

# Dois momentos históricos da performance no Chiado: as acções futuristas e o Grupo Acre

Fernando Rosa Dias

## Prolegómenos a um tempo de suspensão

«A consciência de fazer explodir a continuidade da história é própria das classes revolucionárias no momento da acção. A grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia em que começa o novo calendário funciona como um compilador histórico do tempo» (Walter Benjamin, «*Teses sobre a Filosofia da História*», tese XV).

Este ensaio destaca dois momentos marcantes da história da performance artística no Chiado. Ambos aconteceram em dois momentos históricos particulares de maior perturbação política do século XX português: num primeiro tempo, a performance no âmbito do futurismo lisboeta, desenvolvida por Santa-Rita Pintor e por Almada Negreiros, entre os anos de 1914 e 1918, acontecida num tempo situado entre a recente e instável instauração da República (em 1910) e a Primeira Guerra (1914-1918); num segundo tempo, as intervenções do *Grupo Acre* (Lima Carvalho, Clara Menéres, Alfredo Queiroz Ribeiro), com acções entre a performance e a arte pública, por vezes com particular teor conceptual, mas sempre efectuadas em espaços urbanos e sociais, e que se sucederam nos anos imediatamente seguintes à Revolução dos cravos de Abril de 1974 (o grupo organizou acções entre 1974 e 1977), utilizando esse tempo social de suspensão e de alterações para a liberdade de algumas das suas acções.

Começemos por caracterizar estes tempos históricos de intervalo ou de suspensão<sup>1</sup>, tempos de paragem dos relógios (usando expressão de Walter Benjamin), que para nós resultam da contradição da modernidade, entre um tempo histórico contínuo, linear e regulado, e um tempo utópico de força antecipadora e redentora. Entre esse tempo que procura controle e regulação e este outro que altera o estado das coisas, tensão em que se decidem as dimensões humanizadas de uma temporalidade própria à modernidade, define-se um tempo de permeio, um parênteses em

1 Retomamos ideias que trabalhamos em ensaio sobre o tempo na tensão entre modernidade e pós-modernidade. Fernando Rosa Dias, «Vanguarda e Pós-Modernidade: Do Tempo de Ruptura à ruptura dos Tempos», in *Revisitação da Querela Modernidade/Pós-Modernidade* (coordenação: Fernando Rosa Dias, José Quaresma), Lisboa: Editora Ur, 2011, pp.162-252.

que actuam revoluções sociais e culturais, por vezes simultaneamente. As revoluções são tempos de refundação que comprometem a história imediata. Rompendo com as anteriores estruturas de controlo e manutenção são um tempo de maior indefinição.

O relógio é o símbolo de um tempo ordenado, uniforme, contínuo e manipulável da modernidade, um tempo fora das forças míticas e dos ciclos da natureza. Se esta é a grande faceta de um regulado tempo moderno que reduz a imprevisibilidade, as revoluções (e as vanguardas) são a forma, também moderna, do seu antídoto, uma elasticidade do devir que força a previsibilidade a dobrar-se de modo a intensificar a tensa vivência do momento. Não se recupera um contacto com as forças míticas e inesperadas relativas aos ciclos regulados pelo tempo natural, mas permite-se ao homem forçar o inesperado e o inaudito do próprio momento. O niilismo, a revolução ou as vanguardas são formas violentas deste tempo da modernidade.

Na XV das *Teses sobre a Filosofia da História*, Walter Benjamin (1892-1940) refere a singular imagem da revolução de se «ter disparado contra os relógios murais», na qual encontramos uma concepção deste tempo em que quer deter o devir regulado. Além da dormência hermenêutica, do esvaziamento momentâneo de significados, sublinhe-se ainda essa paralisação dos relógios, momento em que o tempo adquire espessura própria subtraindo-se ao tempo vazio e linear, obtendo dimensão fundadora na sua suspensão. O que aqui nos interessa sublinhar como modo preliminar é como este tempo de intervalo (ou entre parêntesis) conspurca o estado regulado das coisas abrindo actos de risco, um tempo *a-legal* que permite outra aventura das acções, corrompendo fronteiras entre gestos culturais ou mesmo entre a arte e a vida – um tempo no seio do qual os riscos de tais gestos culturais melhor libertam a força de excepção.

## A performance futurista

“Futurista declarado, em Portugal, há só um, que sou eu”.  
SANTA-RITA PINTOR [GUILHERME SANTA-RITA] (1916)

«Nós vivemos numa pátria onde a tentativa democrática se compromete quotidianamente. A missão da República portuguesa já estava cumprida desde antes de 5 de Outubro: mostrar a decadência da raça. Foi sem dúvida a República portuguesa que provou conscientemente a todos os cérebros a ruína da nossa raça, mas o dever revolucionário da República

portuguesa teve o seu limite na impotência da criação. Hoje é a geração portuguesa do século XX quem dispõe de toda a força criadora e construtiva para o nascimento de uma nova pátria inteiramente portuguesa e inteiramente actual prescindindo em absoluto de todas as épocas precedentes»

ALMADA NEGREIROS (*Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX*, 1917)

As primeiras manifestações performativas a partir das artes plásticas localizáveis na arte portuguesa decorreram no âmbito do futurismo português, centradas em Santa-Rita Pintor, que consigo compeliu Almada Negreiros. O tempo é ainda de proximidade com a instauração da República, aditado com a marca da I Guerra e os exílios provocados por esta. Santa-Rita regressava obrigado de Paris reencontrando-se em duplo exílio: porque era em Paris que animavam as vanguardas que lhe interessavam; e porque era de simpatias monárquicas. Esta situação ampliava-lhe individualmente o estado de excepção, só lhe restando uma actuação provocatória sobre o seu lugar pátrio. O Chiado, palco cosmopolita onde se lançavam os dilemas de *ser ou não ser moderno a partir do estar periférico*, era onde se decidiam as possibilidades maiores desse tempo de excepção. É após o regresso que vamos ter Santa-Rita Pintor como o principal actor não da história de uma pintura, mas dos primeiros ensaios performativos da arte moderna portuguesa.

Santa Rita Pintor (ou *Guilherme Pobre*) partira para Paris em 1910 como bolseiro em pintura de História com o apoio de Veloso Salgado<sup>2</sup>, com o quadro *Sansão e Dalila*, tema apresentado aos bolseiros desse ano. Na fase académica revelara um esforço de domínio das anatomias e da representação. Contudo, alguns apontamentos aludiam outra força expressiva particular como *Cabeça de Velha*, *Louco* ou a própria prova de bolseiro (*Sansão e Dalila*). Estas duas últimas apontam um interesse pessoal pela irracionalidade e o desespero, um *pathos* alimentado pela irracionalidade que se experimentava em pintura.

2 Em 1910 era o «único concorrente ao pensionato de Paris» com a obra *Sansão e Dalila*. Cf. «A Exposição das provas escolares do alumnos de Bellas-Artes», in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº210, 28 Fevereiro 1910, pp.276-278. Esta obra foi recentemente redescoberta na Faculdade de Belas Artes.



Santa-Rita Pintor,  
*Sansão e Dalila*, 1910,  
Prova de Bolseiro,  
FBAUL



Santa-Rita Pintor, *Oedipo e Antigone* [original desaparecido], Exame Final da Escola de Belas Artes de Lisboa, reprodução in *Ilustração Portuguesa*, Lisboa, nº210, 28 Fevereiro 1910

De Paris enviaria uma cópia da *Olympia* de Manet em inícios de 1911 (e que terá sido efectuada em finais de 1910), obra que ainda provocaria incómodo à Escola. Esta proximidade com Manet não era clara orientação estética de Santa-Rita. Teria nos pintores portugueses na altura em Paris reflexos em Armando de Basto ou Manuel Jardim. Sendo este último um dos seus maiores amigos em Paris, sobretudo à data, regista-se certamente aqui a razão desta filiação momentânea de Santa-Rita. Acrescente-se que não era normal que a prova de bolseiro fosse uma cópia, mas um original. A cópia servida através de uma das obras mais escandalosas da história da pintura e de arranque da pintura moderna e anti-académica, sublinha mais uma vez, não tanto uma afinidade estética por Manet (sem outro registo em Santa-Rita), mas antes o enunciar de um acto provocatório. Outra curiosidade é que a cópia tem as mesmas medidas que o original, situação ilegal e proibida nas cópias de obras museológicas.

Em 1912 perdia a bolsa, supostamente devido a uma excessiva confissão de monárquico em polémica muito directa com João Chagas (1863-1925), Ministro republicano de Portugal em Paris<sup>3</sup>.

3 Cf. Henrique de Vilhena: *A Vida do pintor Manuel Jardim*. Vol.I, Lisboa, 1945, p.308.

O acto levaria à suspensão de todas as bolsas de artistas, o que colocou Santa-Rita em crítica posição. Tal poderá ajudar a entender algum afastamento de Santa-Rita dos restantes grupos de artistas portugueses, coadjuvado pela alteração que sofria na mesma altura ao assistir às intervenções dos futuristas italianos. Se desenvolvemos estas narrativas – a provocação na pintura através da retórica sarcástica de *Orfeu no Inferno*, da escolha da *Cópia da Olympia de Manet* como prova de bolseiro e a polémica já com teor público e político com João Chagas – é porque consideramos que estas antecipam marcas de uma intenção subversiva que se desloca da pintura para a acção directa não do pintor Santa-Rita, mas da personagem Santa-Rita Pintor sobre o espaço público-cultural. O Futurismo vem certificar artisticamente esta tendência, impulsionando a sua continuidade com outra estratégia cultural que iria acertar-se com o regresso de Paris.

