

FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

RUA JOSÉ ESCADA



UM FILME DE ISABEL LOPES GOMES

RELATÓRIO DE PROJECTO

A APRESENTAR À FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS ARTÍSTICOS – MUSEOLÓGICOS E CURADORIAIS,
SOB ORIENTAÇÃO DA PROFESSORA DOUTORA
LÚCIA ALMEIDA MATOS

PORTO, OUTUBRO DE 2015

Eu penso que a memória entra pelos olhos.

Herberto Helder, *Memória Montagem* in *Cobra*, & etc, 1977

Em memória de Maria Nobre Franco

AGRADECIMENTOS

O trabalho agora apresentado é o relatório final do Projecto realizado no âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos - Estudos Museológicos e Curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto nos anos lectivos de 2013-2015.

Corresponde ao resultado de uma investigação que foi realizada ao longo de dois anos em torno dos filmes sobre arte, e do qual resultou o filme sobre o artista plástico José Escada, um artista da maior importância na renovação da arte portuguesa na década de sessenta, que esteve ligado ao Grupo KWY.

Este relatório final foi orientado pela Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, Diretora do Mestrado, a quem aqui agradeço o incentivo que me foi transmitindo ao longo de todo este processo. Ao Professor Carlos Melo Ferreira agradeço a sua disponibilidade que se traduziu em preciosas indicações bibliográficas.

Ao Igor Sterpin agradeço o contributo e cumplicidade nesta aventura que é a de fazer filmes sobre arte. E a todos aqueles que, de modo direto e indireto, contribuíram para a realização deste filme, nomeadamente e muito especialmente ao Dr. Mário Roque, que assegurou a sua produção de um modo generoso e exemplar.

Por fim, agradeço à minha família o apoio, e em especial ao Bernardo, pela sua dedicação e generosidade a tempo inteiro.

ABSTRACT

This present report, on the film project "Rua José Escada", had, as its starting point, a film I wrote and directed about this artist, and its goal was to develop an understanding picture of the Portuguese case in what relates to the ways of representation of the visual arts through film, as an art of memory.

Being possible to identify specific characteristics of each one of these *medium* - film, video or television - and since this means of expression have gained increasing importance in the artistic field as a way of diffusion of art history, it interested me, above all, to analyze the main problems / paradigms that arise in the transition from one art to another, as well as its implications on the perception / reception of the artwork through the film.

Keywords: art, film, documentary, fiction, representation, archive

RESUMO EM PORTUGUÊS

Este relatório do Projecto do filme "Rua José Escada" parte do filme sobre aquele artista que escrevi e realizei, para tentar fazer um retrato do caso português no que se relaciona com os tipos de representação das artes plásticas através do filme, essa arte da memória.

Sendo possível identificar características específicas de cada *medium* – cinema, vídeo ou televisão – e uma vez que estes modos de expressão têm vindo a ganhar uma cada vez maior importância no campo artístico e na divulgação da história da arte, interessou-me sobretudo analisar os principais problemas / paradigmas que se colocam na passagem de uma arte à outra, bem como as suas implicações na percepção / recepção da obra de arte através do filme.

Palavras chave: arte, filme, documentário, ficção, representação, arquivo

SUMÁRIO

p. 2 - Epígrafe
p. 3 - Agradecimentos
p. 4 - Resumo
p. 5 - Sumário
p. 6 - Introdução
p. 12 - Capítulo I – Estado da Arte
p. 12 - 1. Os filmes sobre arte em Portugal
p. 19 - Capítulo II – Notas sobre a génese de um filme: <i>Rua José Escada</i>
p. 19 - 1. Nota de intenções
p. 23 - 2. Construção do filme
p. 29 - Capítulo III – Filmes sobre arte ou artistas: alguns paradigmas
p. 30 - 1. Da pintura ao cinema
p. 36 - 2. O que é fazer um retrato? Do conceito de verdade
p. 41 - Capítulo IV – Breve análise de um filme exemplar
p. 41 - 1. <i>O Pintor e a Cidade</i> de Manoel de Oliveira
p. 49 - Conclusão
p. 55 - Anexos
p. 55 - I Glossário
p. 63 - II Filme <i>Rua José Escada</i> – Construção
p. 63 - 1. <i>Guião do filme</i>
p. 70 - 2. Textos de apoio ao Guião
p. 74 - 3. Produção – Equipamento de filmagens
p. 75 - 4. Notícia na imprensa
p. 76 - 5. Convite para estreia do filme
p. 77 - III <i>Anexo Fotográfico</i>
p. 85 - IV <i>Entrevistas</i>
p. 85 - 1. Breve biografia dos entrevistados
p. 88 - 2. Entrevista: Reflexões sobre o que é fazer um filme sobre arte: guião
p. 90 - 3. Entrevista a João Mário Grilo
p. 98 - 4. Entrevista a Jorge Silva Melo
p. 104 - 5. Entrevista a Salomé Lamas
p. 110 - Bibliografia
p. 114 - Filmografia

INTRODUÇÃO

Como se comporta o operador de câmara relativamente ao pintor? (...) O pintor, no seu trabalho, observa uma distância natural relativamente à realidade, o operador de câmara, pelo contrário, intervém profundamente na textura da realidade. Há uma enorme diferença entre as imagens que obtêm. A do pintor é total, enquanto a do operador de câmara consiste em fragmentos múltiplos, reunidos devido a uma lei nova (...) A reprodutibilidade técnica da obra de arte altera a relação das massas com a arte”¹

- Walter Benjamin

Esta investigação surgiu na sequência do trabalho que tenho vindo a desenvolver, em termos profissionais e apesar da escassa encomenda que ainda se sente nesse campo, na realização de filmes sobre arte ou sobre artistas, e mais em particular do trabalho de realização do filme *Rua José Escada*. E, conseqüentemente, advém da necessidade que senti em certo momento de produzir uma reflexão cuidada sobre o fenómeno, a meu ver central, que decorre da apropriação das artes visuais através do cinema, assim como da necessidade de alcançar uma visão ampla e sistematizada sobre os filmes feitos sobre artistas e, mais em geral, sobre arte, realizados em Portugal, através de uma recolha e inventariação quanto possível exaustiva. Foram encontrados durante este trabalho registos de mais de 170 filmes sobre arte / artistas realizados em Portugal, durante um período de pouco mais de meio século. Dos realizadores que se destacam com mais filmes sobre arte ao longo de mais de meio século: Manuel de Guimarães realizou 5 filmes (1949 -1972); Manoel de Oliveira realizou 4 filmes (1956 – 2010); Silva Brandão realizou 5 filmes (1958-1970); Jorge Silva Melo realizou 13 filmes (1995 e 2015) e Luís Alves de Matos realizou 9 filmes (1994-2010). Assiste-se a um crescimento exponencial do número de filmes realizados por década e sobretudo a partir dos anos 90, esta categoria fílmica atinge o seu apogeu em termos quantitativos.

¹ Benjamin, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D' Água, Lisboa, 1992, p.99-100.

Creio que o estudo das representações culturais (em geral) e das artes plásticas (em particular) no cinema, pode ser expressivo das representações de uma sociedade e também daí a pertinência desta investigação.

Recorrendo ao resultado de entrevistas a alguns realizadores com filmes feitos neste domínio, e por comparação com outros casos de estudo, próximos do projecto de filme realizado no âmbito deste Mestrado, ou recorrendo a ensaios de pensadores e de críticos, além de uma extensa filmografia de filmes sobre arte, pela primeira vez reunida de um modo que creio ser bastante exaustivo, encontraremos assim um retrato específico da realidade portuguesa neste modo de expressão que hoje ganha cada vez maior importância no campo artístico.

Pretendeu-se, assim, alargar o estudo nesta área, procurando contribuir com uma ferramenta de estudo indispensável no meio que assim se deixa elaborada em benefício dos principais canais artísticos, académicos e educativos.

A utilização do suporte filme na abordagem das obras ou biografias dos artistas tem sido uma constante em toda a contemporaneidade. Sabemos bem como, ao longo de todo o século XX, o cinema não apenas se constituiu como uma nova forma artística, como sobretudo ajudou a gerar um verdadeiro banco de imagens que são hoje tantas vezes reaproveitadas na investigação científica e académica quer no campo da história da arte quer da crítica e da estética, o que em Portugal ainda tem, por agora, escassos exemplos. Na verdade, as relações profundas entre cinema e as artes visuais remontam ao início do século XX, e cobrem uma parte essencial do Modernismo a cujas relações têm sido dedicados inúmeros estudos e investigações², e já que o cinema teve desde os seus inícios um impacto imenso quer na literatura, quer nas formas plásticas que formaram o corpo principal do Modernismo histórico, já para não falar da influência que as artes plásticas tiveram por sua vez no próprio cinema, o que levou cineastas de renome como Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini, Victor Erice, ou a dupla Straub / Huillet, para dar quatro esclarecedores exemplos, a realizarem filmes sobre artistas e a construírem narrativas ou documentários de reflexão em torno de obras de arte.

² Cfr. MacDonald, Scott, *Avant-Garde Film: motion studies*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993; Rees, A.L., *A history of experimental film and vídeo*, London, Palgrave Macmillan, 2011.



Fotograma do filme *Viagem a Itália* realizado por Roberto Rossellini, 1954

Desde o uso da montagem, recorrente em experiências literárias como a de Joyce, às descrições pormenorizadas e exaustivas de Proust, nomeadamente no seu modo de conceber os fluxos da memória, até à influência decisiva que se verificou nas artes visuais logo em inícios do século XX com o recurso às imagens em movimento — para o que bastaria pensar em *Anemic Cinema* de Marcel Duchamp/Man Ray ou nos filmes de René Clair com Francis Picabia e com Duchamp, que o cinema se tornou num suporte por excelência da experiência artística.

Os Dadaístas acercaram-se com voracidade das formas cinematográficas (Hans Richter, *Dreams that Money can buy*) do mesmo modo que o fizeram os Futuristas e os Construtivistas russos (Dziga Vertov, *Man with a movie camera*, 1929) e os Surrealistas viriam a fazer do cinema um dos seus objectos por excelência ao apropriarem, de modo experimental, sobretudo a partir de 1929, com Buñuel e Dali, a forma fílmica como modelo de expressão de expressão por excelência capaz de traduzir as suas mais fundas preocupações estéticas, criativas e filosóficas.

Deste modo, os documentários sobre artistas foram ganhando uma progressiva importância na abordagem do fenómeno artístico, verificando-se que muitos também foram os artistas que escolheram ser filmados, por descobrirem a importância do filme e do cinema na divulgação da sua obra ou do seu pensamento: Picasso por

Henri-Georges Cluzot: *Le Mystère Picasso* de 1956;³ Pollock por Hans Namuth, nos anos 50, ou Pierre Klossowsky e Raoul Ruiz em 1979: *L'hypothèse du tableau volé*.

Assim, com o desenvolvimento das artes performativas de que Fluxus permanece o exemplo maior, o documentário e a forma documentalista tornaram-se suportes fundamentais de registo, de memória e de estudo das actividades artísticas abrindo assim o âmbito documental para novos horizontes.



Fotograma do filme *L'hypothèse du tableau volé* realizado por Raoul Ruiz, 1979

As últimas décadas viram crescer exponencialmente os filmes sobre arte e artistas. Talvez também porque os meios audio-visuais de que dispomos viram alargar imensamente o seu âmbito para além do suporte em película, e sobretudo a partir do digital. Das séries sobre arte, de que é pioneiro exemplo a célebre e celebrada série realizada por John Berger, *Ways of Seeing*, até às grandes séries produzidas pela BBC como *The Power of Art*, de Simon Schama, ou aos documentários que fazem da arte ou dos artistas o seu objecto, como os extraordinários filmes de Frederic Wiseman, inúmeros são os exemplos que ilustram a pregnância da forma cinematográfica no plano da abordagem crítica, estética ou historiográfica da arte.

