percurso de aprendizagem.

O desenho é o corpo (...) é o corpo que desenha o espaço.

Fig. 6.75 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista  
Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37

Aprendi de uma maneira diferente na oficina de santeiro da que se aprende na escola. O facto de ter aprendido um ofício, possibilitou-me ir buscar muita coisa (...) diferente porque não se aprendia com palavras. E muito do que se aprende na arquitectura, na escultura, na pintura, não passa pela palavra.



"METAMORFOSE DE RAÍZ EM FRUTO". 2004

#### O Desenho é o Corpo

**Num recuo de trinta anos, achas que esse trabalho pedagógico teve repercussão no teu próprio trabalho como artista e que, simultaneamente, o trabalho como artista teve repercussão no plano pedagógico?**

O que me interessava eram as questões do espaço, não as questões da forma. Em Arquitectura estava mais próximo do que buscava como dimensionamento do meu próprio trabalho de escultor. E nunca separei as duas situações. Tirei muito do trabalho de escultor como processo metodológico, didáctico ou pedagógico, para a minha ensinância, como retirei muito do meu ensino, e da relação que ia estabelecendo com o trabalho dos alunos, para o meu trabalho. Houve muita coisa que transporte do trabalho de atelier, do trabalho de concepção artística, para o ensino e do ensino para o meu trabalho. Diria que a metodologia do meu ensino teve mais a ver com a aprendizagem que fiz na oficina de santeiro, porque aprendi de uma maneira diferente na oficina de santeiro da que se aprende na escola. O facto de ter aprendido um ofício, a disciplina de um ofício, possibilitou-me ir buscar muita coisa a essa aprendizagem feita, que era diferente porque não se aprendia com palavras. E muito do que se aprende na arquitectura, na escultura, na pintura, não passa pela palavra. A palavra naturalmente ajuda, a palavra funciona instrumentalmente, é indispensável para comunicar muita coisa, mas provavelmente não é o essencial. O essencial passa por um processo de aprendizagem que é sofrido no corpo e marcado nele, de uma maneira não imediatamente entendível. A cognição faz-se pelo processo de reconhecimento da aprendizagem das consequências que se estabelecem, no futuro, relativamente àquilo que se fez.

**Defendeste uma pedagogia e uma didáctica muito mais baseada no que seria uma comunicação emocional entre o espaço e o corpo, do que o que seria da ordem da teoria do corpo e do espaço. Mesmo nos escritos críticos de reflexão que elaboraste é pressuposto que a primeira comunicação do corpo com o espaço é emocional e só depois passada ao plano racional. Não lhe chamaria emocional. Diria que a relação primeira do artista com o momento inicial da criação é intuitiva, decorre da intuição, de um conjunto de factores que pode não ser racionalizável à partida. A fixação do conhecimento, isto é, da capacidade instrumental, seja mental, seja manual, é feita a posteriori, exactamente pelo reconhecimento, pela cognição da coisa, através de toda a panóplia de teorias e de conhecimentos teóricos, que podem convergir consoante a necessidade da pessoa, ou da**

orientação do ensino que se está a fazer. Mas tenho hoje, e de há muito tempo, que a intuição joga um papel fulcral, embora a assumpção mental ou intelectual tenha que ser estabelecida para que se entenda onexo entre as coisas e as consequências sejam tiradas e seja possível comunicá-las.

**Tu és um dos raros casos de artista português do século XX em que há uma aprendizagem prévia, do ponto de vista tecnológico, na adolescência, na passagem pela oficina de santeiro, à aprendizagem erudita, académica e, pelo caminho com a passagem por uma escola de artes decorativas do ensino intermédio, o que dá uma riqueza particular ao teu percurso, porque partes de uma concepção da estatuaría tal como entendida numa cultura ainda popular e depois é que frequentas as Belas Artes e, depois ainda, a passagem por Inglaterra, centro de artes em absoluta ebulição nos anos em que lá estiveste. Em que medida esta fractalização da aprendizagem te marcou?**

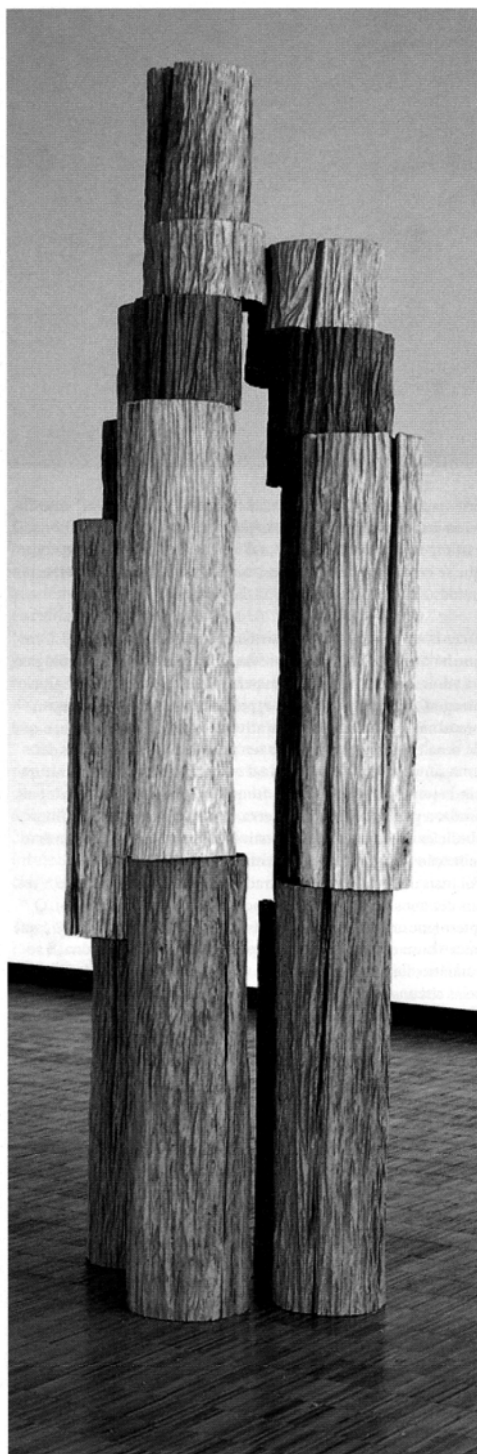
Foi mais importante eu ter entrado para a oficina de santeiro aos dez anos do que ter continuado os meus estudos no liceu. O interregno, esses anos que passei na oficina, porque só aos 18 é que iniciei num curso nocturno de aperfeiçoamento profissional o secundário, foi uma aprendizagem que foi acontecendo, determinada pelas circunstâncias, da existência, das coisas. Hoje tenho recuo para poder estabelecer relações entre esses momentos e dizer que, mais do que tudo o resto, essa passagem foi fundamental.

O essencial para mim, para além de toda a erudição que pode enformar o meu estar e o meu ser, foi aprender a disciplina de um ofício, alguma coisa que estava intimamente relacionada com o meu percurso. Que não passava pela palavra mas pelo gesto e pela compreensão do gesto isto é, pela compreensão do próprio corpo. No fundo entendi, antes de o ter compreendido intelectualmente, o que era o instrumento como extensão do corpo e, curiosamente, aprendi cortando as mãos... Isso possibilitou-me, mais tarde, compreender que só se aprende com o corpo.

Digamos que se o conhecimento intelectual não é interiorizado, fixado na matriz do corpo, como existência, não tem grande efeito. Pode ser um dado de erudição, um dado de brilhantismo, mas dificilmente será um dado para a criação de alguma coisa. Mas a minha aprendizagem não passou só pela oficina de santeiro, passou muito mais ainda pelo facto de, por razões de existência material, ter brincado sempre com as coisas da terra quando criança. Creio que a essência da minha aprendizagem está aí. E que isso é uma espécie de energia que se renova constantemente e faz continuamente despoletar uma reflexão, nesta altura já interiorizada, já caldeada ▶

Fig. 6.76 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37



"A CASA DO CORPO E DA FLORESTA", 1997-2002

em alguma erudição, nos saberes que através dos livros, ou das viagens, ou de toda uma panóplia de coisas às quais tive acesso e com as quais contactei, e que é sempre a esse momento que vou buscar as energias fundamentais e qualquer coisa que não sei explicar... mas que diz respeito ao próprio processo criativo e à minha aprendizagem profunda. É como a definição de uma matriz referencial, que está gravada num esquema corporal e à qual intuitivamente volto sempre. E à qual permaneci fiel por razões de imposição da minha própria verdade interior, e de superação daquilo a que poderia chamar a minha cultura erudita. Mais tarde, quando fiz uma reflexão sobre estas aquisições *versus* as aquisições que tinha feito antes, optei pelas aquisições que tinha feito antes, porque essas eram muito mais profundamente naturais, isto é, estavam muito mais profundamente de acordo comigo. Estavam estruturadas em cima, ou no fundo, no meu próprio esquema corporal e das minhas experiências mais essenciais e elementares, ou elementais.

**Uma pergunta biográfica: como é que um jovem de 18 anos, cuja formação tinha sido a da aprendizagem de um ofício, compreendeu que não era na continuidade dele que se queria, mas na passagem para outro universo, erudito, como o da arte?**

A opção é feita em cima de uma insatisfação clara. Apesar de tudo tive a sorte de nunca ter deixado de pensar sobre as coisas. A minha vida poderia ter tomado muitos rumos se por acaso aos 10 anos tivesse aceite, por exemplo, ir para o Seminário como queriam. Como ter saído da primeira oficina aos 15 e ter ido trabalhar para outra oficina. Ou como quando passei definitivamente para "oficial". Isto é, comecei a ter outra categoria dentro da oficina e outro desempenho. Como quando, aos 18 anos, decidi trabalhar por minha conta com um escândalo tremendo na oficina porque, segundo o processo de aprendizagem, ainda não tinha chegado a "fazer" cabeças e, portanto, como é que ia fazer o santo completo se o não tinha aprendido?

**Montaste a tua própria oficina?**

Eu trabalhava por minha conta, fazia os santinhos, vinha vendê-los à loja, a Casa Funerária no Porto. Tornei-me o meu próprio patrão aos 18 anos. Um ano depois de ter reiniciado os meus estudos, por insatisfação, descobri que havia esse curso e vim fazê-lo com muito sacrifício, particularmente físico. Fazia uma tirada de bicicleta de 40 km diários e trabalhava 8 horas, o que era duro.

**Pagavas com o corpo...**

Fig. 6.77 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37



\*OS CAMINHOS DA ÁGUA E DO CORPO SOBRE A TERRA  
 - A CASA DO CORPO E DA PAISAGEM\*, 2002-2003  
 \*OS CAMINHOS DA ÁGUA E DO CORPO SOBRE A TERRA  
 - AS IMAGENS DO CORPO E DA PAISAGEM\*, 2002-2003  
 EXPOSIÇÃO NA GALERIA PORTA 33, FUNCHAL  
 FOTO DE CARLOS MARQUES

**O que transita entre as coisas**

**"Mas o que é que despoletou o teu trabalho criativo? Viste alguma exposição?"**

Não, não há nenhuma exposição, não há nenhum elo com a arte erudita que tenha sido o clic, porque eu não tinha acesso a esse universo. As únicas imagens a que tinha acesso eram as imagens religiosas, os modelos que existiam na oficina. Nunca tinha visto nenhum livro de arte, olhado para uma imagem de Miguel Ângelo, Leonardo, Rodin. Era pura insatisfação e necessidade de fazer algo. Tinha chegado à conclusão de que se continuasse santeiro iria continuar a repetir modelos estereotipados. Aquilo que se aprendia na escola Soares dos Reis, principalmente à noite, era mediocre do ponto de vista artístico, nada motivava para que se fizessem outros voos, portanto também não me satisfazia de todo. Como depois a Escola de Belas Artes não me satisfaz, e a St. Martin's também não. Isto é, no sentido em que fui sempre encontrar algo que, no fundo, estava viciado no estereótipo, em qualquer uma das situações e dos níveis por que se passava. Na Escola de Belas Artes, particularmente na Escultura, o estereótipo era a estatuária. Também aí, com raras excepções, era um ensino académico. Como na St. Martin's, de modo diferente, guardadas as distâncias de qualidade e de importância na história entre o Caro e o Barata Feyo, ambos são académicos. O Barata Feyo não tolerava que não se fizesse escultura senão em barro, e o Caro insistia em que se fizesse escultura em metal. Eu creio que fiz a minha evolução por superação constante das situações. Por aceder ao reconhecimento de que não era aquilo que me interessava, à consciência exacta do que não me interessava.

**Poderia dizer-se que o teu percurso configura um processo de resistência à informação? Lembra uma coisa que costumavas dizer: que assinas as principais revistas de arte para saber aquilo que não deves fazer.**

Exactamente. Diria ao academismo, à informação estereotipada. E, sim, assino as revistas para saber o que não devo fazer.

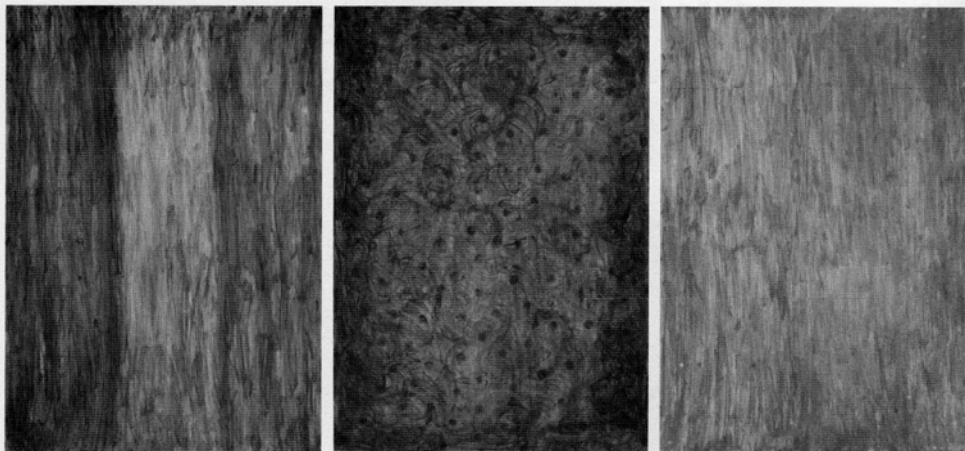
**É uma resistência à forma. Buscas solução para questões suscitadas em ti mesmo?**

Em mim mesmo e no mundo, na minha relação com o mundo. Eu não estou fechado ao mundo, antes pelo contrário, mantenho as portas todas abertas à entrada de informação. Eu dizia aos meus estudantes que não era ignorante quem não sabia, era ignorante quem não queria saber. Não fechei as portas à entrada de informação, seja qual for, não sigo é o processo informativo e, portanto,

digamos que a minha sorte é saber tapar os ouvidos, não é os olhos, é os ouvidos. A recusa é relativamente àquilo que nos dizem que deve ser feito, pela procura de algo que é mais essencial, a superação constante daquilo que está dito. Não há criação sem a busca da superação do academismo. Toda a história do homem demonstra isso. A conformação a uma situação estabelecida ou pré-estabelecida é a morte da criatividade. Quando estou a trabalhar no atelier, tenho que estar atentíssimo às minhas próprias falácias, isto é, à minha tendência para reproduzir... e o corpo tende a reproduzir efectivamente por várias razões, pelos seus automatismos, pelos seus reflexos condicionados, etc. O corpo tende a repetir as coisas e, por isso, tem que haver atenção a esse processo. Não me interessa o academismo, o jogo das formas, mas a energia que estabelecem e a dinâmica estabelecida através dessa energia. O que me interessa é o que transita entre as coisas. A minha aproximação ao zen, ou ao taoísmo, ou ao tantrismo, não no sentido de uma prática mas de uma consciência de ser, de estar no mundo, tem a ver mais uma vez com esse princípio. Não acredito no "Penso logo existo", até porque é anti-natural, naturalmente que existimos antes de pensar... e portanto o pensamento vem como uma consequência do existir e do ser, embora o influencie, etc. O que está em jogo é sempre esta relação entre as coisas, que é no fundo o princípio taoísta da diversidade na polaridade. Nesta coisa de o que está à frente não funciona senão com o que está atrás, o que está à direita não funciona senão com o que está à esquerda, e tudo não funciona senão com tudo. Quem trabalha no plano da escala, quem faz escultura, pintura, arquitectura, e tem que trabalhar com dados escalares, percebe perfeitamente esta questão. No plano da percepção a escala não está no tamanho físico da coisa mas no que ela representa enquanto percepção convergencial, comportamental. O que faz com que as esculturas de Giacometti - ele andava com elas no bolso, no tempo da guerra, em Geneve - coisinhas com dez centímetros, não sejam grandes, de grandes dimensões, mas sejam grandes esculturas, e que coisas que foram feitas com 20, 30, 40 metros, sejam pequeninas, no sentido da sua própria escala. ▶

Não me interessa o academismo, o jogo das formas, mas a energia que estabelecem e a dinâmica estabelecida através dessa energia. O que me interessa é o que transita entre as coisas.

Fig. 6.78 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista (cont.)  
 Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37



36, 37

**Como é que a partir da tua própria prática definirias a escultura como arte?**

Eu tenho dificuldade hoje de falar em géneros. Posso falar em géneros no plano tecnológico, mas não interessa falar nesse plano. No plano da existência da obra como algo do qual emergem energias, em que ela actua, como veículo de comunicações e, por consequência, de transformações junto de cada um de nós ou junto dos públicos, há uma dificuldade em estabelecer essas separações. Actualmente, se pensarmos a coisa do lado da tecnologia, da realidade física das coisas, é fácil falar: a arquitectura tem uma função que a escultura não tem, a pintura uma função que a escultura não tem. Do ponto de vista da existência das coisas creio que não faz sentido, porque a arte deixou de ter uma existência consagratória, como tinha a escultura até ao Modernismo. O Modernismo pulverizou essa coisa, simplesmente, e o Pós-modernismo ainda a acentuou mais. Eu costumava explicar aos meus estudantes, numa das aulas teóricas, quais eram as liberdades que, do ponto de vista da utopia e do virtual, o pintor, o escultor e o arquitecto tinham: tomando uma pirâmide *upside down* de 100 milhões de toneladas de granito, o pintor pode representá-la perfeitamente, basta escrever por baixo uma pirâmide de 100 milhões de toneladas que, do ponto de vista da percepção e da imagem, é verdadeiro. Porque a realidade é aquela imagem, não é o que ela representa, não é? O escultor não tem qualquer possibilidade de o fazer porque 100 milhões de toneladas *upside down* numa escultura assente no vértice é impossível, a não ser que nos pudessemos situar numa situação de imponderabilidade. E o arquitecto tem que habitar a pirâmide. Creio que por aqui poderíamos explicar os géneros.

**Em que medida é possível inscrever na escultura o que seria da ordem de uma imagem? Uma vez que na pintura é evidente, como tu próprio o configuraste. Será que a escultura, para além da sua presença física, da sua irradiação própria, do campo que gera, pode inscrever também uma noção de imagem?**

Todas as coisas inscrevem noções de imagem no plano da percepção. Isso inevitavelmente, porque todas elas são, no último estágio da percepção, transformadas em imagem, no espectador, inevitavelmente. E por isso transportam referências para a sua vida e para a relação que vai estabelecendo com as coisas. Mas são diversidades que podem ser aparentes, porque enquanto que na pintura a espacialidade é vivida – virtualmente, mas é vivida – não há percepção sem espacialidade na pintura, do que ela representa, seja o que for. No meu entendimento toda a arte é simultanea-

mente figurativa e abstracta, porque não há percepção de imagem sem figuração, e toda a arte é abstracta porque não há permanência da obra sem essa capacidade de ela superar aquilo que vai figurando a cada momento. Agora, a escultura pressupõe, como a arquitectura de outro modo, ou melhor, com mais complexidade ainda, a mobilidade real do corpo. Mas é curioso verificar que essa mobilidade do corpo é qualquer coisa que percebe momentos sucessivos da mesma coisa, de um corpo, um corpo evidentemente global, mas que não o é, porque é um corpo fracturado, momento a momento, pela percepção de cada momento, e portanto quando eu ando à volta, quando chego ao momento inicial, em rigor a percepção inicial já não é a mesma, e assim sucessivamente. Na arquitectura muito mais.

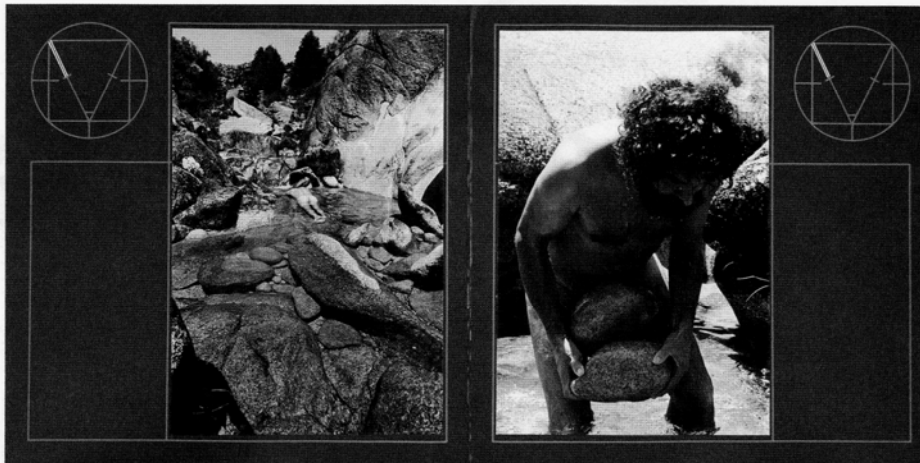
Figurativa porque naturalmente que se não figura, se não representa seja o que for, não comunica e, portanto, não se integra no quotidiano do momento em que se relaciona – mas é preciso fazer aqui uma chamada. É que não é a obra que transporta o significado, é o espectador que o transporta – isto é, é o quadro referencial do espectador que define o significado da obra, embora a obra depois possa favorecer. Quer dizer que a obra está sempre condicionada – quer a obra produzida quer aquela que se produz – pelo próprio quadro cultural de referências e, acima de tudo, pela consciência crítica que eu tenho disso e a capacidade de distanciamento que eu tenho sobre isso. Como tu sabes, a minha posição há muitos anos é que fora do círculo da arte não há arte. Hoje, se não, não nos entendemos. Isto gera de facto uma situação complexa. É por isso que só faz sentido eu continuar a fazer coisas se acreditar mesmo que as coisas que estou a fazer estão a contribuir com algo para transformar alguma coisa dentro do campo específico da própria arte.

**43 anos de obra, trinta de ensino, alguns de vida, o que é que terias hoje para dizer a um artista que começasse, sobretudo num momento em que a tua obra ganhou já uma dimensão internacional muito grande, com retrospectivas quer em Portugal quer fora, a partir dessa experiência que é de vida?**

Fui às Belas Artes convidado pela associação de estudantes há três ou quatro anos atrás e, no debate que houve depois, um estudante perguntou-me o que é que podia fazer para ser famoso. E eu respondi-lhe que ele teria que ter convicções, fossem quais fossem. Que teria que tapar os ouvidos e ouvir apenas aquilo que de lá de dentro lhe interessava ouvir, em função dessas convicções, e que tinha que ter paciência, e esperar pelo menos até aos 40 anos. Se

Fig. 6.79 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37



fizesse isso talvez fosse famoso aos 40. O conselho que dou é ter convicções, ouvir apenas o que deve ser ouvido e depois ter paciência para fazer a obra, e fazê-la. Tudo o mais decorre daqui. Eu hoje sei que se não tenho paciência não faço a minha obra. Isto é: estou no atelier, sei o que não quero, sei sempre o que não quero, mas nunca sei o que quero. É a minha procura de algo que não sei o que é.

**Dirias, com Lawrence Durrell que a arte é uma longa paciência? É uma longuíssima paciência. Se vivesse mil anos ainda andaria à procura disto. ■**

\* Bernardo Pinto de Almeida é professor catedrático na FBAUP, poeta e ensaísta, autor de numerosa bibliografia em teoria, história e crítica de arte, escreveu regularmente sobre a obra deste artista desde 1987 tendo nomeadamente prefaciado as suas retrospectivas (1991) nas Fundações de Gulbenkian e de Serralves.

PÁGINA ANTERIOR - "SOBRE AS FLORES DO MEU JARDIM" (3X3). 2000-2002  
EM CIMA - PORMENOR DE "O RIBEIRO". 1978

Toda a arte é simultaneamente figurativa e abstracta

Alberto Carneiro, que nasceu em S. Mamede do Coronado a 20 de Setembro de 1937, fez um longo percurso entre a aprendizagem do ofício de santeiro nas oficinas de arte sacra até ao culminar da carreira académica como Professor Associado com Agregação pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Desde 1963, realizou 73 exposições individuais e participou em cerca de cem colectivas em Portugal e no Estrangeiro, sendo um artista de referência da segunda metade do século XX da arte portuguesa, destacando-se na sua intervenção artística as exposições retrospectivas na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa e na Fundação de Serralves, Porto (1991). Representante de Portugal nas Bienais de Paris (1969), de Veneza (1976) e de São Paulo (1977), tem uma obra reconhecida internacionalmente, com esculturas públicas em Portugal, Eslovénia, Inglaterra, Irlanda, Coreia do Sul, Equador, Ilha Formosa, Andorra e foi convidado a conceber uma obra para o Projecto Arte y Naturaleza de Huesca, Espanha. Acaba de lhe ser outorgado o Grande Prémio Tabaqueira de Arte Pública (2004).

Fig. 6.80 - Bernardo Pinto de Almeida, «Alberto Carneiro conversa com Bernardo Pinto de Almeida: A Arte é uma Longa Paciência», entrevista (cont.)

Fonte: Revista *UPorto*, Porto, Junho 2005, pgs, 32-37

**CAPÍTULO 7**  
**JOÃO VIEIRA**



Fig. 7.1 - João Vieira, Exposição *O Espírito da Letra (Exposição Dura)*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1970

Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 Anos de Trabalho 1959-1984*, Lisboa, 1985, pg. 37.



Fig. 7.2 - João Vieira, Performance *O Espírito da Letra*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1970

Fotografia da performance

Fonte: Revista *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro 1979, pg. 37.



Fig. 7.3 - João Vieira, «A» Grande, 1970

Fonte: Catálogo KWY: *Paris 1958-1968*, Lisboa, CCB / Assírio & Alvim, 2001, pg. 344

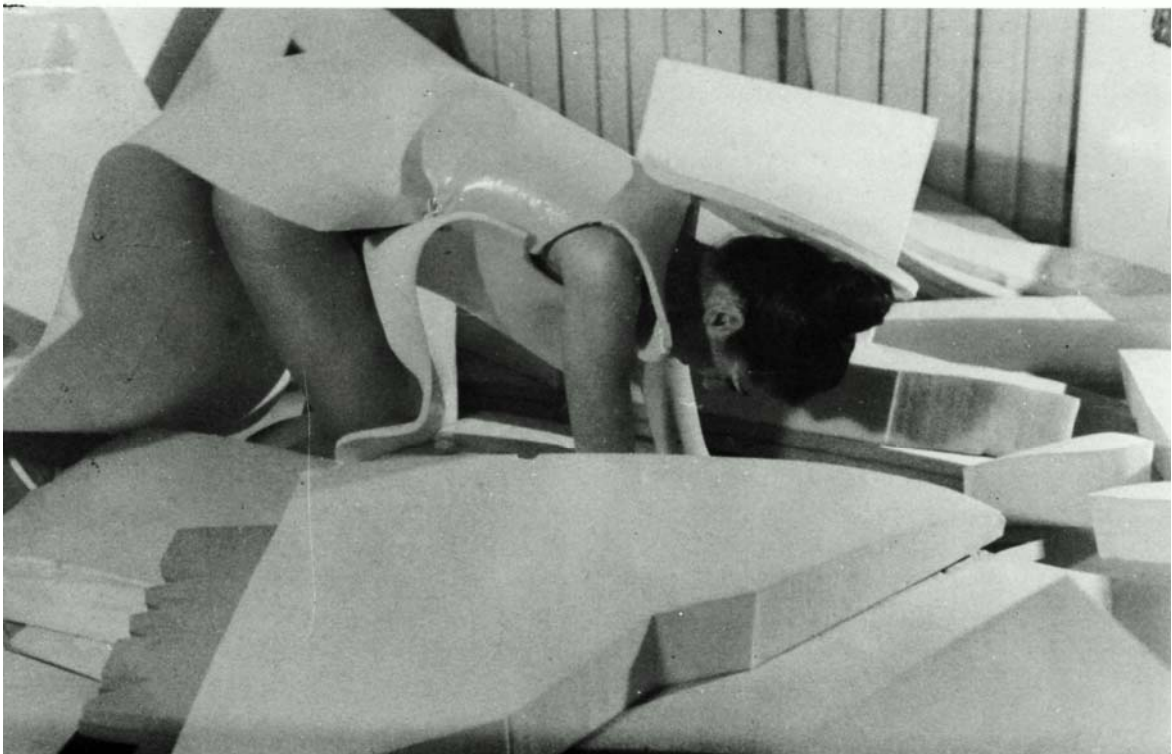
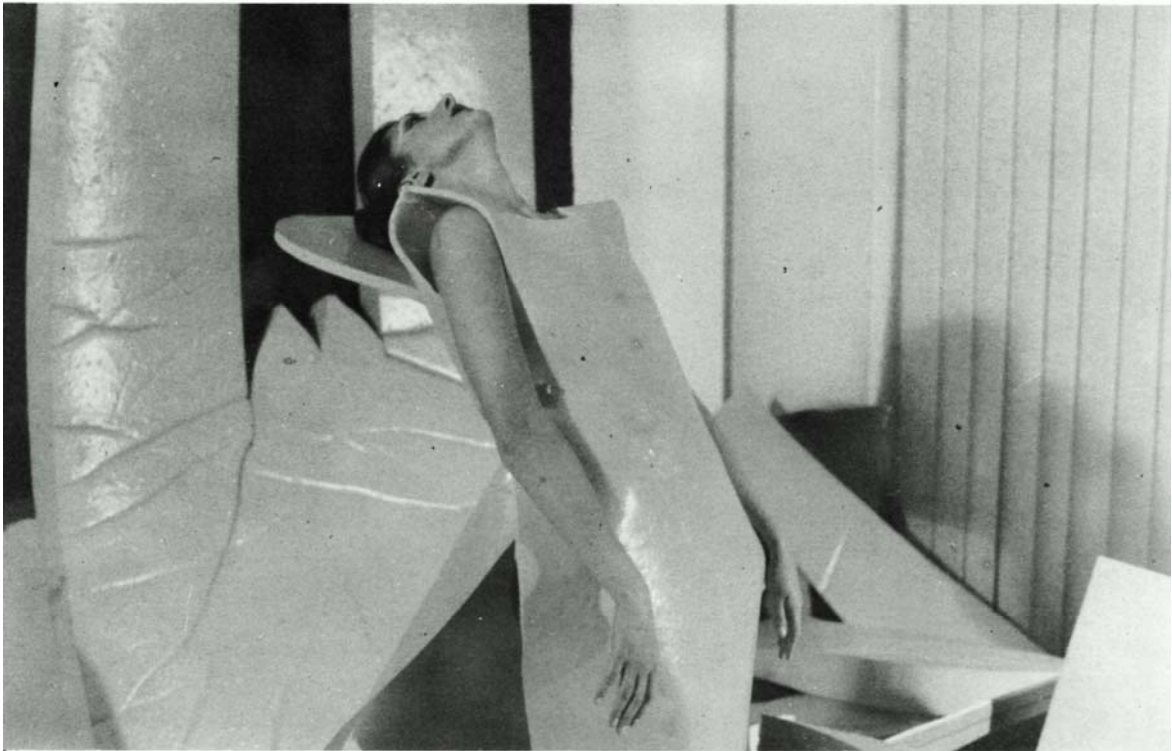


Fig. 7.4-7.5 - João Vieira, Performance *Expansões*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, Junho 1971

Fotografias da performance (com Maria Gonzaga)

Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 24

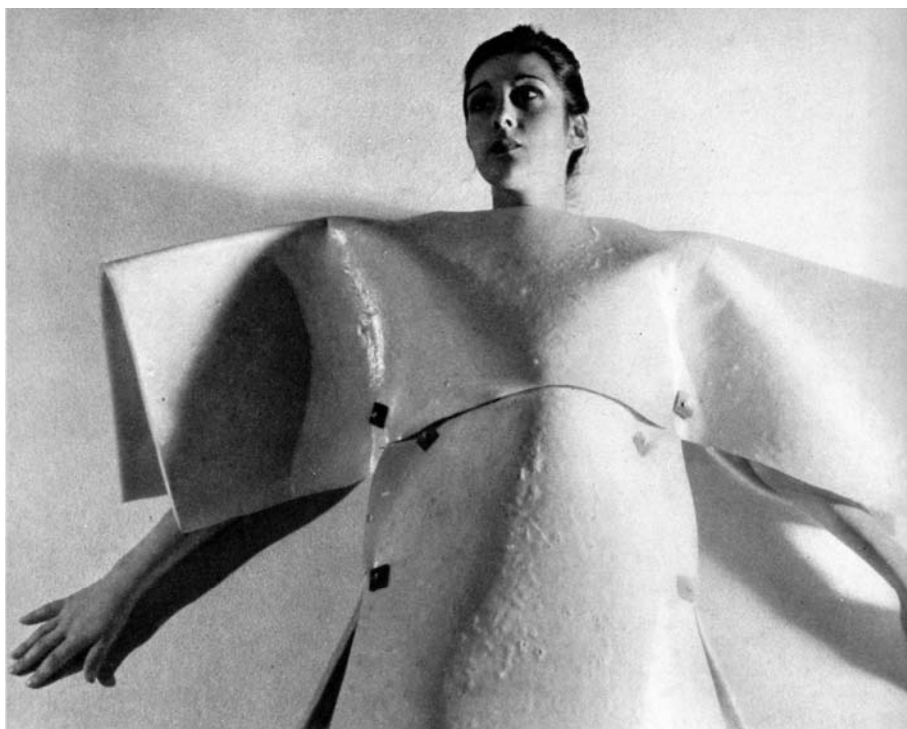


Fig. 7.6 - João Vieira, Performance *Expansões*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, Junho 1971  
Fotografias da performance (com Maria Gonzaga)  
Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 32



Fig 7.7 - João Vieira, Performance *Expansões*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, Junho 1971  
Fotografias da performance (com Maria Gonzaga)  
Fonte: Revista *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro 1979, pg. 30.



Figs 7.8-7.9 - João Vieira, Performance *Expansões*, Galeria Judite Dacruz, Lisboa, 1971  
 Imagens da performance «Expansões», Galeria Judite Dacruz, 1971  
 Fonte: fotogramas obtidos do filme 16 mm «Expansões» de Manuel Pires, 1971



Fig. 7.10 - João Vieira, Passagem de Modelos com Vestidos com Letras, Museu de Serralves, Porto, 2002  
 Fonte: Catálogo *João Vieira, Corpos de Letras*, Porto Museu de Serralves, 2002, pg. 135

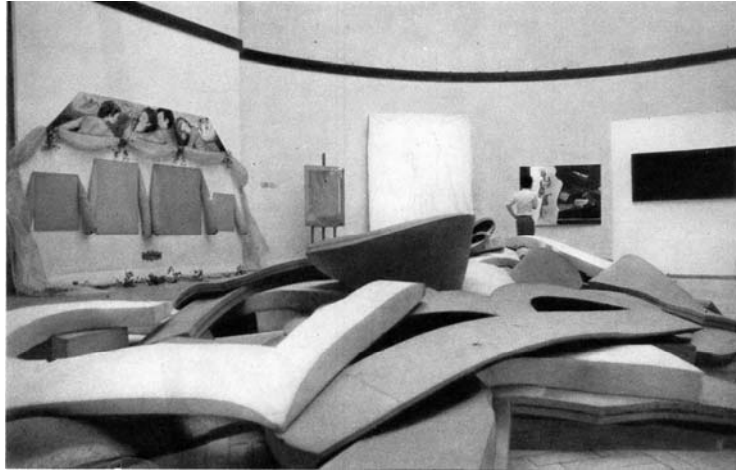


Fig. 7.11 - João Vieira, *Letras Moles*, 1972  
 Dimensões variáveis / Poliuretano flexível  
 Fotografia da obra na Exposição «Do Vazio à Pró Vocação», Expo-AICA SNBA, Lisboa  
 Fonte: Revista *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro de 1979, pg. 38.



Figs. 7.12-7.13 - João Vieira, Performance, Galeria de Arte Moderna, Lisboa, 1980  
 Intervenção do grupo de Teatro «A Barraca», com as letras de poliuretano flexível de  
 «Expansões», na Galeria Nacional de Arte Moderna em 1980  
 Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 25



Figs. 7.14-7.15 - João Vieira, Performance *Incorpóreo I*, EXPO AICA SNBA 72, Lisboa, 1972

Fotogramas de filme de 16 mm da performance de Manuel Pires em 1972

Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 34



Fig. 7.16 - João Vieira, Performance *Incorpóreo I*, EXPO AICA SNBA 72, Lisboa, 1972  
Materialização do «Sarcófago» em poliuretano rígido utilizado nas performances  
*Incoporóreo I e II*  
Fonte: Fotograma do filme documental de 16 mm de Manuel Pires, 1972

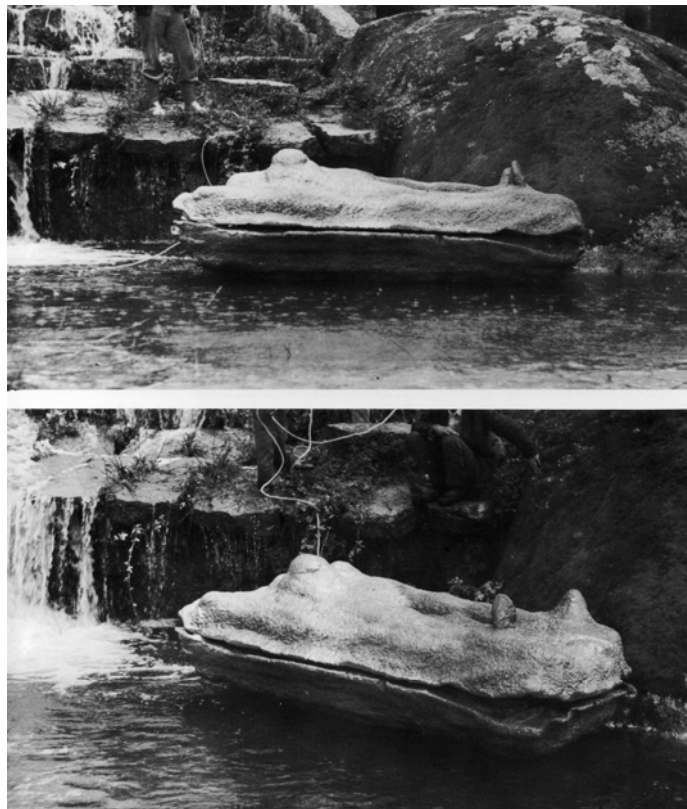


Fig. 7.17-7.18 – João Vieira, Performance *Incorpóreo II*, Malpartida, Cáceres, 11 Abril  
1979  
Imagens documentais de «Incorpóreo II»  
Fonte: Catálogo *João Vieira: 25 anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pg. 34

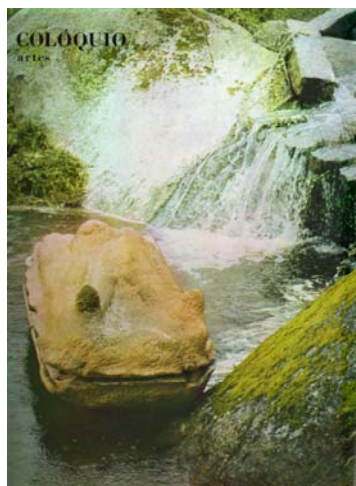


Fig. 7.19 - João Vieira, Performance *Incorpóreo II*, Malpartida, Cáceres, 11 Abril 1979  
Capa da revista *Colóquio Arte*  
Fonte: Revista *Colóquio Artes*, nº 42, Setembro de 1979

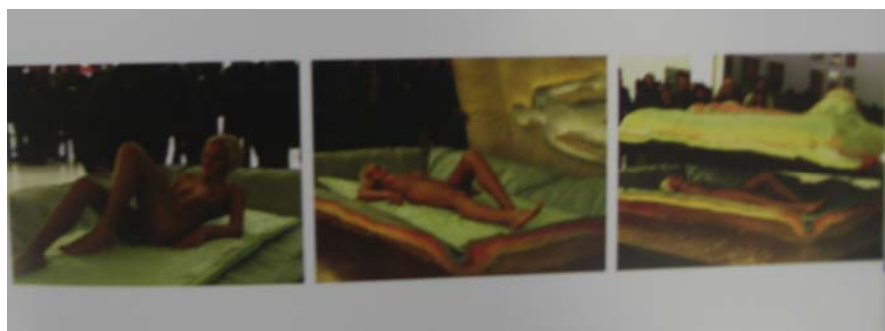


Fig. 7.20 - João Vieira, Performance *Incorpóreo III*, Museu de Serralves, Porto, 2002  
Imagens documentais da performance  
Fonte: Catálogo *João Vieira, Corpos de Letras*, Porto Museu de Serralves, 2002, pg. 142



Fig. 7.21 - João Vieira, Performance *Incorpóreo III*, Museu de Serralves, Porto, 2002  
Exposição do «Sarcófago» de *Incorpóreo III*, entre Janeiro Março, no Museu de Serralves  
Fonte: Catálogo *João Vieira, Corpos de Letras*, Porto Museu de Serralves, 2002, pg. 145

**CAPÍTULO 8**  
**RENÉ BERTHOLO**



Fig. 8.1 - René Bertholo, *Palmeira*, 1966

80x50x13 cm / Metal e motor

Colecção: Museu de Serralves

Fonte: Catálogo *RenÉ Bertholo*, Porto, Museu de Serralves, 2000, pg. 226

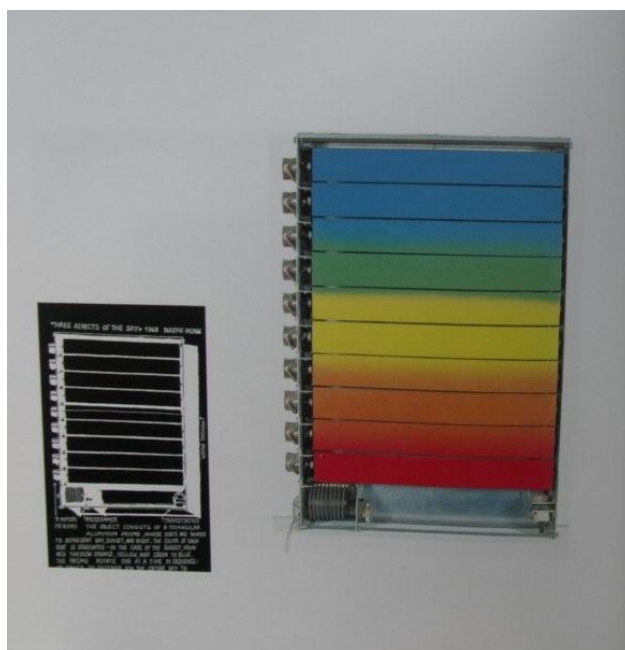


Fig. 8.2 - René Bertholo, *Três Aspectos do Céu*, 1969

60x65x13 cm / Metal, duralumínio, contraplacado e motores

Colecção: Jan Voss, Paris

Fonte: Catálogo *RenÉ Bertholo*, Porto, Museu de Serralves, 2000, pg. 230

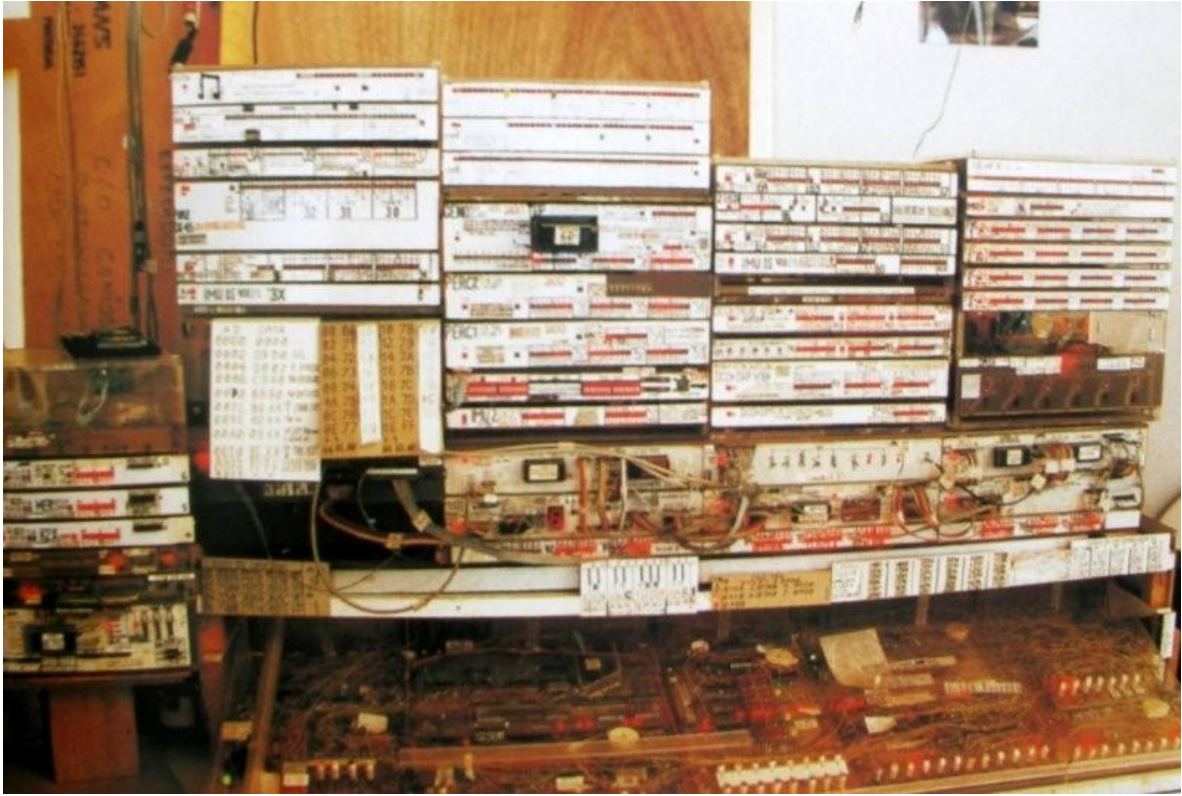


Fig. 8.3 - René Bertholo, *mAQina*, 1973-2005  
80x36x17 cm / Sintetizador-sequenciador digital programável  
Colecção: René Bertholo, Ribeira do Álamo  
Fonte: Catálogo *RenÉ Bertholo*, Porto, Museu de Serralves, 2000, pg. 243

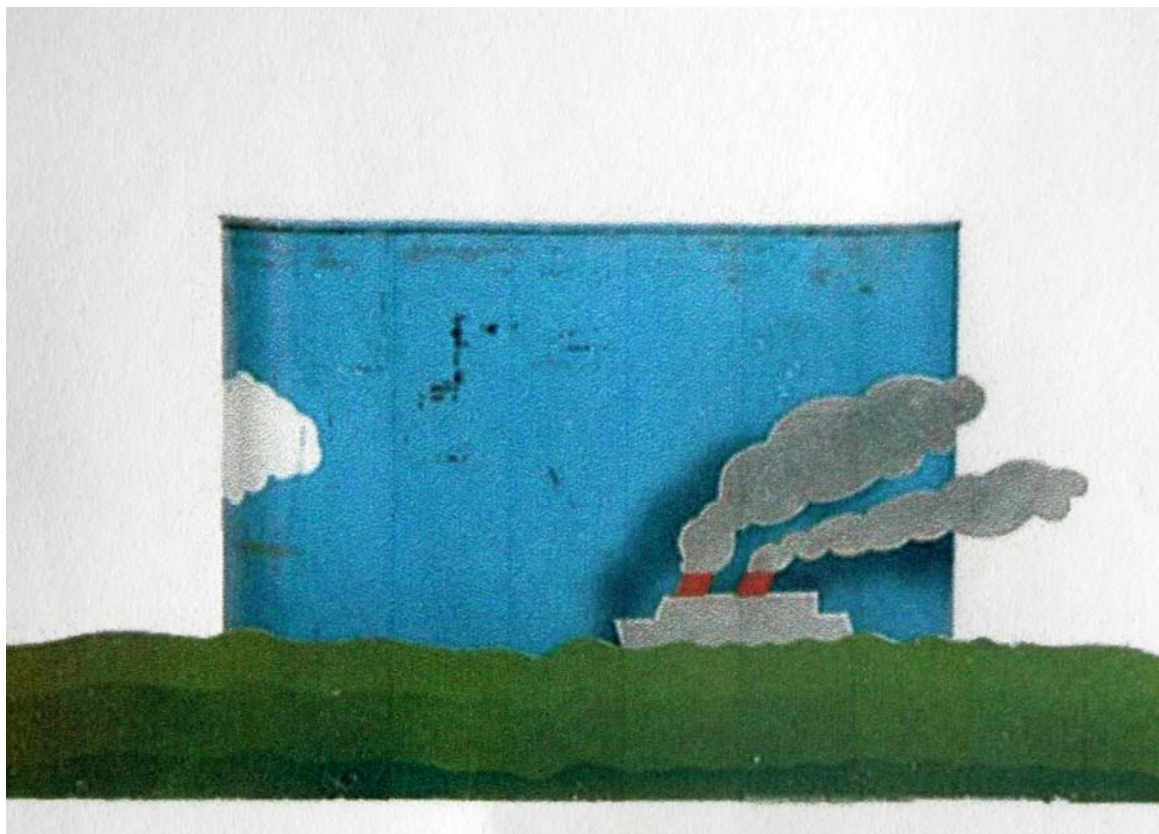
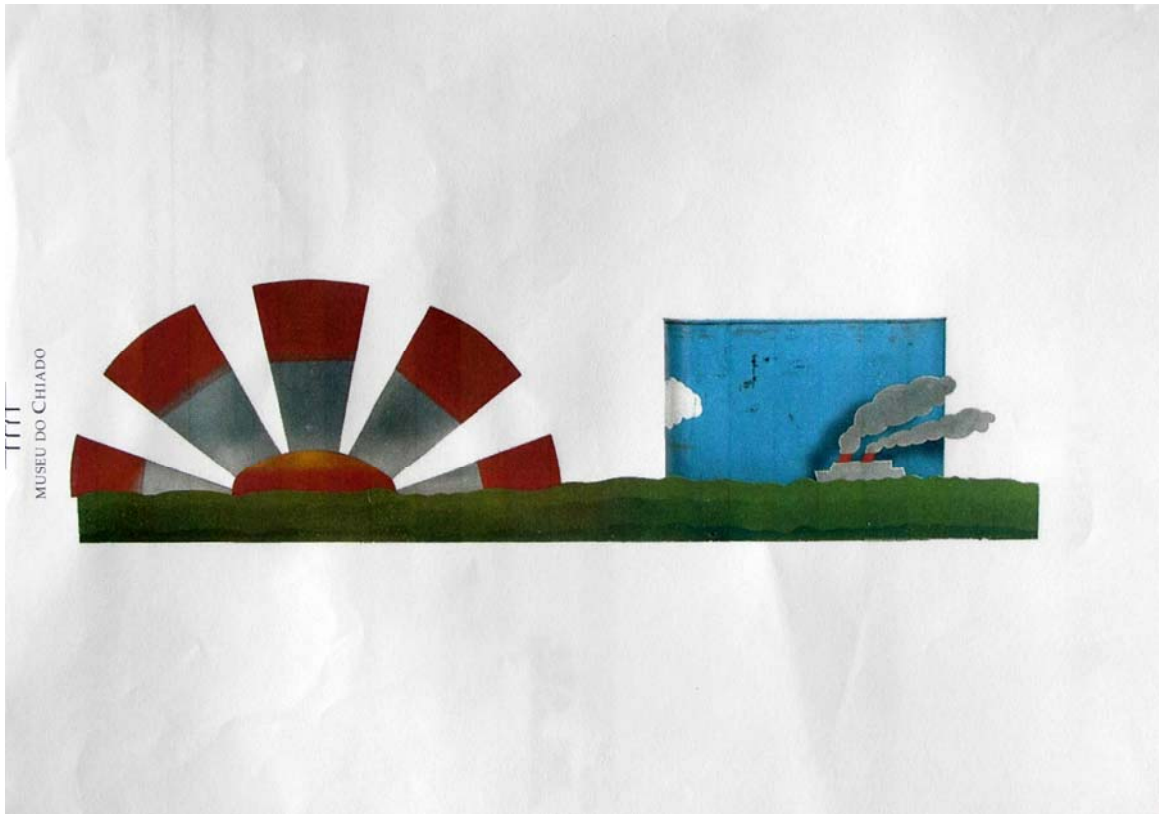


Fig. 8.4-8.5 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966  
23x100x13 cm / Metal, banda de tri-acetato pintado e motor  
Colecção: Museu do Chiado

Fonte: Arquivo Museu do Chiado

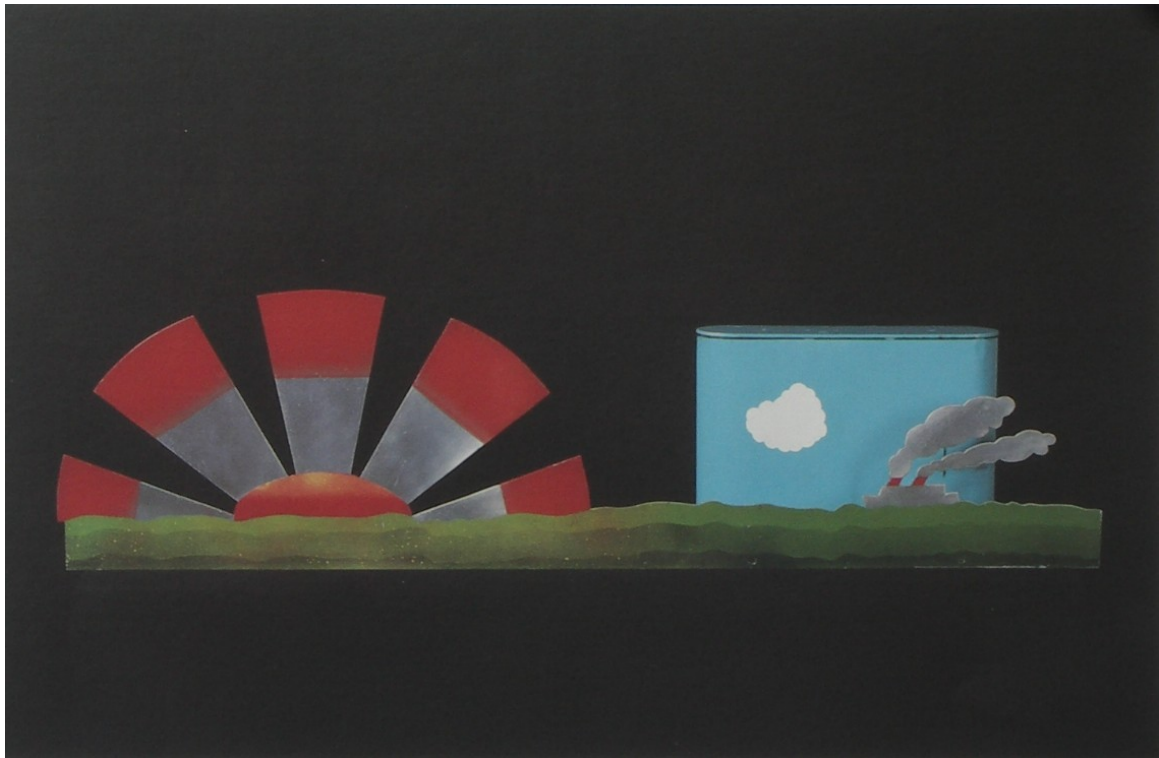


Fig. 8.6-8.7 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966

Fotografias do estado actual da obra

Fonte: Catálogo *KWY: Paris 1958-1968*, Lisboa, CCB / Assirio & Alvim, 2001, pg. 157



MATRIZ

Inventário e Gestão de Coleções Museológicas  
INFORMAÇÃO PARAMETRIZÁVEL SOBRE PEÇAS

**Identificação da Peça**

**Instituição / Proprietário:** Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea  
**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas, etc.  
**Categoria:** Escultura-Bertholo  
**SubCategoria:**  
**Denominação:** Beau Fixe  
**Título:**  
**Nº de Inventário:** 2573  
**Sítio Arqueológico:**  
**Código:**

**Tipo:** Transparência a cores



**Nº Inv Fotográfico:** 22926

**Localização:** DDF-IPM

**Autor:**

**Autoria**

**Autoria:**

Nome	Tipo	Ofício	Sinónimos
Bertholo, René Augusto da Costa (Alhandra, 1935)	Autor	OFICIO AUTOR	

**Justificação/Atribuição:**

**Assinatura:**

**Imagem**

**Localização:** bertholo; no verso, à esquerda

**Datação**

Fig. 8.8 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966

Ficha de obra

Fonte: Museu do Chiado

Época / Período

Cronológico:

Data(s):

Ano(s): 1966 d.C.

Século(s):

XX d.C.

Justificação da Data:

66; no verso, à esquerda

Outras Datações:

**Informação Técnica**

Matéria:

Metal, banda de tri-acetato pintado e motor

Suporte:

Técnica:

Precisões sobre a Técnica:

**Dimensões**

Altura (cm):

23

Largura (cm):

100

Profundidade (cm):

13

Espessura (cm):

Diâmetro (cm):

Comprimento (cm):

Outras Dimensões:

Peso (g):

Capacidade:

**Origem**

Historial:

Adquirido à Galeria 111.

Função Inicial/Alterações:

Objecto Relacionado:

Denominação	Localização	Nº Inventário	Imagem
-------------	-------------	---------------	--------

**Incorporação**

Data de Incorporação:

00 / 00 / 2001

Ano(s):

Modo de Incorporação:

Compra

Custo:

Descrição:

Adquirido pelo Estado

Fig. 8.9 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Museu do Chiado

**Achado / Recolha:**

Lugar:

Freguesia:

Concelho:

Distrito:

Região:

País:

Coordenadas:

Data de Achado/Recolha:

Ano(s):

Achador / Colector:

Circunstâncias  
do Achado/ Recolha:**Exposições****Exposições:**

Título	Local	Data de Início	Data de Fim	Nº Catálogo
KWY: Paris 1958-1968	Lisboa: Centro Cultural de Belém	00 / 03 / 2001	22 / 07 / 2001	48 cor
Modèles réduits	Lisboa: Galeria 111	00 / 06 / 1972	00 / 07 / 1972	s/ nº p/b
Novas aquisições e doações 2000/2001	Lisboa: Museu do Chiado	12 / 10 / 2001	20 / 01 / 2002	s/ nº cor
Diferença e Conflito: O Século XX nas colecções do Museu do Chiado	Lisboa: Museu do Chiado	19 / 06 / 2002	13 / 10 / 2002	s/ nº

**Bibliografia****Bibliografias:**

Título	Autores	Edição
Novas aquisições e doações 2000/2001		Lisboa, IPM, 2001, s/ p. cor
Novas aquisições e doações 2000/2001. [Programa]		Lisboa, IPM, 2001, s/ p. cor
René Bertholo: "Modèles réduits"		Lisboa, Galeria 111, 1972, s/ p. p/b
René Bértholo: Beau Fixe. 2002. 1 p. Texto de exposição. Acessível no Museu do Chiado, Lisboa, Portugal	TAVARES, Emília	, -
KWY: Paris 1958-1968	ACCIAIUOLI, Margarida, coord.	Lisboa, CCB/ Assírio & Alvim, 2001, 157 cor

**Documentação Associada:**

Tipo	Descrição	Imagem
------	-----------	--------

**Observações**

Observações: Primeiro objecto da série "Modèles réduits" (Modelos reduzidos).

Fig. 8.10 - René Bertholo, *Beau Fixe*, 1966

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Museu do Chiado



Fig. 8.11 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Dimensões variáveis / Chapa de alumínio pintada, motor e programador  
Colecção: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian  
Fonte: Catálogo *50 Anos de Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pg. 184

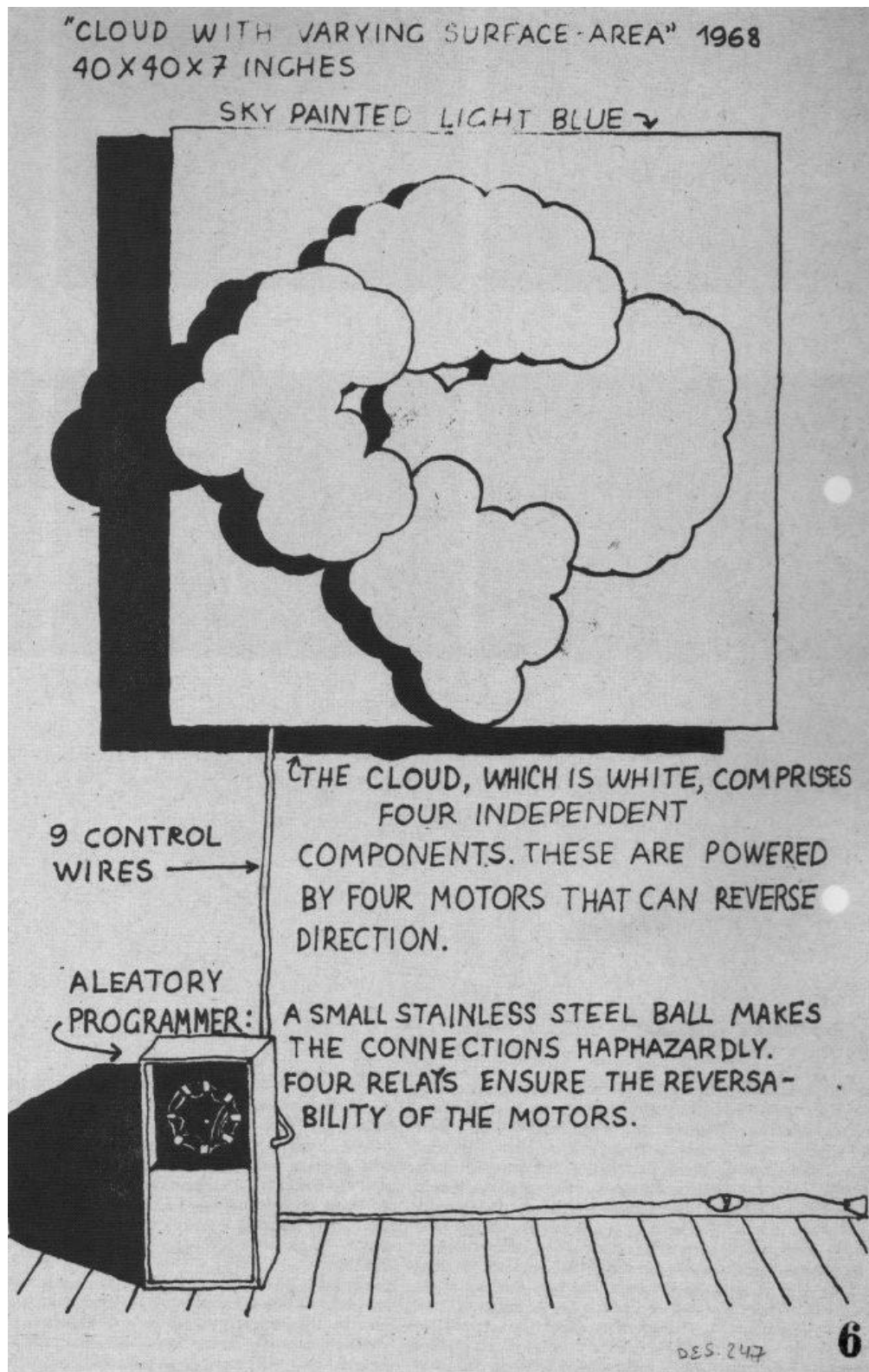


Fig. 8.12 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Serigrafia «Cloud with Varying Surface-Area», 1968, in *Relatório de Outubro/Novembro/Dezembro 1968*  
Fonte: *Catálogo 50 Anos de Arte Portuguesa*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2007, pg. 184

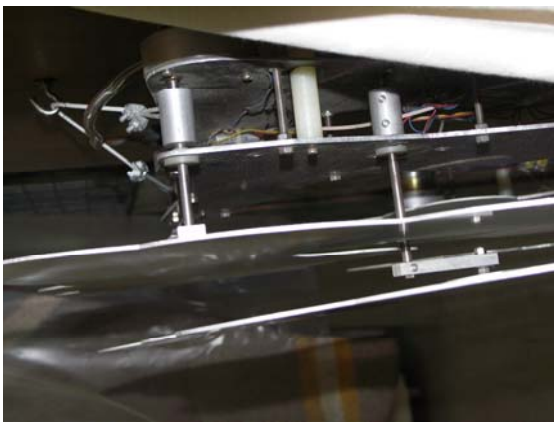
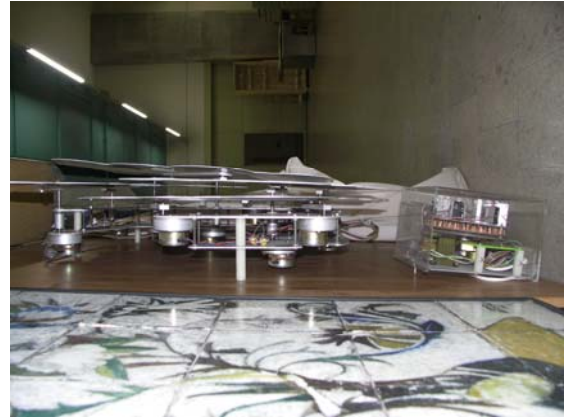


Fig. 8.13-8.18 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Pormenores da obra no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian,  
Lisboa, em 2005  
Fonte: Fotografias Rita Macedo

**Inventário : Objectos**

17-01-2008
Fundação Calouste Gulbenkian
Patrícia Rosas

Nº inventário: **01E1215**

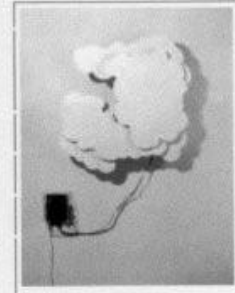
Designação:

Título: **Nuvem com Superfície Variável - III**

Área: **Arte Portuguesa**

Categoria: **Escultura**

Descrição:



**Informação específica**

Autorias	
Autor	Tipo autoria
<b>René Bertholo (1935-)</b>	<b>Pintor</b>

Cronologia				
Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
		<b>1967</b>		

Estados					
Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
<b>Bom</b>				<b>13-05-2005</b>	<b>13-05-2005</b>

Incorporações					
Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
<b>Aquisição</b>	<b>Lisboa</b>	<b>Galeria Antiks</b>	<b>CAMJAP/FCG</b>		<b>Março de 2001</b>

Notas: **08.03.2001 - Despacho do Presidente**

Inscrições								
Tipo inscrição	Autor	Texto	Grafia	Técnica	Posição	Idioma	Tradução	Data

Notas: **Não assinado e não datado**

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 8.19 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

Inventariantes	
Inventariante	Data
<b>Patrícia Rosas</b>	<b>29-06-2005</b>

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
<b>Reservas\Visitáveis</b>	<b>Sim</b>	<b>13-05-2005</b>	

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
<b>Alumínio</b>		
<b>Motor</b>		
<b>Programador</b>		

Medidas			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
<b>Altura</b>	<b>0,0</b>	<b>cm</b>	

Notas: **Dimensões variáveis**

<b>Largura</b>	<b>0,0</b>	<b>cm</b>
----------------	------------	-----------

Técnicas		
Técnica	Parte descrita	Justificação
<b>Alumínio\pintado</b>		

Valores				
Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor
<b>A definir</b>	<b>Escudo</b>	<b>Aquisição</b>	<b>7.500.000,0</b>	<b>Março de 2001</b>

Notas: **Nota n.º 30/CAM/01**

Fichas Relacionadas				
Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados Inf. Específica	Tipo de relação

2618;10-04-2001;Transparência\10x12,5;José Manuel Costa

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 8.20 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

**Material** Alves;René Bertholo - Nuvem com superfície variável III, 1974 -  
**Fotográfico** alumínio pintado, programador aliatório e motor;A 05 -  
10874;2;Invº 01E1215

---

**Exposições** 286;50 Anos de Arte Portuguesa;Temporária\Colectiva;Fundação  
Calouste Gulbenkian;Fundação Calouste Gulbenkian;Exposição  
programada pelo Serviço de Belas-Artes e pelo Centro de Arte  
Moderna, da Fundação Calouste Gulbenkian. Comissariado: Raquel  
Henriques da Silva, Ana Ruivo e Ana Filipa Candeias

---

**Monografia** **50 Anos de Arte Portuguesa**. Lisboa: Fundação Calouste  
Gulbenkian, 2007. ISBN 978-972-678-043-4

---

**Notas:** Reproduzido a cores na p. 184.

---

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 8.21 - René Bertholo, *Nuvem de Superfície Variável III*, 1967  
Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian

## A ARTE É UMA FESTA

Maria Antónia Palla

«Happening», acontecimento decorrente no tempo, aparentemente espontâneo, embora determinado, que é isso afinal? A palavra, de certo modo introduzível, entrou no uso. Fala-se correntemente de «happenings», e as pessoas dadas à «cultura» despendem esforço e imaginação para que eles aconteçam. Moldados sobre experiências alheias, são, por via de regra, fracassos. Perfeitamente compreensíveis. Porque havíamos de reagir aos logros e aos insultos lançados do palco (ou de qualquer outro espaço cénico) sobre a plateia indolente? Não estamos na América, nem na Inglaterra, quem quiser que entenda. na inauguração da exposição de João Vieira, na Galeria Judithe da Cruz, cremos que, pela primeira vez, qualquer coisa verdadeiramente aconteceu.



Y, 1971  
vestido em espuma de poliuretano flexível  
Coleção Museo Vostell Malpartida, Malpartida de Cáceres

Eram 10 horas da noite quando as primeiras pessoas começaram a chegar. Espectadores habituais das inaugurações, compradores, artistas e aparentados, intelectuais, raros jornalistas e homens de televisão. Subiam as escadarias do Palácio Quintela e, à entrada da sala, especavam. O chão, integralmente coberto de letras multicolores, de um material identificado como espuma de borracha, atirados ao acaso, escondendo-se, sobrepondo-se, sugeria uma recusa ou uma oferta. Poder-se-ia avançar, pisando os objectos expostos, ou era só para ver? Nesse caso, como penetrar na exposição e admirar os «quadros», pois que outro nome dar àquelas enormes placas negras suspensas nas paredes, inscritas de letras, ou às formas rectangulares coloridas?

— Que se vai passar? — perguntavam os homens da televisão ao expositor. — Já se está a passar — respondia este, calmamente.

— Figuras importantes para filmar?

— Figuras importantíssimas, figurões — era a resposta.

Algo se passava, com efeito: a hesitação de pisar o que pomposamente se considera arte. Mas a obra do artista estava ali para isso mesmo. E então, sem outra possibilidade de escolha que não fosse a de entrar ou retirar, as pessoas venceram

Fig. 7.22 - Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», in *Século Ilustrado*, 19 de Junho de 1971.

Fonte: Catálogo *João Vieira 25 Anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pgs. 20-23

a barreira da suspeita e do medo e penetraram na exposição.

A festa começava. A espuma cedia sob o peso dos visitantes, os pés esforçavam-se por manter o equilíbrio, mas a cambalhota era inevitável. E as pessoas iam ficando, sentadas ou reclinadas no chão, aconchegadas momentaneamente nos interstícios das letras, rindo, galhofando, fazendo sinais de grupo para grupo. À medida que a conversa animava, o barulho subia. E então descobriu-se que, quanto maior era o ruído, mais velozmente se sucediam na parede as projecções de letras, letras semelhantes às inscritas nos quadros e às que cobriam o chão, passagem e encosto dos visitantes. Truque de «boîte» a implicar com a solenidade do acto.

A sala enchia-se, a animação crescia. Quando o pintor, a certa altura, entrou, conduzindo pela mão dois jovens manequins, vestidos da mesma matéria, um «I» e um «V» tornados pessoas, não houve sequer espanto. Apenas mais animação. A sala aquecera o suficiente para se aceitar o que quer que viesse a acontecer. Mais dois manequins: um «A» e um «D», elos-de-ligação entre as pessoas e os objectos da exposição. No decorrer da noite, os quatro manequins trocariam de vestido, letras ambulantes, alfabeto vivo, formando uma entidade única, pele e espuma que se fundiam e sugeriam aos outros a possibilidade de participação na matéria exposta. Foi nessa altura que se descobriu que as letras espalhadas no chão podiam também ser «vestidas». Havia já muitos brincalhões passeando-se de letra ao pescoço, quando chegou um grupo de grão-finos, de «smoking» e peliças, desembarcados de um banquete oficial. A confusão animava a euforia que se estabeleceu. «Já não tenho idade para estas coisas», dizia um senhor, retirando-se, muito digno, no seu sobretudo cinzento. Impertubáveis, só os criados, que, não obstante a dificuldade, teimavam em cumprir rigorosamente o seu papel, distribuindo os uísques pela sala, as bandejas equilibradas na palma das mãos. A cena recordava os Irmãos Marx, não fosse o caso de que, seguramente, os cómicos teriam descoberto que a melhor resposta à situação era a de sentar-se calmamente, fumando charuto, na entrada, e

e quem quisesse beber fosse ali. Isso, porém, era pedir-lhes de mais. — *Abaixo a grã-finagem!* — gritavam na sala.

— *Viva a sociedade de consumo!*

Disparatados, os insultos estalaram. Meio a sério, meio a brincar, dois espectadores serviam de porta-voz às opiniões dos grupos. Sinal do único diálogo possível, certificado de que, apesar de tudo, a comunicação se estabelecera. Brincando, disseram-se frases gratuitas e algumas verdades. «Tudo isto — conclui João Vieira — porque as pessoas estavam descontraídas, divertiam-se como miúdos, sentiam-se bem e a festa aconteceu.» À meia-noite os criados retiraram-se, como previsto no contrato. Dois dos manequins, um tanto ou quanto assarapantados, imitaram-nos. As outras duas raparigas-modelos ficaram perfeitamente identificadas com o espírito da brincadeira. A falta de uísque, ao contrário do que é habitual, não fez fugir ninguém. A festa prolongar-se-ia pela noite fora, não fosse a lei que manda que estas cerimónias acabem a horas certas. As luzes apagaram-se, uma, duas, três vezes, até que as pessoas começaram a debandar. Serenamente. Contentes, já tinham brincado bastante.

#### CARA DE MUSEU

— *Quero e continuarei a querer, no que diz respeito à minha actividade artística, que as pessoas encarem a arte de uma maneira não habitual. É importante perder a cara de museu, que é cara de enterro. A minha vontade é fazer participar as pessoas na festa, que é uma exposição de pintura de um artista vivo.*

Esta a primeira afirmação de João Vieira na longa conversa que tivemos a propósito da sua recente exposição. «Exposição», inaugurada com uma «acção — espectáculo» que recorda um outro, acontecido há longos meses e que começou numa pequena fábrica de São João da Madeira. João Vieira, apaixonado pela descoberta de novos materiais expressivos, descobriu que se fabricava ali o poliuterano. O palavrão talvez diga alguma coisa, se nos lembrarmos que foi a partir desta matéria que o escultor César conseguiu o que intitulou as suas «expansões livres». O poliutera-

Fig. 7.23 - Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», in *Século Ilustrado*, 19 de Junho de 1971 (cont.)

Fonte: Catálogo *João Vieira 25 Anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pgs. 20-23

Na exposição agora realizada, as hipóteses eram limitadas: brincar ou retirar. A acção — espectáculo que marcou a inauguração revelou muito acerca da nossa própria mentalidade: as pessoas não entram no jogo, como diz o pintor, «por falta de hábito, por timidez, fruto do meio e da educação locais». A arte para João Vieira tem a ver com festa, com jogo e também com libertação. «Uma exposição que um pintor faz — diz — é um sinal da atitude que o artista tem perante a vida.»

Agora, porém, a festa terminou. Os quadros pendentes nas paredes ou as letras espalhadas no chão são apenas sinais de um acontecimento passado, memória de uma alegria perdida no tempo. Isolados, valem por si. E os visitantes perguntam: isto é ainda pintura? Para o pintor, a resposta é inequívoca.

— *Claro que sim. O encenador João Lourenço disse, ao ver a exposição: «Parece que se está dentro de um quadro teu.» Que quer isto dizer? Os quadros tradicionais são uma espécie de janela, locais onde se vêem coisas. Comecei por esse tipo de quadro e farei ainda mais, pois continuo a achar válido o «quadro-janela». É um artifício prático que podemos usar em decoração para a nossa pequena festa privada. Como um livro. Testemunho e estímulo para a memória das tais imagens conceptuais de que falámos atrás.*

Como toda a gente, João Vieira começou por pintar quadros a óleo. Depois, acumulou tinta nos quadros: era uma investigação que tinha que ver com a busca da expressividade da matéria. Daí a experimentar novos materiais foi um passo. Passo que durou anos, que começou em 1954 na Escola de Belas-Artes de Lisboa, se interrompe muitas vezes e retoma a marcha, que passa por Paris e por Londres e por experiências sem conta, colectivas e solitárias.

«O processo criador de João Vieira é caracterizado por sucessivas descobertas dentro do seu ofício de pintar que escreve quadros» — escreveu acerca dele um poeta, Mello e Castro. Dizer que João Vieira aderiu ao letrismo é classificá-lo. E assim estaria bem, se nesse encontro-descoberta da letra não existissem preocupações múltiplas. Porque abandona o pintor a figura para inscrever

no quadro sinais do abecedário, trabalhados poeticamente?

— *As letras são sinais elementares a que, normalmente, não damos importância. É errado. As letras têm cargas de significados que não sabemos sequer até onde podem ir. São sinais abstractos, retirados de elementos naturais. Pessoalmente, fazem parte das minhas ideias dominantes. Porquê? Seria longo e complicado de explicar. Vêm da infância. Nasci numa escola primária, meu pai ensinava letras. O pai já não existe, mas ficou em mim uma obsessão didáctica: a preocupação de ensinar, de revelar, de dizer coisas, de analisar. As letras, como se costuma dizer, «são um instrumento válido de cultura».*

É bem do nosso tempo a ideia de dessacralizar a palavra «cultura». É nesse sentido que muita gente se opõe àquele termo, o de anticultura, que outra coisa não é senão uma nova concepção daquele. Algo que está virado para a experiência quotidiana, efémero como a vida dos homens e tão importante como ela. Tem que ver com o teatro, uma certa ideia de teatro, esta exposição de João Vieira. A sua experiência de cenógrafo e, em breve, de encenador, tiveram o seu papel na criação da acção-espectáculo que referimos atrás. Tudo isto, porém, se insere numa proposta: é preciso estar na vida. Tudo o que o homem faz é — devia ser — para bem e prazer do homem. Na alegria da festa, tê-lo-emos descoberto?

in «Século Ilustrado», Lisboa, 19 de Junho 1971.

Fig. 7.24 - Maria Antónia Palla, «A Arte é uma Festa», in *Século Ilustrado*, 19 de Junho de 1971 (cont.)

Fonte: Catálogo *João Vieira 25 Anos de Trabalho, 1959-1984*, Lisboa, &etc, 1985, pgs. 20-23

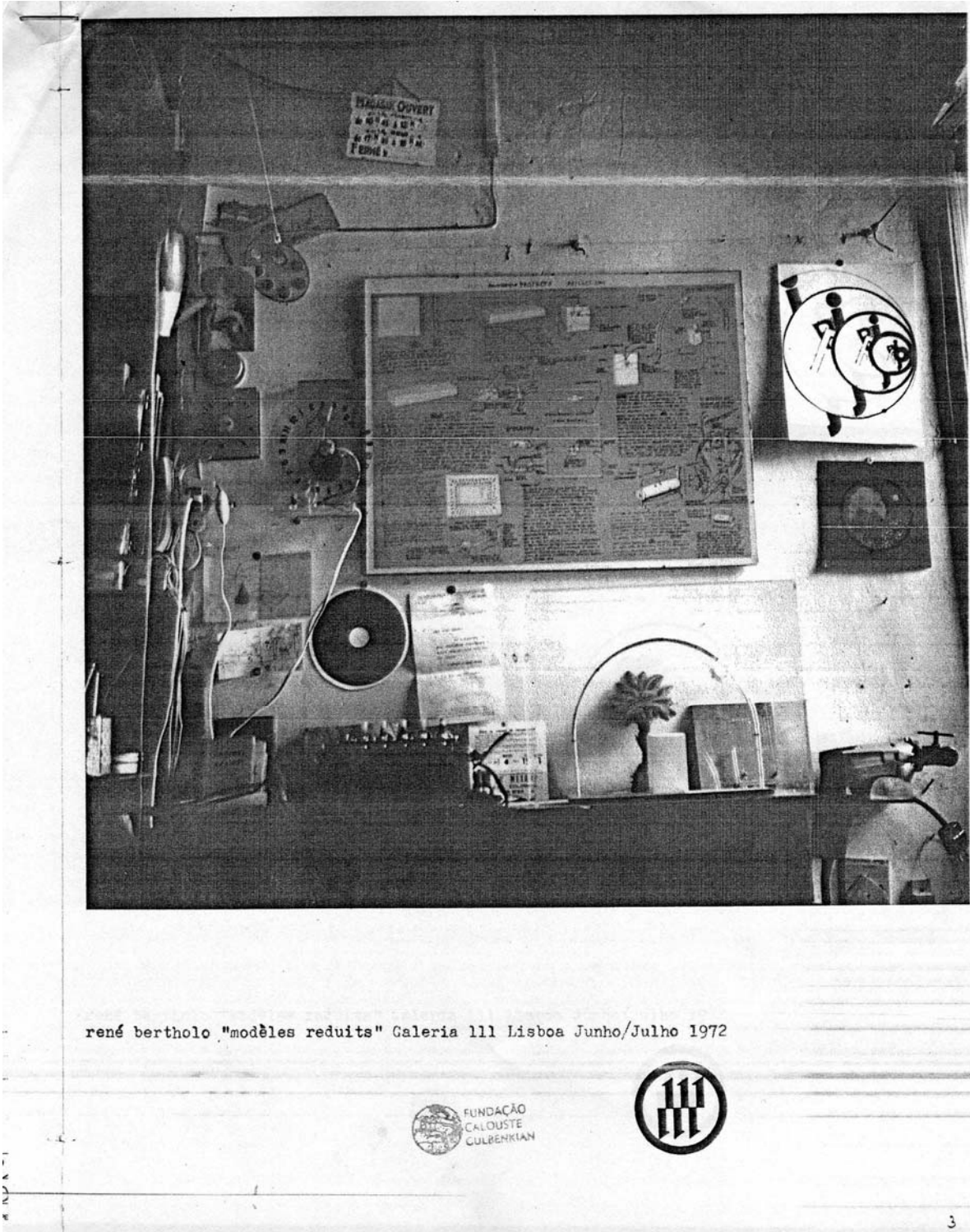


Fig. 8.22 - René Bertholo, «Modèles Réduits»

Fonte: Catálogo Exposição *Modèles Réduits*, Galeria 111, Lisboa, Junho/Julho 1972, Capa

SERVIÇO
DE BELAS - ARTES
Recebido 10/2/68
Reg. n.º 272

RENE BERTHOLO

RELATORIO À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

TRABALHOS REALIZADOS DURANTE  
OS MESES DE

OUTUBRO/NOVEMBRO/DEZEMBRO DE 1968

Fig. 8.23 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Capa  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

Fundação Calouste Gulbenkian  
Serviço de Belas-Artes  
Lisboa-1



Proc.  
N.º

SERVIÇO  
DE BELAS - ARTES  
Recebido 23/5/68  
Reg.º n.º 632

SERVIÇO DE BELAS-ARTES

Bolsas de Estudo para Estágios de Especialização  
e Investigação no País e no Estrangeiro

- Boletim de Inscrição -

Nome completo René Augusto da Costa Bertholo  
Nome artístico René Bertholo  
Filiação Isabel da Costa Bertholo-Augusta Rodrigues Bertholo  
Data do nascimento 18.8.35 Naturalidade Alexandria - V.ª F.ª de Xina  
Estado casado Número de filhos e respectivas idades —  
Profissão artista pintor Actividades que exerce —  
Línguas que conhece e grau do seu conhecimento francês e espanhol  
correntemente, alemão e inglês  
Situação militar limpo do serviço Bilhete de identidade nº 9620/67 do  
Consulado Geral de Portugal em Paris datado de 30 Maio 67  
Arquivo de identificação de —  
Morada R. Sts. Péres 71 Paris VIe Telefone 2227397  
Pessoa a contactar em caso de emergência (nome, residência e grau de relações)  
minha mãe Isabel Bertholo Rua Cesário Verde  
18.º 2.º Esq Tel 845487 Lisboa  
Candidata-se a uma bolsa de estudo na especialidade de escultura-objecto  
para utilizar em (indicação do país ou países) França e Estados  
Unidos  
a partir de Outubro 1968 por um período de 24 meses, sob a orienta-  
ção de Os trabalhos que efectuo actualmente são muito novos,  
portanto é impossível encontrar um orientador. No entanto  
é no que respecta à parte exclusivamente técnica,  
conto, em Paris, com os conselhos dos seguintes  
artistas: Le Parc (grande Prémio da última Bienal  
de Veneza) e Pol Bury, dos seguintes engenheiros:  
Engenheiro Cohen e Engenheiro Brotas (actualmente Bol-  
ceiro da Fundação para Física) e nos Estados Unidos a  
Acadêmicos do "Experiment in Art and Technology" New York

Fig. 8.24 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Boletim de Inscrição

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

Fundação Calouste Gulbenkian

Serviço de Belas-Artes

Lisboa-1

2.

Proc.  
N.º

Indicar expressamente se desejaria fazer-se acompanhar pelo cônjuge Não .  
Nome de este, idade, profissão e grau de conhecimento da língua dos países previstos para o estágio do candidato Lourenço Castro Bertholo, 37  
anos pintor de arte, francês inglês e alemão  
correntemente.

Indicar expressamente se desejaria fazer-se acompanhar por filhos menores de 8  
anos — . Nomes e datas de nascimento —

Indicar se submeteu à Fundação Calouste Gulbenkian, em oportunidade anterior,  
qualquer pedido de bolsa de estudo e, em caso afirmativo, indicar a decisão ou de-  
cisões tomadas pelo Conselho de Administração sobre esse pedido ou pedidos —  
decisão afirmativa 1959-60 Paris

Indicação de pedidos de bolsa de estudo que eventualmente hajam sido formulados,  
à Fundação Calouste Gulbenkian, por qualquer pessoa de família do candidato e de-  
cisão sobre eles tomada —

Fig. 8.25 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Boletim de Inscrição (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

Proc.  
N.º

Referências (que possam habilitar a fazer um juízo acerca da idoneidade profissional e moral do candidato) cartas juntas do Director do Museu das Artes Decorativas de Paris e do Director do Museu Louisiana (de arte moderna) da ~~City~~ Dinamarca

Programa circunstanciado de trabalho para que é solicitada a bolsa (o candidato deverá redigir este programa o mais pormenorizadamente possível, com expressa menção dos locais onde tenciona executá-lo e do itinerário a realizar; indicar também em que instituição ou com quem pretende estudar e informar sobre a utilidade dos estudos que se propõe em relação ao seu trabalho presente e futuro) Aplicar motores e programadores electricos para movimentar imagens figurativas em duas dimensões e varios planos. Trata-se duma possibilidade não explorada até agora pelos artistas: as experiencias de movimento anteriores (Tinguely, Le Parc, Schoffe, Pol Bury) são ligadas à expressão abstracta.

Creio que o caminho que me proponho explorar, embora erizado de dificuldades materiais de toda a ordem, contém em si immensas possibilidades de expressão.

Por outro lado ser-me-ia extremamente útil a frequentação por um periodo de

Fig. 8.26 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Boletim de Inscrição (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

Fundação Calouste Gulbenkian

Serviço de Belas-Artes

Lisboa-1

4.

Proc.  
N.º

três meses (se possível no começo da bolsa  
~~dadas~~ reuniões entre artistas e engenheiros  
organizadas em Nova-Iorque pela associa-  
ção "Experiments in Art and Technology, Inc."  
(Documento apensos) cujo animador prin-  
cipal é Robert Rauschenberg (grande pré-  
mio da Bienal de Veneza) Para tal  
peço pois a atribuição dum subsídio es-  
pecial para estadia e viagem.

Indicação dos projectos de trabalho do candidato após a conclusão da bolsa de es-  
tudo que solicita realização em Lisboa e Paris  
duma exposição das esculturas objecto  
citado.

Fig. 8.27 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Boletim de Inscrição (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

FCG

PEDIDO DE PAGAMENTO

DO SERVIÇO BELAS-ARTES

4404

AO SERVIÇO DE CONTABILIDADE CENTRAL

Pede-se a esse Serviço o favor de proceder ao(s) pagamento(s) abaixo discriminado(s) :

Beneficiário : René Augusto da Costa Bertholo

Importância : Esc. F.F.686,90 (seiscentas e oitenta e seis francos franceses e 90/100)

Observações : Subsídio mensal relativo a Outubro para custeio das despesas com os trabalhos e estudos do referido artista.

Solicitamos que o cheque seja emitido em francos franceses e que sejam passados cheques de valor idêntico nos meses subsequentes, até termo do subsídio total concedido.

Subsídio nº. 72/68

Classificação: Arte

O Director do Serviço

Data : 26 / 9 / 1968.

ESTE ESPAÇO DESTINA-SE A ANOTAÇÕES DO SERVIÇO DE CONTABILIDADE CENTRAL

Fig. 8.28 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Pedido de Pagamento  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

René Bertholo

### Condições Económicas

O que me leva a pedir uma bolsa à Fundação Calouste Gulbenkian é o facto que os materiais que uso são extremamente caros e muitos projectos são limitados por esta razão. Enquanto fiz pinturas não tive problemas económicos. Mas as obras recentes (começadas em Junho 1966) são não só muito mais caras tendo em vista o custo do material e o longo tempo de execução (média um mês), como também são de venda problemática por serem menos tradicionais. Actualmente necessito de um mínimo de 1000.F por mês só para material. Por esta razão peço um subsídio especial só para o material.

Fig. 8.29 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Condições Económicas

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

René Bertholo

Descrição e preço dos materiais para o projecto intitulado "Céu."

Trata-se duma série de 9 prismas em alumínio em cujas faces estão pintados três aspectos diferentes do céu: dia, pôr do sol, noite. Cada prisma dá uma volta completa movido por um motor independente accionado por um programador. A modificação do aspecto do céu far-se-á gradualmente: o prisma n.º 1 roda de  $\frac{1}{3}$  em 1,6 segundos. Depois de 2,4 segundos sem movimento o prisma n.º 2 efectuará por sua vez  $\frac{1}{3}$  de volta, etc. O programa inteiro terá como duração  $1\frac{1}{2}$  minutos.

Material e preços

• 10 Motores "Crouzet" 82,356	410 F
• 9 Mini-Ruptores "Crouzet" 319 Uni	31,59
• 3 " " " 319 Tri	31,66
• 10 Rolamentos de esferas de $\varnothing 4$ mm de eixo	38,00
• Alumínio 3 mm espessura para a construção da estrutura e dos prismas	78,74
• Barra duralumínio secção L	16,20
• Parafuso sem fim $\varnothing 8$ mm - 4 metros	32,00
• 9 "Cames" "Crouzet"	15,30
• Rodas Meccano	7,65
• Parafusos inoxidáveis	10,00
	<hr/>
	671,14 %.

Fig. 8.30 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Orçamento de Materiais para «Céu»

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

- Tintas
- Plexiglass

671,14  
 30,00  
 10,00  
 711,14 F.F.

Fornecedores:

"Crouzet" 128 Av. de la République Paris XI<sup>e</sup>  
 Tel. VOL 3950 (para os motores)  
 e mini-ruptores

"Weber" Rue de Poitou Paris Tel. TUR 3389  
 para os metais, parafusos e rolamentos.

Fig. 8.31 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Outubro/Novembro/Dezembro de 1968»: Orçamento de Materiais para «Céu» (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

SERVIÇO  
DE BELAS-ARTES  
Anexo do 22/1/69  
Pag. n.º 1322

RENE BERTHOLO

RELATORIO A FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

TRABALHOS REALIZADOS DURANTE OS

MÊSES DE

JANEIRO/FEVEREIRO/MARÇO DE 1969

Fig. 8.32 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Capa  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

## "NUVEM DE SUPERFICIE VARIÁVEL"

As tres primeiras fotografias mostram aspectos dum objecto mural que representa uma nuvem branca e cinzenta num ceu azul claro. Dimensões : 100 x 100 x 17,5 cms.. VER O PLANO "D". A nuvem é constituída por quatro elementos independentes. A deslocação destes é obtida <sup>por</sup> quatro motores "CROUZET" de dois sentidos de rotação (1 volta/minuto, 10 Kg/cm, 110 V/220V, síncronos). Cada motor é solidário de dois braços em duralumínio (20x8mm) ligados entre eles por uma cadeia de passo 6mm (300 Kg de força) e duas rodas de aço com dez dentes. Todos os eixos deslizam sobre rolamentos encastrados e colados com "Araldite" em duas placas de alumínio de 70x70 cms. e 3mm de espessura que constituem o "chassis mecânico. VER OS PLANOS "A"/"B"/"C" e a caixa colocada aos pés do objecto nas fotografias. O sentido de rotação dos motores é commandado por um programador aleatório de minha concepção e construção. Trata-se duma esfera de aço inoxidável de  $\varnothing$  8mm que se move livremente dentro de uma caixa constituída por duas placas circulares de plexiglas de 3mm de espessura enfiadas de pregos de latão de  $\varnothing$  1mm. Numa das placas estão dispostos em circulo oito interruptores "CROUZET" (força de manobra 12g/cm) accionados por um arame de aço de 3cms de comprimento. Todo este conjunto gira em torno dum eixo central à velocidade de 4 voltas por minuto. Os pregos tem como função desviar aleatoriamente o percurso da esfera de aço que acciona com o seu peso o arame/alavanca de manobra dos interruptores. quatro relais electromagneticos inversores "G.M." 220 v tem como função de a cada contacto inverterem a passagem da corrente do fio sentido horario para o fio sentido inverso de cada motor.

Fig. 8.33 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto sobre «Nuvem de Superfície Variável»

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

Estes "relais" estão isolados acusticamente por um envelope de espuma de plástico e outro de lã de vidro.

Com este sistema é absolutamente impossível de prever os movimentos dos motores.

As formas resultantes da sobreposição dos quatro elementos que constituem a nuvem são infinitas.

Fig. 8.34 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto sobre «Nuvem de Superfície Variável» (cont.)  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian



Foto. 3023

Fig. 8.35 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Imagem de «Nuvem de Superfície Variável»

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian



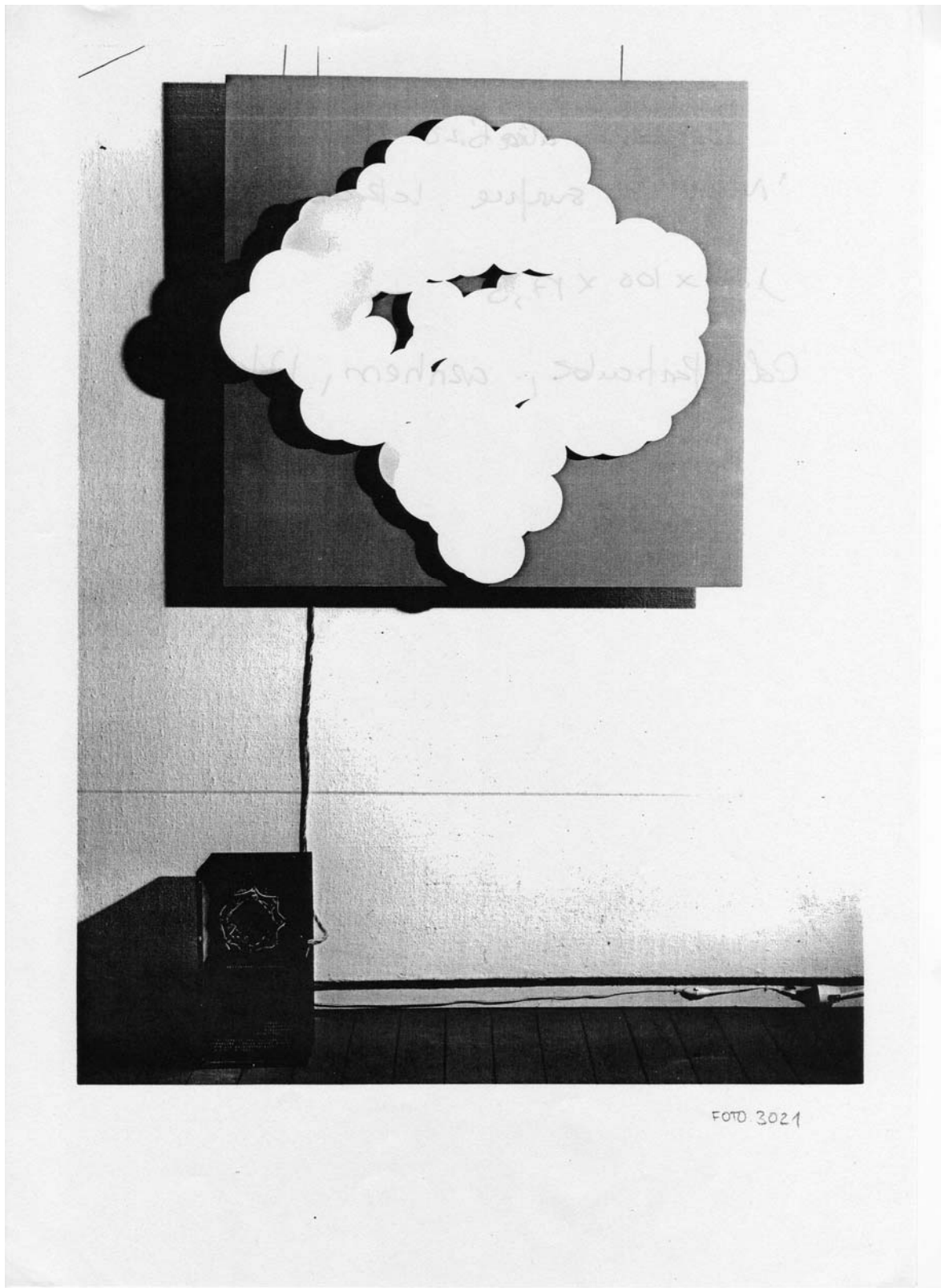


Fig 8.37 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Imagem de «Nuvem de Superfície Variável»  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

"NAVIO ATRACADO"

VER A 4a. e 5a. FOTOGRAFIA E OS PLANOS "E" E "F"

Dimensões: 100x60x20cms.

Já tinha realizado outro "Navio atracado" em 1967. Mas o movimento dessa primeira versão não me satisfazia: apenas um movimento de balanço regular obtido através dum excêntrico.

Esta segunda versão combina tres movimentos: horizontal, vertical e balanço. Os movimentos horizontal e vertical são obtidos com dois motores de dois sentidos de rotação e 1 volta/minuto. A transmissão é feita com cadeia de passo 6mm, uma roda de aço de 33 dentes e uma de 10 dentes, para cada motor. Os eixos deslizam sobre rolagens. Interruptores "CROUZET" fazem parar o "chassis" movel nos extremos direito e esquerdo, baixo e alto. O "chassis" movel desliza sobre rodas em latão desenhadas expressamente e fabricadas pela casa "Marcel" Tourneur a Paris. Cada roda tem encastrado um rolamento de 4mm e desliza sobre um "rail" de duralumínio.

No interior do "chassis" movel principal, que se desloca horizontalmente, existe outro que se desloca verticalmente. Um programador "a cames" em plexiglas e interruptores "a galet" "CROUZET", motor 1 volta em 10 minutos comanda os movimentos horizontais e também comanda outro programador de uma volta em 2 minutos que comanda os movimentos verticais (os quais mudam de sentido em tempos muito mais curtos que os horizontais. O movimento de balanço funciona em permanencia.

Apezar do programa ser ciclico a duração de 10mn impede a memorização e ele quase parece aleatorio.

A 5a. fotografia mostra um detalhe significativo do mecanismo.

Fig. 8.38 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto de «Navio Atracado»

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

"SOL DE PERCURSO LINEAR"

Dimensões 300x45x20cms.

Este objecto é constituído fundamentalmente por um "chassis" motor que desloca uma lâmpada-reflector de 100w sobre dois "rails" em tubo de duralumínio. (ver o documento n.º1).

O "chassis" (e os respectivos dispositivos) mede 45x20x26cms.

Os tubos de duralumínio medem 300x75cms.

O motor que desloca o "chassis" possui dois sentidos de rotação e 2 voltas por minuto. O tempo de percurso de extremo a extremo dos "rails" é de 5m30s.

A cerca de 20cms. dos extremos dos "rails", dois "butoirs" ~~accionam~~ accionam um interruptor/inversor (assistido por uma mola exterior) que inverte o sentido de rotação do motor.

O "chassis" (ver documento 1A) contém um dispositivo constituído por um motor de 1 volta em 2 minutos, meio disco de plexiglas vermelho e dois interruptores.

A cerca de 40cms. do extremo do "rail" superior há dois "butoirs". Estes accionam um interruptor fixado no "chassis" que tem como função por em movimento o motor, ao eixo do qual está fixado o meio disco de plexiglas vermelho. No mesmo ~~disco~~ eixo existe uma "cama" com um corte que comanda o segundo interruptor. O primeiro apenas dá o "top" de partida; o segundo pára o disco quando vem em contacto com o corte da "cama". Assim a luz torna-se progressivamente vermelha quando o meio disco se põe em movimento e cobre a lâmpada.

Na exposição "distances" realizada no museu de Arte Moderna

Fig. 8.39 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto de «Sol de Percorso Linear»

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

SERVIÇO  
DE BELAS - ARTES  
Recebido 21/5/69  
Reg. n.º 1876

RENE BERTHOLO

RELATORIO À FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN

TRABALHOS REALIZADOS DURANTE

OS MESES DE

ABRIL/MAIO/JUNHO DE 1969

Fig. 8.40 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Abril/Maio/Junho de 1969»: Capa  
Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

fiz uma montagem que compreendia uma "Nuvem de superfície Variável", o "Sol de percurso linear", uma palmeira de tipo "kentia" e dois ventiladores que estavam ligados ao programador aleatório da "Nuvem..." (ver documentos 1C a 1E)  
O documento 1E é uma página do bloco de esboços.  
A transmissão da corrente 220v é feita através de duas tiras de cobre de 5/10mm de espessura, 8mm de largura e 300 cm de comprimento, fixadas dum lado e do outro do tubo inferior, e por quatro "ascomas" metálicas fixadas no "chassis".  
A "Nuvem..." que foi utilizada para esta montagem é uma segunda versão agora realizada: na primeira não me agradavam muito as partes em cinzento que me pareciam "quebrar" as formas totais resultantes da sobreposição dos quatro elementos.

#### OUTROS TRABALHOS E PROJECTOS

#Realizei uma nova versão do objecto "Tres aspectos do céu". Esta comporta 10 prismas em vez dos 9 da outra. A forma do objecto fica mais alongada o que me parece melhor.

#Desenhei o plano para um novo objecto: trata-se dum conjunto de seis vagas nas quais se move um golfinho (ver documentos 2 e 2A). Já fiz outros objectos semelhantes, mas este será muito mais complexo: o golfinho terá um movimento real de deslocação transversal (e não apenas circular, como nos objectos precedentes) e ao mesmo tempo poderá aparecer a vários níveis (por vezes ape-

Fig. 8.41 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto de «Sol de Percurso Linear» (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

nas a barbatana dorsal será visível) e poderá fazer meia volta.  
O programa será aleatório. Ver documentos 2 e 2A.

#Tenho outros três projectos em elaboração: o primeiro (Ver o documento n.º3) é um sol (e lua) que se deslocará sobre dois "rails" com a forma de um semi-círculo. O "sol" será um disco de alumínio vermelho dum lado e branco do outro (a lua). Quando o "sol" chega ao ponto mais baixo do semi-círculo dá ~~xxx xxix~~ meia volta sobre ele próprio e mostra a outra face, ao mesmo tempo que repartirá em sentido inverso.. Na vertical do "zenith" do semi-círculo, haverá um soclo de aprox. 60cms de alto por 40 de lado. A face superior desse soclo será de plexiglas opaco; no meio haverá uma ~~xxxx ixxxxx, xxxxxxx xx xxxxxx de xxxix~~ ~~x xxx xxxxxx xx xxx~~ árvore (duas dimensões); no prolongamento dessa árvore haverá outra idêntica colocada no interior do soclo e que portanto não será visível. No interior do soclo duas lâmpadas, uma forte e outra fraca vão-se mover em sentido contrário ao sol (e à lua). A sombra da árvore colocada no interior do soclo irá projectar-se na face de plexiglas e dará a sensação de ser do "sol" (ou da lua) que provém a luz que projecta a sombra ~~a sombra~~ da árvore. AS medidas do objecto serão aprox. 280x265x40 cms. O segundo projecto (ver documento n.º4) será um cilindro de metal de aprox 150x30cms no qual estão distribuídas casas, árvores e talvez barcos e montanhas (sempre a duas dimensões). Por cima haverá um "sol de percurso linear". O tema deste objecto será os movimentos das ~~das~~ sombras das casas e das árvores. O terceiro (ver documento n.º4) tem o mesmo tema, mas é destinado a um a edição: por isso é muito mais simples e mais pequeno.

Fig. 8.42 - René Bertholo, «Relatório à Fundação Calouste Gulbenkian: Trabalhos Realizados durante os Meses de Janeiro/Fevereiro/Março de 1969»: Texto de «Sol de Percurso Linear» (cont.)

Fonte: Arquivo do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian

## O REAL PARA ALÉM DA NARRATIVA

Pierre Restany - Numa época em que as etiquetas que caracterizam os "estilos" marcam as pessoas com um selo abusivo, poderá parecer surpreendente que a possibilidade de um diálogo entre mim e ti, entre Restany e Bertholo, tenha existido. Classificaram-te de uma vez para sempre na multidão dos neo-figurativos, nesse género 12/18 alargado, em que, a pretexto da "narração", os pintores *yéyé* se armam em semi-duros. E eu, enquanto pai espiritual do novo realismo, papa do *pop* parisiense e vulgarizador proselitico do animismo do *ready-made*, devia pois ignorar soberanamente a tua aventura pessoal. Mas não é esse o caso. Porquê? Porque a tua "escrita das coisas" escapa radicalmente a essa ideia pré-concebida do narrativo, em nome do qual os humoristas públicos pretendem transformar-se em acusadores públicos, as criaturas de Walt Disney em blusões negros e o pseudo-Fougeron num sub-Goya. O teu desenho não se inspira em nenhuma ideia pré-concebida (demasiado fácil) de moralidade política ou de crítica social; a

tua linguagem é a da constatação subjectiva, do registo pessoal, da notação íntima. És o observador da tua própria visão, o turista de uma Suíça que é só tua, o teu próprio-repórter e o historiador da tua *Weltanschauung*. A tua escrita é ténue, leve e espantosamente exacta. Pensas em plano fixo e, estando no seu lugar, a mínima marca alusiva é bastante. Nunca pensaste em forçar o teu talento até fazer coincidir a tua dimensão do tempo com a da maioria, e esta ausência de demagogia permitiu-te escapar naturalmente à moda factícia. É este o sentido do teu envolvimento com o mundo: dele extrais impressões cujo efeito profundo em ti anotas com uma precisão clínica. A tua posição fora da corrente intrigou-me e levou-me a procurar saber mais acerca de ti.

René Bertholo - A nível da formação artística a minha primeira influência foi a de Klee. Após um primeiro período gráfico figurativo, evoluí para a abstracção *tachiste* (1), estilo que cultivei até ao esgotamento de toda a motivação.

Fig. 8.43 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa», entrevista in Catálogo da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris, 1965  
Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 51-56.

A experiência deixou-me insatisfeito: fiquei com a impressão de ter usado apenas uma parte dos meus recursos.

O momento chave situa-se entre 1960 e 1961, em Paris, onde eu vivia desde 1958. Ao mesmo tempo que Lourdes Castro e Christo - provenientes do informal, como eu - e ao cabo de uma reflexão convergente, tomei consciência da necessidade de uma ruptura, de um retorno a uma visão mais objectiva, mais directamente centrada na vida, em suma, mais realista.

Enquanto a Lourdes e o Christo se lançavam na aventura da apropriação directa do objecto (aliás, tu virias depois a convidar Christo a aderir ao grupo dos Novos Realistas) - eu pensei nos meus desenhos de 1954, desenhos figurativos à base de elementos lineares e foi esse o caminho que me conduziu à recuperação de uma linguagem realista (*Livre Libre*, Outubro de 1960). As minhas divergências com Lourdes Castro e Christo residem não na opção geral, mas na escolha dos meios. Escolhi, pois, o desenho e, após um período de trabalho intensivo,

comecei a pintar em 1962: bastava-me colorir as formas realistas. Primeiro procurei aquilo a que eu chamava o mau gosto. Continuo, aliás, a usar muito o verde claro e o rosa pastel, considerados de mau gosto.

**P.R. - Será mesmo mau gosto?**

**R.B. -** Melhor dizendo, o gosto corrente de uma época tal como é determinado e difundido por todos os meios de comunicação de massas (publicidade, montras, etc. ...).

**P.R. - Assim definido, o gosto geral de uma época torna-se evidentemente uma realidade em si, reconhecida como tal, existente como valor e, portanto, como um elemento de linguagem. No entanto, verifico que esta cor açucarada respeita muito fielmente o contorno das formas e que nunca altera a integridade do grafismo: na tua obra, apenas desempenha um papel menor, um papel de complemento.**

**R.B. -** Esse papel menor é intencional. O que é importante, para mim, são as imagens. A cor é secundária. Os meus quadros não ofe-

Fig. 8.44 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa», entrevista in Catálogo da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris, 1965 (cont.)

Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 51-56.

recem uma visão unitária. Quero fazer um quadro que não seja visível ao primeiro olhar.

**P.R. - Uma visão pluralista não pode articular-se forçosamente num discurso lógico e sucessivo: desde o Cubismo que o sabemos! A tua particularíssima segmentação do espaço ilustra claramente esta intenção anti-narrativa; trata-se de um processo bastante próximo da escrita automática, de uma livre dispersão das notações gráficas no mesmo plano, de um espalhamento anárquico de imagens. O processo do anti-album, por excelência.**

**R.B. - O que corresponde de facto à negação da ideia de estilo, de escrita coerente e de sintaxe organizada. De início, acreditei no estilo, na unidade de estilo. Mas já não acredito.**

**P.R. - A técnica da colagem nunca te tentou? Apesar de estares preso a uma rigorosa unicidade do plano, algumas das tuas acumulações de imagens lineares evocam a ideia de uma colagem em *trappe-l'oeil*.**

**R.B. - Como te disse há pouco, recusei à partida o problema do objecto. Para mim, os objectos estão demasiado presentes. Preciso de "imaginário", isto é, da ambiguidade inerente a cada imagem em si.**

**P.R. - E porque não utilizar os processos mecânicos (reproduções fotográficas, impressões sobre trama, decalcomania industrial, etc....) que, acentuando a objectivação da imagem, te permitiriam obter o mesmo resultado?**

**R.B. - O meu realismo consiste em reconstituir na memória a integridade da forma. As imagens *ready-made* bloqueiam-me a visão. São demasiado presentes. A decalcomania ou os processos mecânicos da reprodução da forma são tão académicos como a pintura. Não esqueças que nunca copio uma forma a partir do original: escrevo de memória. E neste sentido, a fotografia comporta uma quantidade excessiva de informação bruta para poder constituir um signo. O desenho permite atingir o verdadeiro realismo, que é a esquematização racional da forma.**

**P.R. - Exactamente, na medida em que uma imagem obtida por processos mecânicos é uma estrutura visual, um cliché que suporta uma quantidade x de informação, basta alimentar esta estrutura, enriquecer e diversificar a informação para que na mesma proporção se desenvolva o poder de choque, a faculdade de comunicação.**

**R.B. - É possível, mas sinto-me muito mais tentado a fazer algo de novo com os meios clássicos conhecidos. A moda desagrada-me. Nunca li *Os Lusíadas* ....**

**P.R. - Baldavas-te sistematicamente às aulas de Português?**

**R.B. - Fiz os estudos secundários na escola preparatória das Belas-Artes, em que a literatura era deixada de lado!**

**P.R. - Limitas-te então ao desenho!**

**R.B. - Sim. O mundo actual é fértil em imagens pré-fabricadas. Constato-o, sem dúvida, objectivamente, mas partindo delas ofereço imagens subjectivas, esperando que a minha versão comoverá, fará sonhar. Publicidade, tele-**

**visão, cinema: sinto-os como linguagens de uma agressividade contínua. Quero mostrar às pessoas que há montes de coisas - frequentemente as mesmas coisas - que não são agressivas.**

**Quero proporcionar-lhes alguns instantes de reflexão: talvez porque o "estilo" do mundo de hoje me mete medo, pelo menos inconscientemente.**

**P.R. - A tua "arte pragmático-poética" seria, pois, uma arte da evasão. Não haverá uma contradição no teu realismo entre a análise objectiva e o propósito subjectivo, entre o testemunho e a transcrição?**

**R.B. - É esse o problema de Robbe-Grillet, em literatura. Tenho a impressão de ler um sonho, quando leio Robbe-Grillet, e, de facto, os sonhos não se "contam".**

**P.R. - Consegues nos teus quadros uma situação subjectiva que dá à obra uma coloração de conjunto mais ou menos acentuada. Será que não corres o risco de veres um dia essas situações organizarem-se numa narrativa?**

Fig. 8.46 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa», entrevista in Catálogo da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris, 1965 (cont.)

Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 51-56.

**R.B.** - Em primeiro lugar, sabes muito bem que não sou um narrativo. Não conto nada. Depois, o meu tratamento da imagem (tanto nas suas modificações como nas suas repetições) é totalmente instintivo e espontâneo. Recuso tanto o decalque como a reprodução fotográfica. Por fim, abstenho-me de toda e qualquer pretensão à moralidade pública, de qualquer crítica político-social à maneira de Arroyo. Como homem e como português, em 1965, acredito muito pouco na eficácia dessa crítica.

**P.R.** - De certo modo, és um repórter intimista do real. O teu diário íntimo é uma viagem à volta do teu quarto.

**R.B.** - Em certa medida. Para te dar um exemplo, os gravadores apareceram na minha pintura quando comecei a pensar que ia poder comprar um. Houve, em suma, uma apropriação prévia. Talvez seja por eu ter um instinto demasiado possessivo que não quero usar directamente as imagens-clichés mecânicas.

**P.R.** - Por vezes, fazes-me pensar no Wols das "Cidades": uma escrita automática da realidade exterior.

**R.B.** - Não conheço essas obras de Wols. Mas acho que tens razão, ao falares de escrita automática. Quando estou em frente da minha tela, penso em primeiro lugar naquilo que quero fazer. Mas acontece-me não ter nenhuma ideia. Então começo uma linha e espero que seja a minha mão a guiar-me. O mecanismo acaba por se desencadear, arrastando consigo todo o processo de associação automática. Tudo isto é uma questão de escolha dos meios. A descoberta da sociologia moderna colocou à nossa disposição uma infinidade de meios. Eu queria utilizá-los à minha maneira, pô-los e voltar a pô-los no quadro, transcrever Arman à maneira de Bertholo, quer dizer, acumulações de imagens. Pensei também em repetir elementos na superfície da tela, sem ter que recorrer a um processo industrial, de modo a conservar de uma imagem para outra as involuntárias modificações de pormenor que quebram a continuidade da série. Andy Warhol introduziu esta noção de repetição, mas é estritamente mecânica.

**P.R.** - Mas pode-se alterar a re-

Fig. 8.47 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa», entrevista in Catálogo da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris, 1965 (cont.)

Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 51-56.

**petição mecânica e intervir no processo industrial de fabricação da imagem. Não pensaste nisso?**

**R.B.** - Não, mas confesso que é um problema. Mas a utilização do processo mecânico implica a sobre-valorização quantitativa. Rapidamente se consegue conceber a alteração mecânica do processo industrial, e assim por diante. Talvez que eu próprio ainda não tenha encontrado o meio de me apropriar do processo mecânico. É, sem dúvida, por esta razão que de momento este processo me aborrece. E eu evito instintivamente as coisas que me aborrecem. No fundo, a questão consiste em saber como fazer alguma coisa sem nos aborrecermos a nós mesmos e sem aborrecer os outros. Confessei-te que se encontrasse um meio de personalizar o processo mecânico, usá-lo-ia certamente. Entretanto...

**P.R.** - ... **Assumes as tuas contradições. O propósito que te anima, é o de transformar o mundo, tendo, no entanto a consciência de que não poderás mudar**

**a sua realidade profunda. Este teu dilema é o de todos os verdadeiros poetas. Demiurgo revolucionário, sabes que não tens todos os poderes e que há um limite para todas as metamorfoses: o encontro com esse inalterável núcleo do real, cuja integridade não é senão a sua eterna imanência.**

Pierre Restary e René Bertholo  
26 de Maio de 1965

Do catálogo para a exposição na Galeria  
Mathias Fels, Paris 1965

Fig. 8.48 - Pierre Restany, «O Real para Além da Narrativa», entrevista in Catálogo da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris, 1965 (cont.)

Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 51-56.

CONVERSA COM RENÉ BERTHOLO

**Podés explicar como, após alguns anos, deixaste de pintar para te dedicares quase exclusivamente a estes autómatos a que tu próprio chamas "modelos reduzidos"?**

De facto, sempre estive fascinado pelo movimento. Em Portugal, aos 17 anos, antes de fazer pintura, fiquei muito impressionado com os filmes de MacLaren e "pintalguei" alguns metros de película, mas nunca fui mais longe porque não tinha nem meios nem conhecimentos para o fazer. Durante algum tempo, esta ideia do movimento passou para os meus quadros. Primeiro, numerosos elementos obrigavam a uma leitura, portanto a um movimento dos olhos, mas eu próprio introduzi explicitamente em certas telas o movimento por sequências de imagens decompostas, repetidas: um chapéu que se avoluma, nuvens em movimento (1965).

Sempre tive a paixão dos motores. Ao mesmo tempo que fazia quadros, por intermitência, manipulava estes motores nos momentos de lazer. Com bocados de madeira, fios de aço para os contactos e um sistema de bandas perfuradas,

fiz uma espécie de programador muito rudimentar que fazia girar discos de cor. Gostava de ver todo este mecanismo pôr-se em movimento e parar sozinho. Em seguida, fiz relevos tomando imagens nos quadros, aumentando-os e fiz uma montagem de circuitos de luzes coloridas. O meu primeiro "modelo reduzido" propriamente dito é constituído por um céu com nuvens pintadas sobre uma banda contínua que desfila lentamente, rolando sobre dois cilindros, por detrás de um barco fixo e um sol poente.

**Tiveste sempre, por conseguinte, a preocupação exemplar de só animar situações esquemáticas...**

Sim, procuro sempre ilustrar um só tema, as manifestações de um elemento natural. Tenho desejo de me limitar, de sugerir de maneira muito lisível este ou aquele fenómeno da natureza.

Num dos meus primeiros objectos, o vento intermitente criado por um ventilador balança suavemente as folhas de uma palmeira; as folhas são montadas sobre rolamientos de esferas e equilibradas com

Fig. 8.49 - Jean-Luc Verley, «Conversa com René Bertholo», entrevista in Catálogo da Exposição «René Bertholo: Modèles Réduits», Galeria 111, Lisboa, 1972  
Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 57-60.

pêndulos, portanto são muito livres. As paragens e os andamentos do ventilador são periódicos, o que me aborrecia, mas na exposição do ARC que se chamava "Distances" retomei este tema com uma programação aleatória do ar: havia dois ventiladores que, quando o programador lhes dava a ordem, agitavam as folhas de uma verdadeira palmeira.

Fiz também vários objectos com sombras. Num, o disco solar eleva-se por cima do horizonte, enquanto as sombras diminuem e vice-versa. Há uma banda de borracha na qual as sombras estão pintadas em negro e esta banda é esticada quando o sol se põe.

As imagens dos meus objectos são sempre muito esquemáticas. Quero que toda a gente as reconheça, como os signos e os símbolos dos guias turísticos. Quando faço uma casa, não é a casa do homem, eu não levanto o problema da habitação ou da vida no campo, por exemplo. É um arquétipo, o esquema de casa no qual toda a gente pensa: a forma muito simples que a criança (da nossa civilização) desenha e que, em se-

guida, representará definitivamente para ela uma casa. O mesmo acontece com as palmeiras, as nuvens.

Uma outra característica destes autómatos é a importância visual da parte mecânica (engrenagens de precisão, cremalheiras, calhas, interruptores, motores, programador, etc...). No princípio, não sabia se queira trocar da natureza ou da mecânica e depois, finalmente, gosto muito das duas. Primeiro, bem entendido, a mecânica é necessária para obter um certo movimento e eu penso que é muito importante que ela seja aparente. Sou ainda hoje como as crianças que gostam de abrir um objecto para ver como ele funciona e, como penso que há pessoas que são como eu, não escondo os maquinismos, deixo abertos os chassis, pelo menos de um lado, para que se possa ver por trás como anda. Não gostaria que a mecânica ou mesmo certos elementos eléctricos estivessem dissimulados: para mim, o objecto é constituído não só por ele próprio mas também pelos seus maquinismos, o programador alea-

Fig. 8.50 - Jean-Luc Verley, «Conversa com René Bertholo», entrevista in Catálogo da Exposição «René Bertholo: Modèles Réduits», Galeria 111, Lisboa, 1972 (cont.)  
Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 57-60.

tório, o seu cordão umbilical e todos os fios de cor. Mas há casos em que seria artificial que tudo fosse visível. Por exemplo, numa das últimas nuvens de superfície variável que eu fiz, há cinco elementos de nuvem independentes entre si e cujo movimento é aleatório. Para dar a impressão de que a nuvem flutua no espaço, que é aqui o meu tema, construí um chassis completamente torcido que não se vê de frente; para isso, foi preciso determinar as superfícies ocupadas pelos diferentes elementos e fazer o plano do chassis a partir daí.

**Como são constituídos os programadores aleatórios que tu constróis agora?**

Depois de ter realizado alguns objectos, estava pouco satisfeito por utilizar programas que, mesmo de longa duração, são repetitivos. Para sugerir os fenómenos naturais, que mudam todo o tempo e são numa larga medida imprevisíveis, procurei pois uma programação aleatória, comandada pela deslocação de uma

esfera de metal que estabeleceria os contactos. A principal dificuldade residia no facto de que cada contacto produzia uma chispa que estragava rapidamente as ligações e a esfera. Uma vez, um engenheiro sugeriu-me que pusesse interruptores em toda a volta na periferia; assim a esfera não está em contacto com a electricidade, só serve como peso para accionar as alavancas dos interruptores.

Mais precisamente, trata-se de um tambor constituído por três discos paralelos em plexiglas transparente de 3 mm de espessura. No primeiro há pistas de contacto em cobre e são escovas fixas que captam a corrente sobre estas pistas quando o tambor gira; em geral, há uma entrada e oito ou doze saídas. As pistas estão coladas sobre o disco com cola Minnesotta pulverizada, que tem a vantagem de nunca secar. Sobre o segundo disco há pontas que são rebites de 1,5 mm de diâmetro, distribuídos regularmente em toda a volta do eixo central; uma esfera de aço de 11 mm de diâmetro desloca-se livre-

Fig. 8.51 - Jean-Luc Verley, «Conversa com René Bertholo», entrevista in Catálogo da Exposição «René Bertholo: Modèles Réduits», Galeria 111, Lisboa, 1972 (cont.)  
Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 57-60.

mente entre estas pontas. Tem apenas o peso necessário para accionar os interruptores colocados na periferia do terceiro disco. Por vezes, o disco pode girar uma ou duas vezes com a esfera saltando de ponta em ponta sem estabelecer contacto; como as pontas estão distribuídas de maneira muito regular, obtenho um coeficiente aleatório bastante bom. Para outros objectos, os interruptores da periferia são substituídos por inversores e a esfera inverte o sentido de rotação dos motores.

Jean-Luc Verley

Do catálogo da exposição  
"René Bertholo: Modèles Reduits",  
Galeria 111, Lisboa, Junho/Julho de 1972

Fig. 8.52 - Jean-Luc Verley, «Conversa com René Bertholo», entrevista in Catálogo da Exposição «René Bertholo: Modèles Reduits», Galeria 111, Lisboa, 1972 (cont.)  
Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 57-60.

**1 - Quando começou a pintar (pode dizer-nos quando?) pensa que foi por vocação ou devido a circunstâncias especiais?**

O meu pai fez sempre pintura como amador. Muito autoritário, queria que eu fizesse sempre vários desenhos por dia. Eu fazia-os sem prazer, porque me apetecia mais ir brincar com o vizinho do andar de baixo. Com ele construí uma espécie de aparelho Morse. O "ponto" e o "traço" eram simbolizados por duas lâmpadas de cores diferentes. Gostava de fazer experiências de química e o chão de madeira do meu quarto em casa dos meus pais está ainda marcado pelo ácido sulfúrico. A única exceção a essa preguiça de desenhar: a tentativa de ilustrar um conto de Selma Lagerlof em estilo de banda desenhada.

Uma vez construí uma aldeia: minúsculas casas de cartolina com uma abertura no sítio da portas. Punha açúcar dentro e esperava que as formigas viessem dar vida à aldeia. Depois passava horas a olhar. Isso levou o meu pai a concluir que eu tinha vocação para arquitecto. Eu não o

contradissem. Na Escola António Arroio (que na altura ainda dava acesso às Belas-Artes - Arquitectura, mediante dois anos suplementares de liceu) tinha um colega (Sebastião Fonseca) com o qual ia muitas vezes à Biblioteca Americana. Foi lá que vi as primeiras reproduções de pintura moderna: De Kooning, Pollock, Tobey, Rothko, etc. Com Sebastião Fonseca nasceu em mim o gosto de pintar. Nós achávamos interessante o que víamos nas revistas americanas de arte e queríamos fazer o mesmo. Era um jogo, já não era nada de obrigatório (1953). O meu pai ficou muito espantado quando lhe disse que já não queria ir para Arquitectura mas para Pintura. Duma viagem "à Europa" trouxe um livro de Paul Klee. Grande entusiasmo. O seu retrato esteve no lugar de honra de todos os meus sucessivos "ateliers" e hoje ainda, apesar de a sua influência ter perdido importância lentamente.

Com Lourdes Castro, Costa Pinaheiro e Gonçalo Duarte fui-me embora de Lisboa em 1957 para me

Fig. 8.53 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979  
Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

instalar em Munique. Mas a cidade já não era o centro artístico que tinha sido no tempo de Klee; alguns meses mais tarde apanhei o combóio para Paris onde era o grande momento "post-Staël". Jan Voss, que tinha conhecido em Munique, veio também viver para Paris. Travámos conhecimento com Christo, chegado a Paris ao mesmo tempo que nós.

Eu e a Lourdes Castro tínhamos começado a fazer uma "revistazinha" que imprimíamos em serigrafia. O Jan Voss e o Christo juntaram-se a nós para a continuar. "Trocas" importantes e muitas vezes inconscientes produziram-se frequentemente entre nós os quatro. "Duas famílias", no entanto: Voss e eu de um lado, Lourdes Castro e Christo do outro.

**2 - Poder falar-nos do espírito que animou as suas obras entre 1962 e 1966, obras geralmente conhecidas sob a designação reveladora de "acumulações de imagens"?**

Uma das primeiras obras de arte que vi quando cheguei a Paris foi uma grande fita de papel com carimbos impressos em desordem.

Foi em casa de uma amiga nossa e era obra de Arman. Que importância lhe dei nessa altura (1958)? Não muita, creio. No que diz respeito ao "espalhamento" das "figuras" na tela, eu já tinha tido os primeiros choques na Biblioteca Americana com as obras de Tobey e Pollock. Penso que a ideia estava no ar naquela altura.

Jan Voss, Lourdes Castro, Christo e eu tínhamos começado a fazer quadros "espalhados". No que diz respeito a mim e a Jan Voss, as imagens iniciais (*grafittis*), primeiro abstractas, foram-se tornando rapidamente figurativas. Antes de nós, é claro, outros artistas tinham começado a fazer quadros figurativos e entre os de Paris e mais ou menos da nossa idade, Arroyo. Outros, tais como Rancillac, Telemaque, Klasen, Gasirowsky, ao mesmo tempo que nós. Mas que tínhamos (eu e o Voss) de comum com estes últimos? A figuração, por certo, a necessidade de "cortar" com a abstracção em voga nessa época, mas nada mais. Nós estávamos mais próximos de Tobey e Pollock do

Fig. 8.54 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979 (cont.)  
Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

ponto de vista da "escrita", da ausência de centro no quadro e, é claro, também de alguns outros artistas mais jovens, como Twombly e Fahlström. Nós conhecíamos os quadros do primeiro antes de começarmos a pintar "espalhado", mas o segundo ainda não era conhecido em Paris e nem em revistas tínhamos visto coisas dele. As obras de Arman aproximavam-se desta concepção, por isso dei aos meus quadros o seu termo de "acumulação".

Os nossos conteúdos eram, no entanto, muito diferentes, opostos mesmo. As acumulações de Arman eram muito fortes, elas tinham *punch* e isso servia-nos, numa espécie de combate contra a "ordem estabelecida". Eu queria também combater a ideia preconcebida de que a abstracção era mais moderna do que a figuração (hoje é o contrário), que a pintura lírica era mais verdadeira, mais quente, do que a geometrizante. Queria misturar tinta e era isso que nessa altura me diferenciava de Voss.

Sonhei, em oposição a Christo, por exemplo, fazer uma arte que

fosse acessível a toda a gente, operário ou intelectual, criança ou adulto, sabendo perfeitamente que ninguém a leria da mesma maneira.

### **3 - Sente-se nos seus trabalhos uma certa fascinação pela imagem. Conhece a natureza e a origem dessa fascinação?**

A imagem permite comunicar com todas as pessoas, para além das culturas e das línguas. Com a imagem não há os mal-entendidos das palavras, dos quais só a Poesia é isenta.

A imagem não tem conteúdo preciso, ela é uma "vasilha", um "contentor". Ela não evoca as mesmas associações ao pintor que a fez e ao espectador. A menos que se pintem palavras nos quadros.

### **4 - O seu interesse pela banda desenhada, partilhado a meio dos anos sessenta por pessoas tão diferentes como Mel Ramos, Peter Saul, Fahlström, Roy Lichtenstein nos EUA, assim como por pessoas então ligadas a si em França (Voss e Telemaque) dá-lhe hoje a impressão de ter pertencido a uma**

Fig. 8.55 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979 (cont.)  
Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

corrente definida, à corrente *pop* para lhe dizer o nome? Continua a interessar-se fortemente pela banda desenhada? Que pensa da celebridade actual de produtos muito tradicionais como Tintin e Mandrake, depois das transformações tumultuosas que conheceu este género (por vezes sob o impulso de artistas como você ou particularmente Peter Saul)?

A banda desenhada interessa-me hoje tanto como dantes. Ela é a expressão mais viva da força da imagem e da sua independência em relação às palavras. Diz-se que o conteúdo de Tintin é reaccionário, de direita. Mas isso diz respeito às palavras, ao texto. O desenho é agudo e económico, os truques para exprimir o movimento, os sons, os sentimentos dos personagens (que sejam seres humanos ou animais) são simplesmente geniais.

De Mandrake, um dos heróis da minha infância, guardo a lembrança de acontecimentos maravilhosos, difíceis de traduzir no cinema, mesmo com todos os truques de que ele dispõe.

Quanto a saber se tenho a sensa-

ção de pertencer à corrente *pop*, confesso que não me interessa saber em qual corrente quero ser classificado.

**5 - Como vê a profissão de pintor, as noções de textura e acabamento? E os conceitos de bonito, açucarado?**

A profissão de pintor tem muito que ver com a de prostituta. Vendo as coisas bem vistas, nós pomos um mecanismo a andar e depois deixamos o "cliente" sozinho com ele próprio. Alguns, para contar coisas sérias, vestem os seus quadros de escuro e outros de cores garridas. Recuso-me a ver a minha actividade como uma profissão - com tudo o que este termo contém de carreirismo.

**6 - A iconografia das suas pinturas e dos seus objectos, os sistemas quase derisórios que determinam o funcionamento destes últimos (muitas vezes aleatório) testemunham de uma visão do mundo voluntariamente simplificada: serão estas as condições necessárias para a sua eficácia plástica?**

Fig. 8.56 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979 (cont.)

Fonte: *René Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

Eu penso que desejo exprimir coisas simples, elementares. "Eficácia plástica", para mim, quer dizer servir-se de meios apropriados ao que se quer transpor para a tela, que se elimina o supérfluo numa procura de clareza. As imagens dos meus quadros vêm directamente da memória, num clima de sonho acordado. As imagens dos sonhos são imagens simplificadas; se um detalhe existe, é porque é significativo.

**7 - Como é que começou a fazer objectos com movimento?**

Não consigo continuar uma ideia que sei estar esgotada. Quando era criança estava mais virado para a mecânica e a ciência do que para a arte: o meu pai fez-me aprender uma profissão artística. Os meus objectos com movimento permitiam-se pela primeira vez misturar todos os meus "talentos".

**8 - Há algum tempo já que você voltou à pintura com a série actual de "Quartos". Porquê este tema e qual a relação que ele tem com este retorno à pintura?**

Eu sou uma pessoa que vive numa cidade (que é um lugar fechado), que sai pouco e passa a vida no que eu chamaria de preferência "o meu laboratório". Quando pinto, falo de mim, do meu universo quotidiano, portanto o tema-ambiente dos "quartos" convinha perfeitamente.

Há algum tempo já a ideia de viver no campo tem crescido em mim e estou certo de que isso trará modificações à minha pintura. A relação "quartos/volta à pintura" parece-me evidente: nos meus quadros anteriores os objectos flutuavam no espaço: eles adquiriram lentamente três dimensões, primeiro no espaço do quadro e depois no espaço quotidiano. Numa palavra: tornaram-se "pesados" - e como! - portanto, faltava-lhes um chão e a representação de um espaço quotidiano, os "quartos".

**9 - Paralelamente, a sua actividade de escultor volta-se para a realização de decorações de escolas e edifícios públicos. Apesar de serem concebidas de maneira "tradicional", as suas pinturas**

Fig. 8.57 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979 (cont.)  
Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

**perturbam esta "tradição". Como interpretar isto?**

Não penso que as minhas esculturas perturbem - a palavra é vossa - seja que tradição for. A que tradição se referem? A minha é a da escultura popular em geral. Estas esculturas destinam-se a lugares públicos. Elas devem portanto ser acessíveis a todos os públicos.

**10 - Aprecia o trabalho de Oldenburg?**

Sim, penso que ele se inscreve na tradição de que falo mais acima e é certamente por isso que me fazem essa pergunta. No entanto, de uma maneira geral, a minha tendência é para miniaturizar os elementos que constituem o quadro, o que é a antítese do que faz o Oldenburg. Mas forçosamente não posso "miniaturizar" quando tenho que fazer uma escultura com três metros de alto com um orçamento extremamente restrito. De qualquer dos modos, os elementos da realidade são em geral aumentados quando representados em esculturas concebidas para lugares públicos.

19 de Dezembro de 1979

Entrevista dirigida por Xavier Douroux e Frank Gautherot  
Tradução de René Bertholo feita à pressa  
Do catálogo "Bernard Moninot + René Bertholo", por ocasião da exposição organizada pela associação "Le Coin du Miroir", no Colégio de Quetigny, Dijon

Fig. 8.58 - Xavier Douroux, Frank Gautherot, «Perguntas a René Bertholo», entrevista (tradução do autor) in Catálogo «Bernard Moninot + René Bertholo», Exposição da Associação «Le Coin Miroir», Colégio de Quetigny, Dijon, 1979 (cont.)  
Fonte: *RenÉ Bertholo*, Museu de Serralves, Porto, 2000, pgs. 61-66.

# A PINTURA

Fernando Falcão

# FAZ-SE Mais

# QUE

# se

# Diz

*René Bertholo tem uma personalidade complexa e multifacetada. Demonstra múltiplos interesses e uma infinita curiosidade pelas coisas. Nos seus diferentes modos de expressão artística, do desenho à pintura, da escultura e criação de engenhos à composição musical, desenvolve*

*sempre caminhos ao sabor de uma motivação pessoal profunda e cuja duração depende da vontade interior de mudar. Assim criou uma obra influente, nacional e internacionalmente, que parece regressar sempre a si própria independentemente do*

*estatuto que cria, e que se assume por ligação às pessoas e às coisas. Toda a vontade de despertar a imaginação do público, que participa no fazer do seu trabalho, revela uma formação humana de fundo e um sentido de envolvimento da obra de arte na realidade*

Fig. 8.59 - Fernando Falcão, «A pintura faz-se mais do que se diz», entrevista  
Fonte: *Revista Artes & Leilões*, nº 32, Agosto/Setembro 1995, pgs. 28-32



"A Árvore da Vida", óleo s/tela, 116,5 x 89 cm, 1994

**A**corda e adormece ao ritmo do Sol, nesse campo algarvio que trocou por Paris, para ter tempo e estar próximo do mar. Fala em entrevista a "Artes & Leilões" dos caminhos da sua obra e da sua mais recente exposição - "Quadricromias" - patente na Galeria Fernando Santos, no Porto.

**RENÉ BERTHOLO** - Eu estou num constante regresso ao passado. Um dos quadros é dividido em três partes e tem seis imagens a que eu chamo "Notas Biográficas" e é tirado quase

inteiramente de uma aguarela muito pequena. Foi feito numa altura em que eu pintava de uma maneira muito pouco pictoral. Fazia um desenho e coloria-o. Olho às vezes para as coisas desse tempo e penso: "Estou agora a pintar de uma maneira muito diferente". Perdi o medo de fazer imagens grandes, perdi o medo aos espaços vazios. Tinha a impressão de que não podia abordar um espaço relativamente grande e resolvê-lo de maneira viva e pictoral.

**ARTES & LEILÕES** - E isso acontecia porquê?

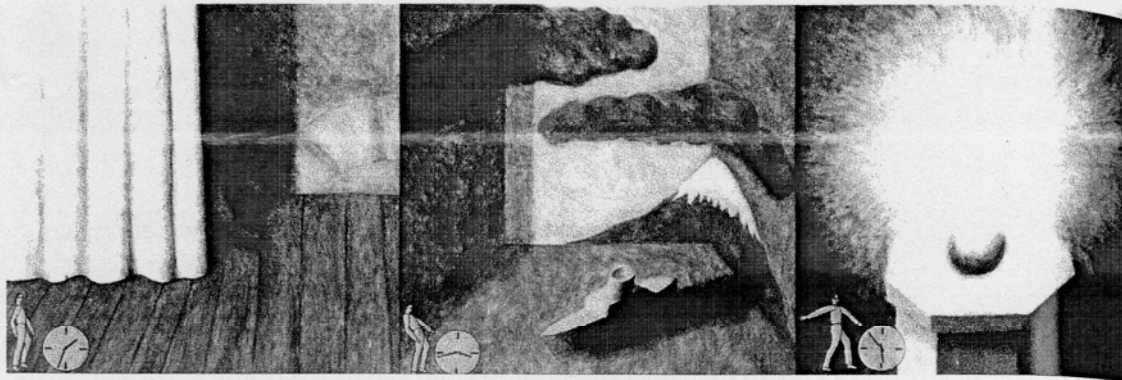
**R.B.** - Por falta de experiência, por achar que não sabia pintar. Ainda em miúdo comecei por desenhar BD e muito mais tarde fiz coisas na direcção do Klee. Nele o mais importante é o

desenho e eu gostava tanto que queria fazer algo parecido. Em Paris a Vieira da Silva disse-me que eu não sabia pintar e que o que fazia era mau. Foi aí que comecei, por desespero, a fazer desenhos muito grandes, cheios de pequenas coisas, objectos conhecidos e outros não, alguns abstractos e outros relacionados com a realidade imediata. Para não ter que resolver o problema dos espaços vazios, enchia-os de pequenos elementos.

**A&L** - Então fazia um preenchimento sistemático do espaço em vez da abordagem da superfície total...

**R.B.** - O espaço era preenchido por medo aos vazios. Como se anima uma superfície vazia?

Fig. 8.60 - Fernando Falcão, «A pintura faz-se mais do que se diz», entrevista (cont.)  
 Fonte: Revista Artes & Leilões, nº 32, Agosto/Setembro 1995, pgs. 28-32



Notas Biográficas (tríptico), óleo s/tela 70 x 140 cm (cada), 1994

Comecei a desenhar e durante um ano fiz apenas isso. Depois é que comecei a preencher os espaços entre as linhas com cor, mas no fundo eram muito mais desenhos coloridos do que pintura. A pintura pode ser tudo. A pintura é tudo o que é feito com tintas. Durante muito tempo estive mais interessado no significado dos elementos desenhados. O que os desenhos me podiam fazer sonhar. A pouco e pouco tenho a impressão de que a minha imaginação se foi bloqueando. Hoje é muito raro fazer uma imagem completamente nova. São sempre coisas que vou buscar a quadros que fiz há mais tempo. Fui perdendo o medo e aumentando o formato de cada imagem. Tomei o gosto por me interessar pelo tratamento do espaço.

**A&L** - Esta última exposição chama-se "Quadri-cromias"...

**R.B.** - Estou a pintar de uma maneira muito próxima à forma como se imprime e reproduz em tipografia. Normalmente imprimem-se quatro cores mas por vezes é preciso mais. Começo pelo azul, porque no azul já vai o modelado quase todo. Depois vem o encarnado e depois o amarelo com várias forças. Acabo com cinzentos de vários tons até chegar quase ao preto. O facto de sobrepôr essas camadas dá uma vivacidade maior à cor, porque a luz atravessa as camadas, do que aplicando as cores directamente o que empobrece a luminosidade. Agrada-me a sobreposição que modela as superfícies que assim são mais vivas.

**A&L** - Gera profundidades e atmosferas.

**R.B.** - Sugere-me as borras de café que as bruxas leêm. Muitas vezes deixo espaços em que não acontece nada, mas noutras vejo neles qualquer coisa e acentuo-a.

**A&L** - Sente a necessidade de transpor imagens por ligação aos temas ou para dar continuidade a um código próprio?

**R.B.** - Há imagens de que gosto. Gosto de pássaros independentemente de serem um símbolo de liberdade. Associo-os muito à forma dos

*O que os desenhos me podiam fazer sonhar. A pouco e pouco tenho a impressão de que a minha imaginação se foi bloqueando. Hoje é muito raro fazer uma imagem completamente nova*



"O Capuchinho Vermelho", óleo s/tela, 100 x 81 cm, 1994

aviões. Os aviões pintei-os porque por cima da nossa casa no Algarve passavam muitos aviões militares a rasar o telhado. Era uma coisa pouco simbólica...

**A&L** - ...mas muito presente.

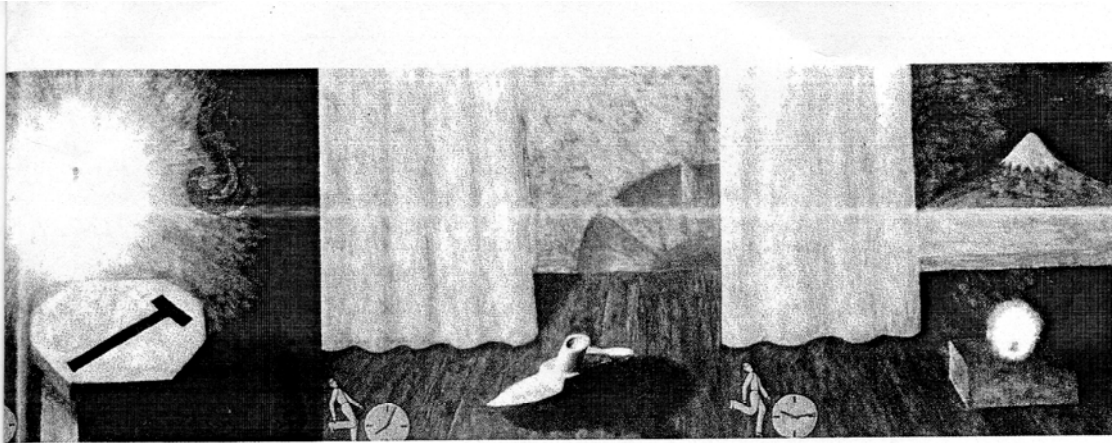
**R.B.** - São coisas assim. Por exemplo, as cadeiras que pinto comprei-as no Mercado das Pulgas em Paris e tenho-as há muitos anos no atelier.

**A&L** - A propósito, nesta exposição há questões que se prendem com a utilização de mecanismos e o prevalecer de formas naturais. Como aquela tela com um título fortemente simbólico "A Árvore da Vida", que faz díptico com uma outra, "A Coluna Sem Fim"...

**R.B.** - Acho que a vida também é uma coluna sem fim. Chamei-lhe "Árvore da Vida" porque misturei lá desenhos do António Dacosta e de uma criança. Depois dele morrer, chegaram-me às mãos através do Pedro Morais fotocópias dos desenhos do Dacosta para a decoração do Metro de Lisboa e neles vinha incluído o coelho da Alice no País das Maravilhas. Um pouco por homenagem ao António resolvi dar cor e volume a esse coelho, recortá-lo aos bocados. Ao mesmo tempo, a filha de outro António, o Costa Pinheiro, tinha feito um boneco a partir da Abelha Maia que pendurei no atelier. O título "Árvore da Vida" vem daí: a ligação entre o António que desapareceu e a filha do António que está a crescer. Os títulos não têm de ser ilustrativos, não têm de estar relacionados com a imagem. São um elemento mais que vai influenciar a leitura do quadro. O que eu gostava era que os meus quadros fossem exactamente como a borra do café, onde cada pessoa vê coisas diferentes e, no fundo, está a ver-se a si própria.

**A&L** - A propósito da Alice, gostava que nos falasse sobre o quadro do Capuchinho Vermelho.

**R.B.** - Esse é talvez um pouco ilustrativo na medida em que a ideia é criar uma imagem de



uma mulher angustiada pelas plantas, pelos problemas da vida e pelo dinheiro. Tem algo de ilustração.

**A&L** - Há quadros que fazem pensar na sua própria passagem de fases em termos de linguagem técnica. das esculturas mecânicas à pintura...

**R.B.** - Durante dez anos fiz essas máquinas, depois parei e voltei a pintar. Talvez esteja a regressar a esse ponto de não saber como evoluir. É muito desagradável a sensação de estar sempre a fazer a mesma coisa. Foi numa altura parecida que resolvi começar a fabricar esses objectos e realmente a minha vocação seria mais para fazer coisas técnicas do que para pintar. Simplesmente nasci dentro de um tubo de tintas. Toda a família da parte do meu pai tinha muita actividade manual. O meu pai e o meu tio pintavam mas também trabalhavam em publicidade. Um meu outro tio construía barcos de recreio e fez, integralmente, uma máquina de projectar filmes de 35 mm. O meu avô era tanoeiro: fazia o vinho mas também produzia as pipas. E depois nasceu uma data de gente com jeito artístico.

**A&L** - Mas o seu pai decidiu que você tinha de ser arquitecto...

**R.B.** - Chumbei três vezes na cadeira de desenho arquitectónico já nas Bclás-Artes. Disse-lhe que queria antes fazer pintura. E ele perguntou-me: "Então como é que vais viver?", ao que eu respondi "Não sei, logo se verá". O meu pai disse: "Se não queres continuar na escola vou-te arranjar um emprego!". Passei a trabalhar a meio tempo na Shell a fazer paginação. É o melhor emprego que um pintor pode ter porque não influencia nada e é menos poluente para alguém que quer fazer pintura do que a publicidade. A publicidade traz tiques gráficos que se notam na pintura e nessa altura achei que a única coisa que queria fazer era pintar.

**A&L** - E como é que ressurgiu a ideia de fabricar engenhos?

**R.B.** - Já conhecia as esculturas de Paul Bury e de

*Já conhecia as esculturas de Paul Bury e de Jean Tanguely, com quem me relacionei em Paris. Nessa altura eu e a Lourdes de Castro fizemos uma revista, a KWY, que começou por ser uma carta para os amigos impressa em serigrafia*



"Coluna sem fim", óleo s/tela, 116,5 x 89 cm, 1994

Jean Tanguely, com quem me relacionei em Paris. Nessa altura eu e a Lourdes de Castro fizemos uma revista, a KWY, que começou por ser uma carta para os amigos impressa em serigrafia. Como os amigos se interessaram, alargámos a equipe, o formato e a tiragem. Quando deixei de saber como havia de continuar a pintar, veio-me a velha ideia das engenhocas. Sempre me interessei por máquinas. Ali limitei-me a um tipo de imagens ligadas à paisagem, mas não imaginava que seria interessante pôr em movimento todos os elementos da minha pintura.

**A&L** - Então há uma ligação entre a pintura e os objectos.

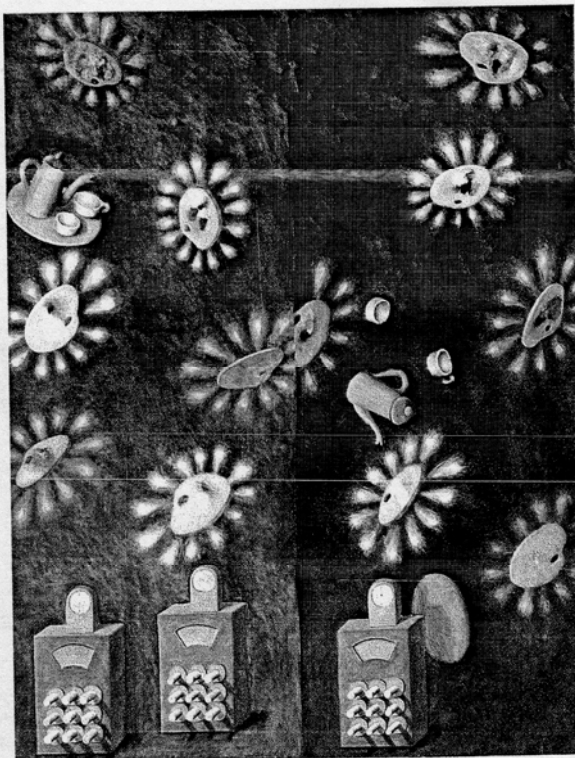
**R.B.** - Sim. É quase impossível fazer coisas desligadas. Nos meus quadros a parte não-real, o sonho, tem um certo peso. Nos objectos liguei-me a fenómenos, a coisas que existem na Natureza. Acho que fiz bem em limitar-me porque isso deu coerência a esses objectos. As imagens bidimensionais exigem imaginação ao espectador, para que tomem existência interior que é a única que tem importância. Tudo aquilo que nós vemos só existe porque se reflecte dentro de nós e não vemos todos a mesma coisa.

**A&L** - Fez várias esculturas para espaços públicos. Como sentiu a passagem da sala de exposições para a rua?

**R.B.** - Gosto muito de fazer essas coisas mas acho que é mais gratificante pintar. Num espaço público limito-me forçosamente, porque a obra é vista por um público mais vasto. Abandono a inclusão de elementos que não são facilmente identificáveis. As obras a três dimensões parecem-me um pouco limitativas da imaginação porque têm uma experiência material muito forte. Já a tela pode fazer pensar numa paisagem ou noutra coisa. Parece que se ganha algo em acrescentar uma dimensão, mas tenho a sensação de que se diminui.

**A&L** - Recentemente começou a interessar-se por electrónica, mas já antes tinha fabricado objectos accionados por sons, como o bater de palmas...

Fig. 8.62 - Fernando Falcão, «A pintura faz-se mais do que se diz», entrevista (cont.)  
Fonte: Revista Artes & Leilões, nº 32, Agosto/Setembro 1995, pgs. 28-32



"As Paletas Voadoras", óleo s/tela, 162,5 x 130 cm, 1994

**R.B.** - Conheci um engenheiro electrónico que me resolveu alguns problemas. Comecei a interessar-me pelo funcionamento da electrónica e as possibilidades que ela me poderia dar. Entretanto tinha-me virado para a produção de sons e por isso fiz uma caixa que produz sons mais ou menos musicais. Eu digo que é "mózika" porque não tenho a certeza que seja música. Esta parte do meu trabalho é importante para relaxar da pintura e no Algarve tenho tempo para fazer esta máquina, que não é só para mim mas também não é para vender.

**A&L** - *A música abre-lhe um universo muito vasto.*

**R.B.** - O meu medo é que me aconteça a mesma coisa que me parece acontecer com a pintura. Acho que quando nascemos sabemos tudo mas não temos consciência disso. A consciência de que sabemos tudo obriga-nos a esquecer e é necessário esse esquecimento para voltar a aprender. Tenho a impressão que aprender uma coisa abre portas e ao mesmo tempo fecha-as. Não quero entrar nos cânones da música. Quero surpreender-me a mim próprio e aos meus ouvintes, fazer experiências sem pensar. Se me envolvo com as receitas vou perder a vontade de continuar, vou sentir que estou a fazer uma coisa que já toda a gente fez.

**A&L** - *E a ideia de desaprender à medida que se evolui, de desestruturar tudo para encontrar uma estrutura pessoal?*

*A consciência de que sabemos tudo obriga-nos a esquecer e é necessário esse esquecimento para voltar a aprender. Tenho a impressão que aprender uma coisa abre portas e ao mesmo tempo fecha-as*

**R.B.** - Eu não estou a falar muito da pintura, mas a pintura faz-se mais do que se diz. Não nascemos com o sentimento de individualidade. Quando surge a necessidade de procurar em nós o que somos perdemos o sentimento original do Todo. Durante um tempo longo a individualidade afirma-se de uma forma muito forte e o seu auge será a adolescência. A pouco e pouco vai perdendo a importância para se regressar ao Todo.

**A&L** - *O humor está sempre presente nas suas obras. Consegue romper um pouco a poesia sem a perturbar...*

**R.B.** - Não quero de modo algum destruir a poesia, antes pelo contrário. A choramingueice é que eu não suporto. O humor é uma vontade, uma vontade de brincar com as coisas, de não me levar demasiado a sério. No caso da música, nunca procurei imitar instrumentos existentes. Quero é encontrar sonoridades diferentes. Mas de repente encontrei o "piano". A primeira peça que nasce com esse "piano" é quase romântica, mas há um bicho misturado que faz ruídos esquisitos ao mesmo tempo. Quando comprámos o piano da Aida Baptista, a actriz de revista do Parque Mayer, não havia maneira de pôr as notas certas. Agora temos um piano electrónico, que é perfeito, mas o piano da Aida Baptista não era um piano qualquer. A história diverte-me e ainda por cima o piano não prestava.

## **CAPÍTULO 9**

**HELENA ALMEIDA**



Fig. 9.1 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974

3 fotografias 38,5x48,5 cm, 1 fotografia 48,5x58,5 cm, 2 fotografias 32x58,5 cm / 6 fotografias a preto e branco, gelatina sal de prata com tinta acrílica azul.

Colecção: Museu do Chiado

Fonte: Museu do Chiado



MATRIZ

Inventário e Gestão de Coleções Museológicas  
INFORMAÇÃO PARAMETRIZÁVEL SOBRE PEÇAS

**Identificação da Peça**

**Instituição / Proprietário:** Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea  
**Super-Categoria:** Artes Plásticas, Artes Decorativas, etc.  
**Categoria:** Fotografia  
**SubCategoria:**  
**Denominação:** Pintura habitada  
**Título:**  
**Nº de Inventário:** 2597  
**Sítio Arqueológico:**  
**Código:**

**Tipo:** Transparência a cores  
**Nº Inv Fotográfico:** 27166  
**Localização:** DDF-IPM



**Autor:**

**Autoria**

**Autoria:**

Nome	Tipo	Ofício	Sinónimos
Almeida, Helena (Lisboa, 1934)	Autor	OFICIO AUTOR	

**Justificação/Atribuição:**

**Assinatura:**

**Imagem**

**Localização:** Helena Almeida; canto inferior direito (6 fot.)

**Datação**

Fig. 9.2 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974  
Ficha de obra  
Fonte: Museu do Chiado

**Época / Período****Cronológico:****Data(s):****Ano(s):** 1974 d.C.**Século(s):**

XX d.C.

**Justificação da Data:**

1974; canto inferior direito (6 fot.)

**Outras Datações:****Informação Técnica****Matéria:****Suporte:****Técnica:**

6 provas positivas a preto e branco gelatina sal de prata e pintura a acrílico

**Precisões sobre a Técnica:****Dimensões****Altura (cm):**

(cf. infra e Obs.)

**Largura (cm):****Profundidade (cm):****Espessura (cm):****Diâmetro (cm):****Comprimento (cm):****Outras Dimensões:** 38,5 x 48,5 (3 fot.); 48,5 x 58,5 (1 fot.); 32 x 58,5 (2 fot.)**Peso (g):****Capacidade:****Origem****Historial:****Função Inicial/Alterações:****Objecto Relacionado:**

Denominação	Localização	Nº Inventário	Imagem
-------------	-------------	---------------	--------

**Incorporação****Data de Incorporação:**

00 / 00 / 2002

**Ano(s):****Modo de Incorporação:**

Compra

**Custo:****Descrição:**

Adquirido pelo Estado

Fig. 9.3 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Museu do Chiado

**Achado / Recolha:**

Lugar:

Freguesia:

Concelho:

Distrito:

Região:

País:

Coordenadas:

Data de Achado/Recolha:

Ano(s):

Achador / Colector:

Circunstâncias

do Achado/ Recolha:

**Exposições**

Exposições:

Título	Local	Data de Início	Data de Fim	Nº Catálogo
Novas aquisições e doações 2000/2001	Lisboa: Museu do Chiado	12 / 10 / 2001	20 / 01 / 2002	s/ nº p/b
Figuração-Hoje?	Lisboa: SNBA	00 / 01 / 1975	00 / 01 / 1975	174 p/b
Diferença e Conflito: O Século XX nas colecções do Museu do Chiado	Lisboa: Museu do Chiado	19 / 06 / 2002	13 / 10 / 2002	s/ nº

**Bibliografia**

Bibliografias:

Título	Autores	Edição
Diferença e conflito: O Século XX nas colecções do Museu do Chiado [Programa]		Lisboa, IPM, 2002, s/ p. cor
Figuração-Hoje? Helena Almeida		Lisboa, SNBA, 1975, 33 p/b Santiago de Compostela, Xunta de Galicia/CGAC, 2000, 14 p/b Lisboa, IPM, 2001, s/ p. p/b Lisboa2003, 41 p/b
Novas aquisições e doações 2000/2001 "PSP sai da Baixa de Lisboa para Museu do Chiado crescer". Público. 17 de Julho	REIS, Bárbara; MARQUES, Tânia	
"Helena Almeida: Os envoltimentos e os limites móveis do corpo". Colóquio/ Artes. 2ª série. 30º ano, nº 76. Março	ROSA, Emídio Rosa de	Lisboa, FCG, 1988, 16
"Helena Almeida e o vazio habitado". Colóquio/ Artes. 2ª série. 19º ano, nº 31. Fevereiro	SOUSA, Ernesto de	Lisboa, FCG, 1977, 12 p/b
Helena Almeida: Pintura habitada. 2002. 1 p. Texto de exposição. Acessível no Museu do Chiado, Lisboa, Portugal	ÁVILA, María Jesús	, -
"Influência aborígene na Bienal de Sidney". Público. 7 de Outubro	FARIA, Óscar	Lisboa2003, 36 p/b

Documentação Associada:

Tipo	Descrição	Imagem
------	-----------	--------

**Observações**Fig. 9.4 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1974

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Museu do Chiado

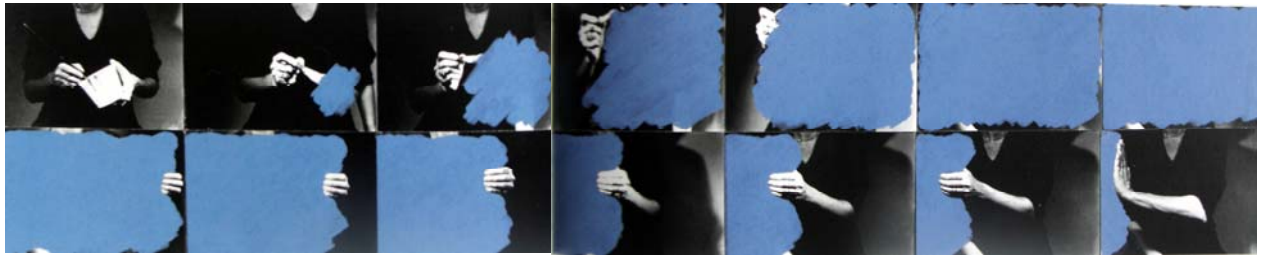


Fig. 9.5 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976  
 68x350 cm / 14 fotografias a preto e branco com tinta acrílica azul  
 Coleção: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian  
 Fonte: Catálogo *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, pgs. 52-53

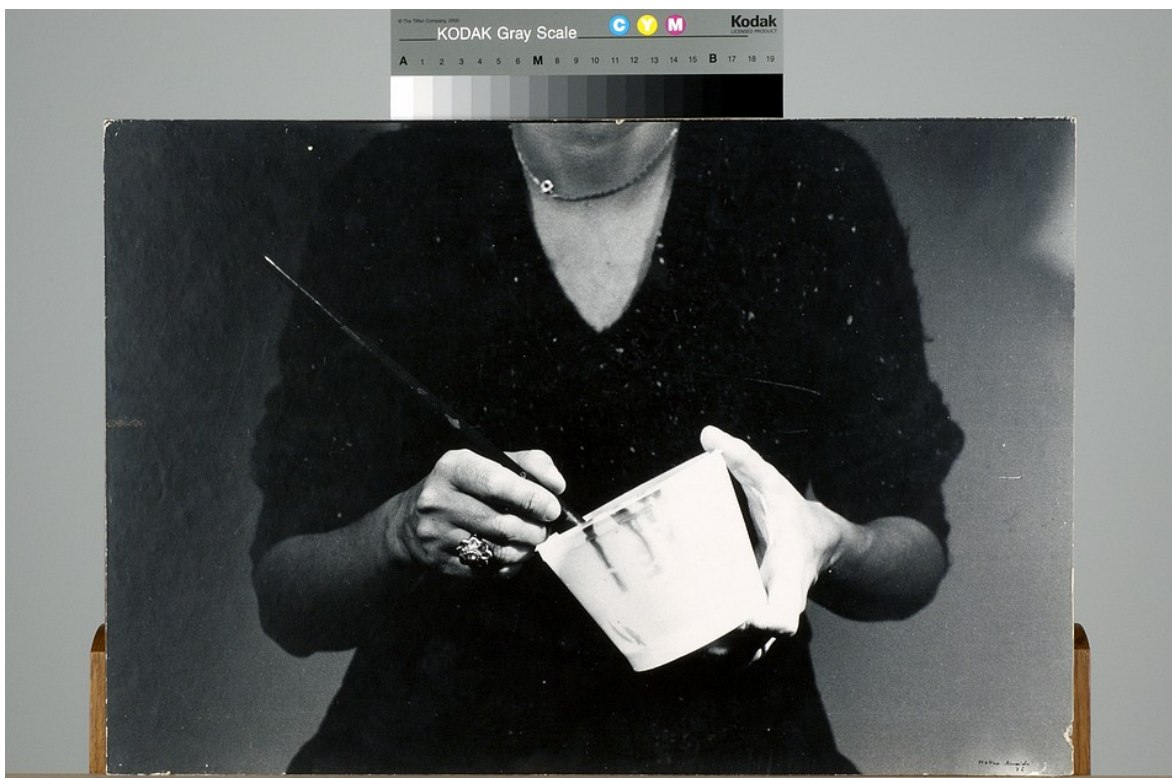


Fig. 9.6 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976  
 Documentação fotográfica da obra antes do restauro: fotografia 1  
 Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

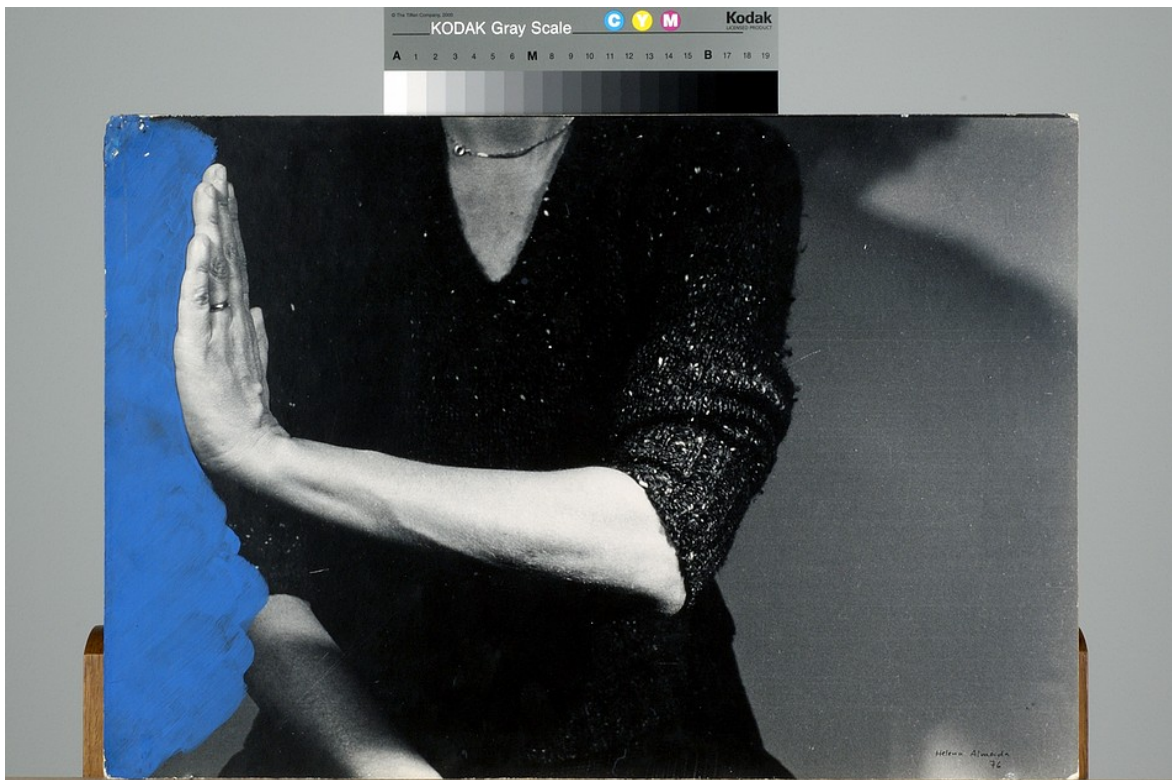
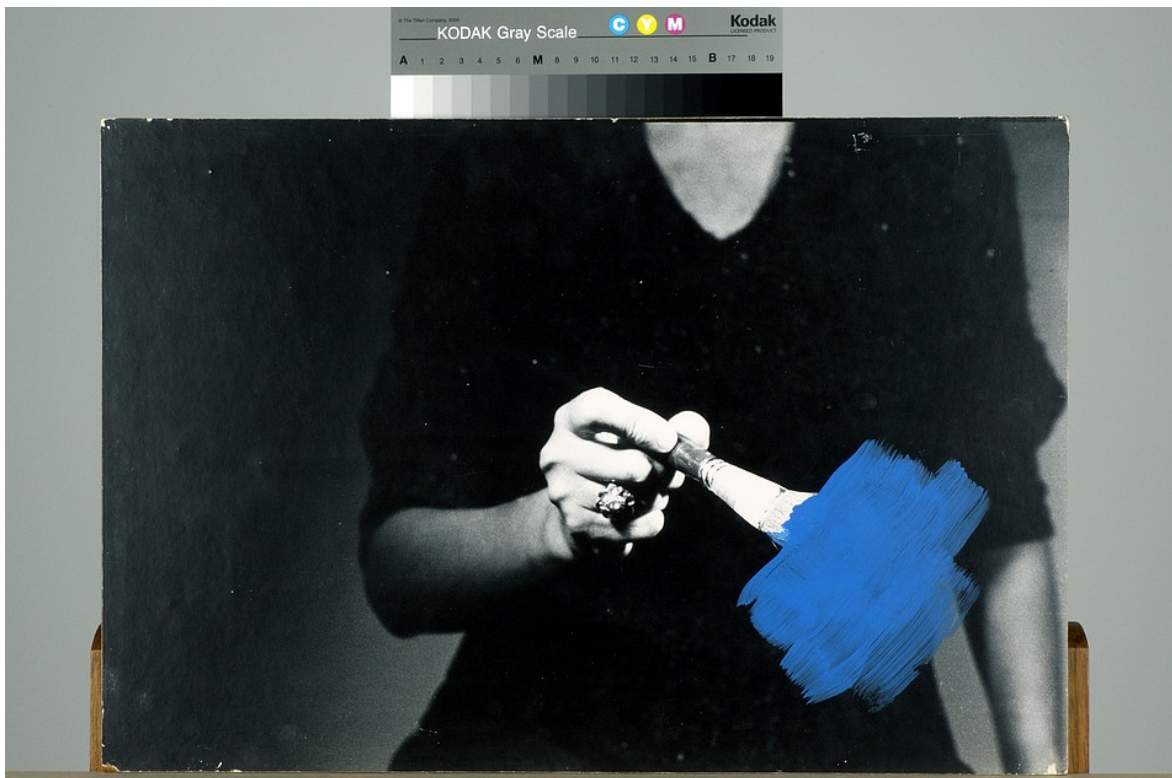


Fig. 9.7-9.8 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976  
Documentação fotográfica da obra antes do restauro: fotografias 2 e 14  
Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

**Inventário : Objectos**

17-01-2008  
 Fundação Calouste Gulbenkian  
 Patrícia Rosas

Nº inventário	80FP12	
Designação		
Título	Pintura Habitada	
Área	Arte Portuguesa	
Categoria	Fotografia	
Descrição	Conjunto de 14 fotografias.	

Informação específica

Autorias	
Autor	Tipo autoria
Helena Almeida (1934-)	Fotógrafo

Componentes			
Componente	Nº itens	Descrição	Data Tema
14		Obra constituída por 14 fotografias com as mesmas dimensões.	1976

Cronologia				
Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
	1976			datado

Estados					
Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
Bom				27-04-2005	27-04-2005

Incorporações					
Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
Doação	Lisboa	Helena Almeida (1934-)			Abril de 1980

Notas: Carta ao Presidente do Conselho de Administração, de 29-04-1980

Inscrições
------------

file:///C:/Documents and Settings/cam-pr/Local Settings/Temp/In arte Premium/frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.9 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Tipo inscrição	Autor	Texto	Grafia	Técnica	Posição	Idioma	Tradução	Data
assinatura	Helena Almeida (1934-)	Helena Almeida			frente, canto inferior direito			
data	Helena Almeida (1934-)	76			frente, canto inferior direito			

Inventariantes	
Inventariante	Data
Patrícia Rosas	30-08-2005

Localizações			
Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	27-04-2005	
Exposição\Galeria do piso 01	Não	14-09-2006	Exposta na exposição "A Partir da Colecção", de 25 Julho de 2006 a 29 Abril de 2007.

Materiais		
Tipo material	Cor	Parte descrita
Papel Fotográfico		suporte

Medidas			
Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	68,4	cm	
Notas: Total das 14 fotografias			
Largura	350,0	cm	
Notas: Total das 14 fotografias			
Altura	34,2	cm	
Notas: Cada fotografia			
Largura	50,0	cm	
Notas: Cada fotografia			

file:///C:/Documents and Settings/cam-pr/Local Settings/Temp/In arte Premium/frmObjec... 17-01-2008

Fig.9.10 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Numerações		
Número	Tipo numera.	Data
80P411	Antigo Número de Inventário	

Técnicas		
Técnica	Parte descrita	Justificação
Tinta acrílica	meio	

Fotografia

Notas: Fotografia a p/b

Fichas Relacionadas				
Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	15651;22-09-2004;Transparência\9x12;Mário de Oliveira (1916-);Helena Almeida;B01;2;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27877;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27878;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27879;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27880;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27881;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27882;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27883;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27884;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27885;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			
Material Fotográfico	27886;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O;;1;Nº inv.º 80FP12			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.11 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Material Fotográfico	27887;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27888;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27889;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27890;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27891;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27892;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27893;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27894;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27895;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27896;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27897;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27898;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27899;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27900;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27901;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27901;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27902;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12
Material Fotográfico	27903;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O::1;Nº inv.º 80FP12

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.12 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

---

Material 27904;22-09-2004;digital\jpg;Paulo Costa;Helena Almeida;O:;1;Nº inv.º  
Fotográfico 80FP12

---

257;A Partir da  
Exposições Colecção;Temporária\Colectiva;CAMJAP/FCG;CAMJAP/FCG;Comissariado:  
Jorge Molder e Leonor Nazaré

---

268;Hors Catalogue - Un project Gulbenkian à propos de sa  
collection;Temporária\Colectiva;CAMJAP/FCG;João Fernandes;Uma co-  
Exposições produção da Casa da Cultura de Amiens e do Serviço de Belas-Artes e do  
CAMJAP da Fundação Calouste Gulbenkian. Esta exposição tem origem  
numa proposta de Augusto Rodrigues da Costa, responsável pela  
programação de artes plásticas da Casa da Cultura de Amiens.

---

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.13 - Helena Almeida, *Pintura Habitada*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian



Fig. 9.14 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976  
12 fotografias 43x53 cm / 12 fotografias preto e branco e colagem de fio de crina  
Colecção: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian  
Fonte: Catálogo *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, pgs. 60-61



Fig. 9.15-9.16 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976

Pormenor da obra

Fonte: Catálogo *Helena Almeida: Pés no Chão, Cabeça no Céu*, Lisboa, Centro Cultural de Belém, 2004, pgs. 60-61

**Inventário : Objectos**

17-01-2008  
**Fundação Calouste Gulbenkian**  
 Patrícia Rosas

Nº inventário	94FP378	
Designação		
Título	Desenho Habitado	
Área	Arte Portuguesa	
Categoria	Fotografia	
Descrição	Conjunto de 12 fotografias.	

Informação específica

**Autorias**

Autor	Tipo autoria
Helena Almeida (1934-)	Fotógrafo

**Componentes**

Componente	Nº itens	Descrição	Data	Tema
	12	Obra constituída por 12 fotografias com as mesmas dimensões.	1976	

**Cronologia**

Data inicial	Data final	Data textual	Parte descrita	Justificação
		1976		datado

**Estados**

Estado	Parte descrita	Descrição	Cond. especiais	Data estado	Data revisão
Bom				01-09-2005	01-09-2005

**Incorporações**

Tipo incorpor.	Local	Proveniência	Intermediário	Data incorpor.	Data textual
Aquisição		Helena Almeida (1934-)	CAMJAP/FCG		Junho de 1994

Notas: 28-06-1994 - Despacho do Conselho de Administração

**Inscrições**

Fig. 9.17 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976

Ficha de obra

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Tipo Inscrição	Autor	Texto	Grafia	Técnica	Posição	Idioma	Tradução	Data
assinatura	Helena Almeida (1934- )	Helena Almeida			c.i.d.			
data	Helena Almeida (1934- )	76			c.i.d.			

**Inventariantes**

Inventariante	Data
Patrícia Rosas	01-09-2005

**Localizações**

Tipo localiza.	Local habitual	Data localiza.	Localização
Reservas\Não visitáveis	Sim	01-09-2005	

**Materiais**

Tipo material	Cor	Parte descrita
Papel Fotográfico		suporte

**Medidas**

Tipo de medida	Valor	Un. Medida	Parte descrita
Altura	40,0	cm	

Notas: cada fotografia

Largura 50,0 cm

Notas: cada fotografia

**Técnicas**

Técnica	Parte descrita	Justificação
Fotografia		

Notas: Fotografia a p/b

Colagem

Notas: Colagem de fio de crina

Desenho

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.18 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Valores				
Avaliador	Moeda	Tipo valor	Valor	Data valor
Helena Almeida (1934-)	Escudo	Aquisição	1.600.000,0	Junho de 1994

Notas: Nota n.º 116/CAM/94 A artista fez um desconto de 20%.

	Escudo	Seguro	3.000.000,0	Outubro de 1999
CAMJAP/FCG	Euro	Seguro	75.000,0	Junho de 2005

Notas: Este valor surge na sequência do empréstimo realizado para a exposição no Castelo de Porto de Mós, de 8 a 28 de Julho de 2005.

Fichas Relacionadas				
Tipo de ficha	Dados da ficha	Inf. específica	Dados inf. Específica	Tipo de relação
Material Fotográfico	17343;01-01-1995;Transparência\9x12;Mário de Oliveira (1916-);Helena Almeida;B 01 - 6608;1;Nº inv.º 94FP378 (nº 3)			
Material Fotográfico	17345;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9608;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 1)			
Material Fotográfico	17346;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9609;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 2)			
Material Fotográfico	17347;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9610;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 3)			
Material Fotográfico	17348;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9611;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 4)			
Material Fotográfico	17349;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9612;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 5)			
Material Fotográfico	17350;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9613;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 6)			
Material Fotográfico	17351;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9614;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 7)			
Material Fotográfico	17352;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9615;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 8)			
Material Fotográfico	17353;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9616;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 9)			
Material	17354;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa			

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.19 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

Fotográfico	Alves;Helena Almeida;B 01 - 9617;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 10)
Material Fotográfico	17355;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9618;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 11)
Material Fotográfico	17356;01-10-1999;Transparência\6x8;José Manuel Costa Alves;Helena Almeida;B 01 - 9619;2;Nº inv.º 94FP378 (nº 12)
Exposições	13;Desenhos e esculturas do CAMJAP;Temporária\Colectiva;Câmara Municipal de Porto de Mós;CAMJAP/FCG;Esta exposição enquadra-se nas comemorações dos 700 anos do Foral da Vila de Porto de Mós.

file://C:\Documents and Settings\cam-pr\Local Settings\Temp\In arte Premium\frmObjec... 17-01-2008

Fig. 9.20 - Helena Almeida, *Desenho Habitado*, 1976

Ficha de obra (cont.)

Fonte: Centro de Arte Moderna / Fundação Calouste Gulbenkian

## Escritos de Helena Almeida

[1978] Intentar abrir un espacio, salir cueste lo que cueste, es un sentimiento muy fuerte en mis trabajos. Se convirtió en una cuestión de condena y de supervivencia. Me siento casi siempre en el umbral en el cual esos dos espacios se encuentran, esperan, dudan y vibran. Es una tentación el quedarme y asistir a mi propio proceso, viviendo un sueño con dos direcciones. Pero eso es intolerable y, apresuradamente, cualquier cosa se libera en mí como si quisiese salirme al paso.

De todos modos, ya he conseguido salir por la punta de mis dedos.

[1981] En estos trabajos quise hacer sentir, a través de mi cuerpo, el recorrido y las marcas dejadas por la salida desgarrada de un ser híbrido, mitad cuerpo y mitad cosa; cuerpo-cosa negra, viajando y confundándose con el espacio, siendo él mismo espacio y así inutilizando la forma. Caminata de un pasajero sin fisionomía, hendido por la mitad, y abierto mediante un corte negro, expectante y libre en su entrada-salida, variable en armonía con el espacio divergente. Quise registrarlo surgiendo de un envase, su antigua morada, que abandona, mezclándose con alegría en el negro, formando un todo sin forma, vibrante y ofensivo, como el espacio que es. Él se mueve desplazando el espacio consigo en una alquimia secreta, con un placer casi sonoro, dejando tras sí una sinfonía aguda de dos espacios. Fósil despertado de repente y sorprendido en su forma, que se diluye lentamente en la atmósfera densa y, por su boca silenciosa y entreabierta -grieta negra ella misma-, pone el verbo *salir* en movimiento.

[1978] Intentar abrir un espacio, saír custe o que custe, é un sentimento moi forte nos meus traballos. Converteuse nunha cuestión de condena e de supervivencia. Sintome case sempre no limiar no cal eses dous espazos se atopan, agardan, dubidan e vibran. É unha tentación ficar e asistir ó meu propio proceso, vivindo un soño con dúas direccións. Pero iso é intolerable e, apresuradamente, calquera cousa se libera en min como se quixese saírme ó paso.

De todos modos, xa conseguín saír pola punta dos meus dedos.

[1981] Nestes traballos quixen facer sentir, por medio do meu corpo, o percorrido e os sinais deixados pola saída esgazada dun ser híbrido, metade corpo e metade cousa; corpo-cousa negra, viaxando e confundíndose co espazo, sendo el mesmo espazo e así inutilizando a forma. Andaina dun pasaxeiro sen fisionomía, fendido pola metade, e aberto por medio dun corte negro, expectante e libre na súa entrada-saída, variable na harmonía co espazo diverxente. Quixen rexistra-lo xurdindo dun envase, a súa antiga morada, que abandona, mesturándose con ledicia no negro, formando un todo sen forma, vibrante e ofensivo, como o espazo que é. El móvese desprazando consigo o espazo nunha alquimia secreta, cun pracer case sonoro, deixando tras del unha sinfonía aguda de dous espazos. Fósil acordado de súpeto e sorprendido na súa forma, que se dilúe lentamente na atmosfera densa e, pola súa boca silenciosa e entreaberta -fendedura negra ela mesma-, pón o verbo *saír* en movemento.

Fig. 9.21 - Helena Almeida, «Escritos de Helena Almeida 1978-81»  
Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 2000. pg. 151

Helena Almeida ao PÚBLICO a propósito da sua exposição em Serralves

# “Eu sou o suporte da minha obra”

Lúisa Soares de Oliveira

Helena Almeida, uma das artistas fundamentais da arte portuguesa da década de 70, inaugurou há uma semana uma exposição antológica em Serralves. Depois de quase dois anos sem expor individualmente, falou ao PÚBLICO sobre a sua obra.

**F**oi já depois da entrevista concluída, com o microfone desligado, que Helena Almeida desabafou sobre o trabalho desenvolvido para “Dramatis Personae. Variações e Fuga sobre Um Corpo”. E, em particular, sobre o lugar da exposição, a Casa



Helena Almeida: “Eu queria que o desenho entrasse pela casa das pessoas”

de Serralves. “Aquele casa é tão bonita e tão forte, que tive que ter o maior cuidado em deixá-la ser vista. Quis que as pessoas entrassem na casa e não se apercebessem de que estava ali uma exposição, só se dessem conta disso quando estivessem mesmo dentro das salas. Por exemplo, na sala da lareira, no primeiro andar, pus um friso de fotografias a correr pelas paredes, de tal maneira que me disseram que ele parecia que tinha lá estado sempre. Foi de tal maneira difícil pensar esta montagem, que tive que fazer uma memória descritiva prévia para decidir o lugar de cada obra.”

Nesta artista, que, depois de saldar contas com a pintura, passou a eleger o corpo (o seu próprio corpo) como suporte da arte, a encenação (o gesto) e, em consequência, o lugar onde a arte se faz (a casa, o “atelier”) são indissociáveis da obra.

**PÚBLICO** — Disse-me que esta exposição não era uma retrospectiva, mas uma antologia. Em que sentido?

**HELENA ALMEIDA** — Exacto. Fiz uma selecção de várias fases importantes do meu trabalho.

**P.** — A selecção é sua?

**R.** — Sim. Mais precisamente, do que fiz nos últimos 20 anos. Não tenho tudo desde

o começo; o trabalho mais antigo é já de 1976. E depois vem até agora, com trabalhos feitos especificamente para esta exposição.

**P.** — A propósito do seu trabalho desde essa época, sempre se utilizou a si própria como motivo da sua obra. Como é que isso surgiu?

**R.** — Bom. Eu acho que esgotei a pintura. Na exposição “Imagens para os anos 60”, mostrei uns trabalhos dessa fase que são mesmo o fim da utilização da pintura. Eu estava ali em negociações para acabar com ela.

**P.** — Esse processo, hoje, já acabou?

**R.** — Hoje, já não é assim. Actualmente, é a fotografia que é o suporte. Ou serei eu o suporte! Quando se utiliza a fotografia, fotografa-se o próprio suporte, que sou eu. É uma espécie de duplo de mim mesma. E acabei a minha história com a pintura, aquelas propostas secas que eu fazia ainda com a pintura azul, referências ao desenho... Tenho a impressão de que tudo isso já está escondido. A partir de meados dos anos 60, passei eu a ser o suporte.

**P.** — E isso não é complicado? Não é muito mais complicado para um artista?

**R.** — Para mim, não é, porque é o meu projecto. Eu estou à vontade com o meu próprio corpo. E nem penso nisso.

**P.** — Mas é o seu corpo que mostra ao público.

**R.** — É um corpo. Não é especificamente o meu. No fundo, é uma procura do outro por mim própria. Sou um suporte que é agente, mas não tem a ver com o meu corpo. Há uma subjectividade naquele corpo, na qual são enunciados muitos problemas.

**P.** — Quais?

**R.** — Por exemplo, a dificuldade de comunicação... Queria ser muito comunicativa, mas, paradoxalmente, falo frequentemente da dificuldade de comunicação, como acontecia naquela série “Ouve-me”.

**P.** — Usa o seu corpo, mas continua a fazê-lo num suporte a duas dimensões e, por vezes, a pôr pintura lá dentro.

**R.** — Às vezes, quando é absolutamente necessário.

Não escrevo,  
não componho, pinto

**P.** — A pintura, aí, já não é pintura, mas representação da pintura. E funciona como algo que está sempre presente?

**R.** — Sim, é uma linguagem. Eu não escrevo, não componho música, mas pinto.

**P.** — Mas as suas fotografias têm muito a ver com as artes cénicas.

**R.** — Sim, faço grandes encenações no “atelier”.

**P.** — Quase uma simbiose das artes.

**R.** — Isso era o que eu gostava! Sabe, há uma fase na minha obra em que eu não pinto as fotografias, mas o próprio cenário. E junto-lhe madeiras, fios, crinas e outros materiais. Quem fotografa é o meu marido (o arquitecto Artur Rosa).

**P.** — E quando o fio aparece, a arte deixa de ser representação para passar a ser presença?

**R.** — Quer dizer, eu queria que o desenho entrasse pela casa das pessoas dentro. Quero que a pessoa esbarre no próprio desenho. Que ele entre em casa, que esteja ali, sólido.

**P.** — No meio artístico português, a sua obra surge com uma extrema radicalidade. Viveu sempre cá?

**R.** — Andei por aí com bolsas de estudo, como toda a gente. Mas vivo cá.

Agora, o que eu sei é que o projecto é diferente. Isso é verdade. E que é original. Te-

nho a certeza de que estou a dar uma contribuição, mesmo pequena, para o meu tempo. E, para isso, tenho que defender muito bem o meu projecto e não cair em tentações.

**P.** — Mas, ultimamente, não tem exposto muito. Só algumas colectivas, como na que esteve na Galeria Valentim de Carvalho, outra no Palácio da Vila em Sintra, e nas exposições comissariadas por António Rodrigues para Lisboa-94.

**R.** — Estive dois anos sem fazer nenhuma individual. Agora vou ter outra de desenho, em Fevereiro. Mas não me preocupo muito com isso.

Estou tão obcecada com o meu projecto que, se me vou preocupar com a visibilidade, gasto muita energia, não vale a pena...

Se eu insistir, se bater sempre a mesma tecla, há-de acabar por me ouvir.

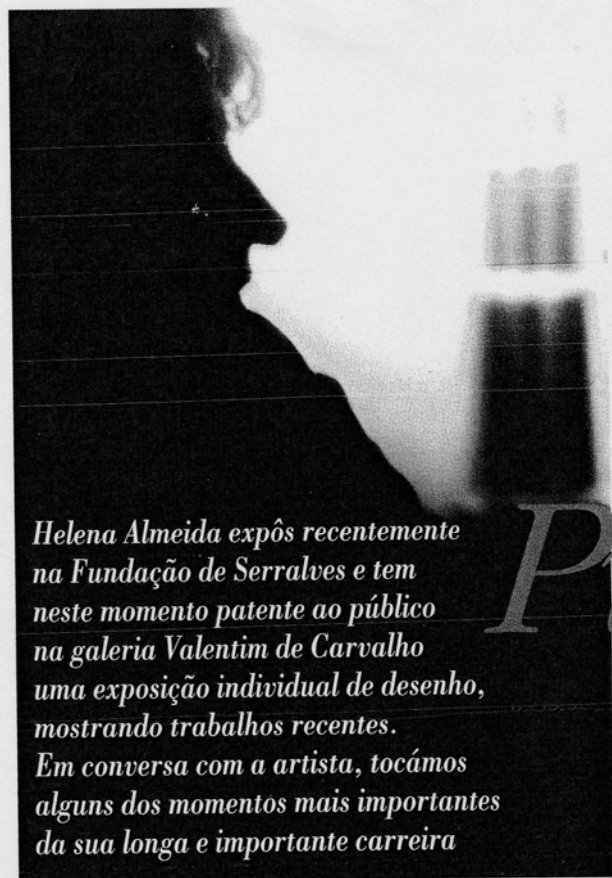
**P.** — O que pensa dos caminhos actuais da arte?

**R.** — Há muita massificação. Mas, ao mesmo tempo, há obras que sobressaem, como um grito. Há alguns caminhos, algumas propostas individuais fora dessa massificação. De gente mais nova, de gente da minha idade e de gente mais velha. ■

Fig. 9.22 - Luísa Soares de Oliveira «Eu Sou o Suporte da Minha Obra», entrevista com Helena Almeida

Fonte: *Público*, 2 de Fevereiro de 1995.

Helena Almeida.  
Foto:  
Carlota Mantero



# NEGAR

## Pintura

*Helena Almeida expôs recentemente na Fundação de Serralves e tem neste momento patente ao público na galeria Valentim de Carvalho uma exposição individual de desenho, mostrando trabalhos recentes. Em conversa com a artista, tocámos alguns dos momentos mais importantes da sua longa e importante carreira*

José Sousa Machado

**A** artes & Leilões - Visitando a exposição de Serralves, nota-se uma evolução no seu trabalho, passando de uma atitude performativa, nas obras antigas, para uma outra mais próxima do desenho, nas recentes, uma maior perocupação com a dimensão plástica das obras. Como é que se processou essa evolução?

**Helena Almeida** - Eu não sinto isso, considero qualquer figura eminentemente plástica. Acho que os primeiros trabalhos que fiz têm uma muito maior aproximação ao desenho.

**A & L** - Deixou de existir de forma tão explícita a dimensão narrativa, o processo é diferente.

**H. A.** - Há sempre uma história. O que os meus trabalhos mais antigos contavam era o meu afastamento da pintura e do desenho. As primeiras fotografias contam essa história, falam da maneira como eu me desliguei da pintura e fiquei mais próxima da sua negação e mostram a energia que retirei dessa consciência.

**A & L** - Destruindo a noção de suporte bidimensional?

**H. A.** - Também por essa via. Qualquer artista, hoje em dia, tem muitas maneiras de se exprimir. Há uma quantidade de tecnologias novas.

**A & L** - Podemos situar o seu trabalho na fronteira entre o desenho, a pintura e a fotografia, jogando no limite das três linguagens?

**H. A.** - Esse é o assunto, sempre.

**A & L** - A sua obra revela temas recorrentes, como se estivesse sempre a voltar atrás...

**H. A.** - Sim, Sim! Como a "Casa".

**A & L** - Por outro lado, podemos abordar muitos dos seus trabalhos por uma perspectiva lúdica, enquanto outras obras funcionam como um exorcismo, como um ritual muito mais dramático.

**H. A.** - Não via assim, é engraçado. Vejo sempre a minha figura como objecto; ao retratar-me, passo de sujeito a objecto. Claro que estou sempre a contar uma história, há sempre uma narrativa.

**A & L** - Em obras como "Perdão" também está presente essa narrativa?

**H. A.** - Sim, estou a contar uma história.

**A & L** - Essa obra pode considerar-se como uma espécie de unção, visível até na cor que utiliza?

**H. A.** - Utilizo o branco porque é a cor do perdão, da purificação.

**A & L** - Assume uma atitude ritualística, como se fosse um exorcismo.

**H. A.** - Sim, mas isso sucede com o trabalho de qualquer artista. Não conheço nenhum artista que não exorcise. Eu nem dou por isso, é uma herança, qualquer coisa que nós carregamos, como comer ou outras funções vitais. Exorcisar através da arte é uma função vital, é um bem de primeira necessidade.

**A & L** - Porque é que sempre usou a sua figura, se não considera os seus trabalhos como autorretratos?

**H. A.** - Dá-me jeito. Não ia contratar um modelo quando me tenho a mim no atelier. Além disso, eu é que sei quais são as posições em que me devo colocar ou quais as atitudes que devo assumir e como é que devo conceber o cenário. Faço o cenário e coloco-me nele exactamente como eu quero e com a expressão que desejo. Mas não sou eu! É como se fosse outra pessoa, é, no fundo, é a busca do outro, é o outro que lá está. Transponho para o suporte as minhas histórias, os meus problemas.

Fig. 9.23 - José de Sousa Machado, «Negar a Pintura», entrevista com Helena Almeida  
Fonte: *Artes & Leilões*, nº 37, Fevereiro de 1996, pg 10-12

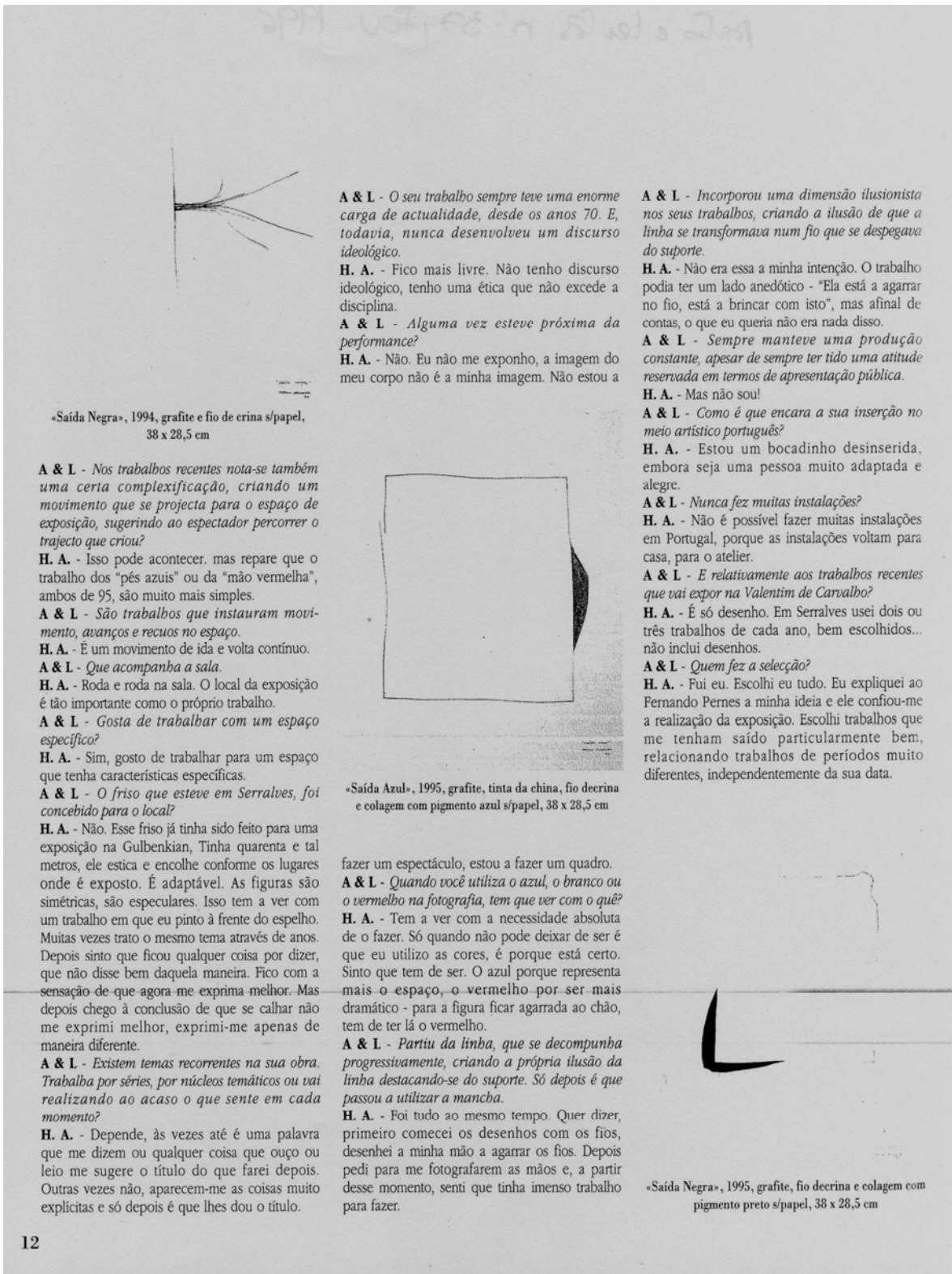


Fig. 9.24 - José de Sousa Machado, «Negar a pintura», entrevista com Helena Almeida (cont.)

Fonte: *Artes & Leilões*, nº 37, Fevereiro de 1996, pg 10-12

# Entrevista con Helena Almeida

ISABEL CARLOS

*Su primera exposición individual fue en el 68 en la Galeria Buchholz. ¿Qué expuso?*

Pinturas. Pero yo ya quería que la pintura "saliese", que la pintura "cayese". Ya tenía la gran tentación de "ponerme los trabajos". En el catálogo de entonces, introduje una fotografía mía con una tela cubriéndome. Eran telas de colores muy fuertes - rojo, azul, amarillo, naranja; y usaba mucho los plásticos industriales. Eran materiales que me encantaban.

En el 69 el cuadro ya era tridimensional (una lengua que colgaba, una persiana enganchada en el bastidor). Por eso la Sociedade Nacional de Belas-Artes rechazó esa serie de trabajos, quizá porque no les parecía que aquello fuera pintura. En aquel momento fue un gran choque para mí.

Después se siguieron una serie de trabajos a los que yo llamo "cuadros para vestir", como *Tela Rosa para Vestir*, todavía del 69.

*Esa idea de la obra como envoltorio del cuerpo, de la obra para "vestir" el cuerpo, ¿tiene algo que ver con la necesidad de desmarcarse de la monumentalidad de la escultura tradicional, concretamente de la de su padre [el escultor Leopoldo de Almeida]? ¿O tiene que ver con la performance?*

No estoy segura. Yo iba a las Bienales de París y Venecia y asistía a performances, pero todo me parecía muy árido, monótono. La performance me influyó, claro. Pero el lado de la exposición del cuerpo al público no me decía demasiado. Me parecían obras interesantes, pero eran realidades que no tenían nada que ver conmigo, que me eran distantes.

En cuanto a la historia del cuerpo y de mi padre. No sé. Pero yo posaba para mi padre desde pequeña, desde los 10-11 años - cuando no tenía clase, me iba allí. Y me encantaba posar con los paños... y el silencio del taller, el ruido de la estufa; mi padre esculpiendo. Y, sobre todo, lo que aprendí con él fueron las horas de trabajo: lo necesario que es trabajar, horas y horas seguidas, en condiciones en las que se tiene que dejar de sentir el cuerpo. El cuerpo no existe y mi cuerpo era también como si no existiera. Yo estaba allí, parada: era un modelo, no podía tener ni frío ni calor. Y eso fue bueno.

*¿Tenía, por lo tanto, una relación positiva con el trabajo de su padre?*

A mí no me gustaba que mi padre tuviera que responder a todos aquellos encargos. Me gustaba que hiciera lo que le apeteciera, porque cuando hacía lo que le apeteecía, hacía cosas preciosas. Quizá por eso yo haya sido tan radical con mi obra, como si tuviera miedo de caer en la trampa de los encargos.

Cuando mi padre regresó de Italia tenía a toda la familia a su cargo: la madre, las hermanas. Su padre había muerto y no le quedó más remedio que ponerse a trabajar en lo que había. Empezó por ayudar al escultor Francisco dos Santos, que hizo el "marqués de Pombal", y entró en el circuito de la estatuaría y de los encargos.

Pero eran otros tiempos. Entonces - décadas de los 30, los 40, los 50 - no había otra manera de sobrevivir si no era a través de los encargos. No había mercado, no había galerías, no había ferias de arte, no había nada. De todos aquellos escultores, artistas, arquitectos que eran amigos suyos, como Almada Negreiros - de quien era amigo íntimo - y Cottinelli Telmo, por ejemplo, ninguno podía vivir sin los encargos. Todos dependían de los encargos institucionales o del particular que encargaba el busto de su mujer...

Cuando empecé a crecer había una especie de acuerdo entre nosotros, un pacto entre mi padre y yo, era como si él me dijera: "Tú no necesitas hacer esto". Claro que nunca me dijo tal cosa, pero estaba latente. Y me daba mucha libertad. Era muy culto y conocía muy bien a los artistas contemporáneos. De tal manera que adoraba lo que yo hacía. Le gustaba de verdad, hasta el punto de comprarme obras. Le gustaban mucho todos aquellos trabajos del 69.

*Talvez como consecuencia de esa experiencia con su padre, en la primera serie de las "pinturas habitadas", del 74, aparece usted envuelta en paños, frente al caballete...*

Es verdad. Pero después ese proceso termina cuando empecé a pintar hacia delante, sin necesidad de soportes físicos como el caballete o la tela, con el espacio mismo como soporte de la pintura; cambio el lugar del caballete por la persona que mira la obra, pinto hacia delante.

Pintar hacia delante o dibujar hacia delante tenía un significado, cuando el hilo entraba hacia delante, la persona era quien se quedaba en el cuadro: yo cambiaba de lugar.

*Hace un momento ha dicho que le gustaba ver performance pero que sentía que no tenía nada que ver con su realidad. ¿Cuál era, en aquel momento, su realidad?*

Terminé los estudios de pintura en la Escola de Belas-Artes en el 55, ya estaba casada, tuve a mis dos hijos muy pronto y durante cuatro años me dediqué a ellos. Después, con una beca, me fui sola a París. Estuve allí durante un año; Artur [el marido, el arquitecto Artur Rosa] se quedó con los niños. En París ocupaba los días viendo exposiciones, leyendo, conociendo a gente, asistí a las clases de Francastel en el Institut des Hautes Études; pero, intencionalmente, no quise hacer trabajo de taller. No pinté nada.

Fig. 9.25 - Isabel Carlos, «Entrevista con Helena Almeida»

Fonte: Entrada Azul: Antologia de Helena Almeida (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998, pgs. 11-13.

*¿Iba al cine?*

Muchísimo, me pasaba el día en el cine. Veía todas las películas, porque aquí no las hacían – no las hacían a causa de la dictadura<sup>2</sup>. Sabe, mi sueño era ser cineasta. Pero no lo conseguí. De manera que, en París, veía de todo.

*¿Cómo era la relación con el extranjero?*

Era, simultáneamente, complicada y mítica. Era siempre el Estado el que proponía quién debía estar presente en las bienales y naturalmente nosotros rechazábamos siempre las ofertas para integrar esas selecciones por una cuestión de resistencia a la dictadura. Después del 25 de abril<sup>3</sup> se abrieron las puertas. En el 82, por ejemplo, Ernesto de Sousa<sup>4</sup> me propuso estar presente en la Bienal de Venecia. Pero después, en la segunda mitad de la década de los 80, en el contexto del regreso a la pintura, me sentí muy sola, aislada. Pero continué silenciosamente.

*Tiene usted una producción de dibujos muy intensa y paralela. ¿Qué importancia tiene el dibujo en su obra?*

Los dibujos con los hilos fueron una gran ayuda para mi emancipación, para salir. El dibujo es muy importante, porque tiene una escala que permite la experimentación, ecuacionar las cosas de un modo muy sintético. La materialización del hilo se dió primero en el dibujo, en los libros, que empecé en el 69-70. En el 79 eran las fotografías con la corporeización del trazo. En las primeras todavía aparece mi cara, pero después sólo la mano. Me di cuenta de que el rostro distraía mucho. Fui depurando.

Convertirme en un dibujo: mi cuerpo ser un dibujo; yo ser mi trabajo – era lo que yo perseguía. Cuando se raya sobre una hoja de papel hay zonas vibrantes dentro del dibujo y por eso no basta con hacer sólo el dibujo. Tiene que entrar, enseguida, otra dimensión, otro lenguaje.

La exposición en la Galerie e + o Friedrich (Berna) transcurría en una sala oscura, envuelta en el ruido que yo hacía al dibujar – la grabación del sonido del lápiz de grafito sobre el papel es impresionante, unas veces parece un temporal, otras parece arroz cayendo, o lluvia. Era el espacio en movimiento, era como si estuviera rasgando el espacio. Y sabe, las personas entran y se desequilibraban. Quizá porque perdiesen la identidad y entrasen en el trabajo.

*¿Y las sombras?*

Las sombras eran el segundo plano: yo pongo la pantalla y quiero pasar a este lado, al lado del espectador. La sombra soy yo. Sin la pantalla yo estaba demasiado presente. La sombra permite una abstracción mayor.

*¿Por qué azul? ¿Cómo llega a este azul? ¿Es una mezcla?*

Es una mezcla de azul cobalto con azul marino. Es el azul más energético que conseguí hacer y que simultáneamente asocio con el

espacio. No podía ser rojo, verde o amarillo. Tenía que ser un color que tuviese que ver con estas dos ideas: energía y espacio. No tiene nada que ver con Yves Klein. Además, él “aplastaba” mujeres – lo que siempre me chocó...

Al contrario de Fontana, cuya obra fue fundamental para mí. Cuando la vi por primera vez en los años 60, me quedé desfavorida: cómo con lo mínimo se podía conseguir tal profundidad.

*¿Cómo se relaciona con la historia de la fotografía?*

Bien, la fotografía escenificada, de estudio, existe desde siempre, desde los retratos de familia, con el padre sentado y la madre de pie. Pero la fotografía no es lo importante. Lo importante es el proceso.

*¿Siempre le hace las fotografías su marido?*

Sí. Hasta hoy, siempre ha sido él. Porque es importante que las fotografías transcurran en el mismo lugar físico donde yo las he pensado y proyectado. Y por ello tiene que ser alguien cercano a mí. Pero antes hago siempre dibujos de las situaciones que quiero fotografiar. Además, a partir de los años 80 empecé a utilizar el vídeo para hacer experiencias, porque un gesto puede engañar mucho: una mano más ladeada ya es otra cosa. Así es que, ensayaba. Primero con la cámara. La fotografía es la punta final del trabajo, es como una botella de champaña que se descorcha. Pero por detrás hay mucho trabajo.

Para mí no es importante que quien hace las fotografías sepa mucho de fotografía; que sea un fotógrafo profesional. La perfección técnica de la fotografía no es fundamental para mi trabajo. Por ejemplo, si comparo mis fotografías con las de Cindy Sherman – cuyo trabajo me gusta mucho – en la exposición *Deslocações / From Here to There*<sup>5</sup>, hay una enorme diferencia de calidad. Pero yo quiero la fotografía, tosca, expresiva, como el registro de una vivencia, de una acción. La fotografía es un medio que me permite comunicar mi obra. Está claro que mis “autorretratos” no crean personajes, yo no me travisto, sino que son mi relación con el dibujo, con la pintura, con el espacio, con la emoción.

*¿Por qué, habitualmente, no usa el vídeo como soporte final, como obra?*

Porque lo que me interesa es la posición estática. Soy yo quien escoge las imágenes, domino más mi trabajo con la fotografía. Así obligo al espectador a ver lo que yo quiero. Quien ve interpreta lo menos posible.

*La mancha, la pintura en cuanto mancha sobre la limpidez fotográfica del blanco y negro – rayando casi en el grafismo y el cartel – aproxima su obra, por un lado, de la “línea clara”<sup>6</sup>, pero, por otro, la pintura y la mancha introducen una dimensión de rastro, de vestigio. ¿Cómo se desarrollan estos dos polos?*

La cuestión del cartel se debe a que persigo una comunicación inmediata. Las personas miran y la imagen es como un golpe en el estó-

Fig. 9.26 - Isabel Carlos, «Entrevista con Helena Almeida» (cont.)

Fonte: Entrada Azul: Antologia de Helena Almeida (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998, pgs. 11-13.

mago, como un impacto inmediato. La mancha tiene que ver con mi necesidad de deshacer la imagen. Cuando todo está muy bien, remuevo...

La línea clara tiene que ver con el hecho de que hago dibujos preparatorios. Dibujo siempre con el contorno muy bien definido, como si fuera una viñeta de cómic. Por eso me gusta mucho Tintin, Little Nemo.

*En sus primeros trabajos el fondo es blanco, abstracto, neutro, y después, progresivamente, aparece el espacio físico concreto y el espacio se hace cada vez más presente. Me gustaría que hablara un poco de ello.*

Es como en la pintura. Se puede hacer un fondo liso y colocarle la figura; o se la puede encuadrar en un espacio interior o en un paisaje. Progresivamente fui sintiendo la necesidad de que la pared, el suelo, estuvieran presentes. Podría inventar una cantidad infinita de teorías para justificar eso. Pero la engañaría: las palabras son siempre paralelas, son siempre otra cosa. No quiero elaborar teorías sobre mi trabajo, no quiero reducirlo a palabras. Es el asunto de rechazar la interpretación. Quien escribe sobre lo que no se dice es Nathalie Serrault.

Pero regresando al espacio, puedo decirle que en una ciudad me gusta mucho más mirar la arquitectura que meterme en un museo.

*Frecuentemente utiliza expresiones como "salir", "pasar hacia otro lado", además, los mismos títulos son paradigmáticos - Entrada Negra, Saída Azul, Ponto de Fuga; me recuerda siempre a Lewis Carroll y Alicia en el País de las Maravillas, el pasar al otro lado del espejo...*

Así es. De eso se trata, del pasar. Pero también de sobrepasar los límites del cuerpo. Miramos nuestro cuerpo y el cuerpo termina de repente en los pies, en las manos. Termina allí. No hay nada más a continuación, parece una roca escarpada sobre el mar. De repente, termina. ¿Por qué acabo allí y empiezo aquí, por qué estoy ceñida a esta forma, por qué tengo esta soledad y la soledad de los otros cuerpos? La muerte es algo que siempre me ha perturbado mucho, se acaba así, de repente - no voy a entrar en detalles íntimos, porque además pertenecen al ámbito de lo "no dicho" - pero muchas obras surgieron tras el anuncio de la muerte de alguien próximo. Muchas veces tengo ganas de transformarme en otra cosa. Cuando hago eso en pintura, la tela soy yo y ella es quien me permite sobrepasar el límite del cuerpo, trabajar mi soledad feliz.

*Trabaja mucho con series, pero las series tienen reflujo; tiene series con el mismo título de épocas completamente diferentes, como si se tratase de un trabajo de Sísifo. ¿Es así?*

Ando en círculo; los ciclos vuelven. El trabajo nunca está completo, hay que volverlo a hacer. Siempre me interesa lo mismo: el espacio, la casa, el techo, el rincón, el suelo; después, el espacio físico de la tela, pero lo que yo quiero es tratar las emociones. Son maneras de contar una historia.

*¿Y si fuera cineasta qué haría?*

Me gusta la ciencia ficción, el *suspense*, Hitchcock. Pero no sé lo que haría. Sin embargo, recuerdo que cuando vi *La Rosa Púrpura del Cairo*, de Woody Allen, senti que la escena en la que el personaje femenino sale de la pantalla, podía haberla hecho yo. Pensé: esto soy yo. Tiene que ver con el otro lado, con el espejo, con mis ficciones-fijaciones. Sentí lo mismo con Jeremy Irons en *M. Butterfly*, cuando se pinta la cara, la performance que hace antes de suicidarse - toca profundamente mi trabajo. Y por ejemplo, más recientemente, *El Piano*, de Jane Campion, me impactó mucho. O - cambiando de campo y de lenguaje - cuando veo una coreografía de Pina Bausch me siento profundamente tocada.

*Hablando de mujeres creadoras, ¿cómo se relaciona con el trabajo de otras mujeres, le parece que su arte es un arte "femenino"?*

No sé. Mi obra sólo podría ser hecha por mí. Yo soy mujer. Pero no la veo inscrita en el género femenino, porque esa designación es exclusiva de la persona, de mi especificidad. Pero me identifico muchas veces con el trabajo de otras mujeres, es natural, tiene que ver con mis problemas.

*¿Y con mujeres pintoras? Para ir a buscar dos ejemplos portugueses de diferentes épocas - Josefa d'Óbidos<sup>1</sup> y Paula Rego -, ¿cómo se relaciona con sus obras y con la pintura-pintura?*

Una de mis primeras obras, cuando todavía trabajaba con volúmenes, era un homenaje a Josefa d'Óbidos. Se trataba de una caja con especias y pasteles, por lo que tenía Josefa d'Óbidos de monja golosa, era como si fuera su armario. En cuanto a Paula Rego, es, con diferencia, mi pintora portuguesa preferida; siento mucha afinidad con su mundo, especialmente con estas últimas telas de las bailarinas.

En cuanto a la pintura: yo me considero una pintora. Estudié pintura. Mis trabajos los considero cuadros, son mi manera de pintar.

(Esta entrevista se realizó en Lisboa durante el mes de noviembre de 1997.)

(Traducción de María Victoria Villanueva.)

<sup>1</sup> El escultor Leopoldo de Almeida fue una figura determinante en la producción escultórica y monumental de los años 40 en Portugal, especialmente en monumentos públicos - como por ejemplo el monumento a los Descubrimientos, en Belém -, estando, de esta forma, asociado a la producción artística del Estado Novo.

<sup>2</sup> Referencia a la dictadura fascista que dominó Portugal durante cuarenta años y que terminó en 1974 con la llamada Revolución de Abril o Revolución de los Claveles, así denominada por la ausencia de violencia con la que el golpe militar depuso el régimen anterior. Proceso que terminó con la instauración de la democracia en el país.

<sup>3</sup> Día en el que se dió la mencionada revolución: 25 de abril de 1974.

<sup>4</sup> Ernesto de Sousa, artista y crítico, tuvo un papel relevante en los años 60 y 70, especialmente en el arranque y divulgación de la obra de Helena Almeida.

<sup>5</sup> Exposición comisariada por Michael Taranino. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa, 1997. Además de Helena Almeida, participaron en esta exposición Jean-Marc Bustamante, Geneviève Cadieux, Rodney Graham, Marin Kasimir, Mark Luyten, Michelangelo Pistoletto, Cindy Sherman, Lorna Simpson y Jeff Wall.

<sup>6</sup> El término "línea clara" se cita aquí con el sentido que le dan los teóricos del cómic y que aplican especialmente a la obra de Hergé.

<sup>7</sup> Pintora protobarroca portuguesa, cuya obra se caracterizó por su gran originalidad, especialmente en el tratamiento del bodegón.

Fig. 9.27 - Isabel Carlos, «Entrevista con Helena Almeida» (cont.)

Fonte: Entrada Azul: Antología de Helena Almeida (exposição Casa da América, Madrid), Lisboa, Instituto de Arte Contemporânea, 1998, pgs. 11-13.

**María de Corral** Me gustaría que nos hablase de su trabajo de los sesenta, por una parte, de esas obras bidimensionales o tridimensionales en donde el lienzo ya no es más el soporte de la pintura, en donde usted empieza a transgredir la función de los elementos plásticos, y por otra, de la utilización del lienzo como parte de un vestido con el que cubrir su cuerpo.

**Helena Almeida** Quieres, en el fondo, que hable sobre mis comienzos, porque los años sesenta son los del comienzo de mi trabajo.

Empecé por un lenguaje familiar, tenía que partir de alguna cosa familiar, no iba a hacer arte abstracto, y poco a poco todos esos elementos empezaron a salir del cuadro. Entonces, el lienzo pasó a autodestruirse. Era una especie de destrucción, una necesidad de acabar con la pintura. Así aparecieron esos trabajos, como una ventana que se abre, como una persiana que se enrolla, como un lienzo que se estira.

En el fondo, era una especie de negociación que estaba llevando a cabo, con mucha energía, sobre el fin de la pintura. Y hablo del fin de la pintura porque el lienzo acabó por ser antropomórfico, acabó por identificarse conmigo.

Tal vez esto le suceda a todos los pintores, pero yo lo llevé a cabo literalmente.

La tela se convirtió en una figura antropomórfica. Incluso empecé a poner el lienzo sobre mí, a vestirme con él. Yo era mi trabajo. No existía distinción entre el lienzo, el plano del lienzo y yo. No había distinción entre el exterior y el interior: mi interior era el exterior, mi exterior era también mi interior. Todo estaba en todo, y yo comprendí eso, que era global, que todo estaba en todo, que el lienzo estaba totalmente en mí, del mismo modo que yo estaba completamente en el lienzo.

Helena Almeida e María de Corral no auditorio do CGAC, 25 de novembro de 1999 durante o ciclo de conferencias *A palabra da arte*



Fig. 9.28 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista  
Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

Sen título, 1970  
Fotografía b/n, tinta e fio de crina de cabalo sobre papel  
52 x 35 cm  
Colección FLAD, Lisboa



A partir de ahí, empecé a pintar... es decir, saqué los lienzos y empecé a pintar hacia adelante.

En ese momento le pedí a mi marido, que era el que me hacía las fotos, que me fotografiase pintando el espacio, y después cuando tuve las fotos, las pinté, para hacer patente que existía una pantalla que separaba, que el espectador se quedaba del otro lado de la pantalla y que yo estaba dentro de ella.

Es decir, la mezcla del interior y del exterior. Se trataba de cambiar de lugar la pintura respecto a mí: yo me colocaba dentro del lienzo y el color se colocaba fuera de mí y del lienzo. Era el lienzo habitado. Esto se puede relacionar con una conversación que tuve con mi marido. Recuerdo que le hablé sobre una imagen que me había impresionado enormemente. Se trataba de una imagen de la tierra sacada desde la luna. En ese momento, pensé que nunca volvería a ser la misma, que mi trabajo nunca más volvería a ser igual. Como si hubiese dicho: nunca más voy a volver a pisar aquel terreno, nunca más podré volver a pintar. Después de lo que he visto, estoy exiliada... Fue una especie de exilio. Tal vez, también, hacer una imagen de una imagen... vernos a nosotros mismos de otra forma, que seamos vistos desde otros lugares.

**M.C.** ¿Qué situación artística había en Portugal?  
¿Cuáles eran sus fuentes de información, sus modelos a seguir?

**H.A.** El ambiente artístico en Portugal era miserable. Era completamente cursi, miserable, triste, pobre... Era difícil. Me sentía muy aislada. La conexión era viajar, viajar y verlo todo, ver lo máximo: ir a las Bienales... La información tenía que obtenerse saliendo del país. Allí no había información, no había revistas de arte internacionales, eran locales; los artistas reconocidos eran todos muy locales; los pintores que se consideraban importantes eran pintores locales que no eran conocidos en ninguna otra parte... Era difícil.

**M.C.** Muy similar a la situación española de aquellos momentos.

A principios de los setenta sus dibujos empiezan a mostrar elementos ajenos al propio hecho de dibujar, elementos exteriores a la fotografía, ajenos a la bidimensionalidad de la fotografía. ¿Por qué empezó a utilizar el hilo de crin de caballo?

**H.A.** Empecé primero por hacer dibujos, antes que las fotografías. Fueron los dibujos los que me ayudaron a pasar a la fotografía.

Fig. 9.29 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

M.C. Es cierto. Son solamente líneas hechas con lápiz y crin de caballo.

H.A. Lo que quería era materializar el dibujo, que las personas pudiesen tocar el dibujo, formar parte del dibujo, que viviesen el dibujo. Es decir, que el dibujo se materializase, saliese y se convirtiera en una cosa sólida, y las personas pudiesen estar dentro del dibujo.

M.C. A finales de los sesenta empieza a utilizar su cuerpo como sujeto-objeto de su obra. ¿Qué significado tiene para usted la representación de su cuerpo en la fotografía, una representación que no nos dice nada de su cuerpo, una imagen que carece absolutamente de narcisismo, de necesidad de autorrepresentación?

H.A. Sí, quise envolver mi cuerpo con toda la intuición artística, lúdica y dramática, porque una de las cosas que más me interesan del arte es su capacidad proyectiva, el hecho de proyectar una energía especial sobre determinado objeto.

Por ejemplo, un asiento puede convertirse en otra cosa, ser utilizado de otra manera. Proyectar esa intención. Proyectar eso en mi cuerpo, esa intención.

Mi cuerpo quedó dotado, acreditado con toda mi intuición artística. Eso es todo lo que hice, no sé cómo.

M.C. 1975 es el año en que comienza sus series de dibujos y pinturas *habitados*. En unas vemos su cuerpo, sus manos, cogiendo un hilo, en relieve, que sale de un lápiz o cruza el espacio. En otras, su propia imagen o el reflejo de ésta, se ven ampliadas o anuladas por unos brochazos de pintura azul, alcanzando ésta, a veces, más importancia que la propia imagen.



Fig. 9.30 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

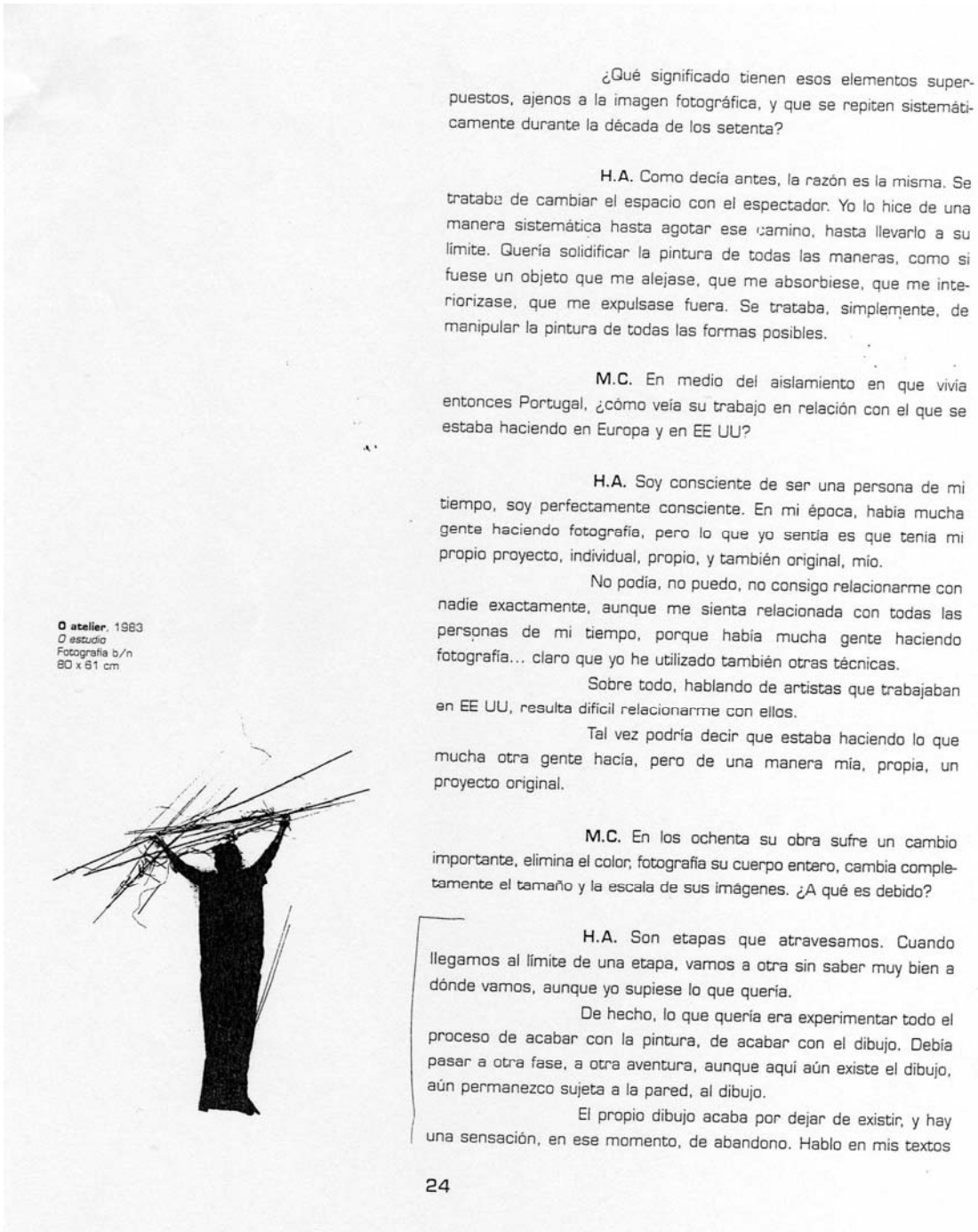


Fig. 9.31 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

de ese momento incluso de levitación, de caída, de mezcla con el negro, de mezcla con el espacio, de un todo con el espacio. Esa es mi experiencia de los años ochenta por la que me preguntabas.

**M.C.** ¿Cómo fue para usted la década de los ochenta, una década volcada completamente hacia la pintura y el objeto artístico?

**H.A.** La década de los ochenta fue una época de gran soledad. Había muchos artistas, pero muchas galerías dejaron de trabajar, desaparecieron algunas revistas, aquello fue una travesía del desierto.

En cierta medida fue duro, pero al mismo tiempo me sentí obligada a endurecer mi posición, a resistir, a defender mi proyecto, y lo que me ayudó a resistir fueron mis convicciones, que son muy fuertes.

Por eso, incluso, fue buena esa situación, porque conseguí desarrollar más libremente mi camino, sin presiones, sin exposiciones o con pocas exposiciones, sin apremios del exterior. Por ese lado fue bueno, pero por otra parte fue duro, evidentemente.

**M.C.** Pero a pesar de todo, fueron los años en los que España y Portugal empezaron a existir en el contexto del arte europeo y mundial. Y sin embargo, para algunos artistas, que no estaban en la onda, fueron años muy difíciles.

**H.A.** Sí, sí... parecía un gran retroceso. Aunque tengo que explicar que no considero que la pintura sea un retroceso. En absoluto. No es eso lo que quiero decir, no es eso lo que opino. Pero sí que fue una época muy reaccionaria, en ciertos aspectos.

**M.C.** Sí, no es que la pintura sea un retroceso, pero en términos de apertura y aceptación de la multidisciplinariedad, fue una época difícil.

**H.A.** Sí, sí... muy difícil.

**M.C.** Me interesa mucho su forma de trabajar en series. A veces las presenta aisladas, a veces no. ¿La idea de trabajar en series tiene algo que ver con la idea de narración? ¿Le preocupa la narración, o el mensaje en su obra, o prefiere que se mire principalmente el lado plástico?

Fig. 9.32 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

H.A. No, no consigo separar la narración del lado plástico, no separo nada. Creo que el lado plástico surge, emerge... No estoy pensando: voy a hacer una cosa plástica. Es, simplemente, el resultado. Será más o menos bonito, pero eso no me interesa.

La narración... sí, sí, me interesa captar determinados momentos, que incluso pueden parecer absurdos, porque no estoy contando una historia con lógica. Estoy haciendo una narración y, de repente, puede aparecer un elemento que parezca un error. Es como un pensamiento, como una titilación... más que una historia con lógica, con principio, con fin.

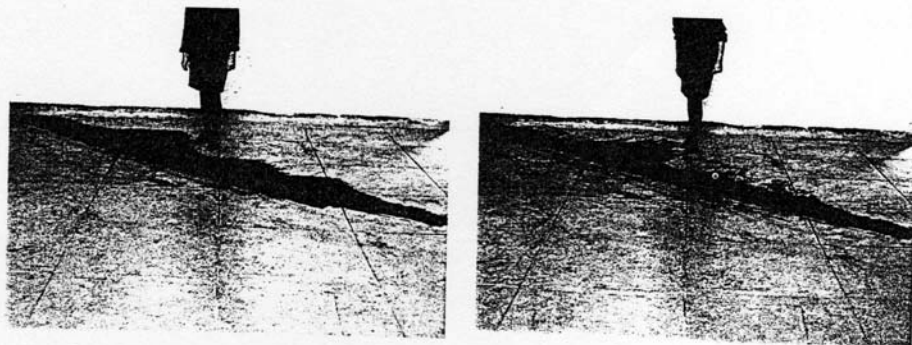
M.C. En los años noventa su obra ha vuelto a sufrir un cambio importante. Vuelven las series, la fragmentación del cuerpo, el color, y aparece el espacio formal o arquitectónico. Sus nuevas imágenes empiezan a funcionar en relación a ese espacio.

En los años noventa, el espacio es una parte muy importante de la imagen. Un espacio que algunas veces la arrinconaba frente a la pared, o que otras no la deja salir. Su espacio vital puede ser el espacio existente debajo de una mesa.

¿Por qué se produce esta inclusión del espacio arquitectónico como parte integrante de la fotografía junto con su cuerpo?

H.A. El espacio siempre ha sido una de mis preocupaciones. Si te fijas, ya he hablado de problemas de espacio cuando hablo de una pantalla, de una línea o de pasar adelante. Todo eso lo dejé, y pasé a ocupar el propio espacio de mi estudio, donde me voy moviendo de otra forma.

El color... fue absolutamente necesario. Sólo lo utilizo cuando es absolutamente necesario. No lo uso como una marca mía, sino sólo cuando no puede dejar de aparecer. Por



28

Fig. 9.33 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

ejemplo, un rojo en la mano, que sujeta la figura, la mano al suelo, y al mismo tiempo produce la idea de pantalla para el espectador. Tuve la necesidad absoluta de poner ese rojo. El trabajo, sin ese color, estaría incompleto.

Por eso, sólo utilizo el color cuando es absolutamente necesario, si no, soy muy avara con el uso del color en momentos en los que no es preciso.

**M.C.** Me gustaría incidir en el tema de su cuerpo, siempre sujeto de sus imágenes, en la fotografía como medio y en su estudio siempre como espacio. ¿No ha sentido nunca la necesidad de salir de su estudio, de fotografiarse en un lugar extraño, de ser fotografiada por alguien ajeno a su propia obra, a su propia vida?

**H.A.** Sí, pensé en eso... pero era una tremenda tontería... porque iba contra mi mundo, contra todo lo que yo quería hacer. Mi mundo es mi cuerpo, no sé como explicarte mejor esto... cual es mi mundo... es difícil explicarlo con palabras. Mi mundo es mi cuerpo, y es mi cuerpo dentro de mi estudio, y mi cuerpo y mi estudio son mis objetos de trabajo, en vez del lienzo.

Es lo mismo que preguntarle a un pintor porque pinta en el lienzo. Es casi imposible de dar una respuesta.

**M.C.** Hay una serie, de finales de los noventa, que me ha llamado mucho la atención. Está usted sola, vestida de negro, como siempre, tumbada en el suelo.

A lo largo de la serie va cambiando de postura, y su cuerpo, despojado de cualquier elemento o acción externa a sí mismo, toma un carácter tridimensional. Para el observador, la referencia a su cuerpo desaparece, sólo ve una forma escultórica. ¿Se ha dado cuenta de ello? ¿Lo hizo intencionadamente? ¿Es una plasmación de su pasado, de su relación familiar con la escultura?

**H.A.** ¡Claro que lo hice intencionadamente! Por supuesto, todos mis trabajos, antes de pasarlos a fotografía, los he dibujado una y otra vez, los he grabado en vídeo, para saber cuales son las posiciones exactas. No hay casualidades en mi trabajo. Puede cambiar un pequeño detalle, pero todo es intencionado, normalmente, es todo intencionado.

Tuve la sensación de estar mucho más expuesta, frágil, acostada en el suelo, sin recurrir a nada, sin recurrir a objetos; simplemente acostada y cambiando de posición, y sentí que el espacio arquitectónico que me rodeaba era el molde del espacio.

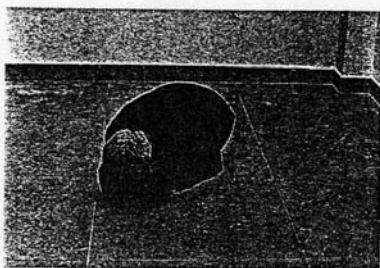


Fig. 9.34 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

Pensé que mi estudio era mi molde, un molde escultórico. Fue eso lo que pensé, y esa era la intención de mi trabajo, un trabajo que se llama *Dentro de mim*, tal vez porque el instrumento era ese espacio exterior que yo quería expresar, pasando ese espacio a mezclarse con mi interior, como el molde de mi cuerpo.

**M.C.** Cuando antes me refería a su relación familiar con la escultura (tal vez algunas personas no lo sepan), me estaba refiriendo a su padre, un gran escultor portugués, cuyo estudio es el estudio actual de Helena.

**H.A.** Sí, sí... mi estudio era su estudio, y todo lo que yo sé lo aprendí de él. Está claro que tuvo una gran influencia sobre mí, porque trabajé con él desde que era niña.

**M.C.** Y esta será la última pregunta. Desearía que me hablase de sus trabajos más recientes. El tema es recurrente: sus brazos, sus manos, la pluma, el hilo, el pigmento... Hasta este momento sus fotos habían respetado, siempre o casi siempre, sus dimensiones, la escala de su cuerpo. Pero en estas últimas obras, las escala es enorme, los brazos son potentísimos, casi amenazadores. ¿Hay alguna razón para ello?

**H.A.** De momento, no lo sé. Son trabajos muy, muy recientes. Sólo sé que tiene que ser así, que aquel brazo tiene que ser como una lanza, que tiene que ser como un tronco, y que tiene que contrastar mucho con el pigmento, que es muy leve, que simplemente al respirar, vuela. Pongo el brazo, digo algo, y el pigmento vuela, desaparece. Entonces, aumentando el tamaño del brazo, consigo ese gran contraste entre el brazo y el pigmento. No tiene que ver con las poses tomadas de la tradición renacentista, por ejemplo, el modo en como las manos son colocadas para que el dibujo sea inherente a la fotografía, para que el dibujo forme parte del medio fotográfico, y también el pigmento, claro.

De momento, eso es lo que consigo ver sobre esta obra. Tal vez dentro de un año, logre hablar más y mejor sobre estos trabajos tan recientes. De momento, son demasiado cercanos para decir algo más.

**M.C.** Le hago esta pregunta, porque tres de estos trabajos se van a ver por primera vez en la exposición y, de verdad, recuerdo que cuando los vi en su estudio me causaron una

**Desenho, 1999**  
Dibujo  
Fotografía b/n  
83 x 127 cm

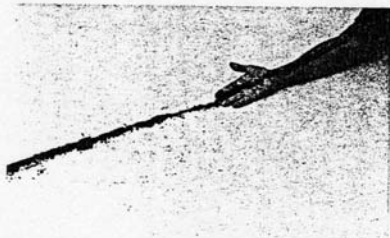


Fig. 9.35 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

enorme impresión, quizás fue el cambio de escala en su trabajo, un cambio que anticipa el futuro...

Hemos hablado de los años sesenta, de los setenta, de los ochenta, de los noventa... esto, podríamos decir, es su trabajo para el 2000.

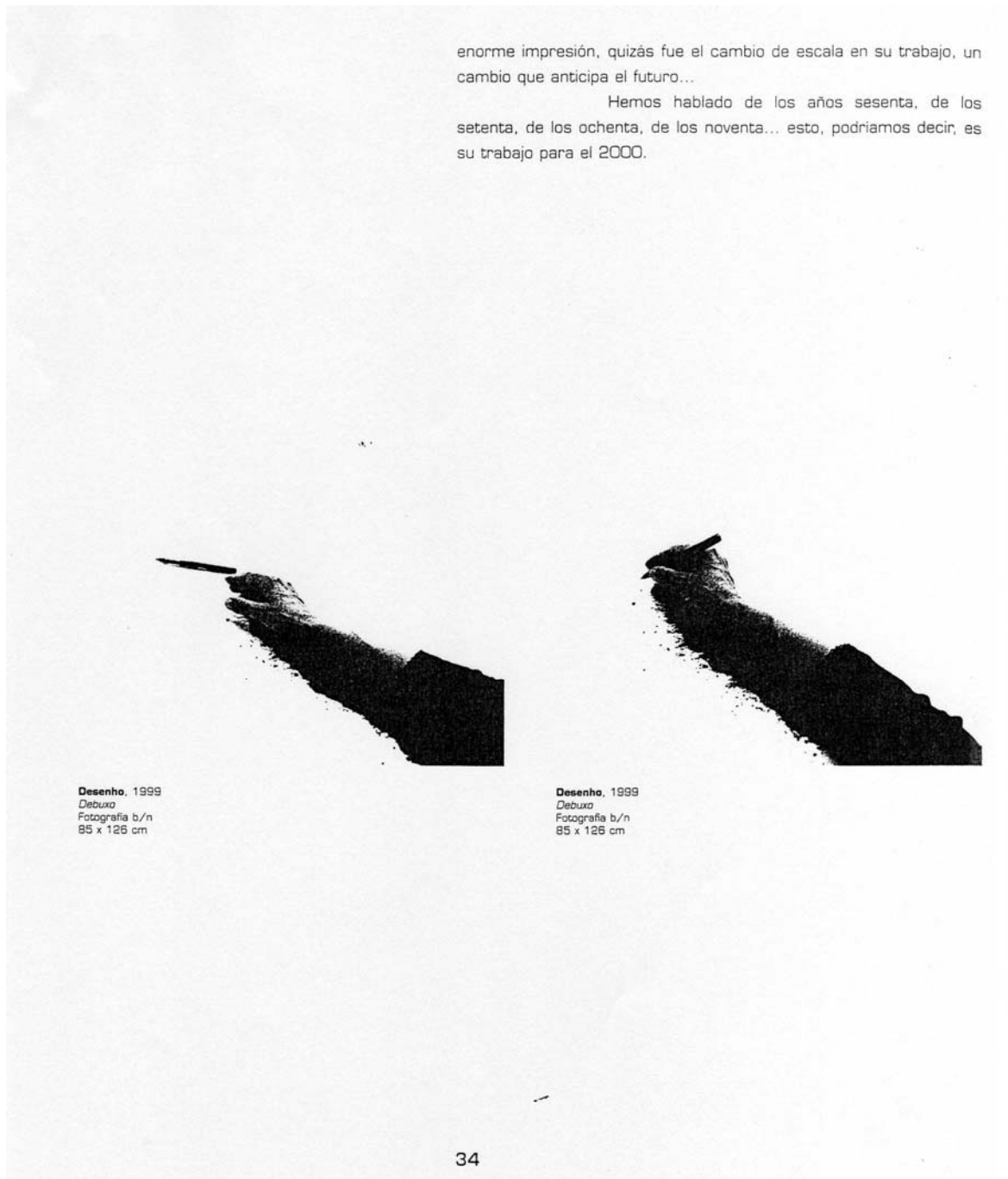


Fig. 9.36 - María de Corral, «Charla entre Helena Almeida y María de Corral», entrevista (cont.)

Fonte: Catálogo *Helena Almeida*, Santiago de Compostela, Centro Galego de Arte Contemporánea, 1999, pgs. 18-35

Arte Ibérica  
Ano 4, n.º 33, Março 2000



*Estudo Para Um Enriquecimento Interior*, seis fotografias b/n e acrílico, 1977-78

## Helena Almeida Viagem ao Exílio Interior

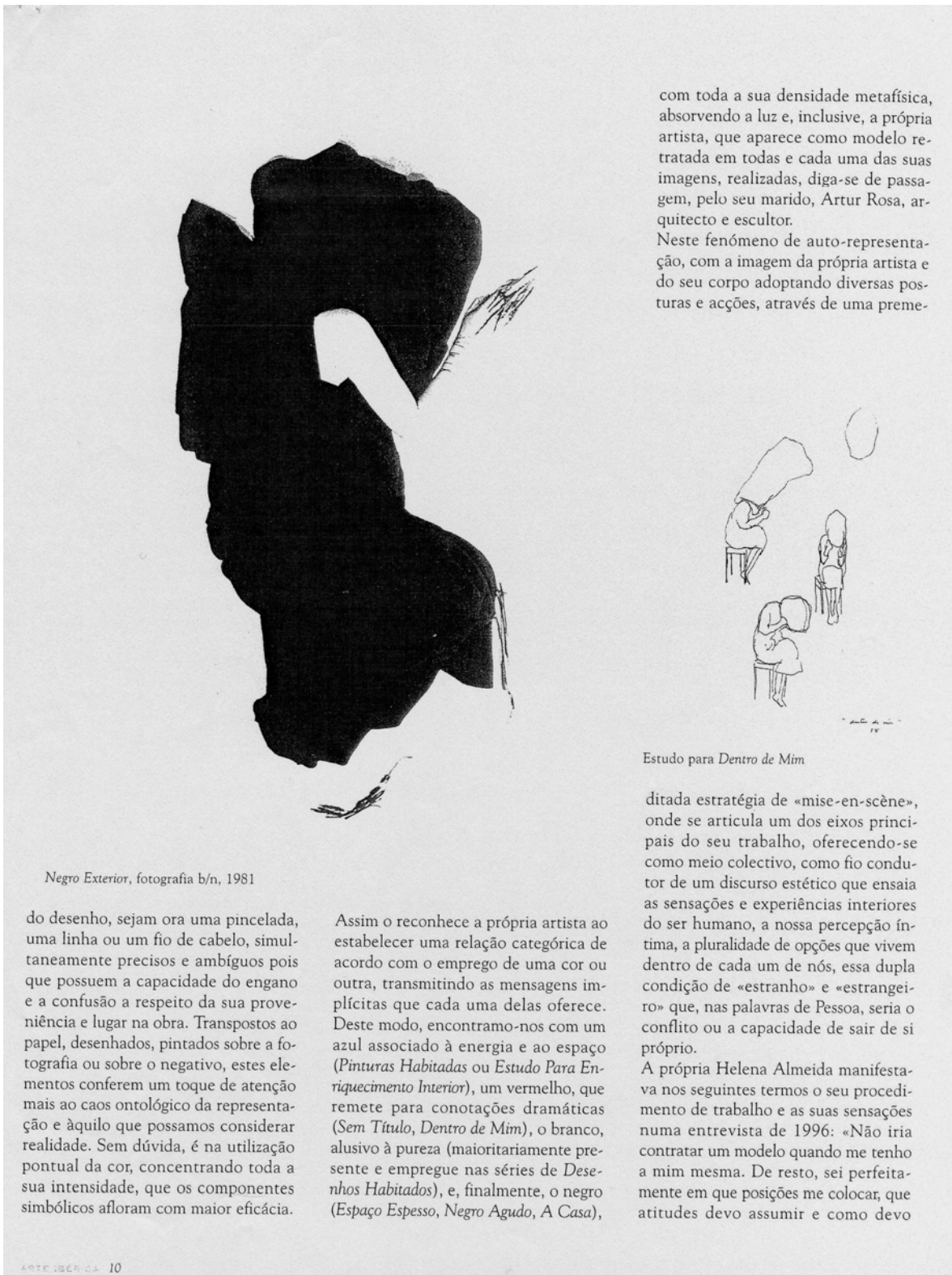
O Centro Galego de Arte Contemporânea, CGAC, de Santiago de Compostela, edifício desenhado pelo arquitecto Álvaro Siza Vieira e convertido, desde o início da sua actividade, em 1993, num dos referentes do dinamismo artístico do noroeste peninsular, acolhe pela primeira vez uma exposição individual de envergadura de um artista português. O privilégio de tal estreia cabe a uma mulher, Helena Almeida.

**P**resença assídua no panorama artístico português desde os anos sessenta, Helena Almeida (Lisboa, 1934) tem vindo a desenvolver uma trajectória pessoal muito própria, suscitando reiterado interesse e reconhecimento internacional ao longo das duas últimas décadas. A presente exposição, cujas portas permanecerão abertas em Santiago até 19 de Março, seguindo depois para o MEIAC de Badajoz, é produzida pelo CGAC e comissariada por María de Corral, responsável pela colecção da Fundação La Caixa de Barcelona, e ex-directora do Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Por ocasião da mostra, editou-se um catálogo com um texto e entrevis-

ta de María de Corral, bem como artigos dos críticos Carlos Vidal, professor na Escola de Belas Artes de Lisboa, e Isabel Carlos, sub-directora do IAC, Instituto de Arte Contemporânea de Portugal, de resto quem, por esta altura, há dois anos, comissariava a primeira exposição de Helena Almeida em Espanha, uma antológica na Casa da América, em Madrid: *Entrada Azul*. A exposição ora patente no CGAC, composta por 26 obras, algumas delas reunindo várias fotografias (de acordo com o costume da artista de trabalhar em séries), constitui um registo significativo do trabalho realizado por Helena Almeida nos últimos vinte anos. Um trabalho que, em linhas gerais, evo-

luiu desde o início da década de sessenta (uma vez terminada a sua formação na ESBAL), das práticas pictóricas no âmbito da abstracção, passando por propostas objectuais e conceptuais, já na transição para os anos setenta, coincidentes com a performance e o questionamento da representação e dos planos da realidade espacial do objecto e do sujeito, do representado, do vivido e do observado, até uma confluência de géneros, meios e linguagens que caracterizam o seu trabalho realizado nas décadas de oitenta e noventa. Nestas últimas duas décadas, as obras apresentam-se como registos fotográficos em branco e negro onde, por vezes, se incorporam os matizes da pintura e

Fig. 9.37 - Severino Penelas, «Viagem ao Exílio Interior», entrevista com Helena Almeida  
Fonte: Revista *Arte Ibérica*, n.º 33, Março de 2000, pg. 8-12



Negro Exterior, fotografia b/n, 1981

do desenho, sejam ora uma pincelada, uma linha ou um fio de cabelo, simultaneamente precisos e ambíguos pois que possuem a capacidade do engano e a confusão a respeito da sua proveniência e lugar na obra. Transpostos ao papel, desenhados, pintados sobre a fotografia ou sobre o negativo, estes elementos conferem um toque de atenção mais ao caos ontológico da representação e àquilo que possamos considerar realidade. Sem dúvida, é na utilização pontual da cor, concentrando toda a sua intensidade, que os componentes simbólicos afloram com maior eficácia.

Assim o reconhece a própria artista ao estabelecer uma relação categórica de acordo com o emprego de uma cor ou outra, transmitindo as mensagens implícitas que cada uma delas oferece. Deste modo, encontramos com um azul associado à energia e ao espaço (*Pinturas Habitadas* ou *Estudo Para Enriquecimento Interior*), um vermelho, que remete para conotações dramáticas (*Sem Título, Dentro de Mim*), o branco, alusivo à pureza (maioritariamente presente e empregue nas séries de *Desenhos Habitados*), e, finalmente, o negro (*Espaço Espesso, Negro Agudo, A Casa*),

com toda a sua densidade metafísica, absorvendo a luz e, inclusive, a própria artista, que aparece como modelo retratada em todas e cada uma das suas imagens, realizadas, diga-se de passagem, pelo seu marido, Artur Rosa, arquitecto e escultor.

Neste fenómeno de auto-representação, com a imagem da própria artista e do seu corpo adoptando diversas posturas e acções, através de uma preme-



Estudo para Dentro de Mim

ditada estratégia de «mise-en-scène», onde se articula um dos eixos principais do seu trabalho, oferecendo-se como meio colectivo, como fio condutor de um discurso estético que ensaia as sensações e experiências interiores do ser humano, a nossa percepção íntima, a pluralidade de opções que vivem dentro de cada um de nós, essa dupla condição de «estranho» e «estrangeiro» que, nas palavras de Pessoa, seria o conflito ou a capacidade de sair de si próprio.

A própria Helena Almeida manifestava nos seguintes termos o seu procedimento de trabalho e as suas sensações numa entrevista de 1996: «Não iria contratar um modelo quando me tenho a mim mesma. De resto, sei perfeitamente em que posições me colocar, que atitudes devo assumir e como devo

Fig. 9.38 - Severino Penelas, «Viagem ao Exílio Interior», entrevista com Helena Almeida (cont.)

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 33, Março de 2000, pg. 8-12



Foto: Sérgio Mah

## Helena Almeida Manual de Pintura e Fotografia

*Arte Ibérica* – Já foi alguma vez entrevistada por um fotógrafo?

Helena Almeida – Por um fotógrafo acho que ainda não. Foram sempre críticos de arte, artistas plásticos. Fui uma vez entrevistada para uma revista de fotografia italiana. Estavam interessados em saber as razões pelas quais eu escolhi o meio fotográfico.

– Em que circunstâncias é que começou a utilizar a fotografia?

– Foi uma necessidade absoluta. Aquilo que eu queria, e estava a fazer, era no fundo dismantlar a pintura, dismantlá-la por completo. É claro que cheguei a um ponto em que já não podia fazer mais nada com a pintura. É nessa altura que eu começo a pintar para a frente. Pedi ao meu marido para me fotografar nessa situação, em que o cavalete estaria vazio e eu estaria a pintar para a frente. Depois fiz outras fotografias, onde desenhava também para a frente. Usei fios e tinta azul e quando vi os resultados achei que tinha ali um mundo.

– Isso decorre num período em que, nos meios artísticos ocidentais, vários artistas plásticos passam a recorrer aos usos da fotografia. No seu caso essa atitude ocorre dentro de um processo predominantemente analítico ou intuitivo?

– Foi um processo analítico. Havia com certeza muita intuição,

Sem tombos, nem arrufos, passou da pintura à fotografia. Afirma ter sido essa «a melhor maneira de desmembrar a pintura de uma forma analítica». Influenciada pelas performances e instalações, não deixou de encarar a presença do corpo como essencial, pois «a pintura e o desenho só existem quando eu existo como corpo». Apaixonada por imagens toscas e grosseiras, sendo estas «mais dramáticas e expressivas», não surpreenderá que confesse: «Gosto é de fotografia jornalística.»

mas o processo era fundamentalmente analítico. Foi uma maneira de desmembrar a pintura de uma forma analítica. Eu recorro à fotografia como meio de prosseguir esta análise, mas julgo que também foi importante o conhecimento do trabalho de outros artistas do meu tempo que se interessaram pela fotografia. Era o meu tempo. Fui buscar um médium do meu tempo.

– Mas vendo agora à distância, como é que analisa esse tempo, em particular o interesse pelos usos da fotografia?

– Desse período eu não destacaria apenas a fotografia. Vejo esses momentos como algo que se foi tomando evidente e que envolveu não só a fotografia, mas sobretudo a performance e a instalação que foram muito mais fortes na altura. Havia também o teatro, a dança e o cinema. Foram muitas coisas ao mesmo tempo. Queríamos todos sair da pintura. A fotografia até passava relativamente despercebida, porque as outras coisas eram mais barulhentas, mais vistosas.

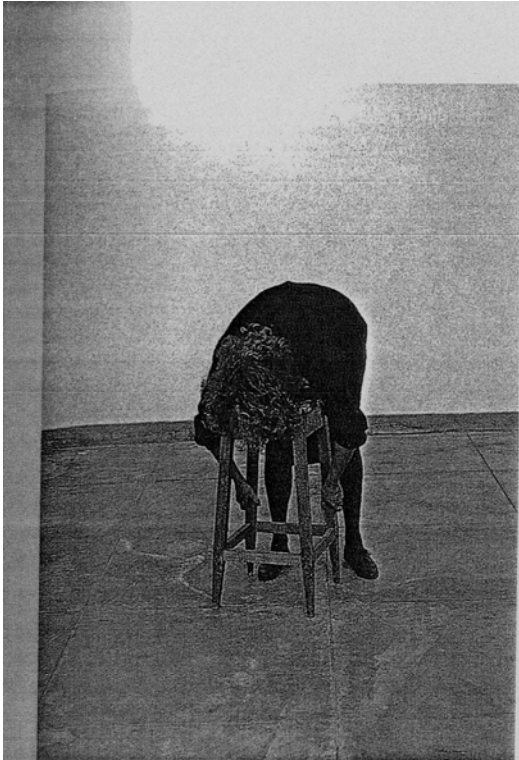
– Estava especialmente atenta ao que artistas como o Arnulf Rainer, o Bruce Nauman, a Ana Mendieta e outros, estavam a fazer nessa altura?

– Só conheci o trabalho da Ana Mendieta há pouco tempo através dos catálogos do CGAC. Mas conheci o Rainer e o Luthi nessa altura. Posso ter sido influenciada por esses trabalhos, mas penso que as minhas maiores influências surgem do campo da performance e das instalações.

– Como é que acha que tem sido a sua relação com a fotografia? E já agora, pelo facto de usar a fotografia como meio de concretização de ideias da pintura e do desenho, não coloca a fotografia no limiar de uma função meramente burocrática?

– É burocrática e não é porque não se pode desprezar assim tanto um meio. Se estou a trabalhar com uma coisa tenho que saber lidar com ela. Não é burocrático, porque eu uso à minha maneira.

Fig. 9.39 - Sérgio Mah, «Manual de Pintura e Fotografia», entrevista com Helena Almeida  
Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro, 2000, pgs. 44-48



Dentro de Mim, três fotografias p/b e acrílico, 95 x 66 cm, 1998



ra e não de uma forma qualquer. Eu faço escolhas, só uso o preto e branco, não quero que a imagem seja muito nítida, quero que seja tosca, um bocado grosseira, dramática, e tudo isso tem que ser apurado dentro da prática da fotografia.

– *Porque é que pretende uma imagem grosseira, tosca?*

– Porque é mais dramática, é mais expressiva. Não quero uma imagem realista, nem que as pessoas se distraiam com os detalhes do cabelo ou das mãos. Quero que as pessoas vejam unicamente a imagem no seu todo.

– *Isso decorre da necessidade de adequar a imagem da fotografia à imagem da pintura e do desenho?*

– É como quero que as coisas apareçam. Como eu as imaginei, como as desenhei. Por exemplo, as fotografias da Cindy Sherman têm uma qualidade técnica excepcional porque no caso dela tem que ser assim. O meu caso é diferente.

– *A pergunta inevitável. Em várias circunstâncias tem dito que procurou acabar com a pintura. No entanto, continua a afirmar-se como pintora. Isso surge pelo facto do seu trabalho decorrer dentro de um círculo de preocupações predominantemente pictóricas?*

– Eu acho que todo o meu trabalho é pictórico. E não existe ninguém melhor do que um pintor para acabar com a pintura. Para acabar com qualquer coisa temos que afirmá-la primeiro. Tive que afirmar para depois a mudar. Só posso fazer isto como pintora.

– *Como é que é o seu processo de trabalho?*

– Desenho sempre todas as situações. Normalmente, tenho esquemas preparados e depois executo-os. Por vezes, mudo algumas coisas porque uma coisa é um desenho, e outra é a situação da fotografia. Acontece muitas vezes notar que coisas que imaginei não resultam depois na fotografia, e nestes casos faço algumas improvisações.

– *Porque trabalha sempre no atelier? O atelier funciona como um espaço mental?*

– Sim. É como o meu interior. Eu também fiz alguns trabalhos em exteriores, uma vez num jardim. Não ficaram mal. Mas é no meu atelier que fico mais à vontade. O atelier é simultaneamente o meu corpo e um material de trabalho, como o lápis e a tinta. O atelier existe como se fosse o meu próprio corpo.

– *Escreveu um dia que procura «imagens que contam o que se passa antes da imagem, antes do movimento como pensamento, antes da história e sobretudo antes da intencionalidade». Está a falar de um estado puro da imagem?*

– Não. Isto é sobre o meu interior. Decorre de uma emoção pura. De qualquer coisa que aparece como um mergulho negro, qualquer coisa informe e que é uma emoção que impele ainda sem ter forma. É antes de tudo.

– *Antes da linguagem?*

– Sim, antes da linguagem. Antes de me exprimir. É muito difícil falar sobre isso, porque não se pode falar sobre isso. Antes do pen-

Fig. 9.40 - Sérgio Mah, «Manual de Pintura e Fotografia», entrevista com Helena Almeida (cont.)

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro, 2000, pgs. 44-48

samento. Só depois é que eu posso ir para o meu estirador desenhar e escolher a melhor maneira para chegar às pessoas. Qual a maneira mais incisiva de ser clara, expressiva e compreensiva para os outros.

– No seu trabalho sobrepõe dois conceitos que a arte do século XX colocou frequentemente em oposição: a descrição e a abstracção, ou seja o exercício reprodutivo e o exercício da pesquisa formal. Como tenta gerir este dilema?

– Para mim surge de uma forma natural, porque eu ao mesmo tempo trabalho a ideia de corpo-vestígio e a ideia de corpo-mancha. Eu espero que no corpo esteja contida toda a pintura. Toda a pintura tem que passar pelo meu corpo.

– Essa presença real do corpo fotografado é determinante? Não podia ser um boneco?

– Não pode ser um boneco. A presença do corpo real é fundamental, porque a pintura e o desenho só existem quando eu existo como corpo. Eu invisto-me com todos esses créditos.

– Analisando o seu trabalho desde as primeiras utilizações da fotografia, nota-se uma certa diversidade nos tipos de enquadramento. Uns são mais pictóricos, sobretudo pela forma estabilizadora de isolar o assunto, enquanto que outros são mais mecânicos e nervosos, mais próximos da cultura do cinema e da fotografia.

– Sim, existem ambas as culturas. Uns procuram ser mais cénicos, mais teatrais, é como se fosse um palco. Eu faço variar os enquadramentos em função da intenção que quero realizar. Os enquadramentos são muito importantes. Definem a maneira como me posiciono. Isso tem que ser pensado ao milímetro e ser muito rigoroso, porque basta um mau enquadramento para o trabalho falhar por completo.

– Fala frequentemente em cenário e em teatralidade. As suas imagens são ficções, narrativas?

– São e não são. Não são quadros-vivos no sentido clássico. São ficções porque não sou eu, é como se fosse um duplo, uma outra pessoa. É uma ficção no sentido pictórico. Nos meus trabalhos existe sempre o plano, o plano da tela em que estou lá eu. É como se eu estivesse dentro de uma tela, de uma ficção. Quando usei a tinta foi para que as pessoas percebessem que existe um plano do qual eu não passo, para lembrar a superfície da tela. O foco da fotografia é o espaço dessa tela.

– Mas o que pretende dizer quando fala na «narrativa dum a cintilação, conotada com o silêncio da linguagem dos surdos»?

– Tento contar uma história que não ficou completa com uma fotografia. É uma forma de sublinhar os momentos em que existo. A linguagem dos surdos é aquela história que não consigo explicar. É uma coisa a que chamo aquilo. Não tem nome.

– Prevê algum tipo de sensações das pessoas quando defronte dos seus trabalhos?

– Não penso muito nisso. Quando concluo os meus trabalhos despeço-me deles. Raramente olho para trás. Preocupo-me apenas

em que o trabalho fique explícito e claro. Não me preocupa como é que as pessoas vão vê-los. Os trabalhos têm que ficar entregues a si próprios e aguentar-se.

– Acha que o seu trabalho é percebido de uma forma diferente por um pintor ou um fotógrafo?

– Não sei. Eu tanto tenho hostilidade da parte de um pintor como da parte de um fotógrafo. Ambos acham que estou em campos falsos, que não estou no meu lugar. Da parte dos pintores há uma certa irritação por não estar a pintar. E da parte dos fotógrafos questionam porque é que me estou a meter onde não sou chamada, ainda para mais quando digo que aquilo é pintura. Mas a maior parte já não pensa assim. Pode haver essa maneira de pensar, mas também existe outra em que tanto pintores como fotógrafos acham interessante aquilo que estou a fazer.

– As suas imagens não são nem ideológicas nem confessionais, permitindo-lhes ser imagens relativamente abertas. É importante para si a possibilidade de um campo alargado de significação?

– Quero que as pessoas percebam as ideias da maneira que eu quero. As coisas não estão assim tão abertas quanto se julga. Há uma maneira dirigida de fazer as coisas e há a estratégia do «eu quero que vejam isto e não aquilo».

– Qual a função dos títulos?

– Os títulos são o tema. São anúncios do tema e caracterizam a relação com a obra.

– Como é que era o meio artístico em Portugal durante a década de 70?

– Não era assim tão mau. Havia muito companheirismo, havia o grupo do Ernesto de Sousa, estávamos todos muito unidos, havia muito apoio entre nós. Se víamos a exposição Alternativa Zero pode-se constatar a quantidade de gente que estava envolvida. Tudo gente rebelde e combativa. E já havia muitos artistas a trabalhar com fotografia. Depois cada um foi para seu lado, foram fazer outras coisas, pintura, escultura... Isto foi tudo nos anos 80. Nos anos 60 é que foi mais duro.

– E discutiam sobre o interesse no uso da fotografia?

– Sim falávamos sobre isso. Falávamos sobre o que estava a acontecer nas bienais e em algumas exposições.

– Isso era mais entre os artistas plásticos. Como é que era a vossa relação com os fotógrafos mais «straight»?

– Não havia contacto com eles. Não havia relação, porque aquilo que estávamos a fazer não tinha nada a haver com o trabalho dos fotógrafos, nem mesmo com o de muitos pintores. Estávamos a trabalhar sobre coisas completamente novas.

– Entretanto, que fotógrafos é que foi admirando?

– Gosto muito do Sebastião Salgado.

– Isso é surpreendente. Não tem nada a ver com o seu trabalho.

Fig. 9.41 - Sérgio Mah, «Manual de Pintura e Fotografia», entrevista com Helena Almeida (cont.)

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro, 2000, pgs. 44-48



Estudo Para um Enriquecimento Interior, acrílico s/ fotografia p/b, 53 x 42 cm cada, 1977

– Não tem nada a ver. Mas eu gosto. Do que gosto é de fotografia jornalística. Acho imensa graça às fotografias dos jornais. Impressiono-me imenso com aquelas fotografias da guerra dos anos 30 e 40. Gosto do lado plástico do instante, da beleza do momento. Às vezes, é melhor que tudo.

– É interessante essa sua referência a Sebastião Salgado porque no meio das artes plásticas quando se quer criticar o conservadorismo de uma certa fotografia contemporânea, normalmente, convocam-se personagens como o Sebastião Salgado.

– Eu sei. Parece uma contradição.

– Voltando ao seu trabalho. Nos anos 80 há uma transição: já não existe tinta, o corpo está mais exposto e as imagens adquirem maior dramatismo. Como se processou esta transição?

– Toda a gente me pergunta isso. Foi uma transição que se deu de uma forma natural, quando se acaba um ciclo. Nessa altura pegase num aspecto e desenvolve-se de outra maneira. É como uma nova conversa.

– É nessa altura que começa a utilizar o vídeo como meio de preparação para a fotografia?

– Sempre como forma de preparação. Mas cheguei a fazer um vídeo, o *Ouve-me*. Ficou tão expressivo que decidi apresentá-lo.

– Porque é que prefere trabalhar mais com a fotografia do que com o vídeo. Interessa-lhe o lado fixo, estático?

– Sim. A imagem estática é muito mais indefesa e expressiva. É possível trabalhar aquela posição, aquele enquadramento, com mais controlo. E é menos realista.

– Nos anos 90, a Helena Almeida parece misturar ideias que desenvolveu nos anos 70 e 80. Por um lado, há um retorno às pinturas e desenhos habitados, mas por outro há um uso cada vez maior da fotografia como documentação de um gesto performativo.

– Essa mistura dá-se porque tudo isso coexiste em mim. Porque as coisas não terminaram, porque apeteceu-me deitar a mão a coisas que tinha feito.

– Nessa altura dá-se também uma alteração na dimensão das imagens. Ficam maiores.

– Aconteceu por várias razões. Por exemplo, em alguns trabalhos foi porque precisava de aumentar a área a negro. É conforme os casos. Em alguns talvez seja porque se aproximam mais da dimensão do quadro. Mas a dimensão tem muito haver com o conteúdo.

– Tem algum interesse pelos novos processos digitais, que permitem de algum modo, estender as possibilidades pictóricas da imagem fotográfica?

– Interessa-me, mas não os quero usar no meu trabalho. Não resulta. Não fica bem. Eu preciso de continuar neste processo, não posso fazer por outro. A técnica tem que ser esta. Se eu mexer agora na técnica, esta vai passar a estar à frente de tudo aquilo que eu quiser fazer. Futuramente, quando os artistas dominarem bem estas técnicas acho que vai ter imenso interesse. Por enquanto, o engraçado da questão ainda é a técnica. Ainda existe um certo deslumbramento, o que é perigoso.

– Se pudesse dar um título ao conjunto do seu trabalho qual seria.

– Não sei. Sem título. Talvez seja o melhor. ■

Fig. 9.42 - Sérgio Mah, «Manual de Pintura e Fotografia», entrevista com Helena Almeida (cont.)

Fonte: Revista *Arte Ibérica*, nº 40, Outubro/Novembro, 2000, pgs. 44-48