

ANEXO 1

Guião temático para entrevistas

Entrevistas

Guião temático para entrevistas

Guião temático para entrevistas

- Vivência/ experiência do período de transição vivido no pós-25 de Abril de 1974, a nível político e social;
- A oportunidade de participar na Alternativa Zero;
- O conceito da exposição sob a perspectiva do artista;
- Questões ligadas à obra apresentada: o seu surgimento e o processo criativo;
- A escolha das obras a apresentar pelo artista (foi feita por José Ernesto de Sousa ou pelo artista?);
- A sua participação em diversas vertentes da exposição. (Como artista, na montagem da exposição – surge no catálogo como tendo prestado serviços de apoio... e não só);
- Trabalho(s) apresentado(s): conceitos chave;
- Recepção que a obra teve na altura por parte do público e crítica;
- O significado teve, na altura, e agora, passados 30 anos, a Alternativa Zero? (A nível pessoal e artístico).
- Se tinha na altura, em 1977 consciência de que esta exposição teria passados todos estes anos ganho esta dimensão “mítica”, de charneira para a arte portuguesa contemporânea;
- O que pensa da exposição que foi feita em Serralves, PERSPECTIVA: ALTERNATIVA ZERO, em 1997.

Entrevistas

Entrevista a Ana Vieira

17 Janeiro de 2008

Patrícia Trindade - Como viveu o período de transição do 25 de Abril de 1974 a nível político e social?

Ana Vieira - Foi uma época intensa e empolgante, mas também confusa e muito difícil no campo da arte.

PT - Como surgiu a oportunidade de participar na *Alternativa Zero*?

AV - O José Ernesto de Sousa contactou os artistas que melhor respondiam ao conceito da exposição que pretendia fazer.

PT - Como é que lhe foi explicado o conceito da exposição?

AV - Não me lembro, mas queria apresentar certamente um conceito de vanguarda que há muito apoiava e defendia. Foi o momento mais que adequado para o afirmar.

PT - Foi-lhe pedida uma obra específica ou foi-lhe dada liberdade total de criação?

AV - Total liberdade.

PT - Discutiu com José Ernesto de Sousa o seu trabalho a apresentar na exposição?

AV - Também não me lembro, mas devo ter mostrado um projecto.

PT - Como se desenrolou o processo criativo?

AV - Tive que saber antecipadamente os meios técnicos para o realizar e depois confirmar se eram exequíveis, incluindo um espaço fechado, sem entradas de luz.

PT -Em relação ao trabalho apresentado “ Le Déjeuner sur L’Herbe 1977”, como foi pensado, como surgiu?

AV -Este trabalho vinha na continuidade de outros, de realização/ irrealização do processo de representação.

PT - O que significou para si, na altura, e agora, passados 30 anos, a *Alternativa Zero*? (A nível pessoal e artístico).

AV - Tem que se entender muito bem que não se fizeram peças para chocar, ou pensadas à força porque muito trabalho já estava realizado, muito antes da revolução ter acontecido.

PT - Lembra-se da recepção que a sua obra teve na altura por parte do público?

AV - Não me lembro mas deviam ser, no mínimo, as pessoas que já gostavam...

PT - E das críticas nos jornais?

AV - Sei que felizmente a exposição foi polémica e visava certamente muito mais o José Ernesto de Sousa.

PT - Tinha na altura, em 1977 consciência de que esta exposição teria, passados todos estes anos, ganho esta dimensão “mítica”, de charneira para a arte portuguesa contemporânea?

AV - Não, não tinha e na idade e contexto em que a vivemos e nada se sabia ao certo, aliás como ainda não se sabe ou então já teria havido mais exposições míticas que não aconteceram.

PT - O que pensa da exposição que foi feita em Serralves, *PERSPECTIVA: ALTERNATIVA ZERO*, em 1997?

AV - Acho que foi um olhar distanciado e simultaneamente de referência e marcação do conceito de arte experimental que a Fundação de Serralves estava e está, interessada em prosseguir, seja em que época for. Acho que foi muito importante esta exposição ter acontecido. Mesmo fundamental...lamento só o meu desencanto sobre uma indefinição crónica no campo da arte.

Entrevista a Alberto Carneiro

20 Janeiro de 2008

Patrícia Trindade - Como caracteriza o período do pós-25 de Abril de 1974 a nível do contexto artístico em Portugal?

Alberto Carneiro - No período pós-25 de Abril e no âmbito das artes plásticas, os tempos foram de vontade de mudança e alguma complexidade decorrente das dificuldades em estabelecer prioridades de enquadramento revolucionário de tudo o que era a produção artística dos criadores portugueses. Foram momentos de muita confusão e pouco esclarecimento colectivo, embora com uma dinâmica forte e muitas vontades convergentes. Os resultados, consideradas as expectativas, não foram grande coisa. Mais uma vez, as grandes afirmações criativas foram individuais. Poderia focar, como exemplo, toda a polémica em torno da exposição de arte portuguesa contemporânea em Paris. Particpei activamente em todas as iniciativas para a criação de uma associação dos artistas plásticos e nas várias comissões oficiais criadas para discutir e poder elaborar princípios e regras para o enquadramento dos artistas, das obras e da respectiva divulgação. Hoje, consultados os documentos e verificadas as consequências, terei que concluir que pouco ficou de todo esse labor. Não foi possível criar a tal associação nacional pelo simples facto de nunca se ter chegado a uma definição colectivamente satisfatória de quem era artista e produzia obra válida. Por outro lado, antes do 25 de Abril, a falta de liberdade não incidiu particularmente sobre as manifestações de vanguarda das artes plásticas (as limitações situavam-se mais no âmbito das decisões e iniciativas oficiais, visando aspectos políticos e ideológicos). Os artistas plásticos desenvolveram a sua obra e puderam encontrar espaços alternativos para a divulgarem mesmo na manifestação artisticamente mais radical, como foi o meu caso. Como sempre aconteceu foram as obras que propuseram e afirmaram as mudanças de paradigmas e essas aconteceram antes e depois do 25 de Abril na afirmação/consagração de percursos criativos individuais. Agora poderemos dizer que a *Alternativa Zero* foi a primeira e única manifestação que agregou obras e vontades num colectivo de afirmação cultural específica. Contudo, analisando todo o processo da exposição e

relevando embora o contributo daqueles que desde o começo colaboraram com o José Ernesto, este projecto é dele e pessoal.

PT - Como surgiu e em que altura a oportunidade de participar na *Alternativa Zero*? Como é que lhe foi explicado o conceito da exposição?

Apresentou na *Alternativa Zero* “Uma Floresta para os teus Sonhos”, de 1970. Obra que já havia sido exposta duas vezes, uma na Galeria Buchholz, em 71 e outra na Galeria Ogiva, em 72. Discuti com José Ernesto de Sousa o seu trabalho a apresentar na exposição? Foi-lhe pedido logo que participasse com aquela obra em particular? Porque é que decidiram apresentar essa em detrimento de outras, ou até mesmo de algo novo?

Decidiu com José Ernesto de Sousa o lugar específico onde a obra se iria situar? Em termos de montagem, ela diferiu das apresentações anteriores?

AC - Desde meados dos anos sessenta eu e Ernesto de Sousa estabelecemos uma certa cumplicidade sobre o mundo e as manifestações artísticas e coincidimos na vontade de estudo e mudança para alguma coisa.

Conheci o projecto da *Alternativa Zero* desde o princípio, quando o José Ernesto o foi colocando aos amigos como possibilidade. Não participei mais porque vivia no Porto. Mas, desde o primeiro esboço da exposição ficou decidido que eu participaria e, assim, fui colaborando no apuramento dos conceitos.

A partir do momento em que o espaço da exposição foi escolhido, tornou-se evidente que a obra a expor seria “Uma floresta para os teus sonhos” e que se organizaria como um centro. Assim a floresta desenhou uma casa na qual se mostrava a si mesma e se tornava uma com o edifício através da amarração a um dos pilares.

Esta opção foi consensual, como a mutação da forma relativamente ao espaço, o que sempre acontece com as minhas obras de envolvimento, dado que o espaço-entre se torna factor da dinâmica da percepção e das mobilidades do corpo do espectador.

PT - Passou pela galeria depois da inauguração ou não? Teve acesso às reacções do público em relação à exposição? Lembra-se da recepção que a sua obra, em particular, teve na altura por parte do público? E das críticas nos jornais?

AC - Naturalmente que passei pela galeria várias vezes depois da inauguração. As reacções do público foram variadas e contraditórias: de adesão imediata, de perplexidade ou de recusa. Para a maioria do público, aquele não informado, a exposição era contundente e subversiva ou simplesmente absurda e inútil, etc.,etc.; para outros, alguns, talvez mais informados ou esclarecidos, instrutiva, actual ou simplesmente genial. Relativamente à minha obra ela já tinha sido exposta duas vezes e muito comentada nos periódicos e assim para alguns espectadores não terá sido surpresa ou contundência.

A *Alternativa Zero* foi muito comentada nos jornais e com algumas polémicas. Todavia, a propósito destas respostas compulsei agora alguns textos publicados e não encontrei nada de teoricamente relevante.

PT - Sentiu na altura, em 1977, que esta exposição poderia ganhar a relevância que adquiriu - esta dimensão “mítica”, de charneira para a arte portuguesa contemporânea?

AC - Dizer-se que a exposição ganhou uma dimensão “mítica” de charneira para a arte portuguesa contemporânea é mistificar a sua importância e o seu sentido ético. A relevância teve-a logo como acto cultural, crítico e estruturante de futuras consequências criativas. Seria mais ajustado considerar a Alternativa como o fechar de algo sobre o qual se fazia um balanço prospectivo do que poderiam vir a ser as artes em Portugal projectadas numa mundividência, naquilo que se passava para além dos nossos próprio horizonte.

A exposição foi importante, um abalo no marasmo das artes nacionais e um alerta de consciência sobre o que se passava no domínio destas manifestações noutras latitudes. É preciso não esquecer que desde os finais

dos anos sessenta a Europa tinha assistido já a manifestações equivalentes. A exposição foi importante como meio para juntar e divulgar obras que estavam em sintonia com o seu tempo. Afirmava-se assim que alguma arte portuguesa contemporânea era também vanguarda e que se manifestava de modo autêntico com particularidades inovadoras universais.

PT - O que pensa da exposição que foi feita em Serralves, PERSPECTIVA: *ALTERNATIVA ZERO*, em 1997? (Repetir um momento preciso na história pode ser considerado muito arriscado. A *Alternativa Zero* proporcionou-se num contexto muito específico da nossa história....)

AC - A exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* realizada em Serralves, 1997, como qualquer outra com carácter retrospectivo, retomou os dados de 1977 no sentido de relevar a sua importância e poder suscitar a reflexão que a história, entretanto vivida, pudesse esclarecer. A *Alternativa Zero* foi aí mostrada no contexto da sua realização. Tudo o que então se reflectiu procurou esclarecer a progressão de juízos na sequência dos tempos desses vinte anos.

PT - O que significou para si, na altura, e agora, passados 30 anos, a *Alternativa Zero*? (A nível pessoal e artístico).

AC - Para mim mesmo e pensando sobre a minha obra, a *Alternativa Zero* foi mais uma exposição colectiva em que participei, considerada embora a sua relevância no contexto cultural português. Em 1977, eu estava bem informado sobre o que se passava no mundo das artes, aqui e no estrangeiro, e assim preparado para comparar a *Alternativa Zero* com outras manifestações semelhantes que aconteceram na Europa e nos Estados Unidos desde os finais dos anos sessenta. Sublinho ainda a ideia de que a arte de ontem, como a de hoje, se faz com tudo o que nos chega de qualquer lugar e em cada momento e como dado que seja relevante para se aferir o que se cria e se quer comunicar.

PT – Deseja comentar algo mais ou partilhar algum momento em especial...

AC - É curioso que as perguntas que me faz encerram em si mesmas as questões mais determinantes (que se colocaram após a exposição) enquanto interpretações segundas, mais do que aquelas que deveriam decorrer dum juízo crítico sobre a sua real contextualização e seus objectivos de intervenção, enquanto propósito de prospecção e balanço de um certo presente da arte portuguesa projectado no futuro.

Entrevista a André Gomes

12 Dezembro de 2007



Patrícia Trindade – Muito obrigada por me receber no seu atelier. Antes de mais gostaria que começasse por falar sobre a sua participação na *Alternativa Zero*...

André Gomes – O trabalho que apresentei na *Alternativa Zero* é uma apresentação da minha história, na história do país que estava posta em causa, com a revolução de Abril. Portanto, ao apresentar-me a mim e à minha história, apresentava o meu percurso na história do país, que as pessoas pareciam subitamente ignorar, pareciam querer desligar-se voluntariamente... Do Portugal 'Salazarento'.

Eu, contra o Portugal 'Salazarento', falava do Portugal monumental, do Portugal maneirista, barroco, romântico. Uma atitude romântica contra e não nostálgica do salazarismo ou de aquele Portugal que se tinha perdido. Esse Portugal que se tinha perdido e de que a *Alternativa Zero* pretendia ser, realmente, uma nova etapa, permitia olhar para outro país que estava também obscurecido por esse filtro, por esse consulado cinzento de 40 anos, que era o Salazarismo e o Caetanismo.

Podíamos olhar para trás, porque olhar para trás era olhar para nós, agora com outra liberdade. Os tapumes, os *tai pais* do Salazarismo escondiam o país. A revolução de Abril, o *dionisismo* de Abril permitia-nos uma janela livre daquela pesada grilhetas, daquele preconceito. Podíamos olhar para o país sem preconceitos e isso era o que correspondeu a esse período extraordinário de 74 a 80. A *Alternativa Zero* atingiu esse momento culminante em 77, o país

ainda estava rico, Salazar tinha-nos deixado os cofres cheios, não levou nada. Era muito poupado, poupava em tudo, portanto, poupava no que não devia e portanto o país estava rico. Podia brincar às revoluções, podia tudo e portanto isto era uma viagem onírica subjectiva e objectiva também. Ao falar de mim, de aspectos meus, apresentava, tomava a alternativa, como nas touradas os cavaleiros tomavam a alternativa. Quando o Ernesto pensou a Alternativa, tomou-a como outra possibilidade. A expressão 'tomar a alternativa' usa-se nas touradas, o pai passa ao filho a mestria de tourear. É uma expressão que ainda se usa no meio tauromáquico. A Alternativa era mesmo uma alternativa ao nada que havia, era começar do zero. Era um encontro de artistas que tinham propostas novas sobre um deserto e contra o deserto, contra a arte oficial. Nem sei se havia, o salazarismo não tinha uma arte oficial. Havia a Sociedade de Belas Artes, havia uns pintores clássicos, uns Eduardo Maltas, uns Martins da Fonseca...

Eu apareço com três trabalhos na *Alternativa Zero*. A 'mania da peregrinação' era um termo que eu tinha ido buscar ao Bernard Shaw: *The Pilgrimagemanía*. Era um conceito que Bernard Shaw usou quando, nas suas inúmeras viagens, ele dizia: *Quando vejo um inglês em Knossos, no Egipto, e sei que ele é capaz de sair da sua cidade inglesa para conhecer outras cidades fora do seu país, digo: Este homem tem a mania da peregrinação, da peregrinação aos locais míticos.*

De certa forma este meu trabalho é uma peregrinação a um lugar mítico, que é o meu país, que é Portugal, e que o tal salazarismo tinha desmistificado da pior maneira, estávamos contra o país, mas o país não tinha culpa. O país estava aí e queria ser visto, queria vir ao nosso encontro. E nós agora podíamos ir ao encontro dele. Portanto, este jogo das minhas imagens, das minhas máscaras, da carreira do 'Eu' que depois se vai desenvolver, da carreira do libertino, uma exposição em 94, em que volto de facto a falar das minhas máscaras e dos meus artifícios. Aqui, é um ir ao encontro, é um viajar, o viajar subjectivo e o viajar num cenário que é o país e articular essa viagem interior, esses conceitos interiores com o país. Depois disso desenvolvia-se com uma série de outras imagens que constituíam um grande retábulo, um painel e havia um outro em que estava só escrito a sangue (sangue humano): PEREGRINAÇÃO.

(A famosa peregrinação de Fernão Mendes Pinto, escrito em português arcaico, do século XV).

Depois, a mania, o maníaco viajando, indo ao encontro do mito. Era um painel bastante vistoso, com fotografias já de uma estratégia de colagens. Este conceito de painéis-jogo começa com uma imagem da Grécia, com a famosa frase: *Conhece-te a ti próprio*. Portanto a Grécia como imagem de auto reflexão: Para te conheceres tens que conhecer aquilo que desconheces. Além destes dois painéis, constituídos pela *Peregrinação* e a *Pilgrimagemania*, o tal vocábulo de Bernard Shaw, a pessoa que não viaja no seu país, mas viaja para outros lugares míticos da Europa e do mundo. Eu procurei viajar no país mítico, como o Xavier de Maistre, em vez de viajar no meu quarto – *Viagem à Roda do meu Quarto* - o país é o quarto, muito também os temas de Pessoa: O país é o meu quarto onde eu viajo, a minha cabeça é o meu quarto onde eu viajo, é o mundo onde eu viajo, a pessoa que viaja sem sair dentro de si.

A minha participação na *Alternativa Zero* culminava com uma espécie de performance, uma conferência formal, completamente formal, com um outro painel de colagens em que se viam naturezas mortas, iguarias, especiarias e a carta morfológica do país no meio, com umas cores fantásticas, que eram litografias antigas. E eu falava do país e da arte, da verdadeira arte do país.

As pessoas pensavam que eu ia pôr-me a falar dos artistas, do Soares dos Reis, do Teixeira de Pascoais e eu falava da cozinha, dos rios, da paisagem, mas principalmente da gastronomia! (risos) Portanto, era uma subversão de uma conferência, que se chamava *O Culto da Vanguarda em Portugal* ou *The Importance of being Ernest*, que é uma peça famosa do Oscar Wilde, mas era o *Ernest* de Sousa, era uma brincadeira ao Ernesto de Sousa, é a importância de se chamar Ernesto, que também significa gentil ou amável.

A peça do Oscar Wilde tem esse duplo sentido de poder traduzir a importância de ser Ernesto o a importância de ser gentil ou correcto ou educado, portanto vive nessa ambiguidade. Ele era o Ernesto de Sousa – *Ernest* de Sousa. Isto era uma paródia ao propósito dele de criar um ponto zero a partir do qual se inventaria uma nova arte à imagem dos seus novos mestres, do Vostell, do Joseph Beuys, que era um dos grandes sonhos de Ernesto de Sousa – pôr a arte portuguesa à imagem da arte europeia, do que se fazia no estrangeiro e eu falava de um Portugal arcaico, eu fazia um painel romântico à Werner

Shreutter, Hans Jurgen Siederberg, Daniel Schmitt que eram os três nomes hiper decadente-românticos que na altura estavam com grande sucesso, que eram o triângulo de nomes do cinema suíço-alemão. Por outro lado, brincava com este conceito de que agora íamos ser todos novos, vamos ser todos modernos. Eu não acreditava na revolução como operação de *lifting*, como operação de *botox* para tirar as rugas a um velho, que agora queria ser novo. A história não pode ser assim, quer dizer, com saltos... Faz-se, é óbvio que se faz, mas era preciso ver o que fomos para saber o que havemos de ser. Ao contrário do homem novo Nietzscheano, do super-homem de Abril, do modelo de Abril que o Ernesto pretendia com esta Alternativa Zero. O Ernesto de Sousa era uma pessoa muito interessante e muito engraçada, era um homem eclético, mas o que ele queria realmente fazer era um evento, onde os nomes emergentes na altura, que ele achava, que tinham pistas para qualquer coisa, se juntaram.

Depois, quando a Galeria ardeu, não houve mais. Ficou zero abaixo de zero, nem houve Alternativa Um, nem dois, não houve nada. Quer dizer, tudo se consumiu no velho Portugal dos acidentes, dos desaires. A Galeria onde foi feita ardeu, o Ernesto já era velho e mais velho ficou com a sua doença, que o consumiu. Ele era um eterno jovem, era uma pessoa que tinha... Era um desassossegador, ele criava um desassossego interessante.

Bom, esta conferência, o *Culto da Vanguarda*, por um lado, era o Ernesto. O Ernesto era a personificação do culto da vanguarda num meio retrógrado. O Ernesto era director da Diferença, era amigo do Vostell, era amigo do Beuys, era viajado, escrevia artigos, crítica de artes plásticas, era fotógrafo, era realizador de cinema, era actor, tinha um historial muito rico, vinha no seguimento do Almada, portanto era um modernista. Era um histérico Álvaro de Campos! Era realmente um desassossegador, no bom sentido, com as sinergias e as simpatias que criava.

Nada melhor do que, em 77, fazer a festa das artes plásticas. Em vez de se ter uns tipos ligados aos partidos a pintar murais. Aquela pintura que os artistas plásticos foram todos fazer para Belém, no 1º de Maio, aqueles murais colectivos. Ernesto, pressentido que a arte podia cair nas mãos dos partidos ou numa burocratização estaliniana, devido ao imenso domínio do Partido

Comunista - todos os artistas pertenciam ao Partido Comunista. Ele quis também criar uma vanguarda.

Eu fui brincar com o conceito de vanguarda, mas falando de um país antigo, muito antigo, muito anterior à revolução de Abril, que se opunha ao caetanismo. Eu quis falar de um país que já existia muito antes e que continuará a existir quaisquer que sejam os Abris e os capitães e os Ernestos de Sousa, uma arte que é a nossa arte – o Teixeira de Pascoais escreveu *A Arte de Ser Português* – a nossa arte de ser, independente dos mitos, da história, dos salvadores que possam vir, dos D. Sebastões ou dos Otelos Saraiva de Carvalho ou dos Ernestos de Sousa que possam vir para nos salvar.

Um país que tem em si outras referências, que vão para além das contingências da história. Contra o Estado Novo, o Ernesto cria um país em estado novo! (risos) Mas era o velho país com as suas ilusões! Eu contraponho às novas ilusões da vanguarda libertadora, a maneira de ser e estar portuguesa criativa. Falo dos bolos e das culinárias e da maneira de ser portuguesa. O texto é admirável, que foi escrito por um amigo meu, eu só o representei. Funcionou como uma grande blague.

PT – Foi feito um *remake* para a *Perspectiva: Alternativa Zero* reproduzindo o original?

AG – Comigo, com o painel. Foi gravado em vídeo. A minha perspectiva era falar da retaguarda! Era preciso não nos esquecermos do que já tínhamos vivido, da nossa história. A nossa história também não podia ser confundida com a história que nos estavam a tentar vender na época sobre o que tinha sido a nossa história.

PT- De acordo com os acontecimentos vão-se vendendo histórias diferentes...

AG - De acordo com os acontecimentos vão-se vendendo histórias diferentes. Era preciso, sem preconceitos, olharmos para a nossa história.

A nossa história de arte, a nossa história cultural, civilizacional, a nossa forma de ser. Eu brincava com estas ilusões do Ernesto, mas também, por outro lado, integrando-me nelas...

PT – Como é que surge a oportunidade de participar na Alternativa? Como foi o processo criativo?

AG – Deu-me total liberdade. Ele convidou-me, conhecia-me. Eu realmente muito inquieto, participava em várias performances desde 74. Havia o ARCO, a escola o ARCO, um laboratório de novas formas, de novas pesquisas, toda uma geração que estava a começar. Eu fazia teatro, cantava, era também uma personagem. Fazia parte da Ópera Bufo no Tapete, que apresentava no ARCO, que depois se chamaram as Marionetas de S. Lourenço. Era também actor dos filmes do Noronha da Costa, com quem eu privava muito e que foi o meu grande mestre e que aparece também na *Alternativa Zero*, aliás com um trabalho muito interessante, que eram uns teatrinhos que tinham frases políticas escritas nas paredes. Eram fotografias montadas nesses teatrinhos pequeninos e que eram o novo acto do teatro da história. Esses teatrinhos eram maravilhosos, tinham fotografias de ruas de Lisboa com frases políticas, que eram explosões, que eram também intervenções. A pintura na parede era uma espécie de mural da arte, onde se ia deixar vestígios, os seus sinais. Ao mesmo tempo ele pintava temas dele sobre essas fotografias. Eram fotografias que ele tirava e pintava.

Há pouco, você falava sobre as memórias que os artistas de hoje (emergentes) têm ou não sobre os artistas emergentes de então, como o Noronha da Costa ou outros que faziam parte da exposição, que já era celebradíssimo, com todo o mérito. O Noronha da Costa dominou as artes plásticas nos anos setenta como ninguém. É o nosso maior artista metafísico, para não dizer o único e tinha outro trabalho que era um painel em branco onde as pessoas escreveriam a memória que tinham do trabalho dele. Muito interessante!

Na noite da inauguração, eu escrevi umas provocações nessa parede, respondeu o Vítor Belém. Eu escrevi “*Depois da Exposição do Mundo Português, a Exposição do Mundo Pequeno-burguês*”. E isso, entretanto, fez um alvoroço, porque ninguém escrevia nada na parede e eu com spray,

escrevi. O Vítor Belém chamou-me fascista e mais não sei quê, foi muito engraçado. Eu estava com os travestis, com a Lídia Barlov, tinha aparecido como uma espécie de Jeff Koons da altura, mas em vez de aparecer com a Cicciolina, eram coisas terríveis que eu fazia.... Eu apareço na exposição acompanhado por uma série de senhoras, eu era, realmente, o Salvador Dali com os seus travestis. Eu aparecia ali contra aqueles pequeno burgueses partidários do PC e outros, que estavam todos muito atrapalhados com o meu à vontade e com a minha magnanimidade, com a minha excentricidade.

Eu tinha feito um trabalho no Museu de Arte Antiga com o Ernesto de Sousa e, esse trabalho foi determinante para o posterior convite para a *Alternativa Zero*. Ele organizou uma exposição no Museu de Arte Antiga com o José Luís Porfírio, *Hieronymus Bosch e os Artistas Portugueses*, em que vários artistas comentavam a obra dele; onde se fez também um atelier para crianças. Ernesto, depois, teve uma ideia, já não sei como isso surgiu, mas convidou-me para fazer uma intervenção no dia em que apareceriam as máscaras que as crianças estavam a fazer inspiradas nos monstros do Hieronymus Bosch. Eu propus fazer uma conferência. Foi o mesmo amigo que me escreveu esta conferência da *Alternativa Zero* e eu propus a ideia, que era um psicopata que iria dar uma palestra.

As pessoas recebiam o convite em casa, dizendo que o Professor Doutor Filipe Gomez iria apresentar *Hieronymus Bosch e o Enigma que Deixou de Ser*, que propunha revelar tudo o que havia de oculto na obra de Bosch. Era uma conferência formal, tal como a da Alternativa, onde eu começava por analisar pormenorizadamente obras de Bosch... Mas, as mentiras, as alterações, os desvios, a extravagância, as teses, a acumulação de blagues, que por si só eram realmente muito certeiras, muito bem construídas, com o uso do Marxismo e do Freudismo para analisar as obras... estava a criar um clima tal que a conferência se tornava um delírio. A certa altura ouvir-se-ia uns barulhos de sirene, chegariam uns enfermeiros com um colete-de-forças, que levariam o conferencista, um louco se tinha apropriado da identidade do conferencista. A certa altura apareceria o conservador, o Porfírio, para pedir desculpa às pessoas, porque um louco se tinha apropriado da identidade do Professor Filipe Gomez, e que o professor estaria para chegar a qualquer momento. Mas como Ernesto de Sousa é um homem cheio de ideias, não gostou deste lado

de psico-drama assumido, mas conseguimos uma negociação em que, em vez de aparecerem os enfermeiros, com o colete de forças aos gritos e aos berros da sala, apareceriam os monstros, que tinham sido feitos nos ateliers, e assustariam o louco conferencista. Os monstros como emanção da monstruosidade conceptual e discursiva do conferencista, tomariam conta da cena, cercariam o conferencista, obrigando-o a afastar-se. Isto era um texto muito bem escrito, brilhante e foi com esta performance no Museu de Arte Antiga que a minha relação com o Ernesto de Sousa se foi fazendo, sempre por equívocos... Eu não era exactamente o Fernando Calhau ou o Julião Sarmiento, nem exactamente o Vítor Belém, vinha de outra linhagem de extravagância. Eu era de facto um provocador e isso incomodava um bocadinho o Ernesto de Sousa, mas mesmo assim convidou-me para pertencer a este núcleo de artistas com os quais ele tencionava criar perspectivas novas para a arte.

PT – Estes trabalhos foram feitos para a exposição, são trabalhos específicos, porque na folha de sala lemos que são de 76...

AG – Foram feitos exclusivamente para a *Alternativa Zero*. São os meus primeiros trabalhos plásticos. Eu nunca tinha feito painéis fotográficos, estava a fazer fotografia, estava a iniciar as *polaroids*, mas não tinha nunca aparecido como artista plástico. Eu aparecia mais como actor, nos filmes do Noronha da Costa ou da Ópera Bufa, no Tapete, mas não como fotógrafo ou artista plástico. Por isso é que eu digo que fui a alternativa na *Alternativa Zero*.

Os trabalhos foram feitos no final de 76 para 77. Estes foram feitos em Dezembro de 76. Foi tudo muito rápido, cerca de um mês antes. Primeiro surgiram os painéis. Eu já andava a iniciar a minha urdidura plástica, o meu discurso plástico, só que ainda não tinha feito a minha primeira exposição na Diferença, onde faço em 82. É aqui na *Alternativa Zero* que eu faço a minha primeira exposição. Mas eu já estava a trabalhar nestas coisas, já tinha chegado aos pratos. Eu já andava a comprar os pratos de arte popular, das feiras. Já andava a gravar a minha cara em pratos e já andava a fazer objectos. Aqui foi um primeiro pronunciamento dessas descobertas dada pelo convívio com o Noronha da Costa e com outras pessoas no ARCO, com a Salette

Tavares, com o Jorge Alves da Silva, quer dizer, havia toda uma inquietação muito interessante, muito rica, com o Julião Sarmiento, com o Calhau, com todas essas pessoas.

PT – Das peças que se lembra, qual a que mais o tocou?

AG – Certamente a do Noronha da Costa. Não me lembro de gostar de grande coisa... Achava tudo muito simplista, muito primário. Havia uma escultura engraçada da Clara Menéres, o Alberto Carneiro não lhe achei, na altura, graça nenhuma. Eram umas coisas ainda muito pouco construídas, muito chatas. O Calhau também com umas coisas muito chatas.

Já me disse, mas o que é que vai fazer, mas... Está a fazer um trabalho sobre a *Alternativa Zero*?

PT – Eu estou, neste momento, a recolher depoimentos de dez artistas que participaram na *Alternativa Zero*, para depois dar a dez artistas emergentes, para que proponham um trabalho a partir dessas memórias registadas.

AG – Portanto o meu material, a minha memória vai ser distribuída a um artista que trabalhará sobre isso. Então, você é que vai fazer a Alternativa Um! Você é que está a organizar a verdadeira Alternativa Um! Você é que é a memória, está a trabalhar sobre a memória, tal como o meu trabalho era a memória! Porque o país estava desmemoriado, inebriado com as novas ideologias, com as novas propostas de longevidade, com o *Herba Life* ideológico de Abril, que agora íamos ter uma grande democracia, um país livre, sem miséria e mais não sei quê... mas agora, 33 anos passados sobre o 25 de Abril, criámos com um sistema mais injusto do que o velho fascismo que cá estava. Há mais miséria, há mais dificuldades, a classe média destruída, a oligarquia dos partidos....Criámos um sistema mais injusto do que o sistema injusto que o 25 de Abril pretendia combater. Há 33 anos que vemos que esta democracia não funciona, outros países se desenvolveram, mas nós continuamos o velho país de caciques e tiranetes e de barões, que o Almeida Garrett tanto denunciou, já o Almeida Garrett se queixava, quem sou eu para me estar a queixar? Continuamos velhos nos nossos vícios. Quer dizer, o *Herba Life* da revolução

não nos tirou nem o *Perca Peso Agora - Pergunte-me Como!* nem o *Está a ganhar o que merece?*... Estas são as grandes preocupações dos portugueses realmente! E você, ao pedir aos artistas novos que trabalhem sobre as memórias dos *avôzinhos*, está a fazer a Alternativa Um.

PT – Esse será o nome da exposição precisamente...

AG – Ah! Então, está a ver? Estamos perfeitamente ao encontro um do outro. É muito engraçado! Eu não sabia e disse-lhe que você está a fazer a Alternativa Um.

Entrevista a Ângelo de Sousa

13 Janeiro de 2008



Patrícia Trindade – Antes de mais, queria agradecer a sua prontidão e disponibilidade para me receber em sua casa.

Ao estudar a *Alternativa Zero* deparei-me com várias situações que eram tomadas como dados adquiridos e que na realidade, depois de falar com vários intervenientes, não me pareceram totalmente correctas. Por isso mesmo, decidi ter como ponto de partida para o meu projecto depoimentos de alguns participantes na exposição. Não quero subverter a história, mas tentar perceber em primeira-mão como se viveu e se pensou esta exposição. A história é feita dos depoimentos dos vitoriosos, dos dominantes ou dos sobreviventes e, neste caso, os ‘sobreviventes’ nunca foram consultados...

Ângelo de Sousa – É, é.

PT – Pretendo saber, então, para começar, o que estava a fazer na altura, como era a sua situação como artista, dada a quase inexistência de plataformas intermédias, de galerias...

AS – Parece-me que isto é como explicar às pessoas quando não havia plásticos como é que se fazia embrulhos. Não havia sacos de plástico, embrulhava-se em papel de jornal. E quando chovia? Molhava-se! Percebe? Repare, isso não tinha assim nada de extraordinário, o facto de haver mercado ou não haver mercado. Quando eu comecei a minha actividade como artista, a ideologia reinante é que os artistas cortavam orelhas, bebiam absinto pelo cabo

da bengala e que, eventualmente, eram reconhecidos depois de mortos, não é? E depois a família dizia: *Que burros! Deitámos fora as pinturas do teu avô ou do tio! Estragámos tudo...*

Portanto, à partida o mercado não era um problema. Quando eu vim para as belas-artes em 55 toda a gente me dizia: *Mas tu tens uma cabecinha tão boa, porque é que vais para artista? Podias fazer outras coisas e pintavas ao fim-de-semana, nas férias....*

Não havia mercado em Portugal, não havia mercado! Se você chamar mercado a uma estrutura de relações comerciais mais ou menos permanente, mais ou menos previsível, não havia isso de todo! Quer dizer, fazia-se uma exposição e havia uns amigos do café que iam lá e diziam:

- *Tens lá uns desenhos porreiros, pá! Não me arranjas um? Não tenho dinheiro...*

- *Não faz mal, escolhe um!*

Eu fiz uma exposição de desenhos pequeninos em 59 ou 60 e vendia-os por 150 escudos, que eram 5 dólares na altura, que dava para pagar meio aluguer de um quarto para dormir, quinze dias num quarto com roupa lavada, água e luz e dois ou três banhos de panela de água quente.

Depois, lembro-me que, em 68, começou-se a falar que no estrangeiro começava a haver um movimento de mercado, porque evidentemente sempre tinha havido mercado de arte em Paris, mas nos anos 50 começou a aparecer um mercado em Nova York, porque antes não havia. Já havia um mercado na Alemanha nos anos 20, mas também tinha havido no séc. XIX, etc. Mas uma estrutura de mercado como se fala agora, não havia.

Em 68/ 69 começou-se a falar num mercado de arte em Portugal. Estava-se a ouvir falar que as artes modernas estavam a vender e isto ia acontecer em Portugal, porque nós íamos a reboque obviamente.

Houve uns leilões em setenta e tal, o leilão do Almada, onde se vendeu o quadro do Fernando Pessoa por 3.000 contos ou 5.000 contos. Meu Deus! Nunca ninguém tinha pago tanto por um quadro!

Não se pensava ser possível viver da arte. Se você quisesse ser artista, como me tinham dito, o melhor era ter uma boa profissão e ir para férias durante o verão e pintar; ou nos fim-de-semana. Portanto à partida não havia nada, não

havia onde sentar o rabo, por isso, ficava-se de pé; ou então, a gente encostava-se no chão, como artista, e sobrevivia assim.

A única altura em que houve o tal mercado foi em 72/ 73, quando apareceu o mercado bolsista, já no tempo de Marcello Caetano. Começaram a aparecer lançamentos de acções e a gente endoideceu completamente! Não é o meu caso, mas pedia dinheiro emprestado para comprar acções, fazia crédito, como aconteceu ao Sá Carneiro que arranjou crédito bancário com dinheiro que não tinha para especular, e por aí fora. E durante dois ou três anos, de 72 a 73, aconteceu-me vender quadros pelo telefone! Eu já tinha telefone na altura, morava no centro do Porto, e uma vez telefonaram-me às onze da noite a dizer que eu não conhecia quem telefona, mas que conhecia o seu cunhado, que tinha ido ter comigo com um senhor que me tinha comprado um quadro e que queria comprar-me um também. Estava a falar de Lisboa e disse-me para escolher uma coisa qualquer que o chauffeur dele iria lá buscar. Perguntou-me quanto era, eu disse-lhe que era 15 contos, que eram 500 dólares na altura, um preço porreiro para mim. Houve um mercado delirante durante esses anos de 72 e 73. Depois houve uma coisa chamada a guerra do petróleo – a guerra israelo-árabe – e o canal de Suez ficou fechado, de maneira que já não vinha o petróleo, deixou de haver gasolina. Havia bichas para a gasolina enormes. Isso rebentou no Outono de 73 e... acabou tudo. De repente, as galerias funcionavam sem vender nada e os artistas deixaram de receber os seus 20 ou 30 contos por mês, podiam quanto muito ser convidados para almoçar. Não foi o meu caso, porque eu não estava ligado a nenhuma galeria, que podia ser um bom ou um mau sinal, não sei...

De maneira que, ganhei muito dinheiro nessa altura, houve outros que ganharam ainda mais, outros menos, mas depois disso acabou. Lembro-me que houve uma reunião em Lisboa, em Fevereiro de 74, na Sociedade Nacional de Belas-Artes, com muitos artistas, alguns do Porto, para se discutir o que o Estado haveria de fazer da situação da arte, porque ninguém comprava nada e os artistas estavam a 'morrer à fome, coitadinhos!'

Muita gente deixou o seu trabalho como professor, por exemplo, porque o Manuel Brito dava 20 ou 30 contos por mês...

Depois houve o 25 de Abril (eu lembro-me de dizer cá para os meu botões, quando deu o Grândola Vila Morena: *Alguém vai para o desemprego!* – isto é

uma gracinha) e diz-se que foi isso que rebentou com o mercado de arte, mas não foi, não foi, não foi! Rebentou no Outono de 73. Só que as pessoas tinham comprado automóveis, andares, tinham letras para pagar, tinham pedido empréstimos para comprar acções e coisas assim e de repente estavam com uma mão atrás e outra adiante.

Isto para lhe explicar os parâmetros do jogo. O mercado foi uma experiência ilusória que existiu no fim de 71, em 72 e 73 e acabou assim! [estalar de dedos] Em quinze dias acabou! Portanto, pela minha parte, que juntei o dinheiro todo que consegui com vendas, só num ano fiz 700 contos, que era muito dinheiro para a altura. Eu só ganhava 3 contos por mês na escola de Belas-Artes. Não devia nada a ninguém, por isso, deixei correr.

O facto do Ernesto ter estado na Documenta de 72, fez com que ele viesse com aquelas ideias: O dinamismo do mercado, aquele interesse, aquela militância pelos artistas e depois os artistas tinham imensos tipos de manifestações, desde o Fluxus que era uma coisa toda para a *frentex* e toda a gente era artista, o que é um disparate bestial! Isso é como dizer que toda a gente é médica ou que toda a gente toca piano...

Mas enfim, na altura pareceu-me um disparate pegado...

O Zé Ernesto fez uns slides da documenta, muitos slides e apresentou-os. Alguns tinham uma qualidade variável, uns estavam tremidos ou com pouca luz, porque eram fotografias tiradas à 'surrapa' e dizia que agora as coisas iam mudar, que o país ia a caminho do socialismo e aquelas coisas, que eu acho muito bem. E então teve essa ideia para uma exposição e teve a sorte de ter como director geral o Prado Coelho, que lhe arranjou umas massas, creio que foi à volta de 300 contos ou um pouco mais, já não me lembro.

PT – 410!

ÂG – 410! Com os quais ele ainda conseguiu fazer umas coisas. Arranjaram-lhe o mercado do povo, que era um espaço enorme, carpinteiros e ele de facto mexia-se e pôs aquilo de pé. Salvo seja. Portanto, foi uma óptima ideia. Parece-me que foi uma tentativa de inserir a malta na Europa, digo eu, que é uma coisa que já se falava há muitos anos.

Mesmo assim, o mercado ainda vai andar renitente durante muitos anos e depois, de facto, uma data de práticas exteriores vieram para cá e começou a haver um certo tipo de mercado e agora já temos o Rendeiro e já temos a Elipse e mais isto e aquilo.

Na altura, em 77, havia aqueles gajos maoístas - eu nunca percebi o que isso era - muito bem - porque houve uma altura em 78/ 79 em que as pessoas achavam que a China vinha por aí fora e ficava tudo virado do avesso. Os chineses vinham todos a correr, a correr e isto ia ser uma revolução. Nunca percebi como, mas pensavam.

As pessoas estavam à espera, os chineses iam chegar e iam lavar isto tudo, isto ia dar uma volta com uma varinha de condão e tornava-se o paraíso na terra, como na China. A China era o paraíso.

Depois, havia as pessoas que achavam que isto era uma maluquice, que quem era bom era o Malhoa, achavam que os abstractos eram todos malucos, todos comunistas. Havia outras pessoas que iam fazendo as suas coisinhas, que era o que eu fazia aqui na minha casinha, iam gastando as suas economias, vivendo parcamente, mas honestamente, com limpeza.

Ora, quando o Zé Ernesto cá veio, a maior parte dos artistas – e eu conheci muitos, muitos, muitos, muitos – não sabiam nada de nada e não se sabiam informar do que se passava no estrangeiro, nem nunca se interessaram. Dou-lhe a minha palavra de honra.

PT – Isso acontece na Faculdade de Belas-Artes...

ÂS – Tirou o curso de pintura ou escultura ou design?

PT – Pintura...

ÂS – Ai é? Ah, bom. Isso é uma piada, mas depois eu explico-lhe. Não é nada depreciativo. Acho óptimo que alguém formado em pintura e escultura se interesse pelas artes. No outro dia descobri que o Ricardo Nicolau tem o curso de Pintura:

- *Eu tenho o curso de Pintura...*

- *Palavra de honra!? Eh pá...Bestial! Até que enfim! Não é formado em letras, nem em semiótica, até que enfim, pá! Porreiro, pá!*

Eu costumava dizer por graça que todos os críticos deviam pelo menos uma vez passar quinze dias a pintar para ver como é.

Mas, voltando ao assunto: Havia uma passividade total. Mesmo hoje em dia, as pessoas estão à espera de ser influenciadas...

Talvez tivesse valido a pena, após alguns anos ter-se feito uma Alternativa Um. Primeiro, já não havia pasta da cultura, de maneira que isso era impossível de se fazer. Naquele caso, pelo que vi e pelo que entendi, houve uma conjunção do caraças, porque estava o Prado Coelho, mas depois dele já não houve ninguém que desse 410 contos para nada, porque depois havia património para restaurar e já não havia dinheiro para o resto. Não havia ninguém que desse crédito a uma iniciativa destas. Então, ele já tinha feito a dele! Agora tinha-se que dar espaço a outros...

PT – Foi convidado em 76? Como surgiu a oportunidade de participar na *Alternativa Zero*?

ÂS – Já conhecia o Ernesto há uma data de anos, desde 70 e tal. Eu trabalhei no teatro experimental e ele também. Depois, ele fez um curso no cineclube do Porto e eu fui lá mostrar umas histórias em quadrinhos e encontrava-me com ele com muita frequência. Às vezes, ele vinha cá acima com a Isabel, porque tinham familiares na Galiza e por vezes dormia lá em casa, na altura eu morava no centro do Porto. Portanto a gente encontrava-se com muita frequência. Era das pessoas com quem eu mais me encontrava quando vinha a Lisboa e quando ele vinha ao Porto também. Não havia telemóvel, mas mandava-se uma cartinha....

Ele começou a falar-me no projecto e pareceu-me uma ideia porreira.

PT – Como é que lhe explicou o conceito da exposição?

ÂS – Disse que a ideia era fazer uma exposição aberta... penso que ele falou com muito mais com muita gente em Lisboa, porque se encontrava com eles

com mais frequência. Encontrava-se muito com o Leonel e com o Calhau, aquela malta nova da altura. O Calhau nessa altura já estava na Secretaria de Estado. Quando ia a Lisboa ia lá visitá-lo e ia falando com o Ernesto, mas agora historiar qual era a ideia do conceito é como aquelas coisas como uma bola de barro, está-se a fazer, de repente cai ao chão e fica diferente, mas continua-se dali. Penso que foi um processo assim. Primeiro tinha-se 150 contos, depois ele disse que arranjava 410, portanto iam acontecendo coisas que se queria e que não queria e ia-se fazendo com o que se ia arranjando. A exposição era de facto uma espécie de feira, que não tinha ou aparentemente não tinha intenções mercantis. Creio que alguma coisa se deve ter vendido, mas não era de propósito. Era mesmo para mexer e para fazer as pessoas trabalhar. O Zé Ernesto defendia o que gostava e isso levava as pessoas a atacá-lo, mas tinha uma movimentação porreira para fazer acontecer coisas, mas as coisas nunca acontecem como a gente quer. Às vezes a gente quer fazer coisas e faz outras completamente diferentes. É natural, é assim. É assim em Portugal e especialmente nos países onde há muitos emigrantes portugueses....

E aquilo teve um aspecto porreiro, foi muito visitado, tenho a ideia que sim, e depois no fim, tive muita pena quando aquilo foi abaixo, porque a minha peça foi para o lixo como é natural - também não se ia conservar uma barraca em casa nem em parte nenhuma. De facto, penso que, mais em Lisboa, a *Alternativa Zero* teve um carácter fermentativo, digamos assim, catalizador.

Penso que a coisa aconteceu no ambiente que existia. Se calhar não havia mais gente que se fosse interessar por aquilo. Mas cá no Porto, ele estaria aberto a mais gente, caso houvesse, mas de facto não me parece que tenha havido. Realmente havia mais gente em Lisboa do que em Coimbra ou no Porto.

Não era só uma situação circunstancial, era onde havia qualquer panela ao lume. Se calhar na Guarda não havia, em Gaia não havia, por aí fora, por aí fora. Se calhar ele pegou mesmo na massa crítica que existia, se calhar não havia mais gente. Acredito que houve muita gente que fixou lizada, mas era

gente que pintava o pôr-do-sol e as pontes do Douro. Pensou que ele foi catar (eu disse de propósito – catar) a malta que havia no tecido cultural português.

Lembro-me de um gajo da escola que tinha feito uma máquina que projectava luzes chamado Júlio Bragança, que tinha sido meu aluno no 4º e no 5º ano. Passou anos a fazer a máquina, mas na altura não havia nada nas lojas. Eu lembrei-me dele, disse ao Ernesto e tentei pô-lo em contacto com ele. Na altura nem toda a gente tinha telefone por isso, disse a não sei quem para dizer a não sei quem para dizer ao Júlio que o Ernesto queria falar com ele. Lá contactou com ele, deu-lhe imenso trabalho, mas ele montou a máquina e toda a gente gostou. O Ernesto achou que ele ia fazer muita coisa, mas depois viu-se que nunca fez mais nada, mas na altura toda a gente gostou imenso e pronto. Houve mais gente que nunca fez mais nada, mas na altura tinham aquele trabalho que interessava. A sensação que eu tenho é que ele foi exaustivo na procura dos artistas. Eu estou a pensar nisto agora, nunca tinha pensado nesta exaustividade desta iniciativa. Hoje em dia vemos retrospectivas em que falta tanta gente e há tanta merda e, neste caso, não acho que tivesse havido tanta merda e acho que não faltava gente.

PT – Em relação ao trabalho que apresentou: Falou com o Ernesto, o que é que combinaram, ele deu-lhe directrizes específicas?

ÂS – Não, não. Foi muito simples. Nessa altura ele tinha a mania que a pintura tinha acabado. Ele telefonou-me, na altura (o meu telefone era o 33200) e disse para eu ir a Lisboa ver uma conferência dele sobre a morte da pintura. *A morte da pintura? Já mataram a pintura? Desta vez é que é!* Depois não fui, é claro. Não acredito nisso e não tive tempo.

Eu depois mandei-lhe uma série de gracinhas conceptuais, havia uma, que tinha umas instruções: Comprava-se uma tela, depois pintava-se de branco e lixava-se para ficar muito lisinha e branca e depois à mão pintava-se em *trompe l'oeil* um grão de tela, para tornar a parecer que era tela. Tinha várias coisas assim deste género, mas para a exposição eu disse-lhe que não ia fazer gracinhas conceptuais, que não tinha paciência. De maneira que, a minha

intervenção era uma série de compartimentos, com 2 metros de altura aproximadamente, sem tecto.

Ele fez-me um desenho muito mal feito (à Zé Ernesto) com o espaço, perguntou-me se eu podia ficar num sítio e eu disse-lhe que sim, que não havia problema. Eu disse-lhe que não ia fazer pintura porque senão ele ia ficar lixado e ele perguntou-me porque é que eu não pintava as paredes. *Boa ideia!*

Foi uma simbiose, a ideia foi dele e minha, minha e dele. Depois tive uns problemas técnicos. Não tinha como iluminar os painéis, onde pôr luzes. Se eu pusesse luz incandescente, ao fim de meia hora, as pessoas coziavam, de maneira que eu andei a investigar e descobri as delícias da luz fluorescente. Fui à Phillips e escolhi uma luz que depois passei a usar. Pus umas badanas na vertical e pronto.

PT – Os painéis são amarelos?

ÂS – Sim, mais ou menos para o amarelo. Eu da segunda vez já não fiz igual, era impossível, e não pus luz. Foi divertido.

PT – Quem vai trabalhar sobre as suas memórias da *Alternativa Zero* é um artista chamado Ângelo, Ângelo Ferreira de Sousa.

ÂS – É de cá do Porto?

PT- É.

ÂS – Esse gajo é um vigarista! E digo-lhe porquê. Aqui há uns sete anos ou oito, não sei, ele deve estar lembrado, houveram umas manifestações nas Belas-Artes onde ele era aluno, veja lá se ele se lembra. Ele deve-se lembrar de mim. E então, eu lembro-me que ele aparecia no Público, entrevistado, entre outros, pela sobrinha do Siza, e aparecia Ângelo de Sousa diz, Ângelo de Sousa tal, o que me pareceu de uma desonestidade (não digo intelectual), porque parecia que quem estava a falar era eu.

PT – De certeza que é o mesmo, a mesma pessoa?

ÂS – Sim. Tanto que, na altura, houve umas pessoas que telefonaram para cá:
- *Eu sabia que tu eras assim, um gajo progressista! Temos que falar contigo, combinar coisas para o futuro!*

E eu disse que não, que não era eu.

Não conheço o trabalho, mas não tenho grande impressão sobre ele. Achei que era falta de vergonha do gajo, sabendo que havia lá um Ângelo de Sousa, e aparecia Ângelo de Sousa é da opinião.... Isso é desonestidade.

Até pode ser que ele registe o nome Ângelo de Sousa e me impeça de o usar...

PT – Pode ter sido a jornalista a cortar o nome...

ÂS - Sugira-lhe isso. Não me digam que o rapaz era inocente e nunca tinha pensado nisso. Um rapaz com uma consciência política e um discurso, que tentava revolucionar a escola...

PT – Muito obrigada por este tempo que dispensou para me receber. Enviar-lhe-ei informações sobre a exposição e mantê-lo-ei a par dos desenvolvimentos.

Entrevista a Clara Menéres

1 Novembro de 2007

Patrícia Trindade - Muito boa tarde, Clara. É um prazer estar aqui consigo. Primeiro gostaria de saber, de contextualizar um pouco a época em que aconteceu a Alternativa Zero, ou em que começou a ser pensada a Alternativa Zero, exposição que demorou ainda algum tempo a ser efectivada. Como é que foi para si? Já era adulta quando se deu a Revolução de Abril, já era maior de idade... o que fazia na altura, como foi vivida essa mudança.

Clara Menéres - Bom, são muitas perguntas numa só e eu vou tentar resumir um pouco porque é complicado responder a todas essas perguntas. Em primeiro lugar, eu acho que como artista e como pessoa tinha uma grande sensibilidade em relação àquilo que se estava a passar na época e antes do 25 de Abril juntamente com dois amigos nessa altura, com Lima Carvalho e Queirós Ribeiro, nós começámos a pensar num grupo de guerrilha estética urbana a que demos o nome de Grupo Acre. Falámos nisso durante alguns meses antes do 25 de Abril, portanto eu diria ao mesmo tempo que os Capitães de Abril estavam a programar o 25 de Abril, nós estávamos a programar o nosso Grupo Acre. Ou seja, penso que havia uma espécie de sintonia com o tempo dessa época. De facto, nós tínhamos já preparada a nossa primeira acção, que foi a pintura da Rua do Carmo, quando se deu o 25 de Abril e eu e o Lima Carvalho estivemos no meio da confusão, nomeadamente o próprio Lima Carvalho tinha uma data de histórias com o Capitão Maia, que ele dava instruções ao Capitão Maia no momento em que ele estava com as chaimites em frente ao Quartel do Carmo. Eu estava na rua também e portanto o 25 de Abril, para mim, foi um momento de grande excitação, de grande exaltação, que eu vivi plenamente e que considero que foi um momento de grande liberdade. Ainda hoje eu tenho a sensação de que as pessoas não falam devidamente sobre aquilo que se passou nessa época. Eu lembro-me que estive aqui em minha casa (não neste andar, mas noutra aqui mais em baixo) um grupo de intelectuais, entre eles o Louis Marran, que veio de Paris de propósito para falar com outros intelectuais (muitos deles professores da Nova). Estivemos reunidos lá em minha casa e houve uma discussão

realmente extremamente interessante, que infelizmente não gravei - como está a fazer agora - isso é que teria sido realmente um documento importante na época; em que uma das coisas que se falava era exactamente desse sentimento de liberdade que havia. E normalmente eu tenho muitas histórias a contar sobre esse tempo de coisas que fiz, mas que não têm a ver com a Alternativa Zero.

Nessa altura, conhecia o Ernesto de Sousa e encontrávamo-nos por aí em Lisboa, enfim, nas várias acções - que ele também as fazia - e ele acompanhou desde o princípio a nossa acção do Grupo Acre e escreveu algumas coisas até, enfim, nos jornais onde ele escrevia na altura e revistas sobre o Grupo Acre. Portanto, neste contexto, conhecíamos-nos bem, encontrávamo-nos, estávamos também em sintonia nesse momento que, como lhe digo, havia uma grande exaltação e as pessoas frequentavam muito aquele centro da Brasileira, etc. Naturalmente ele falou-me do projecto e convidou-me para participar.

A Alternativa Zero foi uma das actividades que se deram nesse momento, porque todos nós tínhamos a sensação de que a mudança de regime nos ia abrir portas muito importantes. Portas essas, devo dizer com toda a franqueza, a partir do momento em que os poderes políticos que tomaram outra vez as rédeas da governância, voltou tudo ao que era. Foram dois anos, enfim, de esperança e depois logo a seguir eu percebi que, realmente, ia voltar tudo ao mesmo e a gente vê o que aconteceu trinta anos mais tarde. Não sei se respondi....

PT – Sim, sim. Eu ia, realmente perguntar-lhe, então, como é que surgiu o convite e em que ano. Como é que surgiu esta oportunidade de participar e o que lhe foi explicado.

CM – Olhe, não me lembro! Não me lembro...não me lembro, quer dizer... as coisas aconteciam dantes como não acontecem hoje, quer dizer, vocês fazem essas perguntas convencidas que as coisas eram aquilo que elas nunca foram, não é? Nesse tempo...Quer dizer, a gente está no café, conversa, há uma ideia que surge, há um outro que responde, portanto são ideias que vão crescendo. Eu penso que para o José Ernesto foi importante ele ter ido a Kassel, lembro-me de ele ter falado nisso, na ida a Kassel, dos slides que trouxe, etc., portanto

ele achou que, apesar de tudo, que valia a pena haver um levantamento da modernidade em Portugal, que sempre houve. Só que acontece que, uma coisa é aquilo que os artistas fazem e pensam, outra coisa é a visibilidade que lhes é dada e no antigamente, ou seja, no antigo regime, quer dizer, realmente, quem tinha os cordelinhos na mão era o poder instituído. Portanto, que expunha no Palácio Foz, que publicava na revista Panorama – eu julgo que sabe o que tudo isso era – e depois havia aqueles que não estavam no circuito do poder, vendiam muito pouco e eram conhecidos só dos amigos. Mas nessa altura também não fazia grande importância, porque realmente também não havia nem programas na televisão nem jornais do não sei quê, portanto, o mundo dos artistas era pequeno, era muito reduzido e as pessoas sabiam quem é que era quem. Toda a gente sabia quem é que eram aqueles apadrinhados pelo poder, pelo governo e aqueles que não eram. E aqueles que não eram encontravam-se ou na Brasileira ou noutros sítios assim, onde a gente tomava um café e conversava sobre as coisas. Portanto, não havia um convite formal, não havia prazos de inscrição para a exposição, não havia não sei quê, não havia não sei que mais, quer dizer, as coisas eram todas completamente espontâneas, eram ideias que cresciam, que eram trocadas entre as pessoas. O relacionamento entre os artistas e entre os artistas e os críticos nessa altura era muito diferente do que é hoje. E porquê? Porque não havia muito dinheiro envolvido, porque não havia poder envolvido. As pessoas eram amigas umas das outras e as ideias surgiam de uma maneira natural, espontânea e depois concretizavam-se.

Eu posso-lhe contar uma história curiosa, que acho interessante: Nessa altura nós tínhamos a sensação de que todos os espaços públicos pertenciam ao povo, a nós todos, eram perfeitamente acessíveis. Eu lembro-me de ter dado uma festa no Salão Nobre da Câmara Municipal de Lisboa. Uma vez fui lá para tratar de um assunto qualquer e entrei, percorri os espaços todos e ninguém perguntava: “O que é que está aqui a fazer?”, porque os sistemas de autoridade estavam postos em causa.

O Salão Nobre é exactamente aquele que dá para a fachada, é um salão com cadeiras e sofás forrados de veludo, com pinturas a toda a volta, etc. e tal. Pensei que era uma sala magnífica, naturalmente pertence a nós todos e

passei o convite e juntaram-se, não sei, umas trinta pessoas. Estivemos a conversar, evidentemente, não foi servida nenhuma bebida nem coisa nenhuma, porque achei que talvez se começasse a levar garrafas ou qualquer outra coisa, começasse a ser mais complicado, talvez aparecesse alguém a perguntar, mas ninguém perguntou o que é que estavam a fazer trinta pessoas no Salão Nobre da Câmara Municipal durante duas horas, depois acabou, viemo-nos embora e fomos para outro sítio. O simples facto de haver essa espécie de ocupação perfeitamente pacífica e com fins perfeitamente lúdicos, portanto, não tinha nenhum aspecto nem reivindicativo nem coisíssima nenhuma, acho que foi realmente uma experiência importante. Mas nesse tempo revolucionário aconteceram muitas coisas, algumas menos infelizes, menos simpáticas, mas muitas foram realmente expressões de liberdade que não prejudicaram ninguém... a única coisa que ficou foi os cinzeiros completamente cheios de cigarros apagados.... (risos)

PT – Bom, então já tinha uma amizade com Ernesto De Sousa...Portanto o convite surge de uma simples conversa.

E isto em que ano? Ou quanto tempo antes da inauguração?

CM – Bom, quanto tempo antes não me lembro. Eu diria uns meses. Sim.

PT – Pode ler-se em muitos livros sobre a A0 que a exposição era para ter sido feita em 75...

CM – Tenho dúvidas. Tenho dúvidas, sabe....Tenho dúvidas. Eu tenho ideia de que à distância as coisas são muito modificadas, está a perceber? É possível que essa ideia lhe tenha passado pela cabeça, talvez....não me custa a crer, agora, que ele tivesse pensado nisso como uma coisa real para ser executada, não creio.

PT- Já em relação à sua obra na exposição, em relação ao processo criativo... Não lhe foi proposto nada em particular?

CM – Não.

PT – Portanto, de acordo com o seu trajecto já marcado, propôs o seu trabalho. Houve alguma conversa com Ernesto acerca da obra a apresentar?...

CM – Nada. Não me lembro. Sinceramente não me lembro. Normalmente é isso que eu costumo fazer, quer dizer, eu tenho ideias, tenho ideias em arquivo, como eu costumo dizer, não é? Depois elas vão imergindo, elas tornam-se mais...

PT - ...palpáveis...

CM - ...palpáveis. E provavelmente aquela ideia da mulher de relva... já cá estava. E eu pensei: *"Pronto, é altura de eu levar a executar isto"*. E ficou-me caro, devo dizer, porque nesta altura evidentemente, eu não sei se alguém teve alguma coisa paga, a mim ninguém me pagou nada, não é? Tive eu que executar a produção da peça, que não foi barato, porque é preciso dizer, que tinha acrílico com 2,5 cm de espessura e eram cerca de dois metros por um metro e tal, portanto...

PT – Eram 300x 180x 90 cm....

CM – É? Ah! Olha, lembra-se melhor que eu.... (risos)

PT – (risos)

CM – Vamos lá ver, o tamanho era realmente.....

PT – Tinha dimensões bastante grandes....exacto.

Eu sempre tive uma curiosidade em relação a essa peça: Ela exige manutenção. Portanto, ela era aparada, excepto a parte pública. Era a Clara que fazia a manutenção da peça?

CM - Sim, ou seja... (pausa) A peça estando no interior era de manutenção um bocado difícil, porque aquilo para ser bem, devia ser no exterior, tanto que,

mais tarde, as outras duas versões da mulher de relva fi-las sempre no exterior, portanto a que estive na Bienal de São Paulo e a outra em Serralves.

Portanto, não havia muita luz natural e para a relva não era grande coisa. A peça tinha três tipos de plantas: Tinha uma relva vulgar que foi semeada, tinha uma outra que foi plantada que era um pouco mais de erva, digamos, mais longa, que era a que correspondia à parte púbica e depois tinha uns vasilhos com uma espécie de pom-pons, que eram os mamilos. E até, muitas vezes contei esta história: Que...fui a um Horto para comprar e depois, vi uns vasilhos que tinham assim... umas folhinhas redondinhas e... dava uma erva muito mimosa (risos) e eu perguntei como é que isto se chama?

“Não te metas na minha vida!” – Era o nome da planta. E eu comprei dois vasilhos, encastrei depois os vasilhos e ficaram realmente aqueles pom-pons e tal. E muitas das vezes pessoas na exposição perguntavam:

- *Ai! Que engraçado! E isto que planta é?*

E eu dizia:

- *Não te metas na minha vida!*

E as pessoas diziam:

- *Também não precisa de ser desagradável!...* (risos)

- *É o nome da planta!* (risos)

A dada altura, naturalmente, a erva que tinha sido semeada foi crescendo e tinha que ser aparada. E há até, julgo eu, eu não tenho, mas há quem tenha fotografias minhas a cortar a relva, mas também não era uma área muito grande. Eu fazia isso com uma tesoura de costura.

PT – Como é que viveu esse momento? Era só mais um projecto ou era algo mais? Era só mais uma coisa que estava a acontecer?

Havia muitos artistas na Alternativa Zero. Sabiam todos o que cada artista estava a fazer?

Como é que isso se processou? No vídeo super 8 que vimos no Museu no colóquio, assistimos a conversas, vimos Julião Sarmiento na montagem de peças... O vídeo dava a impressão de estarem muitas pessoas presentes ao mesmo tempo no espaço, por exemplo....

CM – Quer dizer, nós, os artistas que estávamos ali presentes éramos bastantes, eu já não me lembro ao certo....

PT – Eram quase cinquenta....

CM - Eu tinha relações de amizade e de conhecimento diferentes com muitos deles. Devo dizer, por exemplo, o Julião Sarmento era muito mais novo do que eu e para ser franca não me lembro de coisa nenhuma em relação ao Julião Sarmento. Nada, quer dizer, ele era um miúdo que estava a começar, não é? Havia pessoas que tinham para mim outra importância, alguns que tiveram mesmo exposições com bastante visibilidade como o caso do Alberto Carneiro, por exemplo... E havia uma peça de que ninguém fala, que era uma peça extremamente importante, de que ninguém fala que era a máquina do Bragança. A máquina do Bragança era de facto, para a época, extremamente inovadora, só que o que acontece é que o Bragança desapareceu, porque era uma personagem muito, muito especial, depois morreu, julgo eu... e nunca mais ninguém ouviu falar do Bragança – o Bragança também veio do Porto. O que acontece é que as pessoas às quais se prestava atenção nessa altura eram bastante diferentes daquelas que a memória posterior, muitos anos mais tarde, retém.

Naturalmente, as pessoas com quem me dava eram mais pessoas da minha idade....

PT – Sim, mas tinha 32,33...

CM – Sim, está bem, mas, quer dizer, isso faz diferença para quem tinha vinte...

Eu não sei que idade tinha o Julião, mas devia ter por aí...

PT - Sim, sim.

CM – Por exemplo, lembro-me do Vítor Belém, que também participou, portanto, que é um artista que tem continuado sempre, mas que teve sempre

também uma postura um pouco marginal e que frequentemente não é referido e que durante esse período participa numa série de acções bastante importantes...

As relações entre as pessoas e até o Ernesto aparecia, ia conversando, etc., mas não tinha nenhuma postura de líder, de organizador ou fosse o que fosse. Ele tinha tido a ideia, conseguiu arranjar o espaço, conseguiu motivar realmente um grande número de pessoas...nós íamos lá porque queríamos, estávamos lá de livre vontade, espontaneamente e até, no meu caso, a gastar uma data de dinheiro para realizar um projecto que realmente apetecia fazer e que achei que era altura boa.....uma boa ocasião para se fazer.

Eu fiquei muito admirada com o sucesso da peça, porque eu trabalho todas as peças da mesma maneira, quer dizer, tenho uma ideia, executo, faço, etc.. Para mim são todas boas (risos), mas realmente depois verifico à posteriori que há umas que têm mais sucesso que outras, têm mais impacto que outras; foram feitas na devida altura...as razões são várias.

PT – Depois da inauguração, ia à exposição, estive presente várias vezes....

CM – Sim, sim, claro. Aquilo foi bastante visitado. Eu devo dizer que sobre esta peça, deu-se um acontecimento curioso que eu acho que tem muito a ver com a escultura. A escultura não é a mesma coisa que pintura – passam a vida a achar que sim. Tanto faz ser um pintor ou um escultor a fazer escultura ou a fazer pintura ou uma coisa qualquer. A mim faz-me muita impressão, eu diria, irrita-me a confusão das áreas do saber. Acho que daí não vem nada de bom e que, realmente, só a falta de critérios e falta de formação é que permite que tais coisas aconteçam. São áreas de expressão diversas, com tecnologias diversas e que se dirigem a sensibilidades diversas.

Um escultor não é a mesma que um músico. Por acaso, há escultores que também são músicos...por acaso. Mas, quer dizer, a música é uma arte completamente específica, que exige um certo tipo de conhecimento, de treino e etc., assim como a escultura, portanto eu acho que meterem tudo dentro do mesmo saco revolta-me, é o mínimo que eu posso dizer.

E uma das coisas que eu acho que acontece na escultura é que pelo facto de ser tridimensional interfere com as pessoas de uma maneira muito mais evidente do que a pintura. A pintura é uma coisa muito mais cerebral. E nessa exposição, Alternativa Zero, uma das coisas que aconteceu por duas vezes, alguém, de noite, ou seja, quando não estava ninguém, agrediu a peça. Agrediu-a muito provavelmente com um bastão de ferro ou coisa parecida, porque os vergões eram de tal maneira profundos que realmente não era com um cabo de vassoura que aquilo se fazia...E na barriga. A barriga era o que estava mais a jeito, porque era um volume redondinho, etc., mas é evidente que aquela peça mexeu com o psiquismo que alguém, que agrediu a peça não por ela ser uma obra de arte, mas porque ela mexia com o universo mítico e esse universo mítico entrou em conflito, sei lá, com que coisas complicadas que alguém tinha na cabeça.

PT – Acha que foi um homem ou uma mulher?

CM – Eu sempre pensei que era um homem. Foi questão que nunca me pus, porque sempre imaginei – nunca tive prova nenhuma – que fosse um homem. Porque quem agride, agride o feminino e muito provavelmente a maternidade, porque agredir o ventre tem que ver também com isso. Se fosse alguém que quisesse destruir a peça, tinha partido, por exemplo, o acrílico; portanto a intenção não era partir a peça. A intenção era agredir aquela forma feminina...

PT – Deixar lá uma marca...

CM – ...uma marca, uma marca. Porque no primeiro em que isso aconteceu, eu fui lá e fiquei chocadíssima, devo dizer que fiquei chocadíssima com aquela agressão e era de tal maneira profundo que eu tive que meter terra por baixo. Tive que levantar a relva e tive que encher por baixo dada a profundidade do vergão que tinha sido feito.

PT – Alguém entra a meio da noite no espaço. O espaço não estava permanentemente aberto ou....

CM – Não estava, haveria um guarda... ou haveria não sei quê ou sei lá, eu não estava lá. Eu não estava lá, não vi... Isto são tudo suposições... Só sei é que no dia seguinte me chamaram. Até acredito que a vigilância não fosse assim uma coisa muito atenta, não é?

PT – Para si a A0 foi relevante ou foi mais um projecto na altura?

CM – A importância quanto a mim, da Alternativa Zero e eu tenho com certeza, eu sei que se tem escrito muito sobre isto, mas eu sinceramente não tenho lido. Prefiro guardar as minhas memórias do que às vezes ver interpretações de quem nunca lá esteve e portanto, a mim custa-me um bocadinho, às vezes...essas teorizações. O que eu acho que José Ernesto teve foi uma boa intuição. Ou seja, no pós-25 de Abril, naquele clima de liberdade, ele foi lá fora ver o que se estava a fazer no mundo das artes e percebeu que realmente em Portugal nunca tinha sido dado a ver o mundo de uma contemporaneidade e de uma actividade contemporânea que corria na Europa. (...) eu (e outros), que tinha uma obra que não era considerada, não era considerada interessante. (...) [Ernesto] achou que era o momento adequado de mostrar [o que se fazia] aos próprios e ao país, mas o país estava um bocado distraído dessas coisas... portanto, isto era sempre uma coisa que se passava em *petit comité*...

Dar a ver que havia uma capacidade de corresponder à contemporaneidade cá em Portugal, exactamente como havia nos outros países da Europa. E penso que essa é a virtude. Ele foi bastante alargado nos convites, fez convites bastante abertos, digamos, a toda a gente que estava a mexer na altura. Não houve (e isso é uma das coisas que eu acho que é agradável), enfim, na memória que eu tenho, restrições elitistas nem coisíssima nenhuma. Portanto, as coisas passaram-se de uma maneira muito natural, muito espontânea; quanto a mim simpática, com o entusiasmo e participação de todos. E isso é que me parece ser o mais agradável nisto tudo. E, claro, todos nós estávamos também cheios de vontade de mostrar que tínhamos coisas na gaveta, como se dizia na altura.

PT – Uma boa oportunidade para...

CM - ...para mostrar, sim. Penso que aquilo que se passou comigo, passou-se com os outros.

PT – Para si, Ernesto de Sousa era ou não uma figura central e motora neste jogo do contexto artístico português do pós-25 de Abril?

CM – Não era, vai-me desculpar, não era! Quer dizer, posteriormente na Gulbenkian fez-se uma grande retrospectiva sobre o Ernesto e etc.... O Ernesto era uma das pessoas que circulava nesse meio. Quer dizer, houve uma espécie de *mitificação* do Ernesto à posteriori. Eu não tenho dúvidas... Eu até tenho a melhor das memórias do Ernesto, percebe? Eu acho, por exemplo, que esta coisa da Alternativa Zero foi uma belíssima intuição que ele conseguiu levar a cabo, e que também me marcou, isto sem lhe tirar qualquer tipo de mérito. De todo, de todo... Agora, havia uma série de outros críticos que tinham um outro tipo de aproximação, talvez menos irreverente do que o Ernesto ou coisa assim, mas que eram pessoas de primeira. Portanto quer dizer, que acho que havia diversos críticos e pessoas que actuavam nesse meio, mas que tinham grande valor – equivalente. Posso referir-lhe, por exemplo, o Fernando Pernes, que depois vai para Serralves, não é? O Rui Mário Gonçalves, que é um homem muito metódico, o melhor historiador de arte contemporânea, ou da arte do séc. XX. Eu lembro-me dos arquivos dele, da maneira como ele travava os assuntos, do rigor que era posto; quer dizer, eu também estou a falar destes dois, porque também tive uma belíssima relação quer com um quer com outro, embora também houvesse outros. Havia um que era bastante pouco simpático que era o José-Augusto França, de facto, mas era, acho que era um bocado *snob* (risos), realmente não era pessoa da minha simpatia, mas pelo menos estes dois, eu posso dizer, e que considero personagens tão importantes quanto Ernesto de Sousa. Depois mais tarde, não sei porque razão, foi eleito O Crítico. O crítico por excelência.

É injusto para com os outros! O Rui Mário Gonçalves, isso é interessante saber, nessa mesma época estava a preparar uma outra exposição de que eu também era convidada, com peças pagas; neste caso já era uma espécie representação nacional, uma tentativa de divulgação da arte contemporânea.

Portanto, ao mesmo tempo que havia a revolução, explicar aos países da Europa que havia artistas que também estavam numa espécie de vanguarda em paralelo com essa vanguarda política. E realmente a dada altura, houve boicotes, uma série de coisas e ficou tudo em águas de bacalhau...Infelizmente essa exposição não se fez, mas poderia ter tido tanta ou mais importância que a Alternativa Zero.

PT – Havia na AZ, muitas obras que incitavam a participação do público...Arte colaborativa, de certa forma....A peça de Ernesto Melo e Castro, por exemplo, que....

CM – Houve algo extremamente importante que foram os Encontros Internacionais de Arte. O José Ernesto fez coisas no espírito daquilo que foram os Encontros Internacionais de Arte. Nas Caldas, por exemplo, eu lembro-me, aconteceram coisas e que realmente isso é que eram as tais coisas participativas, que eram feitas nesse tal espírito de participação das pessoas em grande liberdade, não eram certames fechados. Por exemplo, quando foi lá em cima, a Vila Nova de Cerveira havia camaratas, as pessoas dormiam lá, trabalhavam lá. O Jaime Isidoro, do Porto, a gente sabe como ele é, eu conheço o Jaime Isidoro há tantos anos, realmente é um homem das arábias, é o mínimo que se pode dizer. Exactamente por ser um homem das arábias é que ele conseguia por de pé, conseguia mexia com câmaras, conseguia subsídios e punha centenas de pessoas a mexer. Esses encontros internacionais foram extremamente importantes e eu acho uma injustiça não se falar nisso. É uma *snoqueira*! Está a perceber? É uma *snoqueira*! Quer dizer, Ernesto de Sousa – o máximo! E depois, os outros que vinham lá de cima do norte, o Jaime Isidoro – um horror, não se pode falar nele! É tudo a mesma gente!

Diz-se que o Jaime era um homem... é realmente um homem das arábias. Há uma data de histórias misturadas no meio daquilo, quer dizer, de tropelias, disto, daquilo e acoloutro que ele fazia, mas e então e o Ernesto de Sousa também não fazia? Não sei se sabe que fazia! Bom, portanto, quer dizer, eu

acho-os absolutamente equivalentes! Um foi eleito O Crítico e o outro foi pura e simplesmente silenciado...

A única maneira de contrariar isso, e eu tenho a melhor das recordações, eu tenho amigos da minha idade, ou talvez um pouco mais novos, que contam histórias ainda do que foram esses tais encontros internacionais, porque no meio daquilo tudo haviam romances, histórias fantásticas, haviam bem, quer dizer, se eu me puser a contar, porque houve um que foi na Póvoa, houve outro que foi em Viana do Castelo e esse das Caldas e depois eles fixaram-se lá em cima, em Vila Nova de Cerveira.

Uma das instalações que eu fiz nas Caldas, aliás, nós, já como Grupo Acre, e isto foi antes da célebre marcha das Caldas sobre Lisboa, que depois até teve direito a monumento. Nós, Grupo Acre, fizemos um monumento ao levantamento das Caldas. O levantamento das Caldas é precursor do 25 de Abril e nós estávamos nas Caldas e fizemos esse monumento, que eram uma espécie de varas de ferro, que tinham tantas varas quanto o número de soldados que marcharam sobre Lisboa. Tivemos a consciência de que aquilo tinha sido um movimento precursor e histórico e nós, Grupo Acre associávamo-nos a esses movimentos precursores.

Aquilo foi destruído por ciganos. Os encontros das Caldas terminaram numa espécie de destruição das obras de arte, que ao fim ao cabo, são acções precursoras dos movimentos reaccionários de direita, que eram movimentos políticos que começaram por fazer um ensaio no encontro das Caldas. Portanto aquilo meteu polícia, meteu tudo...Nós tínhamos uma placa que também era do Grupo Acre que era uma placa a D. Sebastião, já imaginando o futuro e o chefe, o líder desse movimento de etnia cigana, quando chega lá acima, porque era mais uma obra para destruir, destapa a placa, que diz assim: "Nesta casa, nasceu em 1553, El Rei D. Sebastião Rei de Portugal". Ora, isto parece uma coisa à Estado Novo, só que a casa é do séc. XIX....e o D. Sebastião não nasceu nas Caldas. Bom, era uma ironia... era uma ironia imensa, quer dizer, D. Sebastião pode voltar a nascer em qualquer casa deste país, com todo o aparato de Estado Novo. Quando o chefe da revolução, ou da contra-revolução, como lhe queira chamar, sobe ao primeiro andar e a destapa, porque aquilo era mesmo para ser destapado como se fazia antigamente, com

um paninho e tal... Ele arranca; lê aquilo e faz um discurso nacionalista da varanda para baixo, para os outros revolucionários....realmente é uma coisa... O *nonsense*, está a perceber? As contradições que acontecem no meio disto tudo.... e foi a única peça a ser preservada. É a única peça que eu não tenho, porque é o Jaime Isidoro que a tem guardada na coleção dele. No dia seguinte foi lá, tirou os parafusos, levou-a para casa...

Foi incrível, aliás no dia a seguir a isto, era suposto a Câmara dar um grande almoço de confraternização a todos os artistas que lá estavam. Portanto era o grande momento para fechar os Encontros Internacionais da Arte. Havia uma senhora, são sempre as senhoras que são vereadoras da cultura, não sei porquê, porque é que a cultura é sempre entregue às senhoras... Era uma rapariga nova e tal que a dada altura, no meio deste caos todo, já estava numa agitação tal, que os estrangeiros já faziam as suas malas, a ir embora... e a senhora começa a chorar (risos)... Coitada, não se controlou! E começam-lhe a cair lágrimas pela cara abaixo e então, há um artista que, com um livro, que ampara as lágrimas da senhora e diz: “A senhora vereadora importa-se de assinar?” Portanto autografar as suas próprias lágrimas.... Acho que o que despoletou realmente a confusão foi uma artista francesa, que se pôs nua, que se barrou com chocolate derretido e então à volta da sala onde isto se passava, na sua performance ela ia-se encostando e ia deixando as suas formas impressas em papel branco. Aquilo estava aberto à população e portanto vinham os taxistas, os carregadores de não sei quê e estavam todos lá em cima a fazer comentários, aos gritos, foi uma cena absolutamente inimaginável, porque isto logo pouco tempo depois do 25 de Abril, que é isso de mulheres nuas barradas de chocolate (risos)... e isto degenerou numa espécie de Auto da Fé, de tal maneira que havia obras que estavam dentro do museu das Caldas e o museu fechou as portas pura e simplesmente, porque a populaça entrava por ali e destruía todas as obras que ali estavam dentro. Ora, quando acontecem coisas destas, que são movimentos sociológicos da maior importância, onde a questão do político e do artístico estão misturados, porque é que não se fala disto? Por uma questão de snobismo.

PT – Então porque é que acha que a Alternativa Zero ganha esta dimensão? Se no meio de todo este contexto vão existir inúmeros eventos....

CM – Isso é muito simples, porque houve, com certeza, um grupo a quem interessou promover o Ernesto como modelo da moderna crítica de arte. Essas pessoas são protegidas, porque encarnam determinado tipo de atitude ou teoria, ou o que seja, e há outras que não interessa dar-lhes voz.

PT - Sobretudo uma pessoa que está morta...

Bom, retomando a AZ. Sentiu que o público aderiu à AZ?

CM – Antigamente as pessoas, o público que ia às exposições de arte era um grupo reduzidíssimo. Esta democratização que aconteceu e das coisas aparecerem na televisão, que tornam os factos conhecidos, não havia. Eu posso dizer-lhe que o Lenhas, no Porto, que foi considerado a grande figura introdutora do modernismo em Portugal e da arte abstracta, hoje em dia tem um lugar na história de arte e não me passa pela cabeça contestar porque o considero um grande pintor. Ele era de formação arquitecto. Uma das coisas que ele fazia - não se ele fez alguma exposição – ele punha os quadros dele nos ateliês dos arquitectos, que era para quando os clientes fossem lá encomendar uma obra ou coisa assim verem ali a pintura e dizer que olha que bem que isto *ficava lá na minha casa*. E era assim que iam vendendo três ou quatro quadros na vida deles. Portanto, isto é só para lhe dizer... quer dizer, o que é isso de exposições, visitar exposições, escolas...organizar coisas... não fazia parte... não fazia parte do mundo dessa época. De qualquer modo, para a exposição que foi, eu acho que sim, que foi bastante visitada. Quer dizer, por aquele grupo de pessoas que habitualmente iam ver exposições. Para mim, do que eu me lembro, embora fosse lá uma vez ou outra, também não fui assim tantas vezes, aquilo que foi para mim uma grande satisfação, porque tenho a impressão que foi uma questão de oportunidade, de época, de tema, que realmente era um tema que estava relacionado a questões ecológicas, da land art, etc., etc., de ter sido escolhida para a Bienal de São Paulo, que é preciso ver que era muito mais importante do que é hoje, a Bienal de São Paulo era mais importante que a Bienal de Veneza, não é? Portanto eu ter sido escolhida para a Bienal de São Paulo foi, enfim, foi um espanto... fiquei satisfeitíssima, como pode imaginar...

Fomos os dois – fui eu e o Alberto Carneiro. O Alberto Carneiro que aparece com “Uma Floresta para os meus Sonhos” e eu com a mulher de relva, a “Mulher-Terra-Viva”. Eu executo em São Paulo a peça, numa dimensão muito maior, uma peça com 150m2 ao ar livre, que foi um escândalo, posso falar sobre isso, mas isso já são as versões consequentes da...

PT – Com essa escala dava para ter-se percepção da forma?

CM – Perfeitamente. Tinha para aí um metro e tal de altura na parte central, eram uma espécie de colinas e percebia-se perfeitamente o que é que era. Mas, o *Mayor* de São Paulo, antes de abrir a exposição, esteve em risco, porque eles não queriam realizar a peça, aquilo ia dando num conflito diplomático, porque eu tive que meter a embaixada e tive que meter uma data de gente, porque eles achavam que aquilo era um escândalo... Por acaso, aqui em Portugal ninguém se... para além da agressão sobre o ventre, anónima, não é? Ninguém levantou problemas de carácter moral, mas no Brasil levantaram. Não percebiam bem... e até que o Mayor, antes de inaugurar a Bienal, deu uma volta de carro por fora ao pavilhão, para ver a minha peça, porque a minha peça estava cá fora e disse:

- *Ah, afinal de contas não há problema nenhum!*

Então, saiu do carro, entrou e inaugurou porque devia ter ouvido tais coisas que.... Inclusive, já agora voltando ainda a falar sobre a peça que fiz no Brasil, recebi uma carta de um conjunto de artistas brasileiros, que pelos vistos se associavam ao espírito da peça, onde me perguntavam se podiam fazer uma intervenção nela, que era fazer um *biquini* (risos), eu disse ponham lá o que quiserem.... (risos) e eu não recebi fotografias nem coisa nenhuma...

Depois realmente essa minha peça foi manchete, foi primeira página, citando que era uma peça polémica, que causou escândalo, etc., etc..

Ou seja, causou escândalo por ser uma mulher e por ser feita em relva, porque mulheres nuas temos nós aí nos monumentos em mármore, isso serve perfeitamente, agora em relva..... (risos)

Há a questão que conhece com certeza da História da Arte, *O Déjeuner sur L'Herbe*, não é? Porque é que causou tanto... quando a gente tem exactamente

a mesma coisa no séc. XVII e XVIII e XIX e não sei quê... Porque quando é representado mitologicamente, Vénus, com não sei quem e Marte e tal e não sei quê... Marte tem um capacete na cabeça e umas sandálias... (risos), mas ali eles estão vestidos como na rua, com moda da época e é isso, esse cruzamento temporal que torna a pintura escandalosa. Na minha opinião acho que é claro, o resto representava cenas mitológicas e aquilo era: *Isto pode-se passar ali ao lado!! A gente vai ali ao rio e vê uma senhora nua com dois senhores vestidos....Ai, que estão a invadir o nosso território!*

O que é curioso aqui é a mudança de material e a mudança de escala, claro; que torna ou tornou a grande surpresa... eu quando fiz aquilo, nunca imaginei que pudesse haver uma atitude de censura moral sobre aquela peça...

PT – Não era essa a intenção...

CM - ...Não era a intenção, nem era concebível, antes pelo contrário, achei que pôr material natural, relva, desumanizava-a de certo modo e tornava aquilo um objecto muito mais próximo, se calhar era essa a tal proximidade da relva que depois podia conduzir as pessoas a espojar-se em cima relva e não sei quê....não sei, mas eu acho que era interessante tentar perceber...

Eu vou dizer-lhe uma coisa curiosa, que também nunca ninguém referiu, já que estamos a falar de mim, que é a questão do catálogo. O catálogo era de folhas soltas – mas normalmente os catálogos estão incompletos – tem lá a minha?

PT – Faltam-me outras, a sua tenho.

CM - Aquilo que eu pus lá, eu tenho ideia que tenho umas frases, tenho umas coisas, mas aquilo que tenho lá é um desenho sobre a lei de sete. Que não tem nada a ver... porque eu na altura, portanto, devem-me ter pedido, e provavelmente o Ernesto disse:

- *Ah, porque ainda não tenho fotografias ou porque ainda não fiz...mas põe lá uma coisa qualquer que tenha que ver com aquilo!*

Ai, ele é assim? Então.... Porque eu ando sempre com uma data de ideias na cabeça, como eu digo, tenho o meu arquivo de ideias e uma das coisas que me preocupava e me interessava na altura era exactamente a questão da lei de sete. Bom, não era só o Almada que se interessava pela geometria e pelo número sete, pintar o sete, não vou falar aqui dessas coisas, mas isso tinha que ver também com outro tipo de leituras mais esotéricas, mas que ao fim ao cabo tinha que ver com a manifestação das energias na Natureza também. Portanto, as sete cores do arco-íris, os sete sons, as sete vagas, enfim, todo o ritmo do sete, julgo que saberá saber, está ligado à criação. E eu achei que deveria, pronto, já agora, era uma coisa paralela. Porque eu; a minha cabeça, sempre foi uma cabeça com vários tabuleiros. Há quem tenha um para o resto da vida (risos)... Também é uma coisa muito apreciada... A pessoa passar a vida a pintar o mesmo quadro durante 50 ou 60 ou 70 anos, seja o que for.... (risos) Eu não o desejo assim, quer dizer, para mim, o exercício da arte é um exercício de imaginação e de mistura das coisas, portanto eu gosto de fazer e faço o que faço porque isso é que dá gozo. Mas portanto, isto para dizer, que há uma grande discrepância, é o que eu quero dizer, entre aquilo que eu fiz e a folhinha.

PT- Lembra-se da recepção à exposição e à sua peça nos jornais?

CM – Eu tenho recortes muito antigos, desde antes do 25 de Abril, e da Alternativa Zero dá-me a ideia que não tenho quase nada...

Eu devo-lhe dizer que a minha peça foi capa da *Colóquio/Artes*, não sei se sabe disso, que era uma honra! Ser capa da *Colóquio* era uma coisa muito importante. Da Alternativa Zero aquilo que saiu, tinha várias fotografias, mas a minha peça é que estava na capa. À parte desse artigo que saiu na *Colóquio/Artes* não me lembro de nada. Não me lembro de ter havido artigos de fundo.

PT – E das outras peças que lá estavam? Lembra-se bem? Estivemos a falar das suas preferidas....

CM - Não me recordo de muita coisa, não me recordo. Sei lá, lembro-me do Jorge Pinheiro, que tinha as pautas com música, mas eu acho que ele tem coisas muito melhores que aquilo... Ele tentou fazer uma instalação com aquilo, mas... embora eu goste muito da obra dele... Eu lembro-me sobretudo das obras dos meus amigos, não é? (risos)

PT – É precisamente das SUAS memórias que estamos a falar...

CM – Lembro-me disso, como lhe disse lembro-me da máquina do Bragança, porque isso tinha muito que ver com uma coisa que estava a ser feita na altura....porque a máquina dele era um mecanismo com imagens que se cruzavam e iam fazendo projecções recriando sempre novas imagens pelo cruzamento das mesmas. Aquilo que se chamava na altura de escultura cinética...

PT - Em termos de espaço: Gostou do *layout* da exposição? Como é que acha que foi pensado em termos curatoriais?

CM - Na altura não havia dinheiro. O que o Ernesto disponibilizou foi uma ideia e um espaço.... e depois andava por lá, não é? Quer dizer, é natural que sim, eu sei que me destinaram o espaço, não sei se tive alguma participação nisso ou não, não me lembro de ter discutido esse assunto. Mas provavelmente disseram-me:

- *Olha, tu ficas aqui!*

Eu olhei e disse:

- *Está bem.*

Deve ter sido uma coisa assim. Lembro-me por exemplo que as fotografias que eu fiz deram uns quadros que puseram ao fundo – uns quadros pequeninos, umas coisas...

Eu tenho uma série de slides de coisas dessa época. Não tinham nada a ver. Na altura não havia a ideia de que as obras tinham que ter um espaço próprio, que não deveria haver interferências das outras obras, que não sei quê, não sei quê...quer dizer, uma série de conceitos que nós hoje temos numa montagem de uma exposição. A obra é francamente mais valorizada, a iluminação, fazem-

se espaços próprios para exposição dessas peças, como elas necessitam; mas nessa altura não se fazia isso. Não havia dinheiro. Portanto, havia um grande salão e é pôr as coisas em cima, pronto.

PT – Pagava-se para entrar na exposição?

CM – Penso que não. Havia uma certa dose de marginalidade, apesar de ser um espaço do estado. Queria-se era que as pessoas fossem lá. Tenho ideia de que aquilo era bastante caótico. Tem-se ideia de que aquilo foi uma grande produção, não foi nada, nada, nada... Eu repito aquilo que eu já disse – aquilo foi uma acção de colaboração entre todos. Cada um ia lá montar a sua peça, levava os amigos, não era uma coisa... Havia uns que penduravam as coisas e iam-se logo embora, havia outros que tinham de estar lá mais tempo porque aquilo era mais complicado. Enfim, cada um desenvolvia os meios que tinha e que podia com os amigos... A questão do catálogo eu até nem me lembro, porque tenho a impressão que aquilo deve ter sido muito caótico. Eu não tenho muito boa memória, há pessoas que têm uma memória fabulosa... mas muitas das vezes os catálogos vinham depois... realmente lembro-me que quando foi a Alternativa Zero em Serralves o que havia de catálogos, estavam muito desmembrados. Tinha muitas folhas soltas... A viúva do Ernesto...

PT – Isabel...

CM – Isabel! A Isabel tentou compilar aquilo o melhor que podia, dividir aquilo mais ou menos, mas....

Tenho ideia que na altura que eu fiquei só com o meu folheto. Se eu for ver o meu arquivo, fiquei com 3 ou 4 folhinhas dos meus folhetos, não fiquei com as dos outros. Provavelmente foi isso que aconteceu, não havia dinheiro para dar um catálogo inteiro a cada artista, portanto, dava-se só a peça. É possível que tenha sido assim sabe...

Na altura não havia dinheiro, não havia nada, era tudo muito difícil... Catálogos – onde é que havia catálogos? Não havia...

PT – Quer acrescentar mais alguma questão? Podemos concluir com pensamentos finais em relação à sua participação. A sua participação na AZ teve impacto na sua carreira na altura, com a ida à Bienal de São Paulo...

CM – Eu pessoalmente acho que fui até o artista mais favorecido no meio da Alternativa Zero. E é a tal história, hoje em dia há pessoas que participaram lá e que são mais visíveis do que eu, e portanto há tendência para não ver as coisas dessa maneira, mas, de facto, o artista mais projectado na Alternativa Zero fui eu. Isso aí não... E vê-se pelo facto de ter sido a grande revista dessa altura a dar-me o destaque. Também era por causa do tema, que na Bienal de São Paulo era sobre a *Land Art*.

Para mim, a Alternativa Zero é em si é, digamos, é este fenómeno alargado. O que é que me levou à Alternativa Zero – foi realmente toda uma acção desenvolvida antes da exposição, que chamou bastante a atenção de Ernesto de Sousa (que escreveu várias coisa sobre as nossas intervenções, acções do Grupo Acre), que depois leva à Alternativa Zero, que depois leva à Bienal de São Paulo, etc.. A execução da própria peça que para mim foi uma experiência, foi importante, foi interessante. Realmente eu fiz três versões dessa mesma peça e a primeira, bom, foi bastante mais contida, não é? As outras que fiz posteriormente... porque era as regras do jogo. Tinha que ser dentro do pavilhão...

PT – Claro! E não lhe pagaram nada relativo à produção da peça....

CM – Quando foi a de Serralves, a terceira, devo dizer que tive muita pena que Serralves tenha destruído a peça.

PT – Pois, não se percebe, não é? Ficam com umas e outras destroem? Quais foram os critérios?

CM – Eu pessoalmente acho que eles têm, as senhoras que fazem a manutenção, acho que há ali um conflito entre o museu e os jardins, e as senhoras dos jardins só pensam em expulsar os artistas o mais que podem. De

vez em quando há certas obras como a do Oldenburg e o Serra que elas não conseguem expulsar, mas comigo expulsaram-me e também não houve intenção de me defender. Eu devo-lhe dizer que nessa terceira versão, se não fosse eu a ter-me mexido mais uma vez, a relva foi oferecida pelo estádio do Dragão. Um senhor tão engraçado, o relações públicas do Porto... Eu na altura estava a ver que não tinha relva, que não tinha inauguração, que não tinha nada, peguei no telefone e falei com o RP: “Vocês não querem oferecer relva aqui para Serralves?” e consegui que realmente eles, porque eles têm um relvado para relva de substituição, quando os futebolistas estragam.... Então veio uma camioneta com relva de luxo que foi a relva que foi posta na peça.

A primeira ardeu, a segunda, no Brasil, foi destruída e depois em Serralves também. Eu tenho pena, porque acho que não há dúvidas de que aquela peça no seu tempo foi histórica, pronto, acabou-se. Eu podia já ter morrido, etc., não interessa, mas aquela peça foi um marco na evolução da arte em Portugal, mas ninguém quer saber disso. Não há manutenção de património... Não há no passado, desde as igrejas românicas do séc. XII, está a perceber? Até à arte contemporânea... Não há ninguém que seja responsável por isso... Património?! Quem quiser que trate disso... Não há uma espécie de consciência colectiva que crie os mecanismos e que crie as instituições para conservar...

É esquisito, não é? É esquisito, porque...

PT – Não se percebe...

CM – Não se percebe. Eu, por outro lado, digo-lhe também, que eu não tenho feito, está a perceber? A energia que uma pessoa gasta a criar já é muita. O acto criador é um acto desgastante, que exige um grande envolvimento da pessoa. Não é possível que um artista faça tudo, até varrer o chão. Compreende? Que é isso que a pessoa em Portugal tem que fazer. Tem que ter as ideias, tem que ter o dinheiro para subsidiar as suas próprias viagens, a sua informação, porque não consegue obter informação em lado nenhum. Todas essas coisa têm que ser feitas à custa do próprio e depois ainda tem que subsidiar as suas peças, tem que pagar para fazer as peças e depois

ainda ter que pagar para fazer a manutenção e depois finalmente ainda tem que lutar com as instituições que lhe destroem as peças... Quer dizer, já chega! Há um momento que não dá...

É como diz o meu filho: *“As coisas só valem aquilo que custam.”* Ou seja, se a pessoa conseguir vender uma coisa por um preço alto, que as pessoas digam: *“Ah, dei tanto por isto, tenho que conservar...”*

Quando as coisas são gratuitas, não valem nada, podem-se destruir.

Vivemos num país onde a cultura não tem qualquer tipo de prestígio. Ou seja, os políticos vão buscar prestígio próprio à custa dos artistas, com exposições que fazem na Assembleia da República e outras coisas assim, é: *“Vejam como nós somos cultos.”* Portanto vão os artistas feitos macaquinhos de circo para mostrar que os políticos são muito cultos. Mas tirando todo o prestígio que as pessoas tiram da obra do artista - eu e a arte e eu cultura – de facto têm um grande desprezo pelo produto cultural. De facto, e, Portugal, as elites não apreciam a cultura.

De vez em quando aparecem umas pessoas que gostam das minhas peças e aí eu fico contente, mas são poucas. (risos)

É verdade é. Bom, felizmente, tenho encomendas e as pessoas... estou sempre a trabalhar, mas, de facto, pessoas que eu sinta que têm coisas em casa e que me referem, são poucas...

Entrevista a Ernesto M. de Melo e Castro

26 Dezembro de 2007

Patrícia Trindade – Agradeço imenso a disponibilidade que tem mostrado para com este meu projecto.

Como lhe expliquei, estou a trabalhar a partir da leitura dos estudos existentes sobre a Alternativa Zero. Temos inúmeros, mas todos elaborados partindo de uma perspectiva historicista e meramente factual. Interessa-me saber o que os artistas que a viveram e que nela participaram têm a dizer sobre ela e sobre a sua participação. A partir dos testemunhos recolhidos, de uma amostra qualitativa e não quantitativa, vou depois propor a dez artistas emergentes que pensem num trabalho tendo como ponto de partida as entrevistas que estou a fazer.

Para realizar a exposição pensei desde logo em espaços não institucionais. Pensei que seria mais interessante incluir a especificidade do local escolhido no projecto também. Penso que a utilização de um espaço “nobre” ou institucional iria quebrar o espírito que quero impor neste projecto. Um espírito de partilha, de comunicação, de interacção entre os artistas, de abertura e liberdade. Por outro lado, tenho desde o início do mestrado de curadoria desenvolvido um gosto especial por espaços devolutos ou em processo de. Interessa-me os espaços não convencionais que permitam aos artistas não só pensar nas questões por mim propostas como curadora, mas também na questão do espaço e da sua importância. Tenho o pavilhão 28 do Hospital Júlio de Matos em mente...

Ernesto M. de Melo e Castro - Ainda existe?

PT – Sim. Ainda existe como hospital, mas tem muitos espaços vazios que agora se quer ver dinamizados. É um espaço com bastante potencial. Ainda cheira a....

EMMC – Cheira a louco. Você vai sujeitar-se a que seja interpretada a sua escolha, não como uma escolha pragmática, de um espaço que serve, mas sim

de um espaço que está muito marcado pela loucura. Não quer dizer que a Alternativa Zero era tudo feito de loucos?

PT – (risos) Não, não. Não é essa a minha intenção.

EMMC – Mas as pessoas vão pensar isso. Uma arte de loucos. Há uma tradição em Portugal que os artistas inovadores e transgressivos são loucos. Transgressão é um sinónimo de loucura. Você sabe porque é que o Ângelo de Lima, poeta que foi publicado no Orpheu, pós-simbolista, dos mais interessantes que há em Portugal e que escreve uma poesia completamente diferente de tudo, com características gráficas e visuais absolutamente espantosas, a par com o que se estava a fazer no mundo, com o dadaísmo, com o futurismo – ele não conhecia nem o dadaísmo nem o futurismo. Sabe porquê que o Ângelo de Lima viveu trinta e tal anos em Rilhafoles e morreu em Rilhafoles, sujeito a praticamente uma sentença de prisão perpétua, que não passou pelos tribunais, que foi apenas assinada por um psiquiatra famoso? E o que é que esse psiquiatra alegou para interná-lo? Dizer palavrões em público, sofrer de claustrofobia e ter-se apaixonado pela meia-irmã. Além disso, escrever uma poesia que ninguém entende. Só que esse homem além de ser um extraordinário poeta, a poesia dele está praticamente toda recolhida e organizada, o Herberto Helder teve um papel fundamental na recolha e constituição do corpus da poesia dele, que está publicado. Falta uma peça de teatro que desapareceu e eu acabo de descobrir por mero acaso, não foi resultado de uma pesquisa, foi resultado de um encontro, num alfarrabista no Porto, um livro de Vítor Hugo todo escrito pelo Ângelo de Lima, anotado com ensaios para poemas, com poemas absolutamente inéditos e em prosa e com desenhos extraordinários. Tudo escrito por cima dos textos. Esse livro vale uma fortuna. Eu avisei o alfarrabista que o tem, já o avisei do valor desse livro, que foi comprado num lote e sabe-se que é do Ângelo de Lima, porque está assinado várias vezes, com uma assinatura clara, perfeita, que confrontada com outros manuscritos dele.

Para voltar ao tema, a loucura está digamos associada ao génio. É uma característica de um paradigma ultra romântico, de que os génios são loucos.

Ainda há pouco tempo, uma pessoa me garantia com toda a certeza do mundo que Einstein era louco, só que era excêntrico.

PT – Isso pode ser visto, do meu ponto de vista, como algo que não passa pelo, não o vejo como algo pejorativo...

EMMC – Pois, você não o vê como pejorativo, como eu também não o vejo como pejorativo. Eu rio-me disso. Por exemplo, Fernando Pessoa teve um período da vida dele em que, como a avó dele tinha morrido louca, ele pensou que ia morrer louco e fez todo o possível para passar por louco, mas não conseguiu. Ninguém o levava a sério, porque ele não era louco. Isto é um facto conhecido, a obsessão que ele tinha: *“Serei louco? Vou morrer louco como a minha avó, a minha avó morreu louca”*. A gente também não sabe se a avó morreu louca ou se tinha pura e simplesmente uma esclerose ou se sofria de Alzheimer...ou se tinha qualquer coisa desse tipo.

Há outro ponto de vista, em relação à loucura, que é extremamente importante, em relação à loucura e à poesia modernista. A acusação que foi feita nos jornais ao primeiro número do Orpheu em 1915 é que eram loucos. Até nos jornais de província! Aquilo foi um escândalo de tal ordem que os jornais de província copiaram as notícias dos jornais de Lisboa, atamancaram aquilo e diziam *“publicou-se uma revista de loucos”*, *“loucos à solta”* e coisas assim do género e então o Fernando Pessoa resolveu fazer uma espécie de partida: Para o segundo número convidou para colaborar dois loucos, duas pessoas dadas como loucas. O Ângelo de Lima, que já estava internado e o Raul Leal, que andava à solta. O Raul Leal é que era mesmo louco, mas disfarçava porque era um homem superiormente inteligente e culto. Nunca o apanharam na rede. Eu conheci-o pessoalmente no final dos anos 50 e a gente olhava para ele e via perfeitamente que ele não estava bom da cabeça! Vulgarmente falando, mas era um génio e dava-lhe a volta e nunca foi preso. Nunca foi analisado, mas ele realmente, a cabeça dele não funcionava como a cabeça das outras pessoas. Será isso a loucura? Também não se sabe. De qualquer maneira, ele passava por louco. Então, Fernando Pessoa convida esses dois poetas, que eram grandes poetas para colaborar no Orpheu, fazendo perceber-se que, ao fim ao cabo eles não são loucos, são geniais.

Evidentemente isso não valeu de nada ao homem Ângelo de Lima, que continuou encarcerado no manicómio até ao fim da vida, mas salvaram-se os poemas que Fernando Pessoa publicou no Orpheu, que eram muitos e isso é muito importante. O Ângelo de Lima publicava em muitos jornais, mas os editores dos jornais corrigiam-lhe a ortografia e a pontuação e o Fernando Pessoa obviamente respeitou toda a pontuação, toda a ortografia, toda a invenção de palavras novas. Por isso, nós temos a certeza que todos os poemas publicados no Orpheu são os que asseguram a qualidade e constituem o corpus base da poesia de Ângelo de Lima. Ele disse a um jornalista que lhe perguntou:

- *Porque é que você escreve assim dessa maneira, com tantos pontos de exclamação e tantas letras maiúsculas?*

E ele respondeu – já estava, nessa altura, em Rilhafoles:

- *Porque me saltam do bico da pena na sua maior força expressiva”.*

Isto é de um louco? Não é. A pontuação elevada à categoria de substância poética. Isto é para lhe dizer que existe uma longa tradição de loucos. Eu lembro-me perfeitamente que quando publiquei em 62, o meu livro *Ideogramas* várias pessoas ligadas ao meio literário e à poesia, me disseram na cara:

- *Você endoideceu! Não se pode escrever poemas redondos.*

O que é um erro completo visto que o *Ovo de Símias de Rodes*, do séc. IV a.c. na Alexandria, tem uma forma ovóide, portanto, pode-se escrever poemas redondos. As pessoas diziam:

- *O Melo e Castro, coitado, não está bom da cabeça! São aqueles amigos dele lá do Brasil, que também são malucos...*

No Brasil, os concretos também foram apelidados de loucos, porque acabaram com o verso. Acabar com o verso é sinónimo de transgressão. Há muita gente que está convencida que a poesia é feita de versos. O verso é apenas uma maneira de estruturar um discurso – mais nada! Hoje nós podemos fazer à vontade conforme quisermos poesia versificada com versos regulares, com o mesmo metro ou irregulares; rimados ou não rimados; podemos fazer poesia visual e podemos fazer um poema redondo e em poema em prosa...

Hoje os nossos poetas dispõem de uma liberdade que foi duramente conquistada. E eu ainda passei por isso:

- *Você endoideceu porque fez um poema redondo. Poemas redondos não se fazem!*

Eu lembro-me dessa expressão. E eu disse:

- *Olhe, tenho muita pena, mas fiz eu.*

Nós hoje dispomos de uma vastíssima gama formal, chamemos-lhe assim, mas essa gama foi conquistada com um trabalho, uma luta, um factor de risco muito grande. Esse factor de risco existiu na Alternativa Zero. A Alternativa Zero surge depois do 25 de Abril, três anos depois e as pessoas são confrontadas pela primeira vez com aquilo que sempre sonharam: A mudança de paradigma político e de paradigma social e, portanto, a mudança de paradigma cultural. Não quer dizer que a arte dependa da sociedade de uma maneira directa e simples. Não quer dizer que haja uma influência simplista sobre a arte. Os artistas, embora possam ser rebeldes, contra o paradigma político, contra o paradigma social e até contra o paradigma cultural; mesmo os mais marginais, os mais transgressivos, acabam por estar imersos num paradigma cultural geral, que engloba tudo. As suas reacções, a sua criatividade, a sua intervenção, o seu modo de estar é que pode variar, aliás, deve variar, porque a arte é a diferença.

A seguir ao 25 de Abril a sociedade portuguesa foi submetida a uma mudança súbita, o que não quer dizer que não fosse esperada, porque era longamente esperada por todos nós, mas essa mudança deu-se muito rapidamente e deu-se de uma maneira inesperada. Foi pacífica e ninguém esperava que fosse pacífica. Isso deve-se também ao facto das estruturas políticas e militares estarem completamente podres de velhas e não terem soluções para os problemas. O fascismo em Portugal caiu por não ser capaz de resolver os problemas da sociedade portuguesa criados pela guerra do ultramar, mas não só. Criados também por uma mentalidade tacanha, uma mentalidade provinciana e retrógrada que preferia o carro de bois ao tractor. Isto é um exemplo simples. Os espanhóis, que tinham um regime fascista, prepararam a sua agricultura para uma abertura aos mercados e temos em vista onde estão os espanhóis. Prepararam-se também no campo artístico, porque durante o tempo do fascismo floresceu toda a escola, principalmente nas artes plásticas, o informalismo matérico, material. O informalismo espanhol é uma coisa única no mundo, que naquela altura com o Tapiés, com uma série deles, quer na

pintura quer na escultura e basta ir ao Museu de Cuenca, que é o Museu do informalismo, do abstraccionismo informal espanhol. Basta ir a Barcelona e ver que realmente fervilhava no subsolo de Espanha um terreno em que se podia antever o futuro. Ora, cá em Portugal, mercê de uma mentalidade tacanha sob o ponto de vista cultural, mercê de uma mentalidade tacanha do ponto de vista económico, do ponto de vista político e mercê de um nacionalismo absolutamente quadrado, não criou alternativas para o futuro e quando se dá o 25 de Abril as pessoas ficam na estaca zero. É isso que o zero da alternativa quer dizer. Três anos depois, os artistas estavam na estaca zero. O José Ernesto teve a visão profética, digamos assim, de que os artistas estavam já, embora três anos depois, preparados individualmente para o futuro. Foi esse, em termos muito simples, muito básicos, a proposta da Alternativa Zero:

- *Vamos ver o que é que esta malta anda a fazer!*

E depois viu-se que toda a gente andava a fazer coisas. E mais! Que essas coisas estavam certíssimas! E quando eu digo certíssimas, quero dizer, essas coisas estavam adequadas ao meio português. Eram coisas portuguesas que só aqui se poderiam fazer. Essa é a grande virtude da Alternativa Zero, mas toda a gente estava extremamente informada sobre o seu ponto de vista individual sobre o que se fazia lá fora. Não tinha essa outra coisa que depois veio resultar duas décadas depois, que é, que ser artista contemporâneo é copiar o que se faz lá fora. Não é. Nessa altura as pessoas tinham uma ideia de individualidade nascente, sua. E isso é muito importante e porquê? Durante anos tinham vivido oprimidos à espera de uma oportunidade de mostrar o que podiam fazer e as pessoas mostraram o seu melhor. Por isso, esta exposição é uma exposição absolutamente, é um marco. Não é mítico! Quem mitificar a Alternativa Zero falhou o alvo! Esta exposição é uma exposição objectiva, eu diria até, realista, usando esta palavra no sentido nobre; de estar de acordo com a realidade; ou melhor, ser produtora de realidade. A Alternativa Zero foi inventora de realidade e isso é o mais importante.

PT – Uma realidade para o contexto artístico português...

EMMC – Justamente! Era uma realidade que, cada um, nos seus ambientes de trabalho, nos seus pequenos grupos e nas suas pequenas relações tinham

sonhado, mas não podiam fazer. Não tinham condições, nem materiais, nem política para o fazer. Não havia poesia experimental – arriscámos fazer! E evidentemente convocámos contra nós as incompreensões, inclusivamente até mesmo da esquerda, porque é preciso ver que a esquerda em Portugal ainda estava muito prenada do realismo socialista que se chamava, no eufemismo português – porque os portugueses gostam sempre de eufemismos - neo-realismo. Mas também não é só pelo facto dos portugueses gostarem de eufemismos, é que se nós chamássemos realismo socialista era tudo proibido. Com o neo-realismo passou, passou a mensagem. Realmente o estado português, a polícia e a censura portuguesa era de tal modo inculta, que o eufemismo lhes servia, na medida em que os pacificava – *Ah! Eles afinal não são comunistas...* Obviamente nem todos os neo-realistas foram comunistas, mas muito pouca gente afirmava na praça pública ser comunista, mas as pessoas apregoavam e reivindicavam o neo-realismo, que é a mesma coisa, ao fim ao cabo! (risos)

É preciso que se diga uma coisa, que é importante, é que o neo-realismo português foi diferente do realismo soviético. Foi diferente na poesia, muito mais lírico, muito mais investigador, veja-se o Carlos de Oliveira e tantos outros poetas, como o José Gomes Ferreira, que foi sempre um comunista eufémico, quer dizer, ele era um eufemismo vivo, era mestre no eufemismo. Eu conheci-o muito bem. Chamava às coisas outra coisa, mas outra coisa que era estrategicamente válida. E portanto, ele inventou o poeta militante. A censura era tão estúpida – felizmente - que nunca fez a pergunta: *Militante em quê?*

Bom, não há dúvida, eu pelo menos não tenho essa dúvida, de que os artistas portugueses estavam intimamente preparados para o 25 de Abril, simplesmente o 25 de Abril também os surpreendeu. E surpreendeu-os porquê? Pelo carácter poético do próprio evento: A revolução das flores, uma revolução pacífica. Uma revolução em que o comandante hesita se há ou não de disparar, que dá todas as chances ao inimigo para se render dignamente, que conduz o inimigo até ao avião e depois lhe deseja uma boa viagem. Isto é um acto poético, quer dizer, o Salgueiro Maia é um poeta *performer* de grande qualidade, assim como o Otelo Saraiva de Carvalho, que tem a visão militar do golpe, mas é uma visão utópica, porque o Otelo Saraiva de Carvalho é uma figura utópica. Viu-se depois as falsas utopias em que ele caiu sucessivamente

a seguir, ou que o fizeram cair, eu não sei. Seja como for, era uma pessoa, era um sonhador; era é é – ainda está vivo. Estávamos preparadíssimos, não queríamos outra coisa, mas não acreditávamos no que víamos. Mas isto será verdade? Eu assisti à entrada do Francisco Sousa Tavares no Jornal *A Época*, na Rua da Misericórdia. O jornal *A Época* foi um dos últimos locais a render, no dia 26 de Abril à tarde. Havia jornalistas lá dentro, resistentes, e também a PIDE. Os da PIDE evidentemente estavam armados e dispararam. Os outros, os jornalistas e pessoas ligadas à comunicação, não estavam armados, mas não queriam sair de lá de dentro. O Sousa Tavares dá uma série de murros e um pontapé brutal na porta, a porta cedeu - o Sousa Tavares era realmente um tipo possante – entra tudo por ali dentro e daí a pouco tempo começa-se a assistir a tudo o que estava lá dentro a sair pela janela. Móveis, papéis, cadeiras, telefones, foi um *happening*, foi o maior *happening* que eu vi em toda a minha vida! E as pessoas aplaudiam enquanto eles deitavam tudo cá para fora e destruíram tudo o que havia, por isso perdeu-se toda a documentação do jornalismo fascista. Isso foi um *happening* extraordinário. Enquanto estávamos a assistir a isto, e de repente surge, por entre a multidão, um homem alto igual ao Almada Negreiros, parecidíssimo com o Almada Negreiros. E nós que estávamos ali ficámos espantados a olhar. Quem é que estava ali espantado a olhar para o aparecimento do Almada? Mário Cesariny, Ana Hatherly, António Aragão e eu, que nos tínhamos encontrado ali por mero acaso. E então a Ana Hatherly pega numa câmara fotográfica que tinha, dirige-se ao homem e diz assim: Ó senhor Almada, se faz favor, fotografe-nos aqui! E o homem fotografou-nos. Essa fotografia ainda existe, hoje é uma fotografia histórica! A Ana Hatherly ainda a tem.

Tudo era um acontecimento naquela altura!

Portanto, nós estávamos preparados para isso. Três anos depois, as pessoas já tinham feito obra diferente daquilo que tinham estado a fazer antes.

PT – O facto de não haver uma estrutura de intermediários, quer dizer, as galerias contavam-se pelos dedos...

EMMC – Ainda bem que não havia...

PT – Havia talvez uma maior liberdade para criar, não havia imposições de galeristas...

EMMC – Ninguém pensava em vender, as pessoas pensavam em produzir arte. Inventar arte. Produzir o novo, o diferente, mas fazê-lo sabendo que se está a produzir novo e diferente. Nós sabíamos que estávamos a fazer o novo e toda a gente sabia. A grande maioria dos artistas que lá estiveram, mandaram para a Alternativa Zero eram obras que vinham na sequência daquilo que estavam a fazer, mas tinham outra dimensão. Tinham uma outra intenção até, que era uma comunicação livre. A descoberta da produção artística num clima livre foi a característica fundamental das obras que foram para a A0. Não houve nenhuma restrição, não houve nenhuma orientação, não houve nenhum aspecto paternalista do Zé [Ernesto de Sousa] ou de ninguém, as pessoas mandaram o que queriam. Eu vou-lhe dar um exemplo: Eu imaginei, eu nesta altura estava muito ligado à performance, fazia performances, mas evidentemente as performances que eu fazia tinham sempre um aspecto intimista. Eram sempre feitas em galerias ou em espaços restritos. Mas eu estava ligado, de certo modo, a uma poesia de carácter semiótico, isto é, ligado às formas, ligado aos sinais. Propus para a exposição [Alternativa Zero] fazer (mandei fazer) em madeira, dez sinais de trânsito quadrados, dez triangulares e dez circulares, mais ou menos do tamanho real dos sinais de trânsito. O objectivo era distribuir esses sinais pela exposição e pôr à disposição das pessoas latas com tinta, pincéis de vários tipos, pincéis grossos, finos, tintas de várias naturezas. Houve várias sessões em que eu convidava as pessoas a criar, a pintar novos sinais de trânsito. A segunda parte era pegar nesses sinais todos e distribuí-los pelas ruas à volta da exposição. Ora, esse era o objectivo, que aliás está escrito no projecto que foi impresso naquela caixinha do catálogo.

Essa segunda parte não se pôde realizar porque a polícia opôs-se. Mesmo três anos depois do 25 de Abril a polícia opôs-se, porque podia causar acidentes, porque as pessoas podem ficar distraídas a olhar para aquilo. Eu próprio retirei e acabei por distribuir os sinais pela galeria. Acontece que o Zé Ernesto e os planificadores da exposição esqueceram-se que eu precisava de um lugar para colocar os sinais em branco. E então, uma hora ou duas antes da inauguração

da exposição, eu chego com uma camioneta com os sinais todos e não tenho onde os pôr. O Zé Ernesto fica furiosíssimo:

- Nunca me disseste que era preciso um espaço! Agora não há espaço!

Então eu disse-lhe:

- Bom, então eu vou fazer o seguinte: vou por todos os sinais à porta da galeria. Inclusivamente, impedir a passagem às pessoas.

Começo a transportar os sinais para a entrada da galeria e o Zé Ernesto vem de lá de dentro:

- Estás-me a estragar tudo! Não pode ser assim! Tu arranja-te com os sinais! Tu estás a transgredir tudo o que a gente combinou!

E eu disse-lhe:

- Peço desculpa, tu não combinaste nada comigo!

Isto é a prova de que realmente que o Zé não planificou, não comandou as pessoas, não disse nada. Mas houve mais gente que não tinha espaço! E depois foi na ordem do chega-te tu para lá um bocadinho mais, chega-te tu também para lá para eu pôr aqui. Foi assim que eu resolvi o assunto. Pedi ao colega que estava ao lado:

- Olha, dá-me aí mais um metrito deste lado?

Os sinais lá ficaram com espaço até serem pintados. A sessão de pintura, eu queria-a perfeitamente espontânea. Portanto, eu marquei a sessão de pintura. Convidei as pessoas para a sessão de pintura e depois não apareci. Quando eu apareci já estavam os sinais quase todos pintados, porque eu queria que as pessoas agissem sem constrição absolutamente nenhuma, em plena liberdade. Eu não era preciso para nada, mas depois pinte um também. Mas só pinte um. Uma coisa muito simples, uma dúzia de traços, mais nada. Depois, pegámos nos sinais e espalhámo-los pela galeria. Em 90% das fotografias da Alternativa Zero há sinais meus. Dois, três, um, quatro...

As pessoas pintaram de um lado e de outro e muitas pintaram por cima de sinais já pintados. Houve até uma pessoa que me perguntou se eu não fazia sinais pequenos para as crianças pintarem e eu respondi que isso era muito bonito se estivéssemos num jardim infantil.

Depois esses sinais começaram a ser utilizados de outra maneira. Por exemplo, houve grupos musicais que os usaram como partitura para a improvisação. O Jorge Peixinho fez uma intervenção em que os sinais

marcavam a mudança dos andamentos e a mudança ou qualquer alteração na música, como se fosse uma pauta. E os sinais passaram a ser móveis, quando não se queria um sinal ali, levavam-no para outro lado e ninguém dizia absolutamente nada.

Portanto, esta minha experiência dos sinais, que não era exactamente o que eu tinha planeado, acabou por resultar magnificamente. A exposição foi impregnada pela floresta semiótica. No final da exposição, eu fiquei com eles todos, alguns partiram-se no transporte, foi um transporte que foi um pouco improvisado. Ainda foram para um armazém, onde foram maltratados, eu depois comecei a dá-los a amigos que lhes achavam piada e que os puseram nos seus ateliês. Eu apenas fiquei com dois, que estiveram muito tempo no meu gabinete de trabalho. Os outros, os restantes, estiveram na minha arrecadação, até que, Serralves faz uma recuperação da memória da Alternativa Zero e telefonam-me a pedir os sinais. Eu na altura estava no Brasil, mas disse que eles podiam ir lá buscá-los e, de facto, eles foram lá buscá-los, forma para Serralves e eu depois ofereci-os a Serralves. Restam, se não me engano, dez ou doze sinais. Foram, depois, retocados cuidadosamente, porque já estavam um pouco envelhecidos. Evidentemente que na exposição de Serralves, eles estavam um pouco mumificados. Tinham-se transformado em múmias, já não tinham actividade semiótica que tinham, porque estavam fora do seu contexto. Estavam num contexto museológico e eram uma intervenção anti-museológica! Isso aconteceu a muitas das obras lá postas, por exemplo, a floresta do Alberto Carneiro e a mulher de relva da Clara. Eu vi outra versão da mulher de relva na Bienal de São Paulo, que apesar de ser enorme não funcionava. As pessoas não se apercebiam da forma ou achavam uma coisa descontextualizada. Enquanto que ali na Alternativa Zero não, estava extremamente contextualizada.

A Alternativa Zero marca, durante um certo tempo, tudo o que se fez em Portugal, a POEX 80 é uma derivação da Alternativa Zero, até à descoberta do negócio. E quando se descobre o negócio acaba arte! Evidentemente isto pode ser imediatamente desmentido pelo Picasso, que quando foi descoberto continuou a pintar como se não fosse nada com ele, mas recebeu os dólares todos. Isto deu-se com os surrealistas todos, com o Dalí, o anagrama do nome dele, Salvador Dalí, era *Avida Dollars*, que é um anagrama rigoroso de Dalí e

não vamos dizer que ele era menos artistas pelo facto de ter grandes colecionadores americanos a comprar as suas obras. O mesmo se passa com Jackson Pollock ou Rothko, que são os dois maiores expoentes da arte americana. Não se pode dizer que tenham sido comidos pelo mercado – não foram, porque as grandes personalidades nunca são comidas pelo mercado, têm mais que fazer!

Evidentemente, que eu costumo dizer, os poetas e os artistas têm contas para pagar, como qualquer pessoa na sociedade neoliberal, consumista em que nós hoje estamos. Mesmo que tivéssemos outro tipo de sociedade, também tinham contas para pagar, porque senão os poetas renascentistas não precisavam de mecenas. Os pintores e os escultores renascentistas e do barroco viviam do mecenato e portanto, os artistas sempre precisaram de uma relação - envenenada - com o dinheiro, porque toda a gente nesta sociedade está envenenada pelo dinheiro. O dinheiro é um veneno sem o qual nós já não sabemos viver. Quem abdicar realmente de pagar as suas contas, acaba com processos e vai para a cadeia ou vê os seus bens alienados ou qualquer outra coisa. É um risco e esse risco pode seduzir alguns artistas a não entrar nesse jogo, mas provavelmente, ao fazer isso, colocam-se de tal maneira fora da sociedade em que vivem que acabam como mendigos ou suicidam-se. Portanto, a situação é muito complicada. É fácil dizer a descoberta do negócio, o certo é que hoje tentou-se instituir a chamada lei do mecenato, que cá em Portugal é uma anedota. Eu sempre disse que era uma anedota, até escrevi dois artigos sobre isso, chamando a atenção aos meus colegas artistas que era um engodo, que era uma forma de censura, porque uma pessoa para ter direito à lei do mecenato a obra tem que ser aprovada pelo ministério da economia ou das finanças ou não se quê e pelo ministério da cultura. Portanto, passava por dois filtros. Eles é que sabiam se aquilo era arte ou não era, se merecia ou não o dinheiro dos senhores capitalistas e eu isso recusava por completo e eu dizia que não havia verdadeiramente uma lei do mecenato em Portugal como continua a não haver, mas apenas umas pequenas emendas a algumas leis que já existiam e que não tinham nada a ver com o mecenato, leis da tributação, por exemplo. Isso, evidentemente, nunca foi suficiente para que em Portugal se desenvolvesse um verdadeiro mecenato, o que não quer dizer que não houvesse alguns casos realmente de mecenato. Por exemplo, eu recebi

um prémio que era o maior prémio de poesia naquela altura em termos monetários, que era totalmente suportado por uma empresa particular. Isso era uma forma de mecenato. Eles não devem ter ganho nada com o prémio que me deram e deram a muitos outros escritores. De forma que, o mecenato cá em Portugal continua a não existir, agora inventou-se a história das fundações, agora estamos no período da fundação.

Eu lembro-me que na Covilhã havia uma fundição de metais e lá, o pessoal chamava a essa fábrica a 'infundição'. Eu acho que o que existe, muitas dessas fundações não são fundações, são 'infundições', porque a gente não sabe nada do que se passa lá dentro. E os artistas que são premiados ou contemplados com essa coisa são-no por razões completamente obscuras, porque uma coisa que não foi criada depois do 25 de Abril, talvez com responsabilidade dos artistas foi um sistema crítico, um sistema de validação das obras de arte que fosse realmente válido. Então, essas 'infundações' servem para 'infundir' e confundir. Também podem ser chamadas de 'confundações' justamente. Na fundação de Serralves, podem dizer que eu estou a ser injusto, que eu fui beneficiado com um convite para fazer a exposição, que arranjam um mecenas que pagou tudo, que é verdade. E que depois me compraram grande parte das obras que eu expus lá. Posso dizer que eu fui bafejado com essa sorte, é destas tais coisas, porquê eu e não outro? Talvez porque havia um projecto dentro da fundação de Serralves que se deve inteiramente ao director do museu João Fernandes, que quando da exposição POEX 80, em 99, me disse:

- *Quando eu for director deste museu a primeira exposição que eu vou fazer é uma exposição retrospectiva sua, porque você está completamente esquecido.*

E foi assim mesmo. Eu nunca acreditei para dizer a verdade, mas foi. O tempo passou e realmente um dia recebo um convite formal do João Fernandes para apresentar um projecto da minha exposição. E aí tive um mecenas interessado, não sei porquê! Mas foi à inauguração da minha exposição. Mas a Sra. Ministra da Cultura não foi – minha amiga de há trinta anos! Ficou muito ofendida de eu fazer a exposição. Disse-me com um ar façanhudo:

- *Era o que tu querias! Que eu fosse lá! Tive mais que fazer!*

Isto também demonstra que o tal negócio é um negócio descomandado, com intervenientes de pequena dimensão, portanto, com pequena influência e com

razões e motivos perfeitamente ocasionais e não planeados (ou mediocrementemente planeados). É isso que enferma a arte actualmente. Quando eu digo que os artistas eventualmente têm responsabilidade, é porque os artistas depois do 25 de Abril e depois de passada a primeira embriaguez da liberdade, recolheram-se a uma espécie de um enclausuramento anti-comunicativo e criaram uma desconfiança a tudo quanto que fosse uma organização que os defendesse. Pensavam: *Lá vem o dirigismo outra vez, agora o dirigismo de esquerda*. E quando não era o dirigismo de esquerda era o corporativismo de direita. Entre o dirigismo de esquerda e o corporativismo de direita, isolaram-se. Criaram um sistema de competição entre eles absolutamente prejudicial para a prática artística em Portugal e não se vê grande solução para isto. Os artistas actualmente odeiam-se mutuamente e desconfiam o que ainda é pior. Eu sou uma pessoa que cultiva a amizade e que tenho grandes amigos, poetas e pintores e sinto perfeitamente que quando publicamente manifesto essa amizade por qualquer razão, as pessoas desconfiam que eles têm uns negociozitos escuros.... Não há negociozitos absolutamente nenhuns!

PT – As pessoas que assim pensam, são assim.

No catálogo da *Perspectiva: Alternativa Zero*, surge documentação sobre o *Living Theatre* que veio cá também nessa altura, e estava ligado directamente à Alternativa. Viu alguma apresentação?

EMMC – O *Living Theatre* não vivi muito intensamente. Vi uma ou duas intervenções deles, mas não contactei muito com eles. Não convivi muito com eles. Fomos um dia almoçar, mas não me relacionei muito com eles. Não é que tivesse nada contra, mas também não tinha nada a favor.

PT - Bom, mas voltando às suas obras da Alternativa Zero: No catálogo diz que expôs mais trabalhos. Não foram só os sinais. Quer falar-me sobre as quatro telas com colagens?

EMMC – Essas telas desapareceram! Eu tive um período aí no final dos anos 50 com um carácter Pop. É completamente desconhecido.

PT – Não restou nada?

EMMC – Não sobrou absolutamente nada. Aliás, sobrou-me uma, mas que é a menos pop. Mas é desse período e está em Serralves. Eu tinha essas obras, que eram de natureza Pop, já que eram colagens com objectos e com desenhos referentes às intervenções populares sobre sinais de trânsito, depois do 25 de Abril. Era um aproveitamento de material Pop, material fotográfico e depois com colagens por cima, com objectos. Essas obras Pop, quer as anteriores ao 25 de Abril, do final dos anos 50/ começo de 60, quer as depois feitas com base em fotografias de intervenções políticas populares sobre os sinais de trânsito, estavam guardadas numa cave e houve uma inundação. Dei com aquilo destruído e pensei que tinha de reconstruir tudo. Mas depois pensei que não seria mais que uma reconstrução. Os originais tinham-se perdido. De maneira que mandei queimar tudo. Fizemos uma fogueira com aquilo. Há fotografias más das que estiveram na Alternativa, mas as outras desvaneceram-se.

PT – Gostaria de perguntar-lhe como é que foi convidado, o que falou com Ernesto, como discutiu o que ia fazer...

EMMC – O Zé Ernesto tinha uma ideia do que eu ia fazer, mas não supunha que eu ia lá aparecer com trinta sinais de madeira que ocupava aquele espaço todo.

PT – Quando é que foi convidado?

EMMC – Eu não me lembro, mas acho que fui convidado aí para isso com dois ou três meses de antecedência, não mais que isso. Os sinais foram feitos na marcenaria da galeria de Belém. Nessa altura o director era o João Vieira. O Vieira estava dentro do assunto, o Zé é que não estava. Eu fiz o desenho dos sinais, dei as medidas, dei ao João Vieira e ele mandou executar na galeria. Aliás executaram várias coisas, entre elas, o painel enorme que eu fiz chamado *Delfus 80*, que está hoje no Museu Santos Rocha de Coimbra. Eu não sabia o que fazer com aquilo e ofereci-o ao museu, com a obrigação de o mostrar uma

vez por ano. Eles têm cumprido, não em todos os anos, mas de vez em quando põem aquilo à mostra. É um díptico, que é uma máquina de prever o futuro. Não prevê absolutamente nada, mas dá para a gente mexer, com ponteiros, com rodas.

PT- a nível pessoal, o que é que significou para si esta participação, como é que a viveu na altura? Teve na altura consciência da importância desta exposição?

EMMC – Tive a consciência que era uma exposição importantíssima, que os trabalhos que lá estavam, representavam o que as pessoas estavam a fazer e eu frequentei muito a exposição. Houve um grupo de pessoas que praticamente passaram a ir lá todos os dias. Eu ia lá quase todos os dias. No dia em que não fui foi de propósito, o dia em que se pintaram os sinais. Fui, mas tarde porque eu queria deixar as pessoas em paz para fazerem as intervenções. De resto assisti a quase tudo.

Evidentemente, o que se pode dizer agora, que é aquele chavão: *Valeu a pena?* É evidente que valeu a pena. Tudo vale a pena, eu costumo dizer, *tudo vale a pena quando é pela nossa pequena.* (risos)

PT – (risos)

EMMC – Não é bem esse o caso, porque não havia nenhuma pequena envolvida directamente mas, evidentemente, a esta distância toda e quando já se tem 50 anos de intervenção cultural em diversos ambientes e com diversos objectivos e quando se pretendeu manter uma linha de coerência como eu sempre procurei, e que felizmente começa a ser reconhecida por algumas pessoas, tanto aqui como no Brasil, principalmente no Brasil curiosamente; uma pessoa olha para trás e tem alguns pontos luminosos. As intuições. Esses pontos luminosos são os que representam qualquer acréscimo ao conhecimento. Não vai encontrar, nas grandes exposições colectivas, esses pontos luminosos, mas vai encontrar coisas correspondentes.

Quando me pergunta qual foi a importância da Alternativa Zero para mim, digolhe que foi muito grande, porque foi uma oportunidade para mim de participar numa exposição de um modo diferente e numa atmosfera política diferente, que já foi caracterizada, e portanto, isso marcou-me. Mas não foi um momento de intuição criativa. Foi uma intuição político-comunicativa. E se quiser até, de militância, como dizia o nosso amigo José Gomes Ferreira, agora não já no partido comunista, mas militância na liberdade.

PT - E acabamos bem.

EMMC - Acho que sim!

Entrevista a João Vieira

11 Dezembro de 2007



Patrícia Trindade – Gostaria antes de mais, de agradecer a sua disponibilidade para me receber aqui no seu ateliê. Começaria por pedir que contextualize a exposição em questão e o que tem sido escrito sobre a mesma.

João Vieira – A história vai sendo feita pelos historiadores. Lembro-me que, no início dos anos 80, quando apareceram os novos críticos, aqueles rapazes todos que agora estão aí a ocupar os jornais, as televisões, as assessorias dos ministros etc., quando eles começaram a definir uma estratégia de intervenção, que os levaria exactamente a alcançar os lugares que eles ocupam hoje em dia (portanto a coisa funcionou), tanto críticos como artistas, nos anos 80 houve, de facto, um movimento organizado, mal organizado como é costume, mas de qualquer maneira minimamente organizado. A história aí alterou-se bastante. Eu acabo de ver, por exemplo, há muito pouco tempo, um livro que saiu agora do Alexandre Melo sobre os artistas portugueses, não sei se já viu, é muito interessante, porque é uma história, sim senhor, mas é uma história dos anos 80. Não é uma história... é engraçado, põe algumas coisas nos seus lugares e o Alexandre Melo é muito inteligente, faz lá as suas jogadas, mas vai mantendo a cabeça mais ou menos lúcida. O livro não é tão mau quanto possa parecer, mas de qualquer forma a história da arte portuguesa alterou-se um bocadinho ali. As definições de quem foram os bons artistas e de quem não foram já são outra coisa, mas, de qualquer forma, há ali um certo rigor, vá lá, vá lá, mesmo assim fiquei um bocado admirado quando vi aquilo. Porque pensava que ele estaria pior, mas não está. Portanto, a história alterou-se.

O caso da *Alternativa Zero* é um caso muito estranho, de um indivíduo, que é o Ernesto de Sousa, que de repente descobriu que se estavam a passar coisas novas no mundo das artes. O seu entusiasmo foi uma reacção aos seus entusiasmos anteriores. Quer dizer, ele era um crítico neo-realista. Era um homem do neo-realismo, do realismo socialista, dessas coisas todas e de repente abriu-se para o mundo da arte e para os artistas e para aquilo que se andava a fazer. Descobriu, acho que foi em Cassel, não tenho a certeza, descobriu Kosuth, e mais uns alemães, o... o homem que fazia festas ao coelho, o...

PT – Joseph Beuys...

JV – O Beuys, etc. e o homem ficou deslumbrado, ficou entusiasmado e foi falar com toda a gente. Ficou muito entusiasmado e esse entusiasmo fez com que ele movesse algumas montanhas que havia aí no país.

Ele não estava atento a Portugal. Ele pensava Portugal em termos de neo-realismo e o resto. Por exemplo, ele quando começou a fazer essas coisas, não sabia o que é que eu tinha feito. Em 73 quando fez uma exposição que era *A Escolha dos Críticos*, na Sociedade de Belas Artes, ficou espantado com o meu trabalho, por exemplo. Ele sabia que eu deste 1969, por aí, 70, já andava a fazer umas macacadas. E enfim, vai daí, ficou espantado, portanto a *Alternativa Zero* foi uma tomada de consciência dele, da necessidade de conhecer a arte portuguesa e de descobrir aquilo que haveria a descobrir na arte portuguesa que se fazia. Concentrou a sua atenção nos vários artistas portugueses, na perspectiva de encontrar um trabalho que pudesse ser um trabalho de pesquisa, um trabalho de vanguarda. E descobriu muitos artistas. Muitos artistas faziam coisas fora das leis do mercado, digamos assim. O mercado em Portugal, e isto é preciso dizer, estou sempre a chamar a atenção para os problemas de mercado que são fundamentais. São fundamentais porque definem muita coisa. Em Portugal, o mercado era um mercado incrível, existia até, havia umas pessoas que compravam um quadrinho aqui, outro acolá. Mas quando apareceu aí... o *milagre* português do Marcelo Caetano, a primavera do Marcelo Caetano, ia tudo mudar, para melhor, íamos aproveitar África, África ia ser bestial... o que é que aconteceu? Isso durou uns anos até

1974, em 74 acabou. Acabou torto, acabou mal. Mas o Jorge de Brito conseguiu reunir uma colecção de arte bastante boa, mesmo muito boa. Era banqueiro, era um banqueiro que não tinha dinheiro... era um banqueiro virtual, portanto no 25 de Abril foi preso, foi o único que foi preso. Não tinha dinheiro, era um banco que não tinha dinheiro. Os colegas dele, banqueiros, ajudaram-no a constituir o banco dele e ele entretanto foi comprando obras de arte. A situação rebentou com o 25 de Abril, tinha que rebentar, porque a situação era falsa. Bom, mas durante uns anos houve mercado de arte em Portugal, inclusivamente a primeira galeria de arte moderna, de que eu me lembro, era a galeria do José-Augusto França. Depois houve uma galeria que era, mas não era, que era do Manuel Brito, a 111, não se sabia bem. Só depois do Jorge de Brito ter combinado muitas coisas com o Manuel Brito, ia fazendo exposições de artistas que ele conhecia, normalmente era o Manuel Brito que era encarregue de fazer as compras para o Jorge de Brito. A partir de certa altura, o Manuel Brito convenceu-se que era altura de se instalar no mercado com galerista e assim fez. Mas ainda antes disso, tinha havido um pintor que era o Nuno Sequeira, casado com uma senhora, Judite Sequeira, que era uma mulher ligada ao Banco Espírito Santo. Ele conseguiu fazer uma galeria e dizia que não era para ganhar dinheiro, nem para perder, mas não era para ganhar dinheiro: era para ele fazer aquilo que ele achava que se devia fazer com uma galeria. E foi a primeira galeria profissional em Portugal a trabalhar com um banco, com artistas e com avenças. Eu sempre fui muito amigo do Manuel de Brito e sempre fomos até ao fim da vida dele e eu disse-lhe, ao Manuel:

- *O Nuno Sequeira fez-me esta proposta, mas eu fico contigo se tu me fizeres uma igual.* (Não era assim tanto dinheiro como isso).

Ele disse:

- *Eh pá, João, não posso, por enquanto ainda não sei.*

Portanto foi nessa galeria curiosamente, que eu fiz os meus primeiros trabalhos 'esquisitos', comecei a vender, havia mercado, vendia-se quadros. Como se vendiam quadros, havia dinheiro, portanto eu tinha dinheiro dos quadros. E tive a trabalhar na televisão durante uns anos, durante quatro anos, para ter um ordenado, porque precisava de dinheiro, porque nessa altura entretanto, casei-me, tive filhos, etc. e tinha um carro. Na televisão ganhava-se

muito bem nessa altura e ia vendendo quadros também, portanto eu estava a viver bem. Nessa altura deixei a televisão e comecei a ser artista independente, a viver, portanto, da pintura. Portanto, havia um mercado que dava para isso. E eu aproveitava o dinheiro que tinha para fazer coisas que não eram para ganhar dinheiro, como foram o caso das instalações que eu fiz, das performances e dessas coisas. Quer dizer, o dinheiro da pintura tinha que dar para as outras coisas. Uma coisa tem que dar para a outra. E assim foi, portanto, esta relação com o mercado definiu, de certo modo, uma atitude minha. Assim como definiu a minha atitude, definiu a atitude de muitas outras pessoas. Havia pessoas que iam fazendo coisas experimentalmente, faziam uma coisinha, faziam outra coisinha, mas iam fazendo pintura para irem ganhando o seu dinheiro. Quando veio o 25 de Abril, muito naturalmente, como deixou de haver dinheiro para comprar pintura, as pessoas faziam outras coisas que não tinham nada a ver, alegremente... Portanto a relação dos artistas com o mercado é extremamente importante.

O Ernesto teve a lucidez de perceber e não só, quer dizer, tinha também aquele espírito didáctico, gostava muito de ensinar e de abrir perspectivas... Há uma série de críticas que ele publicou numa revista que se chamava *Opção*, que eram engraçadíssimas, eram muito giras, um bocado confusas, mas valia a pena ler aquilo. Eram excitantes, eram coisas interessantes, apanhava ideias giras e era ao mesmo tempo extremamente sensato.

Ele já tinha alguma experiência dessas coisas, investigado e a *Alternativa Zero* foi pôr aquela malta a funcionar. Já que não há mercado, acabou a pintura, a compra, a venda, vamos fazer uma coisa para a malta se entusiasmar e, de facto, as pessoas entusiasmaram-se. Agora, alguns deixaram-se disso, quer dizer, foi o estímulo daquela altura que os levou a fazer algumas coisas, outros não, já estavam a fazer e continuaram, outros estavam a começar e acharam graça e continuaram e foi assim. Portanto, o terreno era propício, por questões relacionadas com o mercado e com o entusiasmo, simultaneamente, o entusiasmo da revolução, porque o 25 de Abril foi uma coisa que toda a gente ficou encantada e entusiasmada, quer dizer, a malta estava-se a marimbar para os tostões. O Manuel Brito, durante nove meses (que é muito tempo, parecendo que não) continuou a dar dinheiro aos artistas a quem pagava normalmente, isto numa altura em que não havia dinheiro, não havia nada.

Depois disso deu-lhe alguns amargos de boca mais tarde, mas teve nove meses, eu lembro-me dele me dizer:

- *Eh pá, ó João, não aguento mais isto...*

Não há dinheiro, não há mais. Os artistas estavam convencidos que o dinheiro caía do espaço... Ele teve alguns problemas com isso, mas continuou, muito generosamente. Lembro-me de ele dizer que sabia que ia perder dinheiro, mas não se importava.

Isto na altura do 1º de Maio. Quer dizer, o entusiasmo era este. Se o 25 de Abril já foi uma aventura muito gira e muito estimulante, o 1º de Maio foi uma experiência de *Milagre de Fátima!* A gente ia pelo meio da rua, estava tudo fechado, não havia uma loja aberta, não havia uma taberna aberta, um café ou uma pastelaria, nada, portanto as pessoas atravessavam a cidade de Lisboa sem nada para comer nem beber, e as pessoas que moravam no rés-do-chão estavam com jarros de água para quem quisesse beber um copinho de água... às vezes aparecia uma bolachinha! E ia tudo por ali adiante na maior até ao estádio 1º de Maio. A gente queria lá saber de beber ou de comer ou de... e depois a felicidade, toda a gente a dar-se muito bem uns com os outros, sabe que nesse dia não houve acidentes nas urgências dos hospitais, não houve nada de extraordinário, nada, estava tudo bem. Estivemos todos na maior – milagre de Fátima! Os polícias e as mulheres polícias que não podiam andar juntos, e... a gente ia pela Avenida da Liberdade fora e estavam casais de polícias, com o seu cravinho na orelha e na lapela. Não houve o mais pequeno problema em toda a cidade, no 1º de Maio. Esta atmosfera de milagre, de coisa única, entusiasmou muita gente, como é natural, não é? E nós acabámos esse dia, eu e mais uma data de artistas amigos e mais o próprio Manuel Brito, numa casa que ele tinha na Avenida dos Estados Unidos, que dava para o Estádio 1º de Maio e fomos lá comer qualquer coisinha, porque o Manuel disse tinha lá umas conservas e umas bolachas. Cantámos e dançámos, brincámos muito uns com os outros e começámos a combinar a pintura do 10 de Junho. Uma pintura colectiva que se fez na Galeria de Belém. Há umas fotografias que o Manuel Brito tem de um almoço que fizemos numa casa que ele tinha em Loures, que entretanto vendeu, e temos os artistas todos sentados à mesa numa última ceia, com os pratos por trás da cabeça, que é coisa maravilhosa.

Brincadeiras, toda a gente estava feliz, ninguém pensava em problemas de mercado, no entanto, havia problemas de dinheiro que as pessoas tinham...

De qualquer modo, as pessoas lá se foram safando de qualquer modo. Eu, por acaso, também me saí muito bem, porque apareceu um engenheiro louco, que era director dos químicos da *Shell*, eu tinha trabalhado com ele, ele tinha arranjado maneira de eu trabalhar com essas coisas de espuma de poliuretano e nessa altura ele perguntou-me se eu queria ir trabalhar para mesmo para a fábrica como designer:

- *Eu quero, com certeza que quero!*

lá lá umas vezes por mês, ganhava a minha vida, um ano praticamente... Foi em 75 que eu fui trabalhar para a Secretaria de Estado da Cultura.

A Secretaria de Estado da Cultura foi uma coisa esquisita que foi inventada pelo Jorge Jesuíno que é um filósofo, que era Comandante Jesuíno nessa altura, era o Ministro da Comunicação Social. Dentro da Comunicação Social, havia o antigo SNI, e o Jesuíno nessa altura resolveu inventar uma Secretaria de Estado da Cultura, dependente do Ministério da Comunicação Social, com o João Feytor Branco a secretário de Estado e, entretanto, ele queria que o meu amigo Hélder Macedo fosse Secretário de Estado para a Comunicação Social, mas o Hélder Macedo disse que não, mas que se fosse para a cultura podia, mas na cultura havia só o cargo de director geral e assim foi. O Hélder Macedo foi para lá e eu, que também sou muito amigo do Jesuíno, fomos colegas de liceu, e eu fui ajudar o Hélder Macedo. Nessa altura... ele era um tipo muito rápido, muito decidido e com um espírito prático muito desenvolvido, mas não conhecia os meios aqui de Lisboa. De maneira que eu funcionei mais ou menos como adjunto dele. Entretanto, eu tinha contratos de 3 em 3 meses, ele foi-se embora ao fim de não sei se 6 meses. Ele tinha a vida dele e aquilo não ia dar em nada, aproximava-se o 25 de Novembro e entretanto ficou o Prado Coelho, que tinha sido nomeado ao mesmo tempo Director Geral e o Prado Coelho herdou-me a mim, com os assuntos do Hélder Macedo por resolver. Eu fiquei para dar apoio ao Prado Coelho naquela área. Fiquei a dirigir um gabinete que era o gabinete de Animação Cultural, onde o Prado Coelho metia tudo quanto era pessoal de esquerda, porque ele tinha saído do Partido Comunista. Havia muitas pessoas que ficaram ali metidas, tinham que fazer parte dos quadros da Secretaria de Estado da Cultura e então para onde é que

os mandaram para não incomodarem – para o meu departamento e fiz muitas ginásticas e tal e aquilo andou para a frente sem grandes problemas. Mas quando o Hélder saiu o Prado Coelho era a única pessoa que havia na Secretaria de Estado da Cultura. De resto eram secretárias e era eu, que tinha o gabinete de Animação Cultural, que era o mais qualificado hierarquicamente dentro daquela história. Mas nós estávamos decididos, e foi isso que me fez ficar, a fazer crescer aquilo. Pensei:

- Isto não pode desaparecer! Isto é um embrião de uma Secretaria de Estado da Cultura, temos que fazer qualquer coisa.

Trabalhámos muito, mas muito e acabámos por fazer qualquer coisa. Nessa altura, eu não tinha colaboradores nenhuns e comecei a pensar em fazer no gabinete de Animação Cultural... *Isto não há aqui especialistas de coisa nenhuma*, e dava-me imenso jeito, porque eu tinha a Galeria de Belém, que era uma coisa que se teria que reinventar, ainda estava com funções muito mal definidas.

Havia um artista, que era o Vítor Belém, que estava encarregue da montagem de exposições, portanto, estava noutra departamento. Eu podia contar com ele para montar exposições, ele tomava conta das carpintarias e pinturas e essas coisas. Eu podia contar com ele aí, nessa área, mas noutras não. Entretanto, o Ernesto de Sousa propôs, sabendo disto, a entrada de dois indivíduos curiosos, que eram muito bons alunos, os mais interessantes da Escola de Belas-Artes da altura. Um deles, eu conhecia já da segunda performance que eu fiz na Galeria Judite da Cruz, que era o Calhau, que já andava lá com uma franjinha a chatear toda a gente e o Julião Sarmiento. E eu disse:

- Venham eles, venham eles rapidamente, que a gente dá-lhes já que fazer!

Falei com o Prado Coelho e disse-lhe:

- Eu acho que é importante. Vamos fazer alguma coisa com eles.

O facto é que tinha ali dois jovens a trabalhar. Comigo ficou o Julião, claro! Era mais espevitado. Sempre foi. O Julião desde pequenino que andava sempre na berra... ele tinha viagens grátis ou então muito baratas, porque a mulher dele era hospedeira, já tinha ido a Nova Iorque várias vezes, já tinha viajado muito, andava sempre de um lado para o outro e ele gostava daquilo, portanto tudo

bem. Quando eu fui, de certo modo, corrido da Animação Cultural, já a Galeria de Belém começava a ter pessoal, já aquilo estava a organizar-se e a certa altura, tiraram-me da animação cultural, porque era perigoso, por causa da criação de centros culturais.

Foi para lá uma senhora de geografia tratar disso e eu fiquei só com a Galeria. E pensei:

- *Agora é que a Galeria vai andar!*

Entretanto, eu já tinha conseguido electricistas para lá, que era uma coisa fundamental. Tinha guardas, tinha quatro senhoras da limpeza que tinham pouco trabalho e passaram a ter que fazer. Desde limpar todos os filmes de cinema que havia, as bobines.... E quando havia exposições, as senhoras também ajudavam: a transportar os quadros, etc. Havia lá uma colecção de arte portuguesa muito boa, com diversos modernistas e artistas decentes. Muitas das obras que foram para lá, fui eu que tirei dos gabinetes das pessoas...

Houve pequenas perseguições a que fui sujeito e, nessa altura, um indivíduo chamado Lima de Freitas que era muito mau pintor, na minha opinião, mas enfim... tinha má cabeça... Ele mandou, a certa altura, guardar tudo num sótão que havia na Galeria de Belém, debaixo de um telhado de chapa, tudo fechado à chave e ele com a chave na mão... Eu fiquei danado, mas consegui, quando fui para lá e ele saiu, fazer com a carpintaria um sistema de baias para guardar a colecção. Mais tarde, com outra besta, outro animal chamado Vasco Polido Valente, de uma burrice atroz... mal formado... Ele acabou com a Galeria de Belém e o pior não foi acabar com o funcionamento da Galeria de Belém, foi com a existência. Os electricistas saíram de lá, as senhoras da limpeza também... Ele esvaziou a galeria de pessoal, quer dizer, aquilo ficou abandonado... Passava polícia à noite por fora, não por dentro. Dantes dormia um guarda lá dentro. E relativamente pouco tempo depois, aquilo já abandonado, fizeram isso com o intuito de me tirar de lá... aquilo ardeu, com um curto circuito lento... Aí já nós tínhamos muito material... Eu tinha a mania do material "moderno". Uma das primeiras coisas que eu tinha arranjado duas câmaras de vídeo a preto e branco que estavam à disposição dos artistas. (...) Mais tarde, comprei uma câmara a cor e, finalmente, comprei um mini-estúdio *Phillips*, muito bom, com cinco canais.

Portanto, isso foi pouco tempo antes de correrem comigo. Queriam correr comigo para acabar com a galeria. Nós tínhamos decidido ampliar aquilo e transformar a galeria num centro cultural de Belém, que teria as instalações que já tinha e englobava as instalações do Museu de Arte Popular. Eram dois edifícios paralelos, era fechado do lado dos ventos (o lado do Mosteiro dos Jerónimos) e também com um terceiro corpo de edifícios onde estavam os administrativos. Fez um longo projecto de estudo pelo arquitecto Rosa, que foi apresentado ao Director Geral, foi aprovado e criado por despacho e, logo a seguir, entrou a Maria de Lourdes Pintassilgo (que esteve lá pouco tempo), entra o Vasco Polido Valente e anula o despacho e pura e simplesmente acaba com a Galeria de Belém. É preciso ter visão, não é? De maneira que é uma besta e eu não lhe perdo.

Tive depois, quando aquilo ardeu, a oportunidade e o gosto de chamar todos os nomes mais inverosímeis ao Secretário de Estado, ao assessor do Secretário de Estado...

PT- A Alternativa aconteceu em 77. Foi na altura em que estava à frente da Galeria...

JV – Foi na altura em que eu estava lá.

O Ernesto de Sousa tinha muito boas relações com o Prado Coelho e comigo e apareceu lá um dia a propor a Alternativa Zero. Nós tínhamos a mania de não ser mal agradecidos... Tudo quanto viesse à rede era peixe. Mas a proposta do Ernesto era uma coisa gira. O Ernesto tinha lá os cúmplices metidos, o Calhau e o Julião, que eram cúmplices dele obviamente - e eu. Ele não me encarou como cúmplice, só mais tarde é que percebeu que eu também era cúmplice dele, porque eu lhe fui resolvendo os problemas logísticos, os problemas de financiamentos e essas coisas todas. Eu é que tratava disso tudo com o Prado Coelho.

PT – Era um orçamento de 410 contos só?

JV – Nós achámos barato. Dá-se o dinheiro, ele tinha a sua equipa, organiza e gere o dinheiro. Levou para lá a equipa, arranjou-se lá um gabinete na galeria

de Belém e ele ficou lá a tomar conta com a sua equipa, era uma equipa pequena. Ele mobilizava os artistas, aquilo era uma animação na galeria. Simplesmente, a partir de certa altura, ele começou a ver que havia coisas de que ele precisava que a equipa dele não resolvia e teve que começar a contar comigo. Eu ia buscar o Vítor Belém por causa das carpintarias e às tantas ele já tinha coisas que nem pensava que podia ter.

PT – Estamos a falar de antes ou depois de ter saído do gabinete de animação cultural?

JV – Antes, antes. Isto para mim era uma maneira de eu poder perceber como aquilo podia funcionar e de levar para lá meios, que não havia. Aquilo foi uma grande movimentação. Aliás, no filme vê-se, há várias cenas em que estou lá eu e o Ernesto a fazer contas e pôr pontos nos “i”s e tal. Porque ele era muito entusiasta, mas às vezes falhava um bocado na administração, mas correu tudo muito bem, os meus funcionários administrativos também ajudavam e estavam à disposição dele. O Vítor Belém, um bocado contrariado, mas também entrou na jogada, com os carpinteiros e com os pintores e não sei quê. Havia lá um projeccionista de cinema que era também chefe electricista e tinha outro electricista, um rapaz mais novo, também a tratar daquilo. Portanto aquela equipa toda estava a trabalhar para o Ernesto. Não só a equipa dele, mas também a direcção geral, na altura, e aquilo correu-lhe bem. De tal modo que mais tarde, começou a correr cada vez melhor. Nós depois organizámos com ele o *Almada Nome de Guerra*, que foi uma coisa que já metia meios mais complicados – Projecções de 35, de 16mm, projecções de 8mm, projecções de vídeo, tinha tudo à mistura. Fez-se uma coisa muito gira. O *Almada Nome de Guerra* foi um acontecimento muito interessante e as pessoas não falam muito nisso. O Almada era uma das primeiras manias do Ernesto, porque ele entendia que o Almada era o vanguardista dos modernistas. Era o mais teórico deles todos, estava ligado à literatura, era um personagem encantador e depois, ainda estava vivo. Ele conviveu e falou com ele. O Almada era encantador, era um tipo muito giro. Enquanto, por exemplo, o Viana, que era um excelente pintor e tinha muita graça, não era tão inteligente como o

Almada, que era um tipo muito inteligente... e pronto, e fez-se a *Alternativa Zero* nestes termos.

PT- Muitas vezes, já agora gostava de perguntar, a questão das datas não é muito clara. Lê-se que a exposição tinha sido pensada para 74. Isso não é verdade, pois não?

JV – Isso já não sei. Isso é com ele... Não sei se ele pensou logo nisso em 74, porque ele... Bom, é possível, porque ele em 73 já tinha feito aquela selecção de artistas para o Salão Nacional das Belas-Artes, portanto havia ali um embrião de qualquer coisa. A ideia já lá estava. O que é que em 74 ninguém fazia nem podia fazer nada. Só se pôde começar a fazer alguma coisa quando se instalou de facto a secretaria, com o Prado Coelho, porque até lá não havia organização nenhuma, não havia meios. Felizmente isto foi tudo feito antes de vir o David Mourão Ferreira. Quando ele veio já tudo isto estava feito. O 1º Congresso da A.I.C.A. que foi feito em Portugal, a abertura do Museu da Etnologia, tudo isso foi feito antes do David Mourão Ferreira. Se o David já lá estivesse não se fazia, e não se fazia por uma razão muito simples, tanto que a segunda exposição do Museu da Etnologia, o David quis fazer ele com o director do Museu – os dois - e não conseguiram fazer! Espantoso! Uma coisa tão simples... Extraordinário! Falta de eficácia, de capacidade técnica das pessoas. E aí é que me parece que o Prado Coelho viu bem, quando decidiu adoptar o Ernesto: *Este gajo vai fazer coisas!* Porque com as burocracias que cá estão é sempre muito complicado. *Vamos dar força ao Ernesto!* E deu-se força ao Ernesto e o Ernesto avançou. E ainda bem, foi em boa hora. Aí é que se estabeleceu, de facto, a cumplicidade entre os dois e a partir daí já houve várias coisas organizadas a meias.

A exposição do Vostell, que foi muito importante, foi feita naquela altura, ele ficou muito amigo dos portugueses. Ele conhecia o Ernesto de Sousa e a certa altura ele conseguiu promover, com Ernesto a ajudar, uma exposição na Gulbenkian. Uma grande exposição, mas os gajos da Gulbenkian viram os trabalhos do Vostell e só queriam os trabalhos de pôr na parede, o resto nem pensar! O Ribeiro veio ter comigo e disse-me que o espaço da Galeria de

Belém é que era bom para fazer aquelas coisas. Eles pagavam o Catálogo e eu fiquei encantado da vida e disse logo que sim. Veio o Vostell, o Julião é claro, começou logo a atacar em força, eu também, claro, e... fez-se uma exposição do Vostell fabulosa, onde ele criou muitos laços de amizade com artistas portugueses. O Vostell era um tipo cheio de ideias, inteligente e que motivou muita gente em Portugal.

Os portugueses andavam esquecidos, ninguém lhes ligava nenhuma e de repente, vinham pessoas de outros países que achavam aquelas experiências importantes e isso foi muito bom, muito gratificante.

Quando se fez a Alternativa Zero as experiências vieram todas ao de cima. Houve muitos artistas que só descobriram a liberdade artística, depois do 25 de Abril, mas havia outros que já tinham descoberto antes... Depois, toda essa gente se juntou na Alternativa Zero. Eu penso que o espírito que presidia era esse espírito de descoberta, uma coisa nova, de aventura... uma nova maneira de estar com os outros, de se relacionar com os outros. O Ernesto insistia muito nesse aspecto.

Na altura as nossas preocupações não eram ganhar dinheiro nem projecção internacional, quer dizer, em alguns casos sim, era natural que o Julião, por exemplo, aproveitasse naquelas cenas todas para se promover um bocado a si próprio, e é natural. Mas na maior parte dos casos, nem o Alberto Carneiro, nem eu...ninguém ligava muito a isso. Penso que não havia invejas...

Havia pessoas que queriam fazer carreiras, como foi o caso do Julião, ou como o caso do Calhau, que também andou a fazer tricas para ver se se conseguia promover, mas por outras vias, por vias mais oficiais. Agora em geral ninguém ligava nenhuma...

PT- Como é que surge o a sua participação, para além das ferramentas que ia proporcionando para a organização?

JV – Entretanto só havia uma artista que tinha feito um trabalho com a mesma ordem de ideias que eu, que era o Alberto Carneiro, que tinha feito um trabalho na Buchotlz, que trouxe de Londres, que é a instalação de pinheiral... É curioso, é preciso não esquecer isso, foi o Rui Mário Gonçalves o comissário

dessa exposição. Ele dirigia a galeria Bucholtz. Fala-se dele como um gajo à moda antiga, mas foi o primeiro a descobrir o Carneiro. Portanto as coisas não são bem como as pessoas e os historiadores vão dizendo.

A certa altura, Ernesto começou a perceber e a conhecer o meu trabalho, estabeleceu-se uma cumplicidade e eu fui um dos artistas convidados para a *Alternativa Zero*. Eu entendi que havia de fazer uma coisa contrária, na altura estava já com o meu projecto das mamografias em curso, mas que não estava desenvolvido, aliás o que vem aí no catálogo é uma fotografia do positivo, que serviu para depois tirar cópias e trabalhar. Não tinha meios ainda para realizar esse trabalho, então inventei uma coisa: Foi um compartimento fechado só com uma porta e pus lá uma câmara de vídeo, pus um monitor do lado de fora, que podia ser visto do lado de dentro e de fora. As pessoas eram convidadas a ir lá dentro, para o meio de um espaço branco fazer o que lhes apetecesse e registava-se o vídeo daquilo que as pessoas iam fazendo. De modo que as pessoas que estavam do lado de fora podiam ver o que estava a passar lá dentro. Foi a primeira coisa que eu fiz.

PT- Na descrição das obras apresentadas no Catálogo diz que apresentou o espaço preenchido por quatro colchões de poliuretano moldado...

JV – Não. Não fiz isso aí. O que eu fiz lá dentro não foi nada disso. Tinha a fotografia que faz parte do catálogo. Ficou como a origem do projecto, mas o que fiz lá dentro não foi nada disso. Fiz só esta vídeo instalação. Na altura também havia falta de vídeo. Tinha lá já algum material que ainda ajudou qualquer coisa.

PT – Como foi para si o processo? Portanto, partia de trabalho que já tinha esboçado... Foi escolhido por si, o espaço? Ia lá muitas vezes?

JV – Sabia que tinha um espaço limitado, quer dizer, mexia com vídeo, imagem e tinha outros a ver. Mais tarde repeti o processo noutros termos, já mais complicados, mas à partida era a mesma coisa. Fiz isso com uma performance. Havia uma projecção dentro do espaço da instalação onde eu fazia a

performance, um vídeo que passava. Por sua vez, havia uma câmara que registava os meus movimentos, que era passado num monitor lá fora, para o público ver, e simultaneamente, era mostrado o que se estava a passar comigo na instalação e o vídeo original nas paredes. Havia umas pessoas que cantavam e eu punha-me ali a tomar conta e dar comida e de beber a um burro. Mas a primeira era a coisa mais elementar. Era uma pessoa estar sozinha a fazer coisas, o artista estar sozinho a trabalhar, ter uma câmara sabendo que lá fora o vêem. É a ideia base e foi o que ficou, mas o Ernesto ficou muito impressionado com isto tudo! O Ernesto não estava à espera! Começou a perceber que aquela malta tinha potencialidades muito grandes. Começou a distinguir o trabalho dos artistas de vanguarda que existiam e os outros que tinham feito uma peça ou outra no meio de grandes confusões. Isso deu um ponto de partida para muitos jovens artistas começarem a trabalhar nas áreas de vanguarda.

PT – Quem é que acha que foi o artista que mais ganhou com a *Alternativa Zero*?

JV – Nunca pensei nisso. Com a Alternativa, quem ganhou mais com esse tipo de movimento foi o Julião Sarmiento, mas com a Alternativa Zero propriamente não me parece. O Julião não ganhou grande coisa com a *Alternativa Zero*. Trabalhou muito, isso posso dizer. Eu tenho muita estima pelo Julião, na medida em que, ele quando trabalhou comigo, foi sempre um excelente profissional. Trabalhava que se desunhava para os outros. Para ele também, também é coisa engraçada é que ele também trabalhava para si próprio. Trabalhava para os outros e muito bem, com muito esforço.

PT – Em termos de recepção das obras, como percebeu a reacção do público? Esteve no espaço muitas vezes?

JV – Há uma coisa importante na *Alternativa Zero* que é o espaço de Belém, e daí o meu interesse particular naquilo, porque tinha uma quantidade de pessoas que iam para ali que hoje se espalham em Belém. Tinha o mercado do

povo, que era uma série de restaurantes e lojinhas e havia muita gente que se passeava por ali.

Abrimos aquela exposição e não queira saber as enchentes... Aliás, na galeria de Belém havia dois mil visitantes por semana. Funcionava em pleno, de uma maneira espantosa! Tínhamos imensos visitantes e isso era o mais importante: que uma exposição de vanguarda daquele tipo tivesse tido esses visitantes.

PT – A exposição não era paga...

JV – Nem pensar nisso.

PT – Para si, a nível pessoal, lembra-se da *Alternativa Zero* de que forma? O que é que significou para si?

JV – Para mim, foi uma coisa que eu acompanhei - o projecto do Ernesto. Eu percebi o projecto dele e dei uma força para aquilo se fazer porque entendi que aquilo era importante.

O Ernesto depois da *Alternativa Zero* meteu-se numa aventura que a mim me parece ter sido mal conduzida, que foi a história da Diferença. Ele realizou um curso de arte na Galeria Diferença e isso, na minha opinião, não correu muito bem. Mas é interessante que ele, nessa altura, começou-se a interessar por outros artistas mais jovens, que já não estavam relacionados com aquele tipo de vanguarda que eu andava a prosseguir naquela altura. Por exemplo, um dos professores da Diferença era o Pedro Proença. Não tem nada a ver, não é? O Calapez estava lá, já era outra zona de intervenção, já não era a mesma gente. Portanto ele derivou para aí. Não sei mais nada...Eu era sócio da Diferença mas desliguei-me daquilo, não me interessava o projecto. Interessava, mas não directamente, não pessoalmente. O projecto da escola e o tipo de pedagogia do Ernesto não me interessava muito. O Ernesto queria ser muito guru, percebe? Um xamã, muito à frente das coisas que se faziam atrás dele. Uma coisa que comigo nunca aconteceu, eu já lá estava. Mas não tínhamos esse tipo de relação. Mas quanto fizemos coisas em conjunto as coisas funcionaram lindamente. No Almada Nome de Guerra, a performance dele, eu colaborei absolutamente em tudo o que podia, mas a performance não era minha, era

dele. No entanto, dei tudo. Organizei aquilo tudo, portanto tive uma relação diferente da do mestre/ discípulo, não tinha que ver com isso.

Entrevista a Julião Sarmento

15 Janeiro de 2008



Patrícia Trindade - Muito obrigada por nos receber. Mais do que homenagear, gostaria de, com o meu projecto, visitar a Alternativa sob o olhar dos intervenientes e não dos críticos. Passados trinta anos sobre a Alternativa Zero é permitida uma perspectiva que não era perspectivável há trinta anos atrás....

Julião Sarmento - Já passaram trinta anos?...claro, claro, mas ainda é uma perspectiva a quente de certa maneira.

PT – Gostaria de começar pelo contexto sócio-político da revolução de Abril, o que estava a fazer na altura, como surge neste contexto a Alternativa.

JS – Você quer saber como é que apareceu a Alternativa Zero e porque é que apareceu a Alternativa Zero?

PT – Sim, sim, o contexto em que surge na sua perspectiva...

JS – A história é muito simples... Tem tempo?

PT – Sim, sim. Todo.

JS - Não é rápida...Eu nessa altura era um jovem artista, como é o caso de muitos jovens artistas não tinha experiência nenhuma, nós tínhamos, havia naquela altura... Como é que hei-de começar...É muito complicado... É muito difícil para vocês com a idade que vocês têm tentar perceber os contextos destas coisas porque são contextos, quer dizer, eram diametralmente opostos aos que existem hoje em dia. A arte de que hoje em dia se fala e é uma comum e há exposições e há galerias, não existia, era completamente inexistente, havia pouquíssimas, contavam-se pelos dedos da mão as galerias que existiam, eu lembro-me, sei lá, existia...estou-me a reportar a antes do 25 de Abril, antes da revolução de Abril, existia a galeria 111... (pausa) a 111...(riso), uma que se chamava Interior que durou muito pouco tempo, existia, houve um *bruí* de recuperação económica caetanista, no tempo de Marcelo Caetano, por volta de 1972, abriu uma galeria de pouca dura, chamada Judite da Cruz, que parecia que... no Chiado que era assim....acho que não havia mais nada. Pois, não havia mais nada. Havia a Galeria Zen no Porto, que era a 111 e não havia mais nada. Isto para você ter uma noção do que isto era. Artistas, éramos para aí 14. 14 não, obviamente é um exagero, mas haviam poucos, haviam para aí 100 artistas, se houvesse, mas 100 contando com aqueles merdosos... mesmo merdosos até... quer dizer, passando todo o leque, se houvesse 100 era muito. Hoje deve haver 5000 ou 6000, sei lá, portanto você já está a ver como é que as coisas diferem. E é evidente, apenso a isso vinha o interesse, havia o interesse das pessoas pela arte que era nulo. Naquela altura, eu costumava dizer isto, sem querer correr o risco de me repetir e isto é rigorosamente verdade, eu tenho falado, ainda noutro dia estava numa conversa com o Lawrence Weiner que é mais velho que eu, é dez anos mais velho que eu, mas as gerações não estão assim tão distantes e ele corroborava aquilo que eu dizia, quando nós fazíamos, éramos novinhos e fazíamos exposições, uma exposição individual numa galeria, ou num espaço alternativo, porque galerias naquela altura, primeiro que conseguíssemos fazer uma exposição numa galeria, era difícil. Na noite da inauguração havia o artista, a namorada do artista, para aí os dois melhores amigos do artista, o pai e a mãe e era uma sorte do caraças. Ficávamos todos contentes e íamos para a tasca da esquina comer um prego e era assim...e isto não é anedota, é rigorosamente verdade. Era assim é que se passavam as coisas. Portanto, isto é o contexto. Havia um determinado tipo de

artistas que estavam interessados numa arte que não era convencional na altura, que não era agarrar num quadrinho... pintar quadros e fazer esculturas, que olhávamos um bocado para fora, bebíamos avidamente as coisas que se passavam no exterior, nomeadamente em Inglaterra e nos Estados Unidos, digamos que, o Papa dessa geração, que era uma geração que contava para aí com cinco pessoas, era Ernesto de Sousa. Quem eram essas 5 pessoas? Era eu, era o Fernando Calhau, era a Helena Almeida, mais velhos o Ângelo de Sousa e o Alberto Carneiro. Depois um pouquinho mais tarde, pessoas como o Leonel Moura, mas já mais tarde o António Cerveira Pinto, depois mais tarde ainda, aqueles tipos do grupo de Evoramonte, o José Carvalho, José Conduto, que eram capitaneados pelo António Palolo, e eu acho que esgotei. E não havia mais ninguém. Tudo o resto eram pintores convencionais ou escultores convencionais.

O Ernesto de Sousa tornou-se uma espécie de Papa desta geração, que era um homem brilhante, de facto, era uma espécie de vendedor de cavalos cansados, a alcunha dele era o Barão Cigano, porque ele tinha cara de cigano e mandava bocas... mas, o que é curioso é que havia uma lado estranho nele que... era *boquista*, mandava as maiores... da história, mas sempre com uma inteligência incrível, era um tipo brilhante, era um gajo muito culto, aparentemente muito culto, porque segundo ele dizia e muito bem, ele era um especialista em ideias gerais, falava de tudo mais ou menos, mas de uma maneira tão inteligente, que convencia toda a gente que sabia muito de tudo, quando sabia pela ramagem um pouco de tudo. Bom, e isto era o personagem Ernesto de Sousa. Era uma bomba de estamina ninguém tenha dúvidas.

As pessoas estavam dez minutos com Ernesto de Sousa e ficavam com vontade de mudar o mundo, e repare com a idade que eu tenho, eu nunca, mas nunca em toda a minha vida, nem em Portugal nem no estrangeiro, encontrei ninguém como o Ernesto de Sousa, com a capacidade que tinha de transmitir entusiasmo, mas nem nada que se lhe assemelhe, era um caso único. Bom, eu conheci o Ernesto de Sousa pela mão do Fernando Calhau, que era o meu melhor amigo: *eh pá, um gajo porreiro* (que era o Ernesto de Sousa); eu era novinho, tinha 20 anos, 19, excitadíssimo, e finalmente havia um gajo que não era dos nossos, que não era artista, mas era um crítico, que

percebe e que gosta daquilo que nós estamos a fazer. Quais eram os críticos na altura? Era o Rui-Mário Gonçalves, o Eurico Gonçalves...

Eu estava com o Ernesto todos os dias. Eu praticamente almoçava e jantava com o Ernesto todos os dias, mas todos os dias... sempre a discutirmos, a conversarmos, a termos conversas. Eram conversas super interessantes, não eram conversas de *chacha*, porque o Ernesto tinha essa capacidade.

PT - Passados todos estes anos, a forma como as coisas foram sendo contadas, como surge na história que é contada na *Perspectiva: Alternativa Zero*. O Julião aparece como simplesmente como artista. Não se fala em tudo aquilo que esteve por trás...

JS – Por isso mesmo é que eu estou muito contente por termos esta conversa, porque acho que é a primeira vez que eu, em “público” tive a oportunidade de dizer isto.

PT – Acho que este projecto tem sido aliciante e interessante por isso mesmo. Todos os artistas que entrevistei dão uma perspectiva, apresentam pontos em comum, mas esta tenho a certeza que será fulcral porque há muito por dizer. É sempre melhor ir à fonte do que ler o que terceiros escreveram sobre o assunto e tirar citações. Perceber o que cada pessoa que viveu o evento tem a dizer.

Estranhei, não o ver, em Julho, no colóquio sobre os trinta anos da Alternativa Zero... Falei com o Paulo Vale e ele disse que tinha ficado com imensa pena de não ter conseguido entrar em contacto consigo...

JS - Mas eu não soube de nada. Eu não soube de nada. Mais tarde, numa circunstância qualquer, não me lembro onde, apresentaram-me e ele disse isso, falou-se nisso, mas eu não tinha sido informado de nada, não soube de nada.

PT – Digo-lhe isto porque lá vimos um vídeo super 8 em que o Julião aparece em diversas situações, na montagem, em reuniões...

JS – Eu vivia lá! Eu vivia na Alternativa Zero.

PT – Foi muito engraçado porque as pessoas que estavam presentes iam comentando o vídeo, iam mandando bocas e tornou o visionamento do vídeo muito mais rico.

Em termos de percurso, o Julião já falou em projectos antes da Alternativa Zero, mas e depois?

JS – Depois da Alternativa, zanguei-me com o Ernesto. (risos) Tivemos uma zanga violenta. Não foi depois foi durante, quer dizer, foi para aí uma semana... Zanguei-me de morte com o Ernesto uma semana antes de inaugurar a Alternativa. Zanga de morte que, enfim, depois passou, mas ficou. Nunca passam estas coisas. E que teve a ver, bom não vou agora explicar o caso que não interessa, mas que teve a ver... de facto, estava-se mesmo a ver, quer dizer, agora com a idade que tenho já percebo isto, mas estava-se mesmo a ver, a tal ideia, do filho e do pai. O Ernesto protegeu-me e apoiava-me, mas depois, como é natural nessas coisas, queria que eu estivesse sempre ali. Não podia pôr o pé em ramo verde, controlo absoluto! Quando eu queria por ali o pé, ele punha-me a pata em cima e aí já não... como bom filho, já não queria eu... também sou um indivíduo...

Depois da Alternativa, nunca mais fiz nada com o Ernesto, nunca mais entrei em nenhum projecto com o Ernesto. É curioso, quando uma pessoa pensa nisso... Mas, aquilo que eu achava do Ernesto continuo a achar e continuo a dizer.

PT – Como é que surgiu, afinal, a *Alternativa Zero*?

JS - O Ernesto, até então, tinha feito duas exposições, comissariado duas exposições: Uma que se chamava *Do vazio à Provocação* e outra *Projectos e Ideias*, que eram duas exposições geniais. Geniais para o âmbito português – atenção! Mas era o único tipo que tinha tido coragem de fazer exposições, porque ele conhecia, já tinha ouvido falar do Harold Szeeman, da *Documenta 5*, estava muito virado para isso, estava muito interessado nisso e enquanto eu bebia no Ernesto de Sousa, o Ernesto de Sousa bebia no Harold Szeeman. É

sempre assim que as coisas funcionam. Tinha feito estas duas exposições *Do vazio à Provocação* e *Projectos e Ideias*, que tinham sido duas pedradas no charco no âmbito das exposições nacionais e depois começou a escrever para a *Vida Mundial* e nunca mais fez nada como comissário. Eu, um jovem artista desejando entrar numa exposição comissariada pelo Ernesto de Sousa, vendo finalmente que era agora que eu ia ter a minha oportunidade, comecei a chagar a cabeça do Ernesto... mas todos os dias, não têm noção do que eu chagava a cabeça do Ernesto:

- *Eh, pá, Tens que fazer uma exposição! Então fizeste duas e não fazes mais nenhuma?*

[e Ernesto dizia:]

- *Estou farto, não quero fazer mais nenhuma exposição.*

- *Tens que fazer! Tens que fazer!...*

Tanto lhe chaguei a cabeça e tanto lhe dizia que arranjava tudo, fazia tudo e ajudava que o gajo, um dia estávamos nós, nunca mais me esqueço, no cinema Império, que era um cinema que havia ao pé da Praça do Chile, um cinema daqueles *double feature*, tipo Tarantino/ Robert Rodrigues *Grind House*. E vimos *Os Sete Magníficos* do John Sturges - também não me esqueço – e no intervalo entre esse filme e outro, eu, mais uma vez, comecei a chateá-lo:

- *Eh, pá! Tu já pensaste na exposição?*

O gajo [disse]:

- *Eh, pá! Não me esfolas mais a cabeça! Eu faço a exposição com uma condição: Eu vou falar com o Eduardo Prado Coelho e tu saís da Secretaria de Estado e a Secretaria de Estado dispensa-te para tu trabalhares só comigo, para fazeres todo o trabalho de sapa para a exposição que eu quero fazer.*

E eu disse:

- *OK, Ernesto!*

E foi assim que nasceu a Alternativa Zero, nesta célebre noite, devido a eu ter chateado tanto o desgraçado do Ernesto. Pronto. A partir daí o Ernesto começou a trabalhar, sedeámo-nos numa coisa que se chamava Galeria de Arte Moderna ou Galeria de Belém, que ardeu, em frente do CCB. E pronto, foi assim. Já tem o contexto e tem a história.

PT – Já que esteve presente desde a génese, como é que foi pensada a exposição em termos de conceito...

JS – (Risos) Quer que eu seja verdadeiro, quer que defenda... (risos) Eu acho que há, deve haver a realidade histórica...

Isto é um bocado como o senhor do Enola Gay que deitou a bomba em cima de Hiroshima, quer dizer, há as necessidades, é importante defender a figura do Ernesto, mas também é importante estabelecer a realidade histórica das coisas. A Alternativa Zero foi feita com muito, na minha perspectiva pessoal, com muitas concessões, mas que funcionou. Ernesto de Sousa disse:

- *Vamos fazer uma grande exposição com todos os artistas em Portugal que trabalham com métodos não convencionais!*

Porreiro, até aqui tudo bem. Onde é que começava o problema? É que éramos quinze...Vai-se fazer uma grande exposição com quinze gajos?! Então, o que é que o Ernesto começou a fazer?

Foi fazer repescagens... do género: "*Ah! O Joaquim da Silva, um dia – um gajo que só pinta, imagina, naturezas mortas – um dia fez um filme super 8 sobre a mãe que não sei quê!*" OK. Joaquim da Silva com aquele filme super 8. Eu não vou referir nomes por razões óbvias... "*O António das Osgas, que é um gajo que faz esculturas de mármore de modelos ao vivo, um dia tirou quatro fotografias e pô-las na parede...*" Está a ver o estilo? Portanto, grande parte da Alternativa Zero foi feita desta maneira. O José Rodrigues está na Alternativa Zero e não fez mais nada que não fosse o mais convencional na vida. O António Sena, que é um grande pintor português, está na Alternativa Zero não com quadros, mas com uns desenhos que ele tinha feito a explicar como é que ele ia fazer os quadros. É um bocado *twisting it a little bit*, mas é um pouco isto.... A Alternativa Zero foi feita, porque o Ernesto queria fazer uma grande exposição em termos quantitativos e fez, abriu um bocado as portas a essa quantidade. Pronto, é isso que eu tinha a dizer.

PT – Então, pelas suas palavras...

JS- Mas, espere aí, deixe-me só acabar. Mas fez de facto um estudo aturado, nós procurámos todos os artistas que em Portugal alguma vez tinham feito

alguma coisa que não fosse quadros ou esculturas. Isto, em termos gerais, era a situação.

PT – Como a máquina do Bragança...

JS – Como a máquina do Bragança! O Bragança alguma vez fez alguma coisa na vida a não ser aquela máquina? Ou, pronto... A máquina do Bragança é um bom exemplo.

PT – Esta era uma das questões que eu tinha. Algumas das obras foram escolhidas pelo Ernesto, mas outras foram feitas especialmente para a Alternativa Zero.

JS – Houve, sim, senhor.

PT – Nesse caso os artistas tiveram liberdade total? Por exemplo, o caso de Ângelo de Sousa, onde não se apresentou pintura, fez-se uma instalação nas paredes...

JS – Exacto, ele fez isso, porque o Ernesto... Aquilo, o discurso era... O Ângelo de Sousa é um homem muito inteligente, muito informado e é um artista superior, portanto o Ângelo não era um daqueles totós que ele tinha que estar a explicar. Percebeu perfeitamente o que o Ernesto queria:

- *Eu não quero nenhuns quadros, tu fazes para aqui uma merda!!...*

Era assim o Ernesto, e claro que o Ângelo fez e sabia perfeitamente o que estava a fazer.

PT – E em relação aos seus trabalhos?

JS – Os meus trabalhos não foram feitos para a Alternativa, eram trabalhos que já existiam. Por uma razão muito simples, tão simples como esta. A Alternativa deu-me tanto trabalho a fazer, tanto trabalho, quer dizer, levava-nos o dia e a noite, que eu tinha tempo para tudo, menos para estar a pensar em trabalho, de modo que eu fiz uma espécie de repescagem de trabalhos que tinha e que

achava que podiam funcionar ali dentro. O meu caso foi muito simples, só não fiz trabalho para a Alternativa porque não tive tempo - mesmo. Não tive tempo físico nem mental.

PT – Mas eram inéditos...

JS - Eram. Todos os trabalhos naquela altura eram, mas acha que fazia exposições em algum lado? Era tudo inédito!

PT – Quanto às diferentes vertentes da sua participação, no catálogo o Julião surge como tendo prestado serviços de apoio. Na mesma condição surge Isabel Alves...

JS – Os serviços de apoio da Isabel Alves era dormir com o Ernesto, ela era namorada do Ernesto, não é? É um serviço de apoio! Ela trabalhava na *Phillips* naquela altura e ela através da *Phillips* conseguiu coisas do tipo... não me lembro, não posso dizer com precisão, mas... A Isabel Alves, já naquela altura e isso é uma coisa que se pode perceber ainda hoje em dia, tinha uma devoção *canina* pelo Ernesto, não sei se você já falou com ela...

PT – Sim, já.

JS - Tudo aquilo que o Ernesto fazia, quer dizer, era *God all mighty!* Tudo aquilo que o Ernesto fazia e dizia era palavra divina! Portanto ela, para além de ser mulher do Ernesto, trabalhava na *Phillips* e ajudava sempre que era preciso com monitores, naquela altura havia muito pouco material electrónico, portanto sempre que era preciso monitores ou máquinas ou circuitos fechados de vídeo, ela, com os conhecimentos na *Phillips* conseguia arranjar. Neste aspecto, ela participou e, claro, que noutro aspecto mais íntimo participou, dando-lhe aquilo que ele precisaria, etc., etc. Mas foi sobretudo esta a participação de Isabel Alves.

PT – Em termos temporais há pouca clareza quanto às datas de concepção e inauguração pretendida inicialmente. Diz-se que o dinheiro do orçamento não

chegava e foi atrasando a exposição. Não havia muita burocracia, as coisas eram faladas ou....

JS – Havia. O problema é que as burocracias eram muito burocráticas. E portanto, a Alternativa devia ter sido inaugurada um ano antes e demorou um ano mais por causa dessa porcaria das burocracias. Trabalhávamos todos sobre o joelho, não havia dinheiro para pagar aos... sei lá... O João Melo, que era o gráfico que fez o catálogo, o Carlos Gentil-Homem que fez o cartaz, não havia dinheiro para lhes pagar. O José Manuel Costa Alves fez as fotografias e não havia dinheiro para lhe pagar. Portanto, andava tudo a trabalhar sobre o tapete, mas as pessoas tinham que ganhar a sua vida, não... Eu não! Eu não tinha que receber. Eu era funcionário da Secretaria de Estado da Cultura, era funcionário público, estava a receber o meu ordenado de funcionário público e estava destacado ali, mas pronto. Agora havia tipos que não, que eram uma espécie de tarefeiros, era preciso gerir muito bem esse capital. O capital foi entregue ao Ernesto. O Ernesto é que fazia a gestão consoante achava melhor. Mas as coisas eram muito demoradas, eram muito burocráticas. Como imagino que saiba, a Alternativa devia ter inaugurado antes. Um ano antes, em 76 e não em 77. Estaria pronto para inaugurar, não tivesse sido.... Bom, na realidade deu jeito só inaugurar em 77, porque, assim, convidaram-se mais artistas, os artistas tiveram mais tempo para trabalhar. Mas havia, tinha havido condições para inaugurar em 76.

PT – Quando a exposição inaugurou no final de Fevereiro. Esteve lá no espaço? Viu a forma como o público recebeu as obras? Era receptivo ou pelo contrário?

JS – Era. Sim, havia parte do público que era receptiva, os poucos, os catorze que estavam interessados nas artes plásticas e nestes tipos de arte, que eram meia dúzia e depois havia os outros que iam lá como quem ia para a feira popular, porque ainda por cima aquilo era o mercado do povo, ia tudo à molhada e fé em deus.

iam para ali como se fossem... na realidade muito objectiva, por muito que custe aos historiadores de agora, grande parte das pessoas, naquela altura, iam lá como iam à feira popular. Era igual. “Eh, pá, um gajo pode mexer aqui?” A grande participação da massa era um pouco isso, mas foi receptivo porque as coisas eram muito interactivas, iam na palhaçada, enfim.

PT – E o *Living Theatre*?

JS – Isso foi mais tarde.

PT – Não teve nada a ver com Alternativa Zero. Parece confundir-se um pouco as duas.... O André Gomes disse-me que boicotou uma das apresentações...

JS – O *Living Theatre* fez vários espectáculos. É provável que o André tenha boicotado um desses espectáculos, eu não assisti, é muito provável que sim. O André apareceu na inauguração com a Lídia Barlov. Foi um escândalo naquela altura! (risos)

PT – Para si a Alternativa foi então realmente importante, esta oportunidade de trabalhar com o Ernesto...

JS – Com certeza que teve. Não, não foi a primeira... Ah, quer dizer, não foi, porque isto era quando nós pensámos na Alternativa, mas entretanto, entre essa célebre noite no Imperial até à inauguração da Alternativa Zero, tive oportunidade de trabalhar em montes, porque aquilo demorou tanto tempo... Tive a oportunidade de trabalhar com o Ernesto em outros projectos que não este. Eu julguei que este seria o primeiro, mas houve outras coisas no meio também.

PT – O que é que achou da *Perspectiva: Alternativa Zero*?

JS – O que é que eu achei... Não achei nada. Acho que não teve nada a ver com a Alternativa. A Alternativa Zero é daquelas coisas irrepetíveis. Digamos que, 80% da Alternativa Zero e repare, isto é uma opinião pessoal, 80% do

valor ou do interesse da Alternativa Zero tem a ver com o contexto e o contexto é uma coisa irrepitível. Portanto, quando, vinte anos depois se apresenta em Serralves, uma espécie de espólios daquilo que foi feito vinte anos antes, mas sem o contexto... Sem o contexto aquilo não é nada! Eu tive nas duas e cheguei e não reconheci a Alternativa. Não reconheci nada, zero. Aquilo não era a Alternativa Zero, era zero. As peças, até algumas delas eram para mim irreconhecíveis. Não tinha nada que ver. A Alternativa Zero é um daqueles casos paradigmáticos em que o contexto é absolutamente fundamental... mas o contexto de tudo: o contexto físico, o contexto logístico, o contexto temporal, social, político... é absolutamente importante. E isso era 80 ou 90% da Alternativa, mais que os trabalhos, que aliás tem a ver com o próprio espírito da Alternativa, mais do que os objectos físicos que incorporavam a Alternativa. Isto é uma espécie de postulado da própria Alternativa, quando depois, o sistema é revertido para vinte anos mais tarde, se faz uma coisa no Porto, no contexto de um Museu...

PT – Quando foi o colóquio em Julho sobre os trinta anos da Alternativa, Robin Fior disse que aquilo não era nada, porque estava-se a subverter tudo o que a Alternativa tinha sido, estava-se num espaço institucional, o espaço de um museu...

JS – Nunca se pode homenagear... Para já, eu não acredito em homenagens... A Alternativa, não pela sua qualidade, atenção... volto a insistir, é irrepitível. É uma coisa que vive no tempo, que teve o seu tempo. Imagine, não é do seu tempo, mas historicamente, já ouviu falar. Imagine que agora se queria fazer o Festival de Woodstock, com o Jimmy Hendrix, tirá-lo do túmulo ou com o Joe Cocker quando tinha 15 ou 20 anos... não é possível! *Hello?! Não dá! Não é? Não dá.*

Entrevista a Robin Fior

29 Dezembro de 2007

Patrícia Trindade – Antes de mais, gostaria de agradecer a sua disponibilidade para colaborar neste projecto. Começaria por perguntar-lhe como surgiu a oportunidade de participar na Alternativa Zero?

Robin Fior - I first met José Ernesto in the summer of 1973 the year I arrived in Lisboa to work at Praxis, which was a design office installed in the Vila Sousa, in Graça; it had been founded by Tomás de Figueiredo, rebellious son of the Catholic writer, and who had 'done time' in prison for his Communist militancy. Praxis served as sheltered employment for various former political prisoners, mostly, but not all, stalinists – some of whom were likeable, others not.

I became friends with José Ernesto and Isabel through Madalena Figueiredo, who had met him at the Curso da Formação Artística at the SNBA, where she was a student and José Ernesto was a teacher. Another teacher on that course, and fellow ex-Praxista, who took part in A0 was António Sena da Silva.

PT - Como lhe foi explicado o conceito da exposição?

RF - Not much art or design was happening after the 25 April 1974 , and it was mostly uninteresting, because people were interested in doing politics instead. And when, in 1976 after the revolutionary tide had ebbed, there wasn't much to show in the visual arts for the political fuss. Although I was not asked to work on the graphics of the show, Carlos Gentil-Homem and João Melo were differently responsible, I was asked for 'art'.

The only art I had made in 1975 was the '*Laissez-passer for Lisbon under Workers' Power*', a little booklet made of coloured wrapping paper, on which tram tickets with revoltionary slogans were stapled, commercial emblems were stuck with wood glue, as was my photograph taken in England in 1970, with beard and longer hair drawn over in India ink. I showed this to almost no-one, before the exhibition celebrating 25 years of Jewelry at Ar.Co, held at the Gulbenkian CAM in 2003.

I understood the Zero of the project's title as, 'point of departure' or, alternatively, as '(back to) square one', which for me was dada-constructivism, and Kurt Schwitters. I later discovered Schwitters' typoprint '*Squaring the Circle – solved!*', a discovery, not for the first time, that I had managed to match my footprint to the stride of a giant.

PT - Foi-lhe pedida uma obra específica ou foi-lhe dada liberdade total de criação?

RF - Complete freedom to do what I liked. I told him what I proposed, and that I would need a bricklayer for help with the Desk.

PT - Discutiu com José Ernesto de Sousa o seu trabalho a apresentar na exposição?

RF - Discussed, as in English, but nothing percussive, about the placing of the pieces; there was no disagreement.

PT - Como se desenrolou o processo criativo?

RF - The Titles form part of the works: being a graphic, and especially typographic designer, dialogues between word & images, and word-as-image and image, this and the ambiguities of reading are a constant concern.

PT - Em relação aos trabalhos apresentados: "Secretária para um Sociedade em Vias de Construção", "Vernissage I" e Lyubov Popova Waits for News from the Front"? Foi uma preocupação sua dar ao seu trabalho uma dimensão política? Qual o seu discurso em relação às obras que expôs? Como surgiram?

RF - Yes, but more and less. "*Secretária para um Sociedade em Vias de Construção*" was at once an ironic questioning of the political phrasework of the period, and also a fantasy about a building development company which was making the transition to 'democratic capitalism'. On a more theoretical level, it suggests that the desk was about its construction: in Russian Formalist, or

Prague School Structuralism terms, the object and its making (*faktura*) is the subject (*suzhet*), strictly speaking *assunto* in Portuguese.

On a more domestic level, the idea of a brick desk is a quotation of Walt Disney's 'Silly Symphony' *The Three Little Pigs* – the pig who built his wolf-proof house out of brick, and probably the architect Conceição Silva's habit of building in shelving and niches ('estávéis' as opposed to 'movéis') into the structure of his living spaces, which goes back to the Arts and Crafts movement lovingly documented by Muthesius in *The English House*.

In "*Vernissage I*", I used the double portrait photograph of Nikias Skapinakis and Fernando Azevedo (your supervisor's father) taken by António Sana da Silva at the opening of Teresa Amado's modern design shop in Rua Castilho. At the time, Nikias was the head of visual arts at the Secretary of State for Culture, while Fernando was effectively his opposite number at the Gulbenkian Foundation – the dyarchy which ruled our small world. I asked António Inverno to make an enlarged positive, from which I made an edition of dyeline ('ozalid') prints. One print was then stuck onto a stretched canvas and liberally varnished. As a vernissage of a vernissage, it can be said to exemplify the dual power portrayed. Sena's authorship of the photograph was not acknowledged at Belém, in much the same way as many posters were not signed, while at Serralves, this lacuna was, rightly, filled.

The title of the third piece, I now find embarrassing; I wasn't trying to make light of Popova's personal suffering or that of a whole generations of artists of exceptional talent, through natural and non-natural causes in the soviet and stalinist periods. The contribution of women artists and designers to constructivism was made possible by Czar Alexander II's opening of higher education to women in 1865; the Czar was assassinated in 1881 for his reforms (he had freed the serfs, and established a network of law courts in the early 60s) by the Populists, and Lenin's elder brother was executed for his part in the assassination.

The actual piece was a military cape, which I bought in the army surplus store at the Feira da Ladra, on which I asked António Inverno to silkscreen Apollinaire's caligrammatic poem 'il pleut'. Pretty basic: 'putting things together in a way that makes sense', and dragging in Popova the costume designer

especially for the theatre, doesn't add much more than a declaration of fandom and rejection of 'neorealism'.

In my defence I could point out that modern Russian art and design had only begun to be charted following Camilla Gray's *The Great Experiment* of the early 1960s, and I remember her showing me, and allowing me to handle, her preciousness (Lissitzky, Rodchenko) in her home in the Keeper's House at the British Museum. The Paris reconstruction of Mayakovsky's retrospective '20 years of Work' came to Lisbon at the SNBA, in 75- 76.

PT - Como viveu aquele período de transição do 25 de Abril de 1974 a nível político e social?

RF - As a designer, as a political designer I made my name all over again, 13 years after having first become known in London with my work for the Campaign for Nuclear Disarmament, the Committee of 100, and the International Socialists. In 1974, I gravitated towards the Movement of the Socialist Left (MES), designed the symbol, and the journal *Esquerda Socialista*, and the flag-like posters for the liberation movements, represented by CIDAC, the mainly progressive Catholic support group.

When I joined Praxis in 1973, I was surprised that the implications of *Mai soixante-huit* for graphic design had not been understood – although I did not expect the stalinists to be over-happy about the competition from the Far Left: the 'neutrality' of Swiss modernism represented the suspension of Meaning, a reinscription of the *Neue Sachlichkeit*. But it suited Praxis' clients, who could be convinced by the 'scientific' character of what would become known as the International Style. But – remember Corbusier's dictum 'the styles are a lie'? And Praxis had, if not a monopoly, at least the lion's share of design work for public clients, while independent civil society did not really exist. What did exist was a symmetrical mutually symbiotic relationship between the P.C.P. and the P.I.D.E. (note the punctuation); they both needed each other to justify their existence, and in the case of the stalinists to impose unity on the intellectuals. So why should we need *soixante-huit* when we have *soixante-neuf*? The answer of course is: 'What big teeth you have, grandma!'

I thought that Tomás' strategy for Praxis was to grow steadily until it occupied the interstices of the state bureaucracy, while Revolution was a tomorrow that never comes, a materialist or pragmatic theology, which is not without merit. But with the 25th April, Praxis imploded, and it would have been a denial of my politics and self-image to have packed my bags and gone back to London, and apart from that, I liked (loved) Lisbon, although I found (and find) it often infuriating (the stuff of love, and family). My surname is Sephardi-Italian, and my friends from Milan and Lombardy recognise Fior as a name of Jews from Venice and the Veneto. Which explains why colleagues at Praxis complained that I was like a Portuguese, instead of the David Niven-like imperturbable English gentleman they were hoping for: the other side of my family. My mother's Cousin Fred wrote a novel *The Properties of a Gentleman*, no less.

It was a colleague from Praxis, the photographer Maria do Carmo (Micusha) Galvão Teles who introduced me to César de Oliveira who was the designated editor of *Esquerda Socialista*. I asked him how he characterised Russia. He thought for a moment and replied "State-capitalist".

My text of reference was Hal Draper's pamphlet *The Two Souls of Socialism*; the 1970 version is on the Internet and is prefaced by a fine epigraph by William Morris. The two souls are Socialism from Above and Socialism from Below, which Draper relates to the working-class self-governing syndicalist tradition, which was César's academic field of interest – and passion. We shook hands, and got down to work. The trial number had enough material for three, and suffered from an excess of grey matter – as one might expect from intellectuals. And when the Sampaistas left the MES, I soldiered on like a good Scout, for six months, until I felt I had done my duty. I remember proposing to Ferro Rodrigues, the editor a graphic with the words "Não podes fazer o socialismo nos tachos do estado" And he replied that that was exactly his recipe.

As Churchill said: " a man of twenty who is not a revolutionary has no heart; a man of forty who is a revolutionary has no head", and I was beginning to realize that what makes revolutions possible make their success improbable.

I remember being with José Ernesto at the corner of the then *Diário de Notícias* office in Chiado, my village, then as now, in 1974, and him pointing at Mário Soares passing by in a car, and telling me that he had been his 'Controller' in the Communist Party. The quaintness of Mário Soares (or anyone

else) controlling José Ernesto, was matched in many ways in revolutionary Chiado. In 1975 I remember standing with Victor Wengorovius and we watched as a column of steelworkers, from the other side of the river, marching uphill to where? S. Bento? The Prime Minister's residence? While Victor was enthusiastic I could only remember the English children's song 'the brave old Duke of York, he had ten thousand men; he marched them up to the top of the hill, then marched them down again'?

PT - O que significou para si, na altura, e agora, passados 30 anos, a Alternativa Zero? (Tanto a nível pessoal como artístico).

RF - I thought then and now that it was well-intentioned representative anthology of experimental and avant-garde art of the time. Of the artists omitted, I can think of only one who I would like to have seen included. But the overriding spirit was one of solidarity and generosity, which is not always present today. And I appreciated being asked, and know that people liked or were interested in what I did.

PT - Lembra-se da recepção que a sua obra teve na altura por parte do público?

RF - Not very clearly. Nothing hostile. Curiosity.

PT - E das críticas nos jornais?

RF - I don't think so, I don't have any press cuttings, so that apart from possibly appearing in a n undifferentiated list of names, there wasn't any. Later I was referred to as somebody who had abandoned artistic activity, for other things.

RF - Tinha na altura, em 1977 consciência de que esta exposição teria passados todos estes anos ganho esta dimensão "mítica", de charneira para a arte portuguesa contemporânea?

In the wake of the revolutionary experience it was hard to predict anything specific: we were living in the historic present, so the future was naturally nebulous. Apart from this I had not yet turned myself into a design historian. On the other hand I recognised with José Ernesto that Art in Portugal was at square one...

PT - O que pensa da exposição que foi feita em Serralves PERSPECTIVA: ALTERNATIVA ZERO, em 1997?

RF - I enjoyed it. I liked passing the day with old friends like Clara Menéres at the hotel at breakfast time; and with Ângelo de Sousa while I was hanging about waiting for the bricklayers to start work on building my desk. And I enjoyed the dinner, and meeting up with surviving exhibitors, and friends from the art world, and meeting for the first time the British designer based in Porto, Andrew Howard.

And revisiting the past with the knowledge that 'the past is another country', and it was a fair representation of that other country, well worth the effort.

PT - Se desejar comentar algo mais ou partilhar algum momento em especial desta época ou evento...

RF -I seem to have written more than 2,000 words which is a classic number for manifestos.

Entrevista a Vítor Pomar

8 Janeiro de 2008

Patrícia Trindade - Como surgiu a oportunidade de participar na Alternativa Zero?

Vítor Pomar - A minha participação na Alternativa Zero deve-se a um encontro fortuito com o J. Ernesto de Sousa, durante uma das minhas visitas a Lisboa pós 25 de Abril, a quem confiei alguns documentos que transportava comigo (fotografias de pormenores de quadros de Frans Hals do Museu do mesmo nome em Haarlem na Holanda, e uma receita dactilografada de compota de laranja) e que assim se tornaram histórico-míticos...

PT – Como viveu o período de transição da revolução de Abril?

VP - Foi com a maior das distâncias e alguma atenção que vivi aquele período de transição do 25 de Abril de 1974: a minha permanência na Holanda, que durava já há cerca de 5 anos enquanto refractário da guerra colonial, só veio a terminar 11 anos depois com o "regresso" a um país que definitivamente não era o mesmo de onde tinha saído 16 anos antes.

PT - Tinha na altura, em 1977 consciência de que esta exposição teria passados todos estes anos ganho esta dimensão "mítica", de charneira para a arte portuguesa contemporânea?

VP - Esta reconhecida dimensão "mítica" hoje atribuída à "Alternativa Zero" apenas vem demonstrar a dimensão "mínima" da "arte portuguesa contemporânea": a requentada perspectiva de Serralves vem prová-lo, quanto mais não seja porque a série de alternativas que deveriam ter sucedido à ZERO nunca existiram.