Na edição de *Portugal Futurista* (1917) surgia a reprodução da pintura *Orpheu no Inferno*, datando-a de 1903<sup>4</sup>. A mancha larga, o cromatismo acre de forte vermelho monocromático, o delírio temático e compositivo, completamente ao avesso do academismo, supõe que a data seria uma blague propositada em 1917, sendo a obra posterior, reacção à fase académica ou ao fim da bolsa, assim sublimados. Santa-Rita introduzia, com escárnio trocista, a figura do (seu) mestre Veloso Salgado (1864-1945) como personagem do inferno. Com os motivos futuristas figurados nas máquinas e aeroplanos representados, a referência no título a *Orpheu* (lembrando a revista) e a mancha expressionista, remete-se a obra para uma intencional *blague* cronológica com cerca de 10 anos, depois da passagem por Paris e do conhecimento do *futurismo* de Marinetti por parte de Santa-Rita. *Orpheu nos Infernos* estará mais próximo

4 A obra era reproduzida in *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917, p.7, acompanhada da seguinte nota: "Este quadro, intitulado «Orfeu nos Infernos», foi pintado aos 14 anos de idade por Santa Rita Pintor, ao tempo estudante da Escola de Belas Artes de Lisboa. Há a notar, na composição do trabalho, a introdução de elementos, como aeroplanos, de todos inarmonicos perante um conceito clássico do tema, sendo notavel tambem a fisiognomia mefistofelica da obra, expressa entre outras cousas, pelo facto rebelde de Veloso Salgado, então professor do Artista, ser por este colocado entre as personagens do seu Inferno". Segundo Joaquim Matos Chaves a obra seria posterior (entre 1913-1915) tendo o artista, por intencional *blague*, antecipado a sua datação; in *Santa Rita Pintor. Vida e Obra. Precisações e Considerações*, Lisboa, Quimera Editores, 1989, pp.17, 102-103.

delírio megalómano do desejo de pintar um ciclo *miguelangelesco* de frescos no *Mosteiro dos Jerónimos* (denominado *O Papão*) na «mesma astralidade convulsionante», numa desfiguração até à abstracção «astral», de «coloridos informes» e com “forte impressão alucinatória»<sup>5</sup>. Para nós ela já não é produto de uma intenção plástica, mas de um acto provocatório e performativo de sublimação anti-académica que consideramos na sequência da cópia da *Olympia* e após o impacto futurista, portanto, de cerca de 1912. Nesta obra o efeito provocador já interessava mais que a construção artística da mesma.

Mal referido nas narrativas de Diogo de Macedo, ausente das fotografias do círculo dos *Expositores Livres* de 1911 (Manuel Bentes, Domingos Rebelo, Emérico Nunes ou Francis Smith) como nas de Amadeo de Sousa Cardoso, pouco se sabe da estadia de Santa-Rita em Paris, supondo uma independência e aventura particulares. As cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa são os mais relevantes documentos sobre Santa-Rita em Paris, num jogo entre aparições e desapareções repentinas (e da parte de Sá-Carneiro entre a atracção e a repulsa, entre a vitimização e o ciúme). As descrições de Sá-Carneiro ajudam a entender a dimensão agressiva e provocatória que Santa-Rita começou a desenvolver em Paris. Note-se que Mário de Sá-Carneiro tinha acabado de chegar a Paris, em inícios de 1912, sendo Santa-Rita um dos convívios privilegiados dos primeiros tempos. Santa-Rita inspiraria Mário de Sá-Carneiro para caricaturar uma personagem (Gervásio Vila-Nova) da sua novela *A Confissão de Lúcio* (1914), pequena vingança ou confronto com os próprios medos e que faria os seus incómodos ao pintor<sup>6</sup>. Santa-Rita que partira para Paris para uma aventura de Pintor regressaria personagem de uma actuação performativa e provocatória de inspiração futurista que decidiria o seu lugar em Lisboa. Santa-Rita apresentaria nesse ano de 1912 num café parisiense, Mário Sá-Carneiro como «operário futurista» (expressão que melhor se encaixaria depois a Almada Negreiros), para desagrado deste. É possível pensar que Santa-Rita, de modo conflituoso e até

5 Cf. Raul Leal: "As tendências Orfaicas e o Saudosismo", in *Tempo Presente*, Lisboa, nº5, Setembro 1959.

6 Segundo Mário de Sá-Carneiro, Santa-Rita nunca lhe perdoaria a "cena" de "A Confissão de Lúcio". Carta a Fernando Pessoa, de 18 Outubro 1915.

violento para a figura de Mário Sá-Carneiro, teve neste, e apesar de tudo, o seu primeiro cúmplice futurista português.

Interessa por isso, entender as relações de Santa-Rita com o futurismo, começando por aquele que consideramos o seu momento de viragem. Em Fevereiro de 1912 terá, segundo vários testemunhos, visto a exposição dos futuristas italianos e assistido às suas atitudes provocatórias e panfletárias. O próprio Santa Rita, afirmaria ter assistido às conferências do mentor do futurismo italiano na *Galeria Bernheim-Jeune*<sup>7</sup>. Também Diogo de Macedo se recordava «de ver lá o pintor Santa-Rita e o escritor Aquilino Ribeiro»<sup>8</sup>. Este parece ser um momento decisivo de uma espécie de viragem de Santa-Rita em Paris ou, pelo menos, um momento em que reconhece essa orientação. O que estava atrás anunciado de atitude provocatória como que deslindava aqui o seu propósito e o que viria a seguir começava a ter sentido no interior deste novo programa.

Pouco se sabe de pinturas. Segundo cartas de Mário de Sá-Carneiro um quadro de Santa-Rita com o título de teor futurista *O Ruído num quarto sem Móveis*<sup>9</sup> teria sido exposto no *Salon des Indépendents* parisiense. O pintor continuava ainda a trabalhar nele em Outubro de 1912<sup>10</sup>, e já estaria terminado em Março do ano seguinte, tendo estado no quarto do poeta para emoldurar como oferta a Homem-Cristo Filho (1892-1928)<sup>11</sup>. É com este título, mais um quadro reproduzido depois sem cor no *Portugal Futurista (Perspectiva dinamica de um quarto de acordar, 1912*<sup>12</sup>)

7 Conforme Santa-Rita Pintor deixa explicito em carta a Homem Cristo Filho, in *A Ideia Nacional*, Lisboa, 29 Abril 1916.

8 Diogo de Macedo, *14. Cité Falguière, nova edição acrescentada com uma nota de abertura pelo autor e um desenho inédito de Modigliani*, Lisboa, Edição Jornal do Foro, 1960, p.80.

9 A exposição desta obra era anunciada algo ironicamente em Portugal por Eduardo de Freitas: "O «Cubismo» Nacional. Guilherme de Santa Rita", in *Teatro*, Lisboa, 1 Março 1913, p.4. A reprodução fotográfica substituíra a obra de Santa Rita por outra que se reconheceria de Picabia, em desentendimento possivelmente propositado e de maldade provinciana. Ver carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 10 Março 1913. Sobre esta questão e a referida obra, ver Alfredo Margarido: "A complexa relação de Mário de Sá-Carneiro com o cubismo", in *Colóquio Artes*, Lisboa: FCG, nº82, Setembro 1989, sobretudo p.34.

10 Ver carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 28 Outubro 1912. Aqui o poeta chamava o quadro de *O Silêncio num Quarto sem móveis*, tendo corrigido em carta seguinte, de 16 Novembro 1912.

11 Ver carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 10 Março 1913.

12 Reproduzida in *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917, p.8.

que o futurismo aparece com maior clareza no que sabemos das pinturas de Santa-Rita Pintor. As restantes, como as obras reproduzidas no nº2 de *Orpheu* terão um registo mais sincrético, do que poderemos indicar como *cubo-sintético-futuristas*. Confidenciava ainda a Sá-Carneiro o projecto de enviar um escandaloso quadro destinada ao Salão de Belas-Artes de Lisboa, intitulado *Portugal*, com polémica mais política, mas com uma curiosa intenção artística. Numa das partes do quadro «vê-se uma mulher olhar pela janela pensando no filho que partiu. Mas não se vê essa mulher nem os olhos dessa mulher. Mas sabe-se que ela olha...»; o quadro devia ainda dar destaque à bandeira monárquica portuguesa<sup>13</sup>. Referia ainda um quadro que representava um «W.C.», que Sá-Carneiro também nunca veria. Santa-Rita situava o desejo de mostrar mais o que se sabe, do que o que se vê, com curiosos intentos meta-representativos. Este tipo de provocação pela pintura é o que apontámos no projecto *Papão* e em *Orfeu no Inferno*. Ao longo das cartas a Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro passava de fascinado para um «insuportável» desgaste emocional, reconhecendo cada vez mais «loucura», tal como «hipocrisia, mentira, egoísmo e cálculo, cujo somatório é este; todos os meios são bons para atingir os fins» – e na mesma carta, escrita no último dia de 1913 apontava a «pouca feliz escolha» dos meios: o *cubismo* e a *monarquia* (não referindo o *futurismo*).

Mas é a partir do regresso de Paris, em Setembro de 1914 que se observa de modo claro a assunção de Santa-Rita por uma dimensão performativa de sabor futurista. Imediatamente no regresso a Portugal, Santa-Rita propunha-se a editar os manifestos de Marinetti e, segundo o próprio, por suposta procuração deste<sup>14</sup>, tendo para tal pedido o apoio de Mário de Sá-Carneiro para «arranjar editor»<sup>15</sup>. Dizia regressar para «fazer a sua obra» e impor-se «socialmente». O seu regresso assumia assim um destino diferente de Amadeo de Sousa-Cardoso – enquanto este trazia uma

13 Ver carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 10 Dezembro 1912.

14 Conforme Santa-Rita Pintor deixa explícito em carta a Homem Cristo Filho, in *A Ideia Nacional*, Lisboa, 29 Abril 1916.

15 Pedido a que o poeta acedeu por simpatia, embora não acreditando que algum livreiro em Lisboa aceitasse. Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 13 Julho 1914.

consciência plástica vanguardista, com as lições cubistas, futuristas, orfistas e até expressionistas articuladas, Santa-Rita trazia uma vontade de actuação de provocação pública de carácter cultural de marcação futurista (que era a única à data) — daí que fez sentido para Amadeo isolar-se a pintar em Manhufe (só saindo para expor no Porto e em Lisboa), enquanto Santa-Rita só podia actuar num centro urbano e cultural: a baixa de Lisboa e o Chiado.

Refira-se a importância de Carlos Porfírio (1895-1970) nesta aventura futurista. Terá vindo com Santa-Rita no último regresso deste de Paris, devido à Guerra, ambos acompanhados de manifestos futuristas, sendo fácil imaginar que aí teriam congeminado projectos de sabor futuristas como os que vieram a realizar entre Faro e Lisboa<sup>16</sup>. Além do *Heraldo* de Faro, a própria edição do *Portugal Futurista* teve impressão na capital do Algarve e o número único teria tido coordenação do próprio Carlos Porfírio embora, inevitavelmente, a partir de muito material enviado por Santa-Rita e Almada Negreiros. Carlos Porfírio apresentava-se ainda em 1917, em plena animação do *futurismo* do *Heraldo*, em exposição com Lyster Franco, Jorge Barradas e Raúl Carneiro<sup>17</sup>, onde apresentava, entre outros títulos de sabor simbolista, uma obra intitulada *Cabeça Futurista*. A aventura futurista tinha este eco de Faro, sobretudo na proximidade entre Carlos Porfírio e Santa-Rita.

Observamos três fases das acções mais performativas de Santa-Rita Pintor desenvolvidas em Lisboa nesse tempo de exílio da Guerra, no final da qual falecerá. Num primeiro momento Santa-Rita encontra-se com a revista *Orpheu*, fascina-se pelo impacto provocatório do primeiro número, bem ao seu gosto, e envolve-se descaradamente no nº2, para incómodo de Mário de Sá-Carneiro já de retorno a Paris. Embora na impossibilidade de poder continuar o projecto editorial de *Orpheu* como porta-voz do futurismo em Portugal, percebe-se que na sua sequência Santa-Rita é estimulado mas de modo pouco consequente, com vários projectos (um deles logo anunciado nas páginas do nº2 de *Orpheu*) que mal se realizaram

16 Teodomiro Neto, "Carlos Porfírio na pintura contemporânea algarvia", in *Anais do Município de Faro*, nº22, 1992, pp.166-170. O artigo aponta para 1917 o regresso de Carlos Porfírio e Santa-Rita Pintor, o que nos parece bastante improvável.

17 *Exposição de Arte — Lyster Franco, Raul Carneiro, Carlos Porfírio, Jorge Barradas* (catálogo-desdobrável), Faro: Teatro Lethes, inaugurada a 6 de Maio de 1917

— e assim será até à exposição de Amadeo anunciando diletantemente várias actividades. Depois desta exposição, que certamente lhe terá deixado algum fascínio e incómodo, desenvolve com maior empenho a preparação da *Sessão Futurista* e da edição de *Portugal Futurista*, articuladas no que se pode considerar o seu testemunho artístico, falecendo poucos meses depois. Esquematizemos estas três fases com os vários acontecimentos, segundo o que se pode descortinar pela informação existente:

### 1. Primeira fase (com *Orpheu*):

- Santa-Rita regressa de Paris em Setembro de 1914. Segundo consta terá vindo de comboio acompanhado de Carlos Porfírio, pintor algarvio que iria animar o futurismo do *Heraldo* de Faro e que seria o editor do *Portugal Futurista*. Durante a viagem terão congeminado algumas ideias.
- O nº2 da revista *Orpheu*, de Abril de 1915, era nitidamente ocupada por Santa-Rita, que lhe influía uma dinâmica «para-futurista», integrando como «trabalhos futuristas», quatro reproduções em *hors-text* duplos de obras suas. O escândalo do primeiro número (Janeiro 1915), onde já se apresentava a monumental *Ode Triunfal*, poema futurista de Pessoa-Álvaro de Campos, assumia agora maior orientação do futurismo. Neste segundo número o movimento estendia-se a obras poéticas como *Poemas sem Suporte*<sup>18</sup> de Mário de Sá-Carneiro e *Ode Marítima* de Pessoa-Álvaro de Campos, ambas dedicadas «a Santa-Rita Pintor». Claramente, Santa-Rita tentou apropriar-se da revista para aí lançar o seu projecto futurista, com desagrado de Mário de Sá-Carneiro que se considerava a si e a Fernando Pessoa (1888-1935) como os «proprietários» da revista<sup>19</sup>. Esforçando-se para a sua continuidade, que entretanto Sá-Carneiro se via na impossibilidade de dar<sup>20</sup>, Santa-Rita pensara um nº3 dedicado a Picasso, misturando aí obras suas com as do pintor espanhol<sup>21</sup>.

18 Um parte desta obra, intitulada *Manucure*, assumia mais essas influências futuristas tal como a sua ligação a Santa-Rita: "MARINETTI+PICASSO=PARIS«SANTA-RITA PINTOR+FERNANDO PESSOA ALVARO DE CAMPOS!!!!" (excerto de *Manucure*).

19 Ver cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 13 Setembro, 15 Setembro, 2 Outubro, 16 Outubro e 3 Novembro de 1915

20 Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 13 Setembro 1915.

21 Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 2 Outubro 1915.

A hipótese de Amadeo de Souza-Cardoso, fazia alterar o projecto que se chegou a preparar para ser dedicado, no âmbito das artes plásticas, ao pintor que se refugiara em Amarante<sup>22</sup>. Se o terceiro número retardava, o suicídio de Mário de Sá-Carneiro definitivamente suspendia a edição. Santa-Rita ainda tentaria convencer Fernando Pessoa a continuar a revista como grande porta-voz futurista mas perante a lacónica mas eficaz negação deste, que respeitava o incómodo que Sá-Carneiro antes revelara pela invasão excessiva no nº2, sujeitava Santa-Rita a interromper a via *orphista* como meio para lançar a polémica *futurista*. É a partir deste momento, da publicação gorada, que se sublinham intervenções mais directas no espaço público e de carácter performativo.

## 2. Segunda fase (depois de Orpheu e até ao murro de Amadeo de Sousa Cardoso a Santa-Rita):

- Ainda no embalo do referido escândalo do primeiro número de *Orpheu*, Santa-Rita aproveitara o nº2 para anunciar algumas conferências de carácter futurista amanhadas pelos cafés do Chiado<sup>23</sup>, entre Junho e Julho de 1915. Os títulos anunciavam-se: de Santa-Rita «A Torre Eiffel e o génio do futurismo»; de Raul Leal, «O Theatro futurista no Espaço», de Mário de Sá-Carneiro, «As esfinges e os guindastes: estudo do bimetalismo psicológico»; e de Manuel Jardim, «A Arte e a heráldica». As conferências não se realizariam perante a recusa de um dos conferentes (Manuel Jardim<sup>24</sup>), e por ausência de outro (Mário de Sá-Carneiro, que entretanto abalara, em Julho, para Paris)<sup>25</sup>.
- A mais relevante antes da sessão futurista de 1917 (e mais próxima

22 Almada afirmaria: «A colaboração de Amadeo [em *Orpheu*] ficou nas fotografias em meu poder de quadros seus para o "Orpheu" 3». Almada Negreiros, «Orpheu» (1965), in *Obras Completas. Vol.VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.176.

23 «Pois apesar de a récita ter sido preparada em segredo, já alguma coisa disso transpirou nos cafés». "Gente para tudo", in *A Capital*, Lisboa, 5 Julho 1915.

24 Manuel Jardim, além de se considerar artisticamente afastado de *Orpheu*, sentiu-se com o facto de o anúncio e a programação da sua conferência se ter efectuado sem ele próprio saber, por indiscrição de Santa-Rita. Cf. Henrique de Vilhena; *A Vida do pintor Manuel Jardim*. Vol.II, Lisboa, 1947-48, pp.142-157.

25 Cf. Reinaldo Ferreira; Reinaldo Ferreira, in *Ilustração*, Lisboa, nº87, 1 Agosto 1929, pp.35-38 (acompanhado de ilustrações de Stuart Carvalhais).

desta, como seu ensaio) foi o relato de um «grande Congresso de artistas e escritores da nova geração para protestar contra a modorra a que os velhos os obrigam» efectuado no Verão de 1915 na *Cervejaria Jansen*<sup>26</sup>, que substituíra o anunciado no nº2 de *Orpheu*. Não se consta ter apresentado polémica ou reacções relevantes, parecendo pouco mais que um dos que era costume efectuar-se nos encontros quotidianos entre os artistas modernos nos cafés e cervejarias do Chiado e da Baixa. Seria tal inconsequência que justificaria a necessidade da *Sessão Futurista* de 1917.

- Além desta, apenas breves referências, como a de Santa-Rita «a falar de tempos relativos e absolutos» acompanhado de Raúl Leal<sup>27</sup> ou à distribuição dum panfleto-manifesto intitulado *O Bando Sinistro*, que Santa-Rita incitara ao mesmo Raúl Leal, ainda no arrastamento do enleio criado pela edição do *Orpheu*<sup>28</sup>. Outras têm carácter de anedota, em que tais acções resvalavam, e que chegaram até nós por relatos indirectos<sup>29</sup>. Almada compararia Santa-Rita a Bocage, deixando «no vulgo chalaças que não fez», adiantando: «Cortei relações pessoais com quem se bastava com a notoriedade de andar por aí a brilhar em “histórias do Santa-Rita” provocando gargalhadas e ignaro do magistral que nessas mesmas histórias estropiadas ainda ia»<sup>30</sup>.
- A exposição de Amadeo nas salas da Liga Naval, em finais de 1916, voltaria a animar o espírito futurista. Santa-Rita consegue que o pintor debite, em entrevista ao jornal *O Dia*<sup>31</sup>, traduções

26 Segundo Reinaldo Ferreira; in *Ilustração*, Lisboa, nº87, 1 Agosto 1929, pp.35-38 (acompanhado de ilustrações de Stuart Carvalhais). Relativamente ao programa anunciado em *Orpheu*, Sá-Carneiro e Manuel Jardim seriam substituídos por Rui Coelho e Almada Negreiros.

27 Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 5 Novembro 1915.

28 Ver carta de Santa-Rita Pintor a Raul Leal de 30 Agosto (Julho?) 1915, in *Tempo Presente*, Lisboa, nº3, Julho 1959, p.21. Para reacção a este manifesto, cf. "Muito Paúlco. Literatura de manicómio astral", in *O Mundo*, Lisboa, 5 Julho 1915. Ambos reproduzidos in Nuno Júdice, *A Era do "Orpheu"*, Lisboa, Editorial Teorema, 1986, p.106 e 107-110, respectivamente.

29 Para estas histórias, cf. veja-se o artigo de Reinaldo Ferreira, *Op. cit.*; Maria José de Almada Negreiros; *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Edições "o Jornal", 1982, pp.49-50; e a antologia de Joaquim Matos Chaves; *Santa Rita Pintor. Vida e Obra. Precisações e Considerações*, Lisboa, Quimera Editores, 1989, p.18, pp.28-37.

30 Almada Negreiros. «Orpheu» (1965), in *Obras Completas. Vol.VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.174.

31 *O Dia*, 4 Dezembro 1916.

parcelares de manifestos futuristas, misturadas com opiniões pessoais. A exposição que, cerca de um mês antes, no Porto, se intitulara “abstraccionismo”, ganhava agora o apelido de “futurista” adaptando-se aos interesses de Santa-Rita, que assim poderia de algum modo utilizar algum do seu efeito. Mas pode-se falar de uma aproximação entre Amadeo e Santa-Rita, cada qual no seu extremo, tendo Almada como mediador. Foi deste contexto de cumplicidades que se desenvolveu o que chamámos de *Pacto Futurista*<sup>32</sup>. A narrativa chegou até nós pela memória de Almada Negreiros, o único sobrevivente de 1918. Almada relatou: «Amadeo de Souza-Cardoso, Santa-Ritta-Pintor e eu, diante da tábua quinhentista “Ecce-Hommo” do Museu e Arte Antiga, firmámos o pacto do grande-frete da Poesia: enquanto a Poesia não é. Assim que saímos do Museu fomos cortar os nossos cabelos e sobrancelhas à navalha de barba e assim passeávamos pela capital o remotíssimo grito do silêncio. Amadeo e Santa-Ritta não sobreviveram um ano ao nosso pacto»<sup>33</sup>. Almada Negreiros voltaria a abordar a questão nas famosas entrevistas a António Valdemar no *Diário de Notícias* em torno dos painéis de Nuno Gonçalves: «Assim é que, com o aparecimento do “Orpheu” ao mesmo tempo que o princípio da grande nomeada dos painéis, os inimigos, os opostos ou os contrários daquele movimento, atiraram-nos à cara com o Nuno Gonçalves (?). Isto fez precisamente com que a facção plástica do “Orpheu” se sentisse e tomasse a peito a resolução de tratarmos também dos painéis. Assim foi que, no ano de 1918 [1917?], Amadeo de Sousa Cardoso, Santa Rita Pintor e eu, firmámos um pacto de estudos sobre esses painéis.». «Jovens como éramos, esse pacto foi firmado do seguinte modo: cada um de nós foi ao nosso barbeiro pessoal e cada um de nós mandou cortar, rapar a cabeça à navalha de barba e as sobrancelhas também.» «(...).» «Do pacto

32 Fernando Rosa Dias, «A Arte Moderna Portuguesa e os painéis de Nuno Gonçalves: “La durée d’après Nuno Gonçalves”», in catálogo da exposição: *D’Après Nuno Gonçalves*, Lisboa: Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa; Museu do Chiado; Museu Nacional de Arte Antiga, 11 Novembro 2010 a Abril 2011, pp.26-48 (uma organização do CIEBA; coordenação de José Quaresma).

33 Almada Negreiros, «Amadeo de Souza-Cardoso» (*Diário de Lisboa*, 21 Maio 1959), in *Obras Completas. Vol.VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.164.

com Amadeo de Sousa Cardoso, Santa Rita Pintor e eu nada se adiantou. Não passaram quinze dias sem que Santa Rita Pintor e Amadeo de Sousa Cardoso se tivessem separado violentamente. E nesse mesmo ano ambos faleceram [considerando que tal teria acontecido em princípios de 1917, os falecimentos seriam no ano seguinte]. Então, continuei a estudar sozinho»<sup>34</sup>. A história era de novo relatada em comemorações dos 50 anos de *Orpheu*: «Com Santa-Ritta e Amadeo e eu fizemos o pacto do estado dos famosos painéis que deixou precipitados os conhecimentos anteriores ao encontro das letras e da pintura. O selo do nosso pacto foi cortarmos o cabelo à navalha de barba. Ainda não tinha acabado de crescer o cabelo, Santa-Ritta e Amadeo separaram-se violentamente. Morreram ambos nesse mesmo ano»<sup>35</sup>. Este pacto, de compromisso de geração e de modernidade, que juntava aqueles que eram certamente os três nomes mais vanguardistas das artes plásticas portuguesas, tem uma marca performativa em tom de ritual e compromisso. O pacto logo se desfez: como diz Almada, na zanga entre Santa-Rita e Amadeo, seguido da morte dos dois passado não muito tempo e com poucos meses de diferença. Uma espécie de performance mais privada e em tons de ritual e pacto, mas com esse passeio público com os cabelos e sobrancelhas rapadas. O murro que Amadeo terá dado a Santa-Rita em pleno Chiado, que já poderia vir de desagradados de Paris, alimentada pela personalidade truculenta de Santa-Rita ou em supostas intrigas de Eduardo Viana<sup>36</sup>, fecha esta performance de *firmação de pacto* tal como esta segunda fase que abordamos. Nos meses seguintes tudo se orientará para a *Sessão Futurista* e para o *Portugal Futurista*, assentes na cumplicidade entre Almada e Santa-Rita, já sem Amadeo que regressava para Amarante para o seu último e impressionante ciclo de produção pictórica — mas com ligações

- 34 «Assim Fala Geometria — Almada negreiros reconstituiu a obra-prima da pintura primitiva portuguesa na capela do Fundador do Mosteiro da Batalha e afirma “Todo este trabalho seria para uma geração e não um trabalho individual como fiz. Não perdoo!” (entrevista de António Valdemar a Almada Negreiros), in *Diário de Notícias*, Lisboa, 9 Junho 1960.
- 35 Almada Negreiros, «Orpheu» (1965), in *Obras Completas. Vol. VI. Textos de Intervenção*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.175.
- 36 Maria José de Almada Negreiros; *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Edições “o Jornal”, 1982, pp.49-50, p.112.

aos futuristas de Faro e tendo Almada em permeio já a envolver-se com os bailados, questão de que Santa-Rita se demarcaria, embora o avanço da doença decerto o retirasse cada vez mais das ruas da baixa de Lisboa e da polémica futurista que aí quisera instalar.

### 3. Terceira fase (a sessão futurista):

- O momento alto, que se assume como o grande momento de despedida artística de Santa-Rita Pintor, com valor de testemunho artístico e, portanto, com outra responsabilidade programática, centra-se na *Sessão Futurista (I Conferência Futurista)*, que seria a base da edição do nº1 de *Portugal Futurista* (sessão única e número único, como decerto Santa-Rita já calcularia). Este momento duplo desenrolou-se numa grande cumplicidade entre Santa-Rita Pintor e Almada Negreiros. Em relatos de memória, a pintora Sara Afonso diria lembrar-se de então os ver andarem pelo Chiado, sempre os dois em fila, o Almada um pouco à frente e o Santa Rita atrás — e acrescentava: «[Almada] era mesmo a única pessoa que se dava bem com o Santa-Rita»<sup>37</sup>.
- Assim, cerca de quatro meses depois da exposição de Amadeo (e um pouco menos do murro deste a Santa-Rita) em Abril de 1917, Santa-Rita e Almada organizavam a *I Conferência Futurista*, apresentação tumultuosa no *Teatro da República* (que foi *Teatro Dona Amélia* até 1910 e denominado *S. Luíz* a partir de 1928), que se tornava o apogeu performativo e futurista de Santa-Rita e Almada Negreiros, proporcionando ainda a edição do número “eventual” da revista por si coordenada, *Portugal Futurista* (Novembro 1917), que acabaria por se apresentar também como um planfeto de despedida do que pudera ser o *futurismo português*. Dos relatos em periódicos ficaram o papel de orador de manifestos de Almada Negreiros, «operário futurista» na própria fatiota, espécie de fato de macaco futurista com que se fotografava como ícone reproduzido no *Portugal Futurista*. Santa-Rita, magro e esquelético de pé sobre a frisa, interrompia

37 Maria José de Almada Negreiros; *Conversas com Sarah Affonso*. Lisboa, Edições “o Jornal”, 1982, pp.49-50, p.28

Almada Negreiros, provocando e espevitando o público<sup>38</sup>. Almada Negreiros, magro e atlético, empolgava recitando manifestos de Valentine de Saint-Point (*Manifesto Futurista da Luxúria*), Marinetti (*Le Music-Hall*, de 1913) e o seu *Ultimatum Futurista às Gerações Portuguesas do Século XX* (todos eles editados no *Portugal Futurista*). No seu manifesto, Almada proclamava repetidamente a necessidade de criar a pátria portuguesa do Século XX, contra o sentido decadente de um país preso na saudade e «a dormir desde Camões». E a finalizar: «O povo completo será aquele que tiver reunido no seu máximo todas as qualidades e todos os defeitos. Coragem portugueses, só vos faltam as qualidades»

- Pouco depois da sua conferência, Almada ainda divulgava em carta à *A Capital*, de 20 Abril 1917, que se preparava para apresentar a Lisboa «um espectáculo prático e positivo de Futurismo», apenas adiantando «que a segunda parte é uma comédia futurista, em que tomam parte, interseccionistamente, os melhores números de variedades actualmente em Lisboa e ainda outros elementos espontaneamente civis»<sup>39</sup>. Nada houve destes espectáculos, seguindo-se apenas a edição do *Portugal Futurista* em Novembro e, logo no mês seguinte o ânimo da chegada dos Bailados russos, que empolgariam Almada (com Santa Rita já saído de cena devido à doença).
- O testamento derradeiro de Santa-Rita seria o único número da revista *Portugal Futurista*, impresso e editado em Faro sob direcção de Carlos Porfírio. Era apreendido logo à saída da tipografia, por supostas razões políticas e morais, devido à «linguagem despejada» do texto *Saltimbancos* de Almada Negreiros. Fernando Pessoa esclareceria que, editado fora dos grandes centros, a revista escapara à censura prévia que a situação de Guerra implicava, para ser resgatada já nas bancas; mas a própria polícia, contemporizava consentindo que «os rapazes salvassem o maior número de exemplares que

38 Cf. antologia crítica in: Almada Negreiros. *Manifestos e Conferências*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001, pp.357-360

39 Almada Negreiros, «A Ideia Futurista na Ribalta. Carta de Almada Negreiros», in *A Capital*, Lisboa, 20 Abril 1917, p.2; reeditado in *Obras Completas. Vol.VI: Textos de Intervenção*, Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p.45.

pudessem»<sup>40</sup>. O espalhafato servia assim de narrativa de mitificação da revista futurista, ritual performativo e social com o seu próprio sacrifício. A edição reproduzia textos das intervenções da sessão futurista de Abril com uma nota introdutória de tom declamatório sobre o acontecimento por Almada Negreiros, a que se acrescentavam fragmentos de mais alguns manifestos, sobretudo dos pintores futuristas italianos. De Almada um texto sobre os Bailados Russos em Lisboa e a prosa *Saltimbancos*, dois textos de Bettencourt Rebello, sobre Santa-Rita e o futurismo, o ensaio *L'abstractionisme futuriste* de Raul Leal e ainda poemas de Fernando Pessoa (*Episódios e Ficções de Interlúdio*), Almada Negreiros (*Mima-Fataxa, Sinfonia Cosmopolita e Apologia do Triângulo Feminino*) e *Três Poemas* de Mário de Sá-Carneiro. Um dos textos originais marcantes era o *Ultimatum* de Álvaro de Campos, espécie de manifesto futurista sarcástico-político que atacava as figuras do poder internacional, com violência acrescida se pensarmos na situação de guerra. E se tinha toda a importância a reprodução a preto e branco de quadros de Santa-Rita, e alguns de Amadeo de Sousa-Cardoso, os verdadeiros ícones futuristas da revista acabavam por ser as fotografias de Santa-Rita em fato de xadrez e chapéu mole enfiado na cabeça (tal como era conhecido nas ruas e cafés do Chiado), em tom de *clown* com um quadro ao fundo, e de Almada Negreiros com o que chamámos *fato de operário futurista*.

Santa-Rita falecia<sup>41</sup> cerca de quatro meses depois deste último momento futurista — e se a *Sessão Futurista* e a edição do *Portugal Futurista* marcavam o seu grande testamento artístico, deixava como estranho testamento à família o desejo de destruição da sua

40 Fernando Pessoa, *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa: Ática, 1966, pp. 407-409.

41 Falecia em 29 de Abril de 1918, com 28 anos, vítima duma arrastada tuberculose pulmonar «ocorrida por um infeliz, precipitado e grave incidente de S.e.t.p.». Henrique de Vilhena; «Recordando Santa-Rita Pintor», in *Átomo*, Lisboa, nº36, 30 Dezembro 1950, p.4. Sara Afonso diria que Santa-Rita «morreu com aquelas doenças que os homens tinham». Maria José de Almada Negreiros; *Conversas com Sarah Afonso*, Lisboa, Edições "o Jornal", 1982, pp.49-50, p.56.



Santa-Rita Pintor,  
fotografia in *Portugal  
Futurista*, 1917



Almada Negreiros,  
fotografia in *Portugal  
Futurista*, 1917

pintura<sup>42</sup>. Esta seria como que uma última e póstuma performance, mas com a qual definia a herança do mito da personalidade. Este trabalho sobre a sua personagem, e não da sua obra, que nos surge decisiva para julgar a dimensão e necessidade performativa de Santa-Rita, foi logo entendido pelos seus contemporâneos.

O próprio Santa-Rita dissera a Mário de Sá-Carneiro que «valia muito mais o Artista que as suas obras», para ele «coisa secundária»<sup>43</sup> e afirmava que ser futurista era um modo de ser «outro eu»<sup>44</sup>. Por essa transfiguração de si, e não de obra artística produzida, passava a sua originalidade: «Ah!, meu caro amigo, você não calcula como a originalidade me preocupa. É uma necessidade moral e física de ser outro eu. Eu queria falar como ninguém fala, com palavras que ninguém mais empregasse; vestir-me de outra maneira, viver numa casa como nunca existisse»<sup>45</sup>.

Nas páginas do *Portugal Futurista* seria já adequadamente apresentado como «homem de acção», cujo «poder exteriorisadôr é tão vigoroso e tão intenso que ultrapassa a própria arte e estende-se a toda a vida»<sup>46</sup>. Dele se diria ainda que «a sua obra foi a sua vida»<sup>47</sup> ou que «pôs génio na vida e só talento nas obras»<sup>48</sup>. Almada Negreiros consideraria Santa-Rita o «mistificador mais completo»<sup>49</sup> e veria nele um «Pintor em essência, mais do que de oficina»<sup>50</sup>. Reinaldo Ferreira diria: «Mas a grande obra de Santa-Rita, pintor, como aliás a de tôda a soldadesca da legião a que pertencia, não está nos trabalhos materiais realizados: reside nos episódios aventureiros do espírito, nas façanhas extra-«atelier», nas sortidas de guerrilha, na valentia das suas proesas isoladas e pessoais — que foi o que apavorou o

42 "É convicção aceite geralmente, o facto de o pintor, sentindo a morte chegar, ter pedido a seu irmão, o poeta Augusto de Santa Rita, que destruísse a sua obra". Joaquim Matos Chaves; *Santa Rita Pintor. Vida e Obra. Precisações e Considerações*, Lisboa, Quimera Editores, 1989, p.18.

43 Carta de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, de 10 Dezembro 1912

44 Carta de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa, 3 Novembro 1915.

45 Afirmação do próprio Santa-Rita Pintor. Cf. Rebelo de Bettencourt, *O Mundo das Imagens. Crónicas*, Lisboa, Edição "Ressurgimento", s/d (1928?)

46 Rebelo de Bettencourt, "Santa Rita Pintor", in *Portugal Futurista*, Lisboa, 1917, p.3.

47 Rui de Aragão, "Santa Rita — Rita Pintor!", in *Aventura*, Lisboa, n.º2, Agosto 1942, p.84.

48 Carlos Parreira; *Santa Rita, in Memorian*, Lisboa, 1919.

49 Almada Negreiros, cit. in Maria José de Almada Negreiros; *Conversas com Sarah Affonso*, Lisboa, Edições "o Jornal", 1982, p.29.

50 José de Almada Negreiros; *Op. cit Vol. V: Ensaíos*, p.58.

adversário e o venceu»<sup>51</sup>. Ou António Ferro em certo aforismo: «Santa-Rita nunca pintou, pintou-se. A sua morte foi uma tela que se rompeu»<sup>52</sup>.

Almada Negreiros que fora o corpo ou o operário desse futurismo, mostrara ainda à época o interesse por outra dimensão performativa modernista pela baixa de Lisboa: a dança, que o marcaria nos mesmos anos 10 com extensões à década seguinte, na qual seria um «diletante» e, também aqui – ou sobretudo aqui – um «português sem mestre» como lhe chamou José-Augusto França<sup>53</sup>. Almada referiu em «Nota» de Portugal Futurista um primeiro bailado que coreografou e apresentou a 6 Abril de 1915, em pleno tempo de *Orpheu*. Seria *O Sonho da Princesa na Rosa*, onde tinha sido figurinista e coeógrafo e que acontecera no Palácio da Rosa dos Marquês de Castello Melhor. No verso do *Manifesto Anti-Dantas* apresentava os seguintes bailados projectados em 1916: *História da Carocinha*, I acto, bailado infantil; *Lenda d'Inês*, prólogo e três actos; *Bailado da Feira*, prólogo e três actos; *Joujous*, em preparação, bailado de bonecos. A presença em Portugal do casal Delaunay tonificou este ânimo, tendo Almada pensado em bailados com figurinos de Sónia.

As famosas cenografias e figurinos dos primeiros *Ballet Russes* em Paris também só podiam fascinar Almada enquanto desenhador modernista, sobretudo de Léon Bakst (tal como será de pensar as marcações de Bakst no Amadeo de Sousa Cardoso de 1912 e inícios de 13, no seu primitivismo luxuoso e exotismo elegante)<sup>54</sup>.

51 Reinaldo Ferreira, *Op. cit.*, Para mais algumas histórias, cf.

52 António Ferro, *Teoria da Indiferença*, Lisboa, Rio de Janeiro: E. Antunes [1920] (2.ª ed. revista e aumentada).

53 Cf. Filomena Serra, «Almada Negreiros e a Dança», in *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX* (coordenação de Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro), Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012, pp.63-73. Almada passara esse fascínio da dança para a poesia (*Rondel do Alentejo*, de 1913, publicado em 1922; e sobretudo *Mima Fataxa* publicada em *Portugal Futurista*), ou vários desenhos, tal como os que ilustravam o artigo sobre os ballets de Manuel de Sousa Pinto na *Atlântida* (n.º 26 a 28 15 Dezembro 1917, 15 Janeiro e 15 Fevereiro 1918; estes textos seriam reunidos no livro *Bailados Russos*, Lisboa: Edição da Atlântida, 1918).

54 Cf. Maria João Castro, «Dança na Pintura Portuguesa do Século XX», in *A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX* (coordenação de Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro), Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012, pp.47-62

Os ecos de Paris dos *Ballets Russes*, desde 1909, ecoavam com facilidade no Chiado e nos artistas modernos. No seu modo amador, a dança de Almada decorria entre uma dimensão atlética corporal e uma dimensão visual. Consta-se que Almada Negreiros e José Pacheko foram receber os *Ballet Russe* na sua chegada a Lisboa de comboio. Almada seria convidado como hóspede de Diaghilev, assistindo aos ensaios, tendo estabelecido amizade com Massine então o primeiro coreógrafo do grupo. A primeira apresentação a 13 de Dezembro de 1917 no Coliseu tinha a presença de Almada e todas as figuras da geração modernista – tais como Carlos Ramos, José Pacheko, Jorge Segurado, Cottinelli Telmo, Leitão de Barros, António Ferro, Luís Reis Santos (mais tarde também dançarino com o pseudónimo de Luís de Turcifal; mas que faria carreira como historiador de arte) ou ainda Raul Lino e Rui Coelho que já os tinham visto em Paris. O grupo teria actuações até 27 Dezembro no Coliseu, e ainda a 2 e 3 de Janeiro no Teatro S. Carlos.

Na *Sessão Futurista* Almada apresentara, entre outros, o *Manifesto Le Music-Hall* de Marinetti (1913) que publicava na edição única de *Portugal Futurista* onde também surgia o texto «Os Bailados Russos de Lisboa» em tom de manifesto, assinado por Rui Coelho, Almada Negreiros e José Pacheko – os grandes entusiastas dos *ballet russe* e da dança moderna – eram eles que já tinham efectuado os primeiros esforços nos anos anteriores como seriam eles os protagonistas dos bailados portugueses modernos que de imediato realizariam, em Abril de 1918, novamente no ciclo aristocrático do Palácio da Rosa dos Marqueses de Castello Melhor, de que se destacou o bailado do *Encantamento* (música de Rui Coelho e cenários e figurinos de Raul Lino; coreografia do 1º acto de Almada Negreiros e do 2º acto de Louis Symonoff e David Bromberg) e o famoso bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro* (música de Rui Coelho, cenário de José Pacheko e figurinos de Almada)<sup>55</sup>. Almada seria ainda bailarino neste espectáculo, como *Bruxa* e *Diabo*, personagens bem resolvidos pela sua agilidade atlética. Almada ainda programava o bailado Jardim de Pierrette, de

55 Cf. Daniel Tércio, «Uma Bailarina Russa em papel da “Nacional”», in livro/catálogo: *Chiado – efervescência urbana, artística e cultural de um lugar* (coordenação de José Quaresma e Fernando Rosa Dias), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2010, pp.62-71

espírito carnavalesco, apresentado em Junho de 1918 no Teatro da Trindade, em plena zona do Chiado. Em reposição no S. Carlos em 1925 do bailado *A Princesa dos Sapatos de Ferro*, Almada sentiu-se utilizado, altercando-se publicamente com Ruy Coelho nas páginas do *Diário de Lisboa*, onde anunciava «retirar a minha colaboração na festa de Rui Coelho»; e a pedido do próprio Almada Negreiros «por não querer bailar no Teatro de S. Carlos»<sup>56</sup>. Destas aventuras de Almada Negreiros como coreógrafo contam-se ainda memórias de o ver passar com as suas dançarinas a correrem e a fazerem ginástica pelo Chiado.

Santa-Rita e Amadeo faleciam. A I Guerra terminava mas já não haveria para estes regresso a Paris – e em Paris o mote lançado por Jean Cocteau era de «regresso à ordem». Para o modernismo português, a polémica futurista parecia fechar-se como se tudo tivesse sido uma ficção *clownesca* sem consequências reais possíveis: «Eles viveram, portanto, uma vida entre parênteses e fabricaram um tempo irreal, ou, melhor, "ilegal". A sua acção foi uma espécie de fogo de palha, rapidamente consumido...»<sup>57</sup>. Fechava-se um primeiro tempo de suspensão onde a performance tinha tido a sua primeira história no Chiado e na arte portuguesa.

### O Grupo Acre

Após a Revolução dos Cravos de 25 de Abril de 1974, despoletou-se um tempo análogo de parêntesis. No âmbito das artes plásticas verificou-se um fechamento quase total de galerias de arte, sobretudo comerciais, restando os espaços mais institucionais, tal como se deu um fim algo abrupto de um recente mercado da arte que a época marcelista tinha feito nascer de modo intensamente insólito (embora no ano anterior a 2<sup>o</sup> crise do petróleo lançasse primeiras ameaças), abrindo-se um vazio de exposições mais comerciais e individuais. Da revolução de 25 de Abril de 1974 até quase ao final da década, o que dominaram foram exposições e actividades colectivas, nascendo alguns grupos de artistas com espírito interventivo

56 Cf. Cartas e entrevistas no *Diário de Lisboa* de 27 Abril a 27 Maio 1925; reeditado in Almada Negreiros, *Obras Completas. Vol.III – Artigos do Diário de Lisboa*, Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1988, pp.121-130.

57 José-Augusto França: *A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte, 1972, p.22.

Dois momentos históricos da performance no Chiado:  
as acções futuristas e o Grupo Acre



Grupo «Acre» (Lima Carvalho,  
Clara Menéres, Alfredo Queiroz  
Ribeiro), Intervenção na Rua  
do Carmo, 1974

# DIPLOMA DE ARTISTA

ENTREGA NA GALERIA OPINIÃO

RUA NOVA DA TRINDADE, 24-LISBOA

DE 23 DE JANEIRO  
A 5 DE FEVEREIRO

# GRUPO ACRE



Grupo «Acre» (Lima Carvalho, Clara Menéres, Alfredo Queiroz Ribeiro), Cartaz e diploma da intervenção de Venda de Diplomas de Artista, 1975

e, sobretudo, no espaço público. O grupo *Acre* (constituído pelo pintor Lima Carvalho e os escultores Clara Menéres e Alfredo Queiroz Ribeiro) é um marcante exemplo deste tempo – que nos interessa porque foram dos primeiros (logo a seguir à revolução de 1974), porque tiveram um particular interesse performativo enquanto acção e intervenção pública (actuação no espaço social e urbano de cidades como Porto, Caldas da Rainha ou Lisboa) e porque algumas aconteceram no Chiado. O que ressalvamos é exactamente esse modo especial em como a performance intervém no espaço público, física/espacial e socialmente, e de como essa acção no urbano procura um impacto social, sobressaltando as rotinas de quem passa nos lugares: «O grupo *Acre* agia por conta própria, sem bolsas, nem subsídios, sem autorização para ocupar os espaços públicos e privados»<sup>58</sup>.

A primeira intervenção pública do grupo foi em Agosto 1974, logo no verão seguinte a revolução de Abril. Esta primeira acção teve uma dimensão urbana e guerrilheira com grande impacto. Efectuada na Rua do Carmo, principal ligação do Rossio ao Chiado, como que estando no nervo ou canal do centro de Lisboa, entre a parte baixa e a alta – ou entre a *alta da Baixa* (o Chiado) e a *baixa da Baixa* (*Baixa Pombalina* e *Rossio*) – e no topo da rua mesmo antes de fazer esquina para dar início à Rua Garrett (e que seria bem perto do centro nevrálgico do Incêndio do Chiado que eclodiria a 25 de Agosto de 1988). A performance consistiu em pintar durante a noite círculos a amarelo e rosa-magenta, na calçada da rua. A acção optou por um colorido de cores vivas e reluzentes (diríamos um cromatismo algo *Benetton*) que contrariasse a tendência de vermelho e negro das ideografias e logótipos políticos que irromperam na época. A rua despertava para os transeuntes na manhã seguinte transfigurada, interferindo com a rotina quotidiana de uma das zonas comerciais mais movimentadas e populares da cidade. A pintura foi realizada na madrugada, obrigando a uma interrupção do trânsito por parte dos artistas, efectuado sem autorização legal, mas possível nessa agilidade que o tempo pós-revolução permitia, desse tempo de suspensão da legalidade.

58 Joaquim Lima Carvalho, «Arte e actos públicos do grupo *Acre*», in *O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, CIEBA, 2011, pp.152-153.

O grupo dedicou-se também à difusão de comunicados (nº1 a Outubro de 1974) ou Decretos de Lei (nº1/75 de 15 de Janeiro), normalmente de carácter aforístico e relativo ao mundo da arte: «Ser artista é uma maneira de estar na vida, não uma profissão» (Decreto de Lei). Esta atitude adquire particular sentido se pensado nesse estado de vazio legal do tempo pós-revolucionário, tempo de vazio de leis anteriores, de formulação novas leis e, inclusive, de necessidade de uma nova Constituição. Para o grupo Acre ela transportava a ironia do despropósito de se constituírem leis sobre questões artísticas.

É neste espírito que surge outra histórica intervenção do grupo que foi a distribuição de diplomas de artistas a partir da *Livraria-Galeria Opinião* (Rua Nova do Trindade), de 23 Janeiro a 5 de Fevereiro de 1975. A acção derivava e tinha o centro logístico numa criada *Repartição de Assuntos Artísticos* (que actuaria nessa *Galeria Opinião* em Lisboa e na *Galeria Dois* no Porto). Os diplomas eram gravuras assinadas já com a impressão de *20 valores (Muito Bom com Distinção e Louvor)*, com o nome escrito a letra francesa e com carimbo, sendo vendidos ao preço simbólico de 20\$00, que era menos que a despesa material das impressões. Os diplomas eram simuladamente autenticados por elementos do Grupo, Clara Meneres e Lima Carvalho, então professores na Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa. A acção teria reacções da instituição, cuja direcção chamaria os artistas a uma advertência interna, e com colegas da instituição a arrancar cartazes da rua<sup>59</sup> (alimentando com isso a dimensão pública, visível e invisível, de todo o acto).

Os 20 valores podiam ironizar alguma inflação de notas nas Faculdades de Belas Artes, onde esta avaliação máxima começava a surgir com insistência. Ou o caso do Grupo *Os Quatro Vintes*, constituído em 1968 (até 1972) por Ângelo de Sousa, Armando Alves, Jorge Pinheiro e José Rodrigues, que teria papel decisivo na questão da *nova-abstracção* portuguesa. O Grupo surgiu no âmbito cultural da Escola Superior de Belas Artes do Porto, no desenvolvimento de tertúlias desenroladas em torno das

59 Ernesto de Sousa, «O Diploma e a dessublimação», in *Vida Mundial* Lisboa, nº1848, 13 Fevereiro 1975, p.7. Cf. catálogo da exposição: *Porto 60/70: os Artistas e a Cidade*, Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 25 Janeiro a 29 Abril 2001, pp.268.

*Exposições Magnas* (1952-1968) e *Extra-Ecolares* (1959-1968), ou ainda do Grupo 21g7, que procurara desenvolver a arte da gravura no Porto. O nome do Grupo misturava o facto de os quatro elementos do grupo terem tido classificação de 20 valores na licenciatura (considerando que tal podia significar uma situação inflacionária a necessitar de reforma pedagógica, o nome poderia ter uma marcação irónica) e uma marca de tabaco chamada *Três Vintes* da qual se apropriavam de modo zombeteiro (que surgiria na capa da primeira exposição do Grupo<sup>60</sup>).

A acção do Grupo Acre, que conhecia bem *Os Quatro Vintes*, transfere essa inflação interna à instituição de formação artística, para uma inflação social e pública. Entre o princípio de Joseph Beuys (1921-1986) que qualquer um pode ser artista, e o confronto com o poder da assinatura legitimadora da arte, por Marcel Duchamp ou Piero Manzoni, definia-se uma atitude com ironia imediata para a Escola Superior de Belas Artes ali tão perto e a toda a questão da formação artística. Qual a validade cultural de um diploma artístico? Ao contrário de outras actividades de enquadramento corporativo, onde os espaços de formação superior e os seus diplomas definem critérios de legitimidade (e até obrigatória legalidade) da sua prática, no mundo artístico, sobretudo no âmbito das artes plásticas, tal já há muito que deixara de acontecer.

Para Joseph Beuys *todo o homem é um artista*<sup>61</sup>, não existindo um método nem privilégios de ensino, porque todo o *individual transporta um universal*, pelo que a questão era fazer revelar o universal de artista em cada um. A intervenção do Grupo Acre simula uma autoridade exterior *no interior do qual qualquer individualidade pode ser um artista*. Quando Beuys reproduzia heliograficamente a imagem «*La rivoluzione siamo Noi*» (1972), a noção de indivíduo pretendia aí ser o centro de um poder transformador de si e dos outros (ou do social), independente de qualquer autoridade, sendo importante esse mergulhar comportamental na

60 Os Quatro Vintes realizariam exposições na *Galeria Alvares* (1968) e na *Galeria Zen* (1969, ambas do Porto, na SNBA (1969) em Lisboa e na *Galeria Jacques Desbrières* (1971) em Paris. Cf. *Ibidem*, pp.19-21.

61 Cf. Fernando Paulo Rosa Dias, "As Artes Plásticas na Alemanha depois de 1945: Imagens para uma Colecção", in catálogo da exposição *Arte Alemã do pós-Guerra/German Art after 1945*, Lisboa: Centro Cultural de Belém, 25 Fevereiro a 16 Abril 2000, pp.27-29.

regeneração do espaço público num tempo real (na sua noção de «escultura social», em que «pensar é esculpir»). Na acção do Grupo Acre não há mudança nem prova do sujeito, sendo-lhe certificado arbitrariamente o *ser artista* por intromissão no espaço público de uma autoridade que aí assalta o sujeito. Em Beuys acredita-se na transformação do sujeito sem necessidade de certificar (sem necessidade de diploma), enquanto o Grupo Acre certifica (fornece diploma) sem transformação, em acto de simulação irrisória.

Nesta perspectiva, a ironia à instituição de formação poderia assim adquirir outro sentido, sobre a autoridade inócua desta mesma para se ser ou não artista — transferido para o poder dos críticos e de instituições de exibição da arte. Mas esta ironia, porque atravessava com facilidade as memórias da Academia, e a sua estigmatização, não deixava de servir também de espelho ao próprio princípio de Beuys de qualquer um poder ser artista. No limite, o diploma de artista nada certifica e o facto de ser vendido na rua ao desbarato só se sustenta na condição de ingénuo por parte de quem o recebe, porque o que se sublinha do acto é a sua dimensão inócua — pelo que, a partir deste estado de derrisão, a Academia revela a ironia da sua história numa difícil sobrevivência que está na dificuldade em fazer de *alguém* artista. Tal invasão artístico-performativa do espaço público não procurava levar a arte ao público nem que a arte se tornasse pública — ao provocar que qualquer membro do espaço público (não se exigindo qualquer prova de capacidade, nenhum curriculum artístico, nem sequer que fizesse parte de um público de arte) se certificasse como artista sublinhava por irrisão toda o vazio de critérios para essa legitimação. A ilusão conceptual estava montada, como uma representação dos atributos institucionais, onde se provava que o *ser artista* facilmente se manipulava. A ilusão não estava numa imagem feita por um artista (tal como se construiu na afirmação do artista tradicional das Belas Artes), mas na «imagem» jogada daquilo que era *ser artista*. Acrescente-se a nota de que a Escola Superior de Belas Artes, ainda no espírito do processo revolucionário iria efectuar pouco depois uma das suas mais respeitadas reformas pedagógicas, que ocuparia o ano lectivo de 1977-1978.

Em Abril 1975 o Grupo protagonizava a ocupação de uma residência na Rua Marquês da Fronteira reclamando aí um «museu de arte moderna». A ausência e respectiva reivindicação de um Museu de

Arte Contemporânea era antiga, vinda já dos anos 20, quando José Pacheko criticava o Museu no Chiado que, chamado de Arte Contemporânea, nem de moderna conseguia ser, preso a um naturalismo de finais do século anterior — e o mesmo Pacheko ironizava em contraponto que para se ver arte moderna em espaços públicos de Lisboa só nas telas da Brasileira do Chiado cuja encomenda promovera. A questão agudizou-se ao longo do século, com solicitações várias, mais sérias ou irónicas, por partes dos agentes culturais e artistas. Tal museu só se definiria com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, fundado em 1983. A ocupação do *Grupo Acre* finalizava com a intervenção da polícia militar e um processo judicial.

O grupo actuou ainda noutras cidades. No Porto pendurava uma lona vertical na torre dos Clérigos. Em Agosto de 1977, nos *IV Encontros Internacionais de Arte das Caldas da Rainha* colocavam uma placa comemorativa na fachada de um prédio particular a sul da praça central conhecida popularmente por *Praça da Fruta*. A placa assinalava: «No 1º andar desta casa nasceu (...) D. Sebastião Rei de Portugal». A placa com a inscrição era colocada em casa que surgiu séculos depois do nascimento do *Desejado*, que não se sabe que tenha tido qualquer relação com a cidade. A simulação da história e da comemoração surpreendia os transeuntes atónitos com a *novidade do (falso) facto*.

Ainda nestas actividades nas Caldas elaboraram um Monumento em Memória ao levantamento militar de 16 Março 1974, o que provocaria a ira de milícias populares que reagiram mal, com destruição da obra e agressão aos artistas presentes perseguindo-os pela cidade. Os Encontros terminaram com essa perseguição por parte da população, à caça dos artistas, para os agredir e expulsar da cidade — fim trágico-cómico dos Encontros Artísticos, na interacção recusada. A perigosa situação ditava o fim das actividades do *Grupo Acre*, que já vinha desanimando com a morte de Alfredo Queiroz Ribeiro por acidente de viação em Dezembro 1974. Por outro, era tudo sinal de que o tempo de suspensão terminava; fechado o tempo *alegal*, os relógios começavam a andar e as instituições a redefinirem a sua normalidade.

## Bibliografia geral

AA.VV.

*História da Arte em Portugal (Volume 13)*, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

*História da Arte Portuguesa* (direcção de Paulo Pereira), Lisboa: Temas e Debates, Círculo de Leitores, 1996.

*Panorama Arte Portuguesa no Século XX* (coordenação de Fernando Pernes), Porto: Fundação Serralves, Novembro 1999.

*Arte Portuguesa. Da Pré-História ao Século XX (Volumes 15-20)* (coordenação de Dalila Rodrigues), Fubu Editores, 2009.

*Chiado – efervescência urbana, artística e cultural de um lugar* (coordenação de José Quaresma e Fernando Rosa Dias), Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA, 2010.

*O Chiado, a Baixa e a Esfera Pública – Ensaaios e Exposições de Arte Pública* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Associação de Arqueólogos Portugueses, Chiado na Moda 2011, 2011.

*Reviver o Chiado / Repensar o Chiado – Conferências e Exposições* (livro de actas e catálogo das *Jornadas Europeias do Património*; coordenação de José Quaresma), Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, CIEBA; Academia Nacional de Belas Artes, 2011.

*Os Humoristas de 1912 e o Futuro da Memória*, (actas e catálogo das *Jornadas Europeias do Património*; coordenação de José Quaresma), edição digital, DVD-ROM, FBAUL-CIEBA, Academia de Belas Artes, 2012.

*A Dança & a Música nas Artes Plásticas do Século XX*

(coordenação de Margarida Acciaiuoli e Paulo Ferreira de Castro), Lisboa: Edições Colibri, Instituto de História de Arte, Estudos de Arte Contemporânea, Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical, 2012

*Chiado, Baixa e Confronto com o francesismo» nas Artes e na Literatura – Arte Pública, Espaço Público* (coordenação de José Quaresma), Lisboa: Junta de Freguesia dos Mártires e FBAUL-CIEBA, 2013

ALMEIDA, Bernardo Pinto de  
*Pintura Portuguesa do Século XX*, Poto: Lello Editores, 2002 (3ª edição revista e aumentada; 1ª edição de 1993)

CHAVES, Joaquim Matos  
*Santa Rita Pintor. Vida e Obra. Precisos e Considerações*, Lisboa, Quimera Editores, 1989.

DIAS, Fernando Rosa  
«A Arte Moderna Portuguesa e os painéis de Nuno Gonçalves: “La durée d’après Nuno Gonçalves”», in catálogo da exposição: *D’Après Nuno Gonçalves*, Lisboa: Faculdade de Belas artes da Universidade de Lisboa; Museu do Chiado; Museu Nacional de Arte Antiga, 11 Novembro 2010 a Abril 2011, pp.26-48.

*Ecos Expressionistas na Pintura Portuguesa Entre-Guerras (1914-1940)*, Lisboa: Campo da Comunicação, 2011 (Prefácio de Raquel Henriques da Silva)

«O Outro de Si – manifestações do «Outro» no Modernismo Português», in *Actas das Conferências «Ciências das Artes», n.º5: Arte e Sociedade*, Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes, 2011, pp.304-321.

FRANÇA, José-Augusto  
*O Modernismo na Arte Portuguesa*, Lisboa, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, 1980.  
*A Arte e a Sociedade Portuguesa no século XX*, Lisboa: Livros Horizonte, 1980 (2.ª edição actualizada).  
*A Arte em Portugal no século XX (1911-1961)*, Lisboa: Bertrand Editora, 1991, 3.ª edição acrescentada; 1974, 1.ª edição).  
*A Arte e a Sociedade Portuguesa no Século XX (1910-2000)*, Lisboa: Livros Horizonte, 2000 (4.ª edição)

GONÇALVES, Rui Mário  
*Pintura e escultura em Portugal – 1940-1980*, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.  
*A Arte Portuguesa do Século XX*, Lisboa: Temas e Debates, 1998.  
*Vontade de Mudança. Cinco décadas de artes plásticas*, Lisboa: Editorial Caminho, 2004.

## Catálogos

*Arte Moderna Portuguesa no Tempo de Fernando Pessoa*, Frankfurt: Schirn Kunsthalle, 20 Setembro a 30 Novembro 1997; Lisboa: Centro Cultural de Belém, 18 Dezembro 1997 a 12 de Fevereiro de 1998 (textos de Paulo Henriques e João Bonifácio Serra).  
*Circa 1968*, Porto: Casa de Serralves, 6 Junho a 29 Agosto 1999 (textos de João Vasco Marques Pinto, Vicente Todolí, João Fernandes, Miguel Wandschneider, Eduardo Prado Coelho, Germano Celant, Robert Pincus-Witten, Antje von Graevenitz, Marita Sturken e Maria José Fazenda).  
*Anos 70 – Atravessar fronteiras*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 9 de Outubro 2009 a 3 de Janeiro de 2010 (coordenação de Raquel Henriques da Silva).