³ Sobre este filme ver ensaio de André Bazin "Un film Bergsonian: *Le Mystère Picasso*" in *Que és el cinema?*, Libros del Cine - RIALP, Madrid, 2004, p.225.

Como tal, a aproximação à obra de um determinado artista feita neste caso através de um filme e apresentada como Projecto de Mestrado, ganha a meu ver toda a pertinência, por tornar possível uma investigação de tipo diverso.

Ao contrário de outras formas de abordagem do fenómeno artístico – história da arte, teoria e crítica da arte, estética - o filme proporciona um contacto muito directo com as imagens, as cores, as formas e os lugares que foram essenciais na vida e na realização da obra de um artista. E permite, por outro lado, captar e seleccionar, muitas vezes em voz própria, os testemunhos de muitos daqueles que estiveram ligados, directa ou indirectamente, ao artista focado.

Assim, se pode ser argumentado que estas abordagens, não permitem directamente o recurso a certos protocolos típicos da crítica e da história da arte, o facto é que elas abrem, por outro lado, para dimensões novas, que aquelas por sua vez não autorizam, como é o caso do recurso a entrevistas, a citações de imagens de obras, ou mesmo de referências a outros filmes, a reenquadramentos, à visualização quase directa de documentos de época, à aproximação a pormenores das obras, etc.

Não deveremos esquecer que, pela sua dimensão essencialmente democrática, o filme permite alcançar um número incomparavelmente maior de espectadores, contribuindo desse modo para uma democratização do acesso ao fenómeno artístico, bem como, eventualmente, para servir de complemento pedagógico em escolas de arte e em formas de ensino universitárias ou pré-universitárias. Por outro lado ainda, sabemos como hoje, nos grandes museus e a nível mundial, os filmes sobre determinados artistas se tornaram numa forma essencial de complementar exposições retrospectivas ou antológicas dedicadas a esse mesmo autor. A título de exemplo posso referir que eu mesma realizei recentemente (2013), por encomenda da Fundação de Serralves, um filme sobre a última exposição de Alberto Carneiro ali realizada, filme esse que foi projectado durante o período da exposição de modo a documentar o universo criativo do artista, uma vez que nele se procurava captar directamente o seu testemunho e como tal o seu pensamento e a interpretação que propunha da sua própria obra.

É um facto que assistimos hoje a uma indefinição quase ontológica que caracteriza este domínio da produção de imagens em movimento. Trata-se de *Documentário*? De *Cinema* no sentido puro da expressão? De *Cinema de experimentação*? De *Obras Cinemáticas*? De *Objectos fílmicos*?

Os realizadores deste tipo de filmes sobre artes plásticas são os primeiros a reconhecer essa dificuldade de definição (tal como se poderá ver nas entrevistas em anexos). A verdade é que estamos perante obras que podem ser apresentadas em diversos contextos: sala de cinema, galeria, museu, televisão, e neste processo as obras fílmicas cultivam uma flexibilidade formal que expande ilimitadamente o seu campo, e encontram desse modo espectadores com diferentes expectativas e predisposições face ao que é mostrado.

Com efeito, essa mesma indefinição gera um novo campo de problemas, tanto mais que, como referi já, o filme sobre arte ou sobre artistas não se reduz apenas ao que, como aconteceu longamente, se podia fazer apenas com película, mas viu enormemente estendidos os seus meios, graças aos novos dispositivos proporcionados pela tecnologia do digital, que permitem filmar até com telemóveis e incorporar essas sequências em filmes mais complexos, como nos vem sendo demonstrado por cineastas de percursos mais experimentais, como Jean-Luc Godard ou David Lynch. E uma vez que essas novas tecnologias apenas permitem estender o campo das possibilidades técnicas ou formais, e mesmo artísticas, sem todavia definirem verdadeiras fronteiras ontológicas. A exemplo, de resto, do que ocorre na pintura quando esta muda das tecnologias do óleo para as do acrílico, sem que nisso se perca uma especificidade que afinal pertence ao próprio *médium*. Não se trata de uma diferença análoga à que existe entre pintura e performance, por exemplo, em que é o *médium* que muda.

CAPÍTULO I

ESTADO DA ARTE

1. Os filmes sobre arte em Portugal

Apenas foram considerados, nesta investigação, os filmes sobre artistas plásticos portugueses realizados em Portugal, ficando desde logo excluídos os documentários sobre outras artes ou modos de expressão artísticos, como é o caso da arquitectura.

Salvo raras excepções estes filmes correspondem na realidade portuguesa a um género específico: documentário. Como o próprio nome indica um documentário é um documento que testemunha, que procura legitimar um ponto de vista, no caso concreto de um documentário sobre um artista ou sobre arte é a própria obra ou o artista que legitima essa ideia original. Em todo o caso trata-se sempre de uma aproximação subjectiva à obra de um artista. Será no entanto indispensável referir aqui uma obra maior, que pela sua singularidade, rebenta com todas estas classificações. Trata-se do extraordinário filme realizado por Paulo Rocha em 1989: *Máscara de aço contra abismo azul*, que mais tarde, em 2009, Edgar Pêra glosou na curta-metragem - *Crime / Abismo azul / Remorso físico* (*inspirada na vida e obra de Amadeo de Souza-Cardoso e cruzando, nas palavras do próprio realizador, ficção pictórica com a realidade contemporânea portuguesa*). O filme de Paulo Rocha constitui um ensaio de ficção a partir da obra de Amadeo de Souza-Cardoso, que incorpora vários géneros narrativos: o próprio documentário, o teatro, o cinema, a literatura, num conjunto avassalador que procura aproximar a energia criadora do próprio artista e como que reconstituir o fluxo mental da sua criação. Confundem-se ali elementos biográficos com elementos pictóricos já que situações biográficas do artista são encenadas de par com a presença de figuras que emergem dos próprios quadros à maneira de um combate medieval que não deixa de evocar a *Lenda de São Julião Hospitaleiro* que Amadeo ilustrou. O caso do filme de Paulo Rocha constitui-se como um exemplo extremamente raro, só talvez aproximado mais tarde por alguns filmes de Peter Greenaway (exemplo do filme: *As Bodas de Caná* a partir de Veronese) e muito mais tarde pelo próprio Manoel de Oliveira que no filme dos Painéis de São Vicente colocou também as personagens a *sair da obra*. Este filme

pela sua excepcionalidade mereceria um estudo à parte, que julgo não competir a este relatório na medida em que excede o âmbito proposto.

Não se pretendeu neste estudo delinear uma tentativa de traçar uma distinção, a nosso ver académica e pouco operativa em si mesma, entre filmes realizados em película e filmes realizados em vídeo.⁴ Evidentemente que sabendo e não perdendo assim de vista que os suportes são diferentes, e que permitem mesmo resultados diferentes, já que um filme em super 8 ou em 35 mm permite opções a nível técnico e estético distintas entre si e também diversas das que autoriza um filme em vídeo, que por sua vez transporta outras possibilidades. Mas não foi o objectivo deste estudo averiguar as especificidades de cada *médium* e as suas implicações no resultado final. Interessou-me antes, e de um modo geral, abordar a questão das imagens em movimento, independentemente do suporte utilizado já que, enquanto técnica, ou enquanto dispositivo, o vídeo tanto como o filme se pode estabelecer como um meio de expressão artística. Há muito que, como antes referi, com o advento do digital se vem assistindo a uma democratização, se não mesmo a uma massificação, do uso das câmaras preparadas para essa tecnologia, até por cineastas com origem no cinema analógico, e naturalmente que tal teve repercussões também na forma de apresentação e divulgação dos mesmos, já que estamos perante um meio em si mesmo muito mais democrático.

Assim, e muito especialmente no caso dos filmes sobre arte, temos assistido nas últimas décadas ao seu crescimento exponencial, tal como já referi anteriormente, em grande parte devido à difusão das tecnologias do digital e da internet terem permitido a um cada vez maior número de pessoas o acesso aos mesmos, sem esquecer o papel fundamental da Radiotelevisão Portuguesa, nomeadamente através do canal 2, ao apostar na sua programação, desde a sua criação, no documentário sobre arte.⁵

⁴ Cfr. Aumont, Jacques, Michel Marie, *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2009. p. 259. Sobre a definição de “vídeo” ver glossário em Anexos.

⁵ João Mário Grilo refere que “o período que medeia a discussão do projecto da primeira lei de protecção ao cinema nacional (1948) e o início da década de 60 é decepcionante (...) em 1955 não se produz um único filme(...) 1955, ano zero da produção de filmes em Portugal é também o ano de criação da Radiotelevisão Portuguesa(...) As primeiras emissões experimentais têm lugar em 1956 e as regulares a partir de 1957. Os dados estavam lançados para um importante cenário conjuntural de mudança” Grilo, João Mário in, *O Cinema da não ilusão: história para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.17.

Com os avanços em termos de produção e distribuição no domínio dos filmes sobre arte, bem como graças aos arquivos de imagens que se tornaram mais acessíveis do que nunca, estes filmes sobre arte são cada vez mais dirigidos a públicos que vão muito para além dos que integram os conhecedores de História de Arte: artistas, curadores, público especializado. Eles dirigem-se também a um público não especializado mas que tem, em muitos casos, e através destes filmes, a sua primeira aproximação ao universo de um determinado artista, sendo por isso, e como já deixei afirmado, um contributo fundamental para a divulgação e investigação no domínio da crítica e da História de Arte.

Entendemos colocar como baliza temporal deste estudo a década de 50, já que o primeiro filme sobre um artista português que encontrámos, e que consta como tal na nossa filmografia, foi um documentário de curta-metragem, “O Desterrado”, realizado em 1949 por Manuel de Guimarães sobre a vida e a obra do escultor Soares dos Reis. Manuel de Guimarães, que ingressou em Pintura na Escola de Belas Artes do Porto em 1931, recebeu por este seu primeiro filme o Prémio Paz dos Reis, atribuído pelo SNI (Secretariado Nacional de Informação) para as melhores curtas-metragens.⁶ Manuel de Guimarães realizou até 1972 vários filmes sobre arte como se pode ver na filmografia. As décadas de 50, 60 e 70 correspondem de facto a um período ao longo do qual o cinema português passou por diferentes fases e se transformou completamente, acompanhando naturalmente essas transformações a mudança do regime, em 1974, mas também a evolução estética do cinema a nível nacional e internacional. O “Desterrado” de Manuel Guimarães é então, como referi, o primeiro filme que conhecemos neste âmbito temático, seguindo-se logo em 1956, o importante filme “O pintor e a cidade” de Manuel de Oliveira sobre António Cruz. Este último filme em particular merece porém um comentário mais diferenciador num capítulo que adiante lhe é dedicado, tanto mais que, e como veremos, se disse já ser este o primeiro filme a cores feito em Portugal.⁷

⁶ Cfr. o livro de Leonor Areal: *Cinema português: um país imaginado*, vol. 1 (antes de 1974), Edições 70, Lisboa, 2011, p.15, em que a autora considera haver “dois movimentos artísticos se salientam neste período (antes de 74): o Neo-realismo com o seu único representante Manuel Guimarães e o Novo Cinema dos anos 60, que apesar da diversidade de autores apresenta uma linha de evolução estética consistente que se caracteriza por uma narrativa subjectivada. Com a revolução de 25 de Abril de 1974, o cinema liberta-se em numerosas direcções estéticas e políticas”.

⁷ Portas, Nuno, Programa nº 253 do Cine-Clube do Porto, 1957.

Devemos começar por considerar que existem diversas tipologias de filmes ligados ao fenómeno artístico. Relativamente ao momento em que são realizados os filmes, existem quanto a mim, dois modelos: filmes sobre artistas já falecidos (restringimo-nos, é claro, aos artistas do século XX) e filmes sobre artistas vivos. Relativamente aos realizadores, é possível identificar filmes realizados por cineastas, como é o caso de Paulo Rocha, Teresa Villaverde, Jorge Silva Melo ou João Botelho, e outros que foram realizados por autores cuja actividade principal foi exercida noutras áreas do cinema como é o caso de Luís Alves de Matos, que tem sobretudo percurso como documentarista.

Relativamente ao modo como é abordada uma obra ou um artista, distingui também algumas tipologias que me pareceram operativas:

Filmes Ficcionados - como é o caso do clássico: *Lust for life*, de George Cukor e Vincent Minnelli sobre Van Gogh ou, para dar um exemplo mais recente: *A rapariga do brinco de pérola* sobre a obra do pintor Vermeer, realizado por Peter Webber e com uma extraordinária direcção de fotografia de Eduardo Serra.

Na primeira destas tipologias, que pertence ao género mais geral do que se convencionou chamar a *biopic*, aquilo que geralmente acontece é uma tentativa de aproximar o universo criativo do artista com um conjunto de dados biográficos que, serviriam assim como chave de explicação para a obra do artista, e em que esta, conseqüentemente, aparece muitas vezes como mera ilustração da biografia. Em Portugal não há exemplos desta primeira tipologia.

Por outro lado, deveremos considerar uma segunda tipologia, que é aquela que, partindo embora de dados biográficos, procura elaborar uma narrativa documental consistente, que permita uma forma forte de aproximação à obra. Neste caso porém, devem ainda considerar-se duas hipóteses: aquela em que o artista, ele mesmo, participa activamente na construção do filme, contribuindo não apenas com ideias mas também com uma imagem que ele próprio quer deixar e ajuda a construir, e o caso do documentário realizado sobre um artista já desaparecido em que ao filme compete restituir dados, quanto possível rigorosos, da sua passagem, quer na vida quer na obra, através de testemunhos do seu círculo próximo: amigos, família, historiadores, críticos de arte, artistas ou através de documentos, cartas e outras pistas deixadas pelo artista.

No primeiro caso o filme funciona pois como uma construção identitária, em que o próprio artista está envolvido e para o qual contribui de modo mais ou menos activo. Poderemos a título de exemplo citar neste caso filmes como: *Pelas Sombras* de Catarina Mourão com Lourdes Castro, em que a artista se posiciona como se fosse uma figura que está fora dos circuitos da arte, e que a partir dessa representação proclama que toda a arte consiste numa relação privilegiada com a natureza; também neste caso, embora diferentemente, os filmes de Jorge Silva Melo sobre Álvaro Lapa, em que este reforça a sua convicção de que pintou a partir da condição de ser o que chama “um escritor falhado”, e tudo passa a girar em torno de uma longa entrevista em que recolhe o testemunho do próprio artista sobre essa premissa, mais do que se joga sobre a apresentação das suas obras, ou ainda o caso de *Nikias Skapinakis: o teatro dos outros*, também de Jorge Silva Melo, em que toda a construção do filme assenta, ao contrário, sobre uma consideração retrospectiva da própria obra, e em que o próprio artista comenta essa mesma obra, mas distanciadamente e como se a partir de fora dela própria.

Em contrapartida, existe o caso dos filmes que encenam obras de artistas desaparecidos, como acontece com o filme, também de Jorge Silva Melo - um dos mais profícuos realizadores de filmes neste campo - sobre Joaquim Bravo, em que através de sucessivos depoimentos de outros amigos, artistas ou não, se chega a uma aproximação da obra tomada no seu conjunto como resultado e explicitação de uma construção de rigor que emana directamente de uma escolha de vida.

Optamos por nos posicionar no segundo caso, na abordagem documental e não ficcionada, ainda que a memória de todos os que depõem possa ser muitas vezes reelaborada como ficção. Entendemos, também, que o filme deve servir em primeiro lugar a obra do artista, e que como tal esta deve prevalecer sobre a obra artística do realizador.

No caso do filme que realizei e que neste relatório está em apreço, tratando-se de um trabalho de investigação filmográfica que resultou de desafio lançado por uma galeria e que serviu como tal, desde o início como complemento à exposição que ali foi apresentada sobre o artista em questão, não julgo que um olhar ficcionado servisse o propósito de esclarecer sobre a sua vida e obra da melhor maneira, tendo por isso optado pela forma de um documentário.

Ainda recentemente, e a título de exemplo, um cineasta, João Botelho, afastou-se da ficção, terreno em que se move habitualmente, para se aventurar antes num registo mais documental na abordagem que fez de quatro artistas: os irmãos Tropa (Francisco e Pedro) e os irmãos Queiroz (Jorge e João).

Assistimos hoje, em resultado também da falta de estudos críticos e monográficos sobre arte e artistas que longamente vem sendo sentida na cultura portuguesa, a um surto de investigações de carácter académico que passam pela forma escrita ou cinematográfica. É neste último contexto que devem inscrever-se pois todos os exemplos citados, e de que darei conta mais aprofundadamente, numa filmografia final.

A RTP - Radiotelevisão Portuguesa - desde a sua constituição em 1955, teve um contributo importante neste género de documentários sobre artes plásticas. Muitos destes filmes podem ser vistos hoje no Arquivo da RTP (online), são mais de 33 títulos disponíveis. As emissões regulares a cores só foram possíveis em 1980, contudo grande parte da população ainda não dispunha de equipamentos de televisão capazes de transmitir a cores. A este propósito, recordamos o documentário integrado na série *Perfil* de Alexandre O'Neill, de 1978, sobre o artista plástico Ângelo de Sousa, onde este com alguma ironia refere precisamente o facto de se filmar a preto e branco uma pintura que é a cores, e sobretudo no seu caso, sendo a cor um dado importante para a compreensão da sua obra.

Os programas de teor cultural sempre foram uma das marcas fortes da produção televisiva da RTP e, mais em concreto, do canal 2. Muitos dos pintores portugueses modernos e contemporâneos estão representados no acervo da RTP, com documentários biográficos. Embora menos presentes, também a escultura, o desenho e a gravura garantem um espaço importante. E mesmo formas de expressão tendencialmente associadas ao artesanato, como são os casos da olaria e da azulejaria, não estão completamente ausentes.

As maiores lacunas são referentes às épocas mais recuadas, mas é no entanto possível encontrar nesta colecção dedicada aos grandes criadores nacionais no domínio das artes plásticas e aos movimentos artísticos mais relevantes, um conjunto de conteúdos (ver anexos) que constituem um significativo contributo para uma história audiovisual da Arte Portuguesa.

Como foi já referido por Mitrani, “Dois factores permitiram a metamorfose do filme de arte no campo da televisão: a duração dos filmes e a técnica de reportagem que permite a reinserção da arte no tecido social. O documentário clássico, no estilo primeira parte antes das longas-metragens, tornou-se na televisão: ensaio. A palavra filmada, a vida registada, como uma permanência do meio do artista ou da história de uma sociedade, conferiram a esses filmes uma forma e um tom específicos... O vídeo abre todas as possibilidades.”⁸

⁸ Mitrani, Michel, in Breteau, Gisèle, *Abecedaire des filmes sur l'art moderne et contemporain: 1905-1984*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p.15 (tradução minha).

CAPÍTULO II

NOTAS SOBRE A GÉNESE DE UM FILME: *RUA JOSÉ ESCADA*

1. NOTA DE INTENÇÕES

“A pintura tem um movimento potencial. Seria possível pôr um quadro a mover-se? Eu sei que a pintura anda de um lado para outro; o segredo da sua trajectória refere-se à nossa intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou a maravilha orgânica do mundo... O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença.”⁹

- Herberto Helder

Tendo já realizado dois filmes sobre outros artistas, anteriores ao filme agora em estudo, podem tirar-se algumas conclusões relativamente ao processo de construção, e já que nos três casos a aproximação ao objecto fílmico foi diversa. Nos três casos o filme foi exibido em contexto galerístico ou museológico.

Num primeiro filme que elaborei sobre o artista Alberto Carneiro, realizado a convite da Fundação de Serralves para ser integrado no âmbito da sua exposição naquele Museu (2013), o filme parte da construção de uma exposição que teve lugar no MACS, sempre com a presença do artista, e parte, no plano do conteúdo, das suas reflexões sobre a sua própria obra e sobre essa exposição em particular, já que a mesma permitia um olhar retrospectivo sobre toda a obra, acentuando nela certas particularidades estéticas inerentes a toda ela. Este filme depois de apresentado ao público no espaço do *foyer* do museu foi editado e colocado à venda na livraria de Serralves.

No segundo, dedicado ao artista mexicano Bosco Sodi, o filme resultou de um convite da galeria Fernando Santos, com o objectivo de acompanhar o artista na residência que realizou em Portugal e onde foram produzidas as obras que vieram a ser expostas no ano seguinte há referida galeria. Neste caso a duração do filme foi cerca de 30 minutos, enquanto nos restantes casos rondou os 55 minutos.

⁹ Helder, Herberto, *Memória Montagem*, Cobra, & etc, Lisboa, 1977, p. 14.

O filme teve a sua apresentação em contexto galerístico, paralelamente à exposição ali apresentada do artista. Nestes dois casos os filmes fizeram-se com os artistas, tornando-se fundamental haver alguma cumplicidade entre o realizador e o artista, e é esse o detalhe que pode modificar tudo, especialmente quando se filma o artista no seu processo íntimo de criação, longe dos olhares do público. O que torna cada filme sempre uma experiência única e imprevisível, uma viagem no desconhecido.



Fotogramas do filme *Rua José Escada*, 2014

O mais recente que realizei – de seu título *Rua José Escada*, uma média-metragem de 55 minutos realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Artísticos na FBAUP – teve como ponto de partida a exposição: *Escada, um príncipe fora do tempo*, apresentada na Galeria São Roque, em Lisboa, entre Setembro e Janeiro de 2015, em torno da obra do pintor José Escada (1934-1980).

Quando parti para a construção deste filme, não tinha em minha posse, para além do conhecimento das obras ali mostradas, nenhum elemento particular que me permitisse conhecer de perto o universo do artista, para além daqueles dados elementares que dão corpo a qualquer biografia de catálogo.

Sabia, através destes, que o artista tinha estado exilado em Paris na década de 60, que tinha sido amigo de alguns vultos da cultura seus contemporâneos, ou que pertenceu ao importante grupo KWY. Sabia ainda que morrera precocemente em Lisboa, no início da década de 80, praticamente esquecido, uma vez que o seu regresso a Portugal coincidira com o 25 de Abril e com um período em que a sua obra não tinha ainda ganho grande visibilidade mas já estabelecera os modos que a singularizaram e que não coincidiam com as formas então mais aplaudidas. O que o

tornava duplamente excluído da cena artística, para além do que nisso poderia influenciar o seu temperamento, já de si solitário.

Chamei-lhe *Rua José Escada* justamente porque no fundo cada vida é um percurso, no espaço e no tempo, onde cada um vai fazendo os encontros que permitem mapear para dentro e para fora esse percurso. No caso de José Escada, apesar de ter partido cedo para fora do País, a *sua rua* foi longa, de Lisboa a Paris, de Paris a outras cidades europeias e, por fim, de volta a Portugal, e nela se foi cruzando com uma pequena multidão de amigos.

Mas como se faz um filme sobre um artista ausente, falecido 35 anos antes e, no meu caso, sobre alguém que era temporalmente impossível ter conhecido? Tratando-se de um filme sobre um artista que morrera há mais de 30 anos, o meu primeiro objectivo foi pois o de reconstruir os passos da sua vida, procurando quanto possível estabelecer correspondências com os diversos momentos da sua obra, sem procurar estabelecer relações psicológicas mas ainda assim procurando através desses passos compreender como se foi tecendo a obra nas vicissitudes da vida, de modo a organizar uma narrativa credível. As pistas para a construção do filme foram dadas pelas obras e pelos testemunhos dos que o conheceram, assim como pelos escritos que deixou, em vez de se procurar utilizar essa obra como ilustração ou mera consequência de uma vida. Com efeito, pareceu-me desde início que a força da obra influenciava tanto a vida como o seu contrário.

Nesta investigação, além de ter procurado ler tudo o que foi registado a seu respeito, de escritos críticos a observações de imprensa, tive acesso aos preciosos arquivos da Fundação Gulbenkian, onde se guardam os seus relatórios de bolseiro, o que foi um momento revelador da minha pesquisa.

Procurei ainda conhecer o maior número possível de obras suas guardadas em colecções públicas e privadas, bem como ouvir os testemunhos dos que o conheceram e ainda estavam entre nós, e recolher igualmente depoimentos registados dos seus amigos ou próximos que já partiram, como é o caso de Rui Mário Gonçalves e Lagoa Henriques, bem como o relato dos seus familiares ou amigos mais próximos. Caso de Maria Nobre Franco, Rui Lopes (Roy), Teté Ricou, ou João Grosso, entre outros.

Fiquei pois, num dado momento, com várias *possibilidades de retrato* já que cada um dos intervenientes contava o seu “José Escada” e nenhum coincidia em absoluto com os demais, até porque como bem sabemos a nossa memória também é sempre em grande medida uma reconstrução com algo de ficcional. O meu trabalho foi pois o de, diante desses elementos dispersos, fragmentários, como reflexos parcelares de uma totalidade perdida, procurar fazer um retrato tão fiel quanto possível que, não desmentindo embora todos esses testemunhos, ao mesmo tempo deixasse a figura brilhar por si mesma, na sua relação fundamental com a obra.

Creio que resultou disto um retrato cubista, uma espécie de puzzle em que inevitavelmente faltam algumas peças, mas em que, ao menos assim o espero, se distingue com alguma nitidez o recorte credível de um ser humano muito rico e complexo, de grande espiritualidade, e o autor consciente e atentíssimo de uma obra que só não pôde ir mais longe porque morreu demasiado novo. Foi impressionante perceber a intensidade da marca que este homem deixou em todos os que o conheceram, fossem estes artistas, poetas, familiares ou simplesmente amigos. O que revela quanto a sua presença no mundo foi catalisadora para todos quantos o rodearam.

2. CONSTRUÇÃO DO FILME

Este filme teve na sua construção a seguinte ordem: ideia, investigação, sinopse, guião, produção, filmagens, montagem. A construção de um guião e a decisão dos meios técnicos são fundamentais para a definição de opções estéticas do filme. No meu caso optei por equilibrar no desenvolvimento do guião uma estrutura simples definida à partida (a partir da biografia do artista e do conhecimento da sua obra) com textos escritos pelo autor e por outros sobre a sua obra, e à medida que a investigação avançava esses aspectos iluminaram e foram iluminados pelos testemunhos de quem conviveu com o artista, assim contribuindo para revelar diferentes fases do seu processo criativo, tudo reunido numa espécie de puzzle. O guião final é assim o resultado de uma equação com várias variantes.

As filmagens tiveram lugar em Lisboa entre Setembro e Novembro de 2014. A equipa de filmagens foi reduzida, constituída por dois elementos: o operador de imagem e editor, Igor Sterpin que fez também a pós-produção do filme, sendo a realização e o guião, incluindo entrevistas, e investigação da minha responsabilidade.

Além da recolha bibliográfica e de todos os materiais disponíveis relativos ao artista e à sua obra, assim como a consulta do processo de bolseiro de José Escada, foram fundamentais para se traçar o guião do filme e definir entrevistados. Muito útil foi também a consulta da tese de doutoramento realizada pelo Professor Armando Caseirão, um dos entrevistados. Uma vez que estava prevista a estreia do filme em Novembro de 2014 na galeria São Roque, a investigação foi feita, em grande parte, em paralelo com a produção e as filmagens, até porque após cada entrevista surgiam novas pistas e novas vias se abriam para explorar a obra no percurso de vida do artista. Tratando-se, como já referimos, de um filme sobre um artista já falecido, era preciso resgatar a sua memória através dos testemunhos – verbais e visuais – dos que privaram com ele ou dos que estudaram criticamente a sua obra.

A autenticidade é a meu ver o único caminho que pode conduzir à procura da verdade e, por isso, mais do que ficcionar, pretendi que o filme fosse fiel à memória do artista tal como refeita na memória daqueles de quem esteve mais próximo, e que foi possível reunir para este filme em tempo útil. (Maria Nobre Franco e Carlos

Barroco vieram a falecer pouco tempo depois da estreia do filme). Por outro lado, as obras revelam a verdade da criação do artista num dado momento da sua vida, e é através delas que creio que mais fielmente se pode traçar o seu percurso na arte, já que os contributos pessoais revelam ainda mais do homem José Escada na autenticidade dos seus processos criativos.

Optei por realizar a maioria das entrevistas em Lisboa, já que essa foi a cidade onde viveu a maior parte da sua vida, e onde teve a maior parte das suas relações mais importantes, e entrevistar não só amigos de diversas fases da sua vida como também historiadores de arte que enquadrassem a obra quer no seu percurso artístico quer também na arte própria desse período. As entrevistas foram dando pistas de lugares, de pessoas e obras que vieram a ser incluídas no filme e ao longo dessa investigação fomos seguindo o rasto do artista tentando reconstituir o mais fidedignamente possível o que foi a sua vida e obra. Foi também fundamental filmar os espaços por onde passou, e que foram muitas vezes retratados nas suas obras, especialmente a Capela do Alto de Santo Amaro onde passou grande parte do seu tempo e foi muito retratada nessa obra. Não por acaso, foi neste local que se realizou o seu velório, por sua vontade expressa ao amigo Rui Lopes (Roy).



Fotograma do filme *Rua José Escada*, 2014

(o actor João grosso, amigo do artista, lê uma carta junto à Capela de Santo Amaro, Lisboa)

O actor João Grosso foi amigo de José Escada e por isso mesmo foi a escolha acertada para ler os escritos do artista. Por outro lado sendo ele próprio actor de ficção entendi que a sua presença poderia ajudar a transportar um índice ficcional para dentro do filme na medida em que a sua leitura de cartas e dos relatórios escritos pelo artista, sugerem inevitavelmente uma representação daquele, diluindo deste modo as fronteiras entre documentário e ficção. Assim também o local escolhido foi a Capela de Santo Amaro e o banco onde Escada se sentava habitualmente. Essas presenças do real sendo também ligadas à memória do artista e aos seus gestos, contribuem para introduzir um elemento ficcional na narrativa dando-lhe o clima de uma reconstituição. De destacar ainda o poema que o poeta António Barahona dedicou ao artista na altura da sua morte, e que, quando convidado, reescreveu de propósito para o filme tendo sugerido que outrem o lesse.

O recurso aos textos expositivos, nomeadamente à *voz off* desempenha um papel importante na estrutura da narrativa já que complementa e acrescenta outros sentidos à imagem.

Uma vez que José Escada oferecia muitas obras a amigos e por vezes em troca de géneros, sobretudo nos tempos em que passou maiores dificuldades, no que se refere aos tempos de Paris e à fase final da sua vida, a sua obra está muito dispersa e como tal foi um desafio acrescido procurar obras do autor em colecções particulares. Foi minha intenção fazer um filme com muitas obras dentro para que melhor se pudessem perceber no filme as diferentes *fases* artísticas e a riqueza da sua obra o porque entendemos que não estando o artista vivo seria fundamental que a sua obra falasse mais alto. Além das obras pertencentes a Colecções Públicas - Fundação Calouste Gulbenkian, Museu Berardo, Museu de Serralves, Millennium BCP, Fundação Vieira da Silva - foram importantes as obras ainda conservadas em galerias - Galeria 111, Galeria S. Mamede, Antiks Design - e em mãos de privados, estando neste último caso muito disseminadas por amigos e outros.

Relativamente à música procurei que a banda sonora fosse coerente com a música que o artista ouvia e de que mais gostava, conforme foi testemunhado por inúmeros amigos, e por essa razão se escolheu: Gustav Mahler - 5º sinfonia - e o quinteto “A Truta” de Schubert.

A dada altura, ainda que houvesse outras pessoas e outras pistas possíveis de seguir, entendemos que o material já filmado reunia dados suficientes, visuais e literários, para fazer um filme justo, que servisse o propósito de deixar um retrato muito fiel do artista e da obra por si realizada. O restante trabalho, assim terminadas as filmagens (que foram realizadas ao longo de um mês) foi de edição e de construção do filme, juntando depoimentos, imagens de obras, escritos e outro material de arquivo: filmes, fotografias, etc., no que me pareceu uma ordem coerente traçada em parte sobre o percurso biográfico.

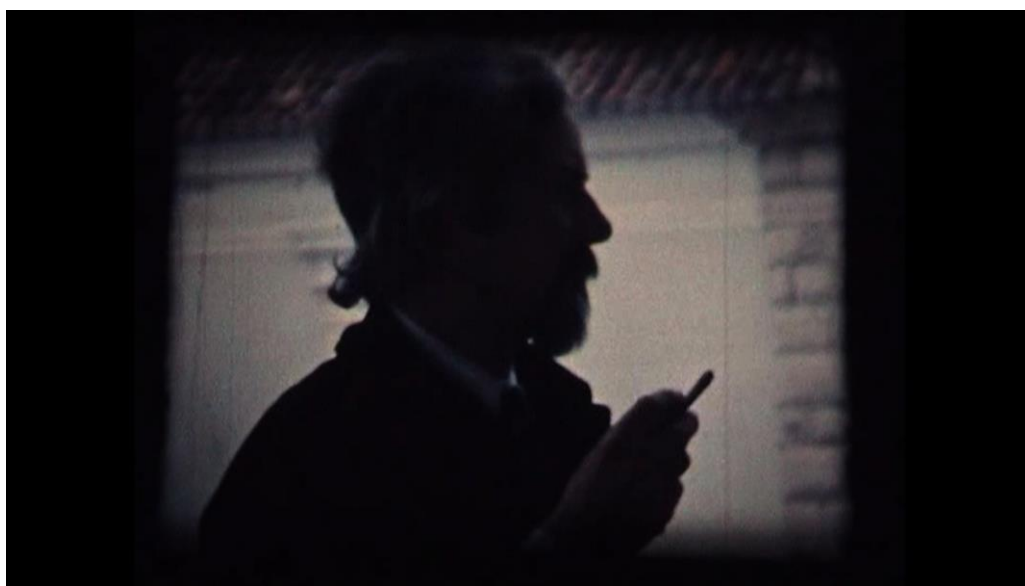
Tendo em conta que pretendíamos que o filme não ultrapassasse os 60 minutos, as várias horas de gravação de depoimentos tiveram que ser editadas de modo a que todos os depoimentos pudessem entrar e ajudar a “contar uma história” que servisse o guião do filme. (Anexos)

Pretendeu-se fazer um filme cronológico e, depois de identificar três momentos fundamentais na obra do artista, construir uma estrutura mínima a partir de três partes e de outros tantos separadores como se fossem capítulos de um livro. Nesses separadores são usados, não por acaso, excertos de poemas da poetisa sua amiga Sophia de Mello Breyner Andresen reunidos num livro - *O Cristo Cigano* - que foi em seu tempo de primeira edição ilustrado por José Escada para a Moraes Editora, fundada pelo seu outro grande amigo, o escritor António Alçada Baptista, editora em que o artista igualmente colaborou, nomeadamente desenhando capas.

Esta estrutura permite, a meu ver, uma melhor compreensão da construção de uma obra e, ao remeter para a escrita, revela também outra componente que foi importante na vida deste artista. Por outro lado prende-se com um tipo de estrutura já explorado por Jean-Luc Godard como foi o caso nas suas “Histórias do cinema”, entre outros ensaios, onde pôs em confronto todas as imagens da história: filmadas, fotografadas e escritas, já que está sempre tudo em relação.

Relativamente a questões formais, será ainda de referir também que, apesar de não ter sido tão utilizado, procurou-se sempre filmar os entrevistados de perfil, invocando os perfis que o próprio artista fazia nas suas pinturas. No momento de edição percebeu-se que nem sempre esse era o melhor plano, até porque por vezes se mostrou necessário usar dois planos do mesmo entrevistado.

Tratando-se de um artista já falecido, foi importante descobrir e incorporar no meu trabalho o excerto de um outro filme onde o artista foi filmado já na fase final da sua vida por Artur Varela - *Perfil de José Escada* - e que é o único registo em movimento daquele artista no meu filme. Assim como o excerto do documentário que Lagoa Henriques realizou para a RTP 2 sobre o Alto de Santo Amaro e onde se pode ver a mãe de José Escada a passear com os cães do artista tantas vezes por si retratados: *Strof e Gitanes*.



Fotograma de *Perfil de José Escada*, curta metragem realizada por Artur Varela, 1973

Esta investigação sobre os filmes sobre arte no caso português surgiu na sequência da realização do filme *Rua José Escada*, e não o contrário por necessidade de contextualizar melhor o meu próprio trabalho e, como tal, muitas das questões que surgiram durante o processo de construção deste filme foram o mote para fazer uma reflexão sobre alguns paradigmas que se colocam neste tipo de filmes e que será aprofundada no capítulo seguinte. São questões em aberto e para a qual tenho procurado, através dos filmes que já fiz sobre arte ensaiar diversas possibilidades, diversas formas e aproximações ao objecto artístico.

Realizei também, para este relatório, entrevistas a três autores de diferentes gerações, com trabalho desenvolvidos nesta área, e confrontei-os com essas questões que, a meu ver, se colocam, do ponto de vista artístico e autoral, sempre que se faz um retrato, seja este o de um artista seja o de uma obra.

No fim de contas, e como referiu em 1983 Luc de Heusch, que fez um filme sobre Magritte - *Leçon des Choses* - num ensaio intitulado: *A dificuldade do retrato*: “ É a inquietude, o balanço entre reflexão e espontaneidade, a felicidade da descoberta, que constituem o propósito em si mesmo do filme.”¹⁰

¹⁰ Heusch, Luc de, “A dificuldade do retrato” in Breteau, Gisèle, *Abecedaire des filmes sur l’art moderne et contemporain: 1905-1984*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985, p.19 (tradução minha).

CAPÍTULO III

FILMES SOBRE ARTE OU ARTISTAS: ALGUNS PARADIGMAS

Seeing come before words. The child look and recognizes before it can speak.

- John Berger¹¹



Fotograma de *Ways of seeing* de John Berger, BBC, 1972

Neste capítulo tentarei esclarecer alguns paradigmas relativos ao modo de fazer filmes sobre arte ou sobre artistas, que decorrem das investigações que realizei e em parte foram fruto das inquietações que senti no processo de construção do filme “Rua José Escada”. O estudo apoia-se numa análise a alguns filmes concretos de Jorge Silva Melo, de João Mário Grilo e de Salomé Lamas, três autores de filmes sobre arte ou sobre artistas de três diferentes gerações, baseando-me para tal nas entrevistas realizadas com estes três autores que na verdade têm formas de aproximação a este género de filmes paradigmaticamente diversas.

¹¹ *Ver vem antes das palavras. A criança olha e reconhece antes de poder falar*, (tradução minha), In Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londres, 1972, p.7.

1. DA PINTURA AO CINEMA

Uma obra de arte é já a representação de algo que pode ser ou não real. Assim o cinema, que também é representação, ao filmar obras de arte, estará sempre a representar a representação. É pois uma *representação segunda*, ou em segundo grau. Poderemos mesmo falar de *meta-imagens* já que se trata de imagens sobre imagens, ou de imagens intermediadas por outras imagens, que podem ser vistas num espectro que vai, hoje em dia e graças às novas tecnologias, de uma escala macro até uma escala micro: no cinema, na televisão, no computador ou no telemóvel é possível observar essas imagens.

As abordagens inerentes a cada um destes *media* naturalmente diferem em função da projecção a que se destina. Rosalind Krauss, uma autora de referência na história e teoria da arte contemporânea, afirmou já que o vídeo/ televisão são uma espécie de Hidra com muitas cabeças, que vieram colapsar o conceito modernista sobre o género artístico¹². Mas como se podem “resolver” na prática os problemas que se levantam com esta passagem da obra de arte (pintura, desenho, escultura, vídeo, etc.) ao cinema, ao vídeo, ou ao digital?

Apostando num equivalente cinematográfico da obra do artista em causa, criando novas representações a partir de uma verdade (sendo este embora um conceito subjectivo) que estaria implícita na obra de arte e que este procura evidenciar¹³, o filme sobre arte não tem necessariamente que se cingir a mostrar apenas a própria obra, mas antes construir-se a partir de conceitos inerentes a ela, criando novas perspectivas a partir de um determinado universo plástico. O que está em jogo, então, não é tanto a relação entre o real e o imaginário, mas sim o estabelecer de uma relação entre o que seria da ordem do verdadeiro e do falso.

¹² Cfr. Krauss, Rosalind, *A voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Thames & Hudson, Londres, 1999, p.31-32: “televisão e vídeo assemelham-se a uma Hydra de muitas cabeças, existindo em formas, espaços e temporalidades ilimitados e muito diversos, para os quais nenhuma instância particular parece providenciar uma unidade formal para o conjunto (...) na idade de televisão, e da difusão, vivemos na condição *post-medium*.” (tradução minha).

¹³ Ver entrevista de João Mário Grilo em Anexos: “Procuro a verdade, uma certa verdade, e acho que essa verdade está inscrita na pintura. O que me interessa a mim na pintura e na arte em geral é esse enunciado de verdade...e a obrigação do cineasta é ir ao encontro disso, através de várias coisas: da montagem, da escala, da planificação...”

Para Jorge Silva Melo, no registo fílmico, seja este em vídeo ou película, perde-se a pintura. “É muito difícil no vídeo e no cinema encontrar as nuances certas nas reproduções videográficas.”¹⁴ Identificamos então à partida dois problemas de ordem técnica que nos parecem fundamentais na passagem da pintura ao cinema (entendendo por esta denominação o regime geral das imagens em movimento, independentemente do registo técnico): a *escala* e a *cor*.¹⁵



Fotograma do filme *Joaquim Bravo, Évora, 1935, etc etc, Felicidades*, realizado por Jorge Silva Melo, 1999

Como sabemos, o vídeo e actualmente a imagem de suporte digital, além de constituírem utensílios técnicos de acesso cada vez mais democrático, apresentam-se como meios de pensar a imagem¹⁶ e de experimentar novos modelos de representação. Na medida precisamente em que autorizam novos tipos de abordagem à imagem, que modificam o seu estatuto e a trabalham directamente a partir da sua própria constituição numérica, própria do digital.

¹⁴ Ver entrevista a Jorge Silva Melo em Anexos.

¹⁵ Ver entrevista de Jorge Silva Melo em Anexos: “os grandes problemas que o realizador enfrenta neste tipo de filmes: as tonalidades das cores como também as dimensões. São esses os grandes problemas. É por isso que eu vejo a montagem de exposições. Se eu vejo a montagem fico com a noção da escala.”

¹⁶ Sobre o conceito de imagem, Jacques Aumont escreveu: “imagem cinematográfica é plana, enquadrada, o que a aparenta às da pintura e da fotografia. Tal como estas imagens, possui uma “dupla realidade perceptiva”: é percebida, em simultâneo, como bidimensional e como tridimensional” in Aumont, Jacques, Michel Marie, *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2009, p.137.

No caso da película e dos processos analógicos de captação de imagem, estas matérias tinham a sua própria densidade, grão, cor, etc., que permitiam ao realizador escolher os que mais lhe convinham (o *technicolor*, por exemplo) mas que ao mesmo tempo o limitavam dentro dessas mesmas possibilidades técnicas. Não sendo este o espaço para o fazer, o facto é que a questão da oposição do cinema *versus* vídeo merece ser mais aprofundada, mas deveremos pelo menos assinalar e ainda assim tentar perceber que, actualmente, e neste novo *regime de imagens*, a opção de fazer um filme em película, vídeo ou digital, mais do que uma questão estritamente tecnológica desencadeia acima de tudo uma questão estética. Não por acaso cineastas de gosto mais experimental, como Jean-Luc Godard, Peter Greenaway, Derek Jarman ou David Lynch têm procurado nas respectivas obras acentuar a exploração estética destas novas tecnologias, fazendo-as transportar ideias que de outro modo seriam mais difíceis de comunicar (as saturações de cor de Lynch, os ecrãs repartidos de Godard, os fundidos de Jarman ou as colagens digitais de Greenaway serão exemplos claros do que pretendo referir). No regime original das *imagens em movimento* (usando aqui expressão consagrada de Gilles Deleuze para designar o modo de representação próprio do cinema) o visual e o sonoro estabelecem relações diversas entre si, que aliás desde muito cedo Jean-Luc Godard havia salientado, ao falar de uma dialéctica da imagem contra o som. Sobre esta evolução tecnológica o mesmo Deleuze refere, por oposição ao cinema, o aparecimento de um novo *regime da imagem* que ele denomina de “autómatos” e que segundo este autor vieram povoar o cinema, nomeadamente “com a imagem electrónica, isto é, a imagem de televisão ou vídeo. Assim, a imagem numérica que desponta, tinha ou de transformar o cinema, ou de substituí-lo, marcar a sua morte... As novas imagens já não têm exterioridade (fora de campo), nem se interiorizam num todo... são objecto de uma reorganização perpétua onde uma nova imagem pode nascer de qualquer ponto da imagem precedente.”¹⁷

¹⁷ Deleuze, Gilles, *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.338. Sobre as diferenças técnicas entre os tipos de imagem ver também artigo de Edmond Couchot in *Revue d'esthétique*, “Image puissance image”, nº 7, 1984, em que o autor “define certas características das imagens numéricas ou digitais, que ele chama “immedia”, visto que a bem dizer já não há médium. A ideia essencial é que, já na televisão, não há espaço nem mesmo imagem, no seu sentido original, mas apenas linhas electrónicas: “o conceito essencial da televisão é o tempo” (Nam June Paik, entrevista aos *Cahiers du Cinéma*, nº 229, Abril de 1979)”, citado por Deleuze, Gilles, *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.338.

Ora a questão que Deleuze compreendeu imediatamente no início dos anos 80 (apesar de o digital estar então apenas nos seus inícios) e que na passagem acima citada se coloca, é que este novo *regime da imagem*, nascido realmente das possibilidades técnicas conferidas pelo digital, é precisamente aquele que permite, a quem trabalha o filme, introduzir, quer através dos processos da montagem e da edição, quer através do trabalho sobre o próprio meio, modificações substanciais nomeadamente no plano de criação das imagens e mesmo a possibilidade de gerar novas imagens através de procedimentos de que serão exemplos a modificação das cores, as fusões, as sobre impressões a perder de vista (que a película não permitia do mesmo modo), as misturas sonoras, as colagens de vários tipos ou ainda a utilização de partições no ecrã por várias zonas, entre outras. Assim, ao contrário do que acontecia com o filme feito a partir da película, e mesmo com o vídeo analógico, a imagem digital tem uma textura própria e uma plasticidade quase ilimitada, que permitem *re-trabalhar* as imagens até aspectos nunca antes experimentados e, como tal, pensar a imagem de toda outra maneira.

Para João Mário Grilo, “o cineasta tem que tentar compreender o cinema que está dentro daquela pintura, porque é esse cinema que vai ficar filmado. E há pintores ou escultores mais cinematográficos do que outros, porque têm uma dinâmica que se dá bem com a câmara e há outros que não.” (ver entrevista em Anexos).

A passagem das artes plásticas ao cinema levanta ainda outra questão fundamental, que aqui não poderemos desenvolver como merece, e que é inerente ao que Benjamin definiu como a *obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, ou seja, o que se refere a uma perda da aura resultante da passagem do original (o da própria obra) à sua reprodução. A este propósito Rosalind Krauss, citando Benjamin, escreveu: “a partir de um dado momento a obra de arte reproduzida torna-se a obra de arte pensada na sua reprodutibilidade. As consequências desta equivalência entre a obra e a sua reprodução é aquilo a que Benjamin chamou a perda da “aura” assim como da especificidade do meio.”¹⁸

Realizar filmes consagrados aos artistas contemporâneos é dar-se conta de uma arte (que foi feita antes, no passado) através de uma outra arte, ou pelo menos de um outro meio de expressão que tem também um índice de criação associado, mas que é organizada no presente... Produz-se, assim, um efeito subtil de *posteridade*,

¹⁸ Krauss, Rosalind, *idem*, p.46.

no momento de fixar num modo de expressão (ou numa arte) aquilo que teve origem em outro (ou noutra arte).

“E essa posteridade é cinematográfica”.¹⁹

A *distância* crítica – própria da reflexão que caracteriza a história de arte – não está então na forma como se apresenta a arte no filme e mais em geral no cinema, mas dá-se justamente a ver na medida em que a linguagem que se emprega ser diferente entre os dois, e mais diferente ainda do que acontece com a reprodução fotográfica (no caso da relação concreta entre cinema e artes plásticas). Isto é, o filme no fundo procura transmitir emoções, que são de certo modo da mesma ordem, mas como que em segundo grau, através de outros modos de expressão.

O cinema propõe um olhar susceptível de ir mais além da superfície sensível da pintura, do desenho, da escultura, etc. e sobretudo dos protocolos próprios que o nosso olhar foi construindo sobre elas.

Quando a opção, neste tipo de filmes é pelo uso de texto crítico, produzido em torno das obras abordadas, este, juntamente com as imagens e os sons, pode dar a conhecer e a compreender as artes plásticas sem renunciar no entanto à dimensão expressiva que é aquela, própria de todo o filme, seja este um documentário ou uma ficção. Para dar conta do trabalho de um artista o filme dispõe portanto de vários meios técnicos que interagem em vários planos: espaço, movimento, luz, cor, tempo, som, palavra.²⁰ “O cinema tem a possibilidade de construir, na perspectiva do realizador, um equivalente cinematográfico da obra de um artista. E isso é uma obrigação.” (João Mário Grilo).

Um filme sobre arte é sempre uma grande responsabilidade já que veremos sempre primeiramente nele o seu objecto, ou seja o artista e as suas obras, antes de “vermos” o cineasta e a sua película. “Se o cinema questiona, através do filme, a pintura e a escultura, estas permitem por sua vez à sétima arte reencontrar a

¹⁹ Ver entrevista a João Mário Grilo em Anexos.

²⁰ Rosalind Krauss escreveu: “o medium da pintura, da escultura ou do filme tem muito mais a ver com os fatores materiais e objetivos, específicos de uma forma particular: pigmentos cobrindo superfícies, matéria estendida ao longo do espaço, luz projetada através do celulóide em movimento. Isto é, a noção de medium contém o conceito de “object-state” separado do próprio ser do artista, pelo qual suas intenções devem passar. O vídeo depende – como tudo que se queira experimentar – de um conjunto de mecanismos físicos. Então, talvez seja mais simples dizer que esse dispositivo – em seus níveis presentes e futuros de tecnologia – compreende o medium da televisão e nada mais acrescentar” (minha tradução). Cfr: *Vídeo: the aesthetics of narcissim*: “in October, 1976, p.52.

dimensão plástica de uma linguagem que muitos têm tendência para considerar como estreitamente dependente da literatura”. (João Mário Grilo)²¹

Uma questão deve então ser colocada: a obra do artista influencia deste modo os modelos de construção da imagem, e até a busca das imagens que se podem inspirar directamente da pintura? A esta pergunta Jorge Silva Melo não hesita em afirmar: “ A obra é que nos guia, e tentamos estar sempre o mais possível perto da obra” (ver entrevista em Anexos). A jovem cineasta Salomé Lamas tem na sua filmografia até esta data apenas um filme sobre arte (dedicado à obra de Ana Jotta) mas no seu trabalho tem reflectido sobre os formatos de apresentação e percepção de imagens em movimento e sobre a fronteira entre documental e ficção.

Como se dá o transporte da linguagem da pintura e de outras artes plásticas para a linguagem do cinema (se é que o cinema é uma linguagem), já que também neste aspecto há controvérsias)? Essa passagem implica sempre uma questão de tradução, ou seja, de transporte de códigos de uma linguagem para a outra. Diz Salomé Lamas a este respeito que “a tradução é, em si, uma tradução criativa. O cinema de não ficção joga-se hoje no plano da ética, da estética e da política, tal como o cinema de ficção.” (ver entrevista em Anexos) Por seu turno João Mário Grilo refere que: “É toda uma construção pelo processo, pela palavra, pela representação, de um corpo que não é real. E isso para mim é o problema da pintura... A pintura é sempre um veículo, não é objecto”. A mesma opinião é partilhada por Jorge Silva Melo.

Jean-Luc Godard constitui uma referência neste tipo de filmes, mais próximos do ensaio artístico, pelos ensaios visuais que ele próprio realizou e continua a realizar em diversos filmes ao longo da sua longa carreira. É o caso do seu seminal projecto “Histoire(s) du Cinéma” onde está bem visível a sua ideia de que o cinema contém já, em si, as imagens da história da pintura e que existem frequentemente relações entre as imagens filmadas com outras que já foram pintadas antes.

Le seul art / qui été véritablement / populaire / retrouve la peinture / c'est a dire l'art..”²²

²¹ Escreve René Predal: “a realização de um filme sobre arte é sempre uma história de amor” (tradução minha), in Breteau, Gisèle *Abecedaire des filmes sur l'art moderne et contemporain: 1905-1984*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p.13.

²² Godard, Jean Luc, *Histoire(s) du cinema, Toutes les Histoires / une histoire Seul 1(a)*, Gallimard, Paris, 1998, p.125.

2. O QUE É FAZER UM RETRATO? DO CONCEITO DE VERDADE

Sobre a dificuldade do retrato é importante, antes do mais, lançar uma questão: o que é fazer um retrato? Como se faz o retrato de um artista ou de uma obra?²³

Jorge Silva Melo não hesita em definir como retratos os filmes que fez sobre artistas. Tal como o retratado espera que a sua representação por outro o surpreenda - até porque é do olhar do outro (do pintor) que nasce um novo olhar sobre si mesmo - um filme sobre um artista implica sempre um olhar novo, um outro olhar. O que só será plenamente alcançado com uma “tradução criativa” do universo artístico de um determinado autor por outro autor. Também assim de um *médium* por outro *médium*. Para Salomé Lamas “é sempre ingrato tentar filmar uma obra através do cinema. Uma coisa impressa em cinema é muito diferente de uma pessoa se deslocar ao museu e contactar directamente com a obra.” (Ver entrevista em Anexos).

Acredita-se mais num documentário pelo facto de ser aparentemente feito sobre a realidade? O conceito de verdade, implícito na questão, é mais ou menos consensual entre os realizadores de filmes sobre arte / artistas, ainda que o conceito seja apropriado por cada um de modo diferente.²⁴ É um facto que conceito de verdade anda sempre “colado” à palavra documentário, já que estamos perante imagens que pertencem a um tempo e a um lugar concretos. Ou seja, quando se filma o real, seja uma obra seja o artista a criar a obra, filma-se o vivido, não o imaginário. Mas se vamos filmar a memória de alguém (como acontece neste meu filme através dos relatos de amigos) o que é verdade e o que é ficcionado mantém-se na penumbra. Será sempre uma memória incompleta. Por outro lado o conceito

²³ Na entrevista em Anexos, João Mário Grilo levanta outra questão relativamente à representação das artes plásticas no cinema: “Quando o rei é pintado por Velázquez não está à espera de encontrar a sua fotografia, mas sim uma elaboração pictórica disso.”

Recorrendo a um exemplo mais moderno poderíamos citar o retrato que Lucian Freud fez da Rainha de Inglaterra e onde a semelhança com o real procede do modo como o artista “desfigurou” o rosto da rainha, acentuando nos traços da velhice a sua hipotética humanidade real.

²⁴ Cfr. Gilles Deleuze na obra já citada, p.332: “ver só conquista uma *héautonomie* se se libertar do seu exercício empírico, e se se levar a um limite que seja ao mesmo tempo algo de invisível e que, no entanto, não possa ser visto...”

de verdade prende-se com um outro conceito: verosímil. “A verosimilhança é um conceito dramatúrgico muito antigo, pois remonta à Poética de Aristóteles (...) Não é contar as coisas realmente ocorridas que constitui a obra própria do poeta mas antes contar aquilo que poderia acontecer.”²⁵



Fotograma de *Nikias Skapinakis: O teatro dos outros* realizado por Jorge Silva Melo, 2007

Para Silva Melo “Estes filmes são o convite a descobrir uma obra (...) e estão mais do lado do documentário, são pequenos ensaios sobre a obra de um artista. Vejo mesmo estes filmes como retratos de artistas, nunca me interessou a ficção nestes casos” (Anexos).

Alain Resnais, que realizou vários filmes sobre arte, nomeadamente sobre os artistas Van Gogh, Paul Gauguin, e sobre a obra *Guernica*, de Picasso, referiu que não tinha pretensão nenhuma de fazer cinema e que os seus filmes eram apenas documentos de arquivo²⁶. A propósito do filme que realizou sobre Van Gogh em 1948, diria mesmo: “aquilo que me interessava era a possibilidade de tratar a pintura como se tratasse de um espaço e de personagens reais... Uma das coisas mais emocionantes na pintura é o silêncio.”²⁷

²⁵ Sobre o conceito de verosímil ver: Aumont, Jacques, Michel Marie, *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2009. (consultar Glossário em Anexos).

²⁶ Cf. Resnais, Alain in Breteau, Gisèle *Abecedaire des filmes sur l'art moderne et contemporain: 1905-1984*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1985, p. 21, (tradução minha).

²⁷ Idem, *ibidem*.

Segundo Salomé Lamas a questão principal é: “como é que traduzimos esta obra e a transportamos para esta outra linguagem. E aí, o que me interessa no cinema é a faceta de poder transformar uma linguagem em outra linguagem (...) É das poucas situações em que conceitos como liberdade e fidelidade vão juntos na mesma equação, isto é, tentamos ser fiéis ao que está a ser retratado mas é como uma tradução: para ser boa tem que trazer sempre algo de original. Vamos estar a dizer o mesmo de mas de uma outra forma(...) É como uma boa crítica: é algo que não descreve mas que acrescenta sempre alguma coisa à obra...Tem que haver uma tradução criativa no filme, e este tem que acrescentar algo à obra porque senão é apenas um testemunho histórico.”

No seu livro seminal *Ways of seeing*, John Berger refere que “olhar é sempre um acto de escolha (...) não olhamos apenas para uma coisa; estamos sempre a olhar para a relação entre as coisas e nós próprios.”²⁸ Na sequência do que escreveu Berger, todas as opções tomadas na construção do documentário por mim realizado influenciam a percepção da obra do artista em estudo. Palavras, sons e a sua associação a imagens alteram de modo irreversível o significado de cada imagem e o processo de associações que faz o espectador.²⁹ Georges Duhamel caracterizou esta circunstância da seguinte forma: “Já não posso pensar o que quero pensar. As imagens em movimento tomaram o lugar dos meus pensamentos.”³⁰

²⁸ Berger, John, *Ways of Seeing*, Penguin Books, Londres, 1972, p.10: “toda a imagem incorpora um modo de ver, a nossa percepção ou apreciação de uma imagem depende também do nosso próprio modo de ver”, (tradução minha).

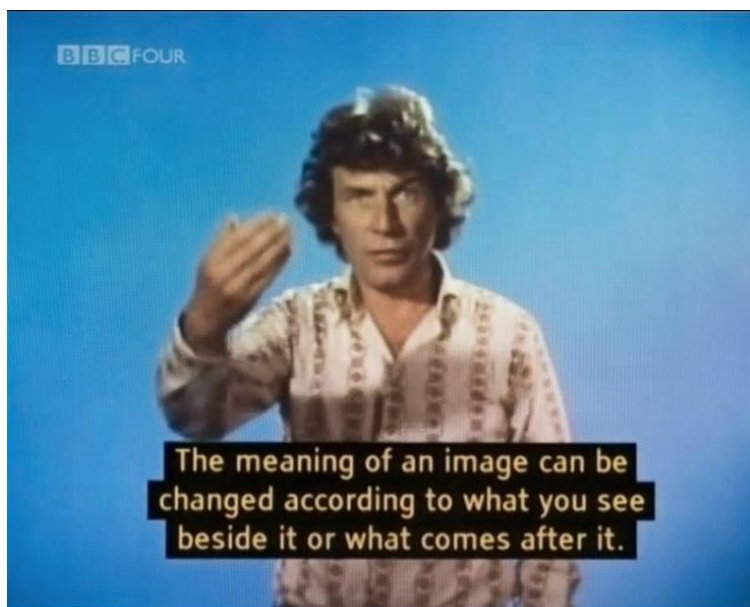
²⁹ A este propósito diz Walter Benjamin in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio D'Água, Lisboa, 1992, p.104-105: “Assim se torna compreensível que a natureza da linguagem da câmara seja diferente da do olho humano. Diferente, principalmente porque, em vez de um espaço preenchido conscientemente pelo homem surge um outro preenchido inconscientemente... a câmara leva-nos ao inconsciente óptico tal como a psicanálise ao inconsciente das pulsões”.

³⁰ Duhamel, Georges, *Scènes de la vie future*, p.52, Paris, 1930 citado por Benjamin na obra supra citada, p.107. Neste sentido Benjamin refere ainda: “Comparemos a tela em que se desenrola um filme com a que está subjacente a um quadro. Esta última convida o observador à contemplação, perante ela pode entregar-se ao seu próprio processo de associações. Diante do filme não pode fazê-lo, mas regista uma imagem com o olhar e já ela se alterou. Não pode ser fixada.”

A meu ver esta é uma questão central neste género de filmes: será possível através de um filme redefinir a relação do espectador com a pintura e com o acto de ver um quadro?³¹

Por exemplo, no filme de Manoel de Oliveira sobre os “Painéis de S. Vicente” de Nuno Gonçalves (2010), encontramos essa redefinição da condição de olhar um quadro: nalguns casos, mostrando-se detalhes do quadro ou movimentando-o para o animar em frente a câmara fixa. O mesmo acontece no seu filme sobre o pintor Júlio dos Reis Pereira, “As pinturas do meu irmão Júlio” (1965).

“O cinema faz a prova da pintura. O que é mau é mau (...) o cinema não pode fazer nada pela má pintura (...) o cinema torna isso evidente. Há um lado de evidência no cinema que tem a ver com a projecção, com o lado projectivo.”³²



Fotograma de *Ways of seeing* de John Berger, BBC, 1972

Na série de programas transmitidos pela BBC em 1972 - *Ways of Seeing* - de John Berger, que constitui um marco na democratização da educação artística, mais concretamente no programa dedicado ao *Coleccionismo*, este importante autor

³¹ A este propósito vale a pena citar João Mário Grilo in *O homem imaginado*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.18 e que ilumina o que foi dito: “O cinema ensina-nos a ver a visão. A pensá-la e a verificá-la “deleuzianamente”. Materialmente o cinema não é mais do que a percepção de uma percepção: a invenção de um ponto de vista e de uma distancia com tudo o que isso implica filosófica, política e sobretudo conceptualmente”.

³² Ver entrevista a João Mário Grilo em Anexos.

afirma: “Os métodos modernos de comunicação e reprodução como a fotografia a cor, a televisão, mudaram teoricamente o sentido da arte visual do passado, desmistificando-o e tornando-o laico. Mas na maioria os que utilizam estes meios de reprodução e comunicação , os que escrevem livros de arte ou fazem programas de televisão sobre arte tendem a agarrar-se à definição antiga da arte: a arte permanece como algo sagrado”.

Num filme sobre um artista já falecido, como aquele que realizei, o processo encontra-se mais próximo do documentário, já que as obras do artista nos seus diversos formatos, convivem com os escritos do artista e com as interpretações de críticos e historiadores sobre a sua obra. Claro está que estas interpretações resultam de escolhas que irão naturalmente condicionar a apreensão e a leitura da obra em causa por parte do espectador. Mas elas procedem também de uma aproximação à obra, uma vez que como autora do filme entendi não dever assumir uma competência crítica, que neste caso não me deveria caber, mas antes estabelecer um regime de inquérito junto daqueles que suportam quer o saber da arte (historiadores, críticos, os demais artistas) quer o saber da biografia e do testemunho (amigos, conhecidos, a família), cruzando dialecticamente esses diversos olhares e procurando gerar novos sentidos a partir deles.

A transparência de que fala Susan Sontag³³ dificilmente se pode, portanto, aplicar a este tipo de filmes já que há sempre interpretação inerente ao próprio *médium*: por exemplo a escolha de um plano já implica um olhar, uma escolha, uma interpretação. A luminosidade do objecto, o mistério, a intensidade da obra, a experiência subjectiva do olhar, a nosso ver só se pode experienciar na sua plenitude quando ao vivo, sem nenhum *médium* a veicular, seja o da palavra ou o da câmara. Face a face com a própria obra e em condições de a olhar e ver na sua plenitude. Um documentário sobre um artista pode todavia despertar no espectador a curiosidade por uma obra, e pode mesmo avançar pistas para o seu entendimento, fornecendo-lhe ferramentas para a sua compreensão, mas não pode ter nunca a pretensão de explicar uma obra de arte.

É sempre um caminho em aberto, o da descoberta de uma obra de arte.

³³ Sontag, Susan, *Contra a Interpretação*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p.25-27.

CAPÍTULO IV

BREVE ANÁLISE DE UM FILME EXEMPLAR

1. O PINTOR E A CIDADE DE MANOEL DE OLIVEIRA

Os grandes autores de cinema são como os grandes pintores ou os grandes músicos: são eles que falam melhor daquilo que fazem.

- Gilles Deleuze³⁴



Fotograma de *O pintor e a cidade* realizado por Manoel de Oliveira, 1956

Pelo facto de se tratar do primeiro filme claramente feito sobre um artista realizado em Portugal (o único exemplo anterior era uma curta-metragem feita sobre uma obra - *O Desterrado* de Soares dos Reis – por Manuel de Guimarães) e também por revestir características que o distinguem face à demais filmografia congénere, este filme estabelece um determinado número de pressupostos que iremos encontrar

³⁴ A este propósito Gilles Deleuze diz ainda: “os grandes autores de cinema pareceram-nos confrontáveis não só com pintores, arquitetos e músicos mas também com pensadores. Eles pensam com imagens-movimento e com imagens-tempo, em vez de conceitos”, in *A Imagem Tempo – Cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006, p.357.

futuramente nos grandes exemplos do género que se lhe seguiram e que importa aqui , mesmo se brevemente, analisar.

De facto, o filme sobre arte que se foi desenvolvendo em Portugal a partir da década de 60 do século XX de uma forma cada vez mais intensa tornou-se assim num “género cinematográfico” autonomizado, sendo este capítulo dedicado à compreensão dessa especificidade através de um exemplo maior: o do filme *O Pintor e a Cidade* de Manoel de Oliveira que inaugurou, pelo menos a nível nacional, um novo tipo de abordagem neste campo.

O cineasta ensaia neste filme, abordar de um modo magistral uma série de questões que são centrais a esta reflexão: “ como fazer um filme sobre arte”? Ou seja, como passar técnica e formalmente de uma arte à outra? Como traduzir a pintura num específico cinematográfico?

De facto a primeira questão que este filme levanta prende-se com uma interrogação não explícita mas todavia presente ao longo de todo o filme (e por isso é experimental) quanto a saber se o cinema é ou não uma linguagem e quanto aos limites dessa condição. Por exemplo Gilles Deleuze questionando-se sobre se a “linguagem do cinema tem algo em comum com a linguagem das artes plásticas”, não considera o cinema uma linguagem e nesse sentido escreveu: “O cinema não é uma língua, universal ou primitiva, nem mesmo uma linguagem. Põe em dia uma matéria inteligível, que é como um pressuposto, uma condição, um correlato necessário através do qual a linguagem constrói os seus próprios *objectos*”,³⁵ já que “o problema do espectador perante este meio de expressão é da ordem de: “o que é que há a ver na imagem?”³⁶

Na minha opinião, porém, o filme sobre arte “nasceu” da fotografia da arte mas com uma nova premissa que decorre da passagem da imagem fixa própria do fotográfico ao que Deleuze chamou a *imagem-tempo* e a *imagem-movimento*, características do cinematográfico. Porque é a passagem do pictórico ao fotográfico que realmente inicia esse modelo de transposição daquilo que começou por ser único para se tornar múltiplo mediado, diferido, e como tal, transposto para um outro plano de significação. É nesse sentido que John Berger no já citado *Ways of seeing* referiu

³⁵ Idem, *Ibidem*, p.334.

³⁶ Idem, *ibidem*, p.348.

que “a invenção da câmara também mudou o modo como os homens viam as pinturas antes de a câmara ser inventada... quando a câmara reproduz uma pintura, ela destrói a *uniqueness* [a condição de coisa única, o aurático de Benjamin] da sua imagem. E como consequência o seu significado muda. Ou mais exactamente, o seu significado multiplica-se e fragmenta-se em muitos significados. Isto está bem demonstrado quando vemos uma pintura no ecrã da televisão. A pintura entra em casa de cada espectador. Entra no seu ambiente doméstico e na atmosfera familiar a pintura viaja agora até ao espectador, em vez do espectador viajar até à pintura. Nessa viagem o significado é diversificado.”³⁷

Em Itália, ainda antes de Oliveira, nos anos 30 e 40, Luciano Emmer foi, ao menos que eu conheça, o primeiro cineasta do mundo a realizar filmes sobre obras de arte. É com *Racconto da un affresco* - 1938 - (a partir das pinturas da Capela degli Scrovegni, em Pádua) sobre Giotto, que se inicia uma nova relação entre cinema e pintura. Emmer via estas abordagens cinematográficas não como simples documentários mas sim como filmes, isto é como formas quase narrativas de incorporar as figuras da pintura na trama do cinema. Assim, não interpretava a obra, como é próprio do trabalho de um crítico, mas filmava-a como algo de vivo, animava as personagens pintadas por Giotto (e outros) e dava-lhes vida através do movimento da câmara de filmar e assim estas iam contando uma história através dos vários momentos pintados na Capela de Pádua.

No fundo, tudo se passava como se o *storyboard* fosse a própria pintura de Giotto. Ora, este tipo de filmes só é possível porque as obras que tem como referência são figurativas. No caso da pintura abstracta, a tradução no cinema por esta via seria muito mais difícil porque os códigos de recepção do cinematográfico o conduziram nessa direcção. Isto é, toda a construção narrativa, sobretudo desde a invenção do sonoro, e com muito poucas excepções, tendeu para a elaboração de códigos imediatamente reconhecíveis que pressupõem a dimensão figurativa como matriz de toda a abordagem fílmica. João Mário Grilo vai mais longe nesta perspectiva e diz mesmo: “O cinema não é nenhuma arte. A arte tende a trabalhar para a abstracção e o cinema não é abstracto... cinema é sobretudo uma coisa sobre o gesto... O filme é uma aprendizagem, sempre de uma experiência.” (ver entrevista em Anexos).

³⁷ Berger, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, Engand, 1972, p.19, (tradução minha).

Neste sentido, e como já referi, o maior desafio de um filme sobre arte seria o de transmitir algo semelhante à emoção da experiência em primeiro grau, ou seja, a da contemplação da obra de arte e que é sempre de ordem subjectiva. O facto porém é que o filme mostra inevitavelmente a obra sempre intermediada pelo olhar de quem filma. Emmer transpunha para a obra de arte a sua visão cinematográfica, que foi também o que, mais tarde, em 1948, Alain Resnais fez no filme sobre Van Gogh. Assim também Manoel de Oliveira em 1965, na sua curta-metragem “As pinturas do meu irmão Júlio”, com versos e comentários do poeta José Régio (irmão do pintor Júlio que também era o poeta Saúl Dias). Oliveira dá a ver nesse filme a pintura de Júlio, pondo a câmara a interagir com as figuras representadas nas pinturas que são filmadas como se afinal se tratassem de personagens reais, o que confere uma grande carga dramática ao filme, acentuada pela música de Carlos Paredes.

Ora, no caso de *O Pintor e a Cidade* do mesmo Manoel de Oliveira o que acontece é precisamente o movimento contrário: a obra de arte é que é transposta para a realidade. Do passado para o presente. Isto é, Oliveira não parte de uma ideia de filmagem que iria ao encontro de uma obra pictórica anterior mas procura antes assistir ao nascimento da própria obra e à sua relação directa com o motivo que representa.

O cineasta segue o gesto do pintor no momento em que este procura captar o real e mostra a relação das pinturas com o seu referente e vai ainda mais longe, gerando novas relações entre os dois *media* que testam os próprios limites do cinematográfico. Assim, por exemplo, logo no início do filme evidencia a relação imediata entre uma certa diluição da forma nas aguarelas de Cruz pela filmagem do fumo de uma locomotiva que dissolve toda a forma no ecrã tendendo para a abstracção. É deste modo que a ideia cinematográfica apropria os processos típicos da pintura sem todavia sair dos seus meios próprios. *O Pintor e a Cidade* tem como cenário a cidade do Porto vista ao mesmo tempo em directo e através das aguarelas do pintor António Cruz construindo dois planos de visibilidade através dos quais acentua as diferenças entre os dois meios : a pintura e o cinema. O artista António Cruz, ao mesmo tempo personagem e actor do filme, sai do seu atelier e percorre a cidade com os seus instrumentos de trabalho, desloca-se através de ruas, praças, miradouros, acompanha o curso do rio Douro tantas vezes retratado na sua pintura. O cineasta segue-o, mostra a concentração do seu rosto, o seu espanto face à

agitação da cidade, recorta o perfil do pintor contra o céu, contra os fundos graníticos, a arquitetura do Porto. Em contra-campo mostra-nos imagens da cidade nas suas arquiteturas e nos seus acidentes geográficos, nas suas paisagens típicas e mesmo no movimento nervoso da sua modernização. Entre as duas perspectivas liga a personagem do pintor à sua cidade, mostrando-o como figura popular que as crianças e os passantes acolhem com curiosidade. A personagem do pintor torna-se assim uma metáfora de uma espécie de *O Homem da Câmara de Filmar* de Dziga Vertov, e assim as imagens da pintura e a relação desta com o real servem o propósito de mostrar uma ideia de cinema que é a de Manoel de Oliveira. Uma ideia que no fundo confere ao cinema o estatuto de uma arte. Esta sugestão torna-se tanto mais poderosa quanto o cineasta consegue prescindir de toda a palavra construindo o seu filme sobre imagens, música e sons da cidade.

É, assim, um filme que se pode considerar como neo-realista, à semelhança de outros exemplos maiores do cinema italiano como os de Vittorio de Sica ou Rossellini que também captaram o povo e a sua relação com o lugar habitado, documentando um lugar em acelerada transformação comunicando essa intensidade como se pode ver no plano final do filme de Oliveira.

Trata-se de um filme moderno não só nas soluções encontradas para prestar tributo ao artista António Cruz, como também na forma como filma o movimento urbano, que só uma década mais tarde, em 1967, Jacques Tati iria retratar com semelhante mestria no seu filme *Playtime*. Modernidade esta que está também inscrita no filme através do recurso aos planos inclinados sobre a cidade e a sua arquitetura com evidentes ressonâncias do cinema russo de um Dziga Vertov e do seu *Homem da câmara de filmar* e também de *Berlim: Sinfonia de uma cidade* de Walter Ruttmann já para não falar da referência a algum cinema expressionista alemão dos anos 20. Assim se faz não só o retrato de uma certa ideia do que é um artista mas também, e acima de tudo, de uma cidade que num certo momento ficou irreversivelmente registada na obra do pintor e depois na tela do cinema.

Em termos formais a construção da imagem tem como referência, sobretudo no início e no fim do filme, as pinturas de António Cruz. As imagens reais alternam com as impressões visuais que o artista vai registando nas suas aguarelas e que o cineasta imprime na película, como vimos assimilando alguns dos seus processos

visuais. Neste filme é o olhar do cineasta que domina, ainda que em certos momentos seja nítido o olhar do pintor fixado nas suas pinturas e transposto para a tela do cinema. Podemos estabelecer um paralelo entre o olhar do pintor e o olhar do realizador. Onde acaba um e começa o outro?

Não serão afinal o realizador e o pintor exemplos de uma ideia de artista entendido como aquele que antes de todos os outros tem o dom de captar através da sua arte uma espécie de *zeitgeist* (espírito do tempo) que se manifesta na compreensão de tudo o que está em vias de se transformar. Tal abordagem torna o filme uma obra única e exemplar pelo modo como usa o cinema enquanto instrumento de tornar visível as impressões de um certo momento na vida de uma cidade: das relações das pessoas com os lugares que habitam, neste caso seja através da pintura seja no cinema mostrando ainda a sua pulsação, o ritmo da sua transformação.

Este é, de facto, o grande mérito e o contributo inovador de *O Pintor e a Cidade*, que apresenta o cinema como uma tela capaz de registar, tal como a pintura, as nuances, os brilhos, a agitação, a expressão, o movimento de uma cidade. O som a que a pintura não pode recorrer, mas pode o cinema, é uma das personagens centrais do filme, ainda que Manoel de Oliveira considere no genérico inicial apenas três personagens : o pintor, a cidade e as gravuras do século XIX. E com isto deixa uma indicação preciosa que vai no sentido de mostrar logo à partida que o filme não é apenas um documentário sobre o pintor mas procede de uma ambição maior.

É inovador o uso que Oliveira faz do som neste seu filme de 1956 (curta-metragem de 27 minutos) não só porque não existe palavra escrita ou falada, mas também porque toda a construção se baseia na associação das imagens da pintura e da cidade, do pintor e dos seus habitantes, com a música e o som ambiente da cidade reportando assim, a experiência baudeleriana do *flâneur*.³⁸

³⁸ Note-se que quando estreou *O pintor e a cidade* em 1956 numa sessão organizada pelo Cine-Clube do Porto, no programa nº 253 podia ler-se texto assinado por Nuno Portas em 1956 no Diário de Lisboa: “ Um quarto de século depois do *Douro*, *O pintor e a cidade* é o nosso primeiro filme sonoro, o nosso primeiro filme a cores, o nosso primeiro filme em que a montagem é verdadeiramente uma síntese de todos os recursos de criação cinematográfica. (...) O Manuel de Oliveira de agora surge como um cineasta mais contemplativo; cineasta que (...) se deixou penetrar, ao longo destes anos, pela contemplação das coisas, deixando-as mover-se no espaço dos planos, sem as forçar por uma composição estática do pintor ou uma cadência de planos superficialmente musical.”

José Augusto França na altura da estreia do filme chamou também a atenção para aquilo que considerava a qualidade maior do filme: “Quando Manuel de Oliveira me mostrou, pela primeira vez, o seu *O Pintor e a Cidade*, falei-lhe nessa qualidade do filme (...) nessa fúria de amoroso que tinha posto o realizador a seguir cada face, cada gesto, cada metamorfose da cidade num dia ficticiamente tomado(...) O que um filme notável como *O Pintor e a Cidade*, com o seu sentido rítmico, o seu entendimento de cor, o seu poder visual, a sua imaginação evocativa e a sua honestidade representa estética e moralmente na apagada e vilíssima tristeza do nosso cinema – c’os diabos! Não é preciso dizê-lo.”³⁹

O cineasta na sua vasta filmografia ainda se debruçou mais algumas vezes sobre este tema, nomeadamente e como referi, em 1965 numa curta-metragem *As pinturas do meu irmão Júlio* a partir da obra do pintor e amigo Júlio, e depois ainda em 1985 num documentário para televisão a partir do *Simpósio internacional de escultura no Porto* além de, em 2010, ter realizado uma curta-metragem que assenta numa visão poética dos *Painéis de São Vicente* de Nuno Gonçalves.

Relativamente às contaminações entre pintura e cinema poderia desenvolver-se a partir deste filme toda uma reflexão sobre as relações entre cinema e pintura, já que na história do cinema desde o seu início, ambas as artes se espelham directa e indirectamente num movimento incessante. Talvez Oliveira sobretudo nos dois filmes que fez sobre pintores (que lhe eram próximos) mais do que uma homenagem, tenha procurado ensaiar através da superfície da película uma aproximação possível a uma outra arte, neste caso a pintura. E, como tal, trata-se até um certo ponto de um filme experimental.

Manoel de Oliveira com este filme de 1956 e depois dele todos os realizadores que se seguiram, foram importantes para a definição deste género cinematográfico e para a abertura na televisão portuguesa à passagem de documentários sobre arte. Em Portugal, só a partir dos anos 80 com a revolução tecnológica e a democratização do acesso ao vídeo, é que o documentário artístico televisivo conheceu um aumento exponencial como se pode ver na filmografia em anexo nos filmes exibidos na RTP.

³⁹ Cfr. programa nº 253 do Cine-Clube do Porto sobre *O pintor e a cidade* em 1956.

Em relação com este filme exemplar de Manoel de Oliveira, o filme que realizei, cujo intuito foi à partida muito mais modesto, assinala profundas diferenças, já que procurei fazer sobretudo um retrato de um artista já falecido, como atrás referi construído através da sua obra e apoiado sobre os relatos daqueles que lhe foram próximos, amigos ou familiares, e ficando por isso mais próximo do que se considera um género documental. Sem qualquer pretensão artística, portanto, de traduzir no ecrã emoções ou intuições pictóricas.

Assim, também, e porque as condições para a sua produção implicavam obediência a opções documentaristas que servissem o propósito de divulgar a vida e obra de José Escada, debati-me ainda com limitações de tempo e de investigação, sobretudo por escassez de meios que tivessem permitido deslocações a Paris para filmar *in loco* alguns dos espaços por onde o artista passou, à imagem do que foi possível fazer em Lisboa. Finalmente, o facto de restarem poucos amigos vivos (e mesmo uma por outra recusa) limitou o número dos testemunhos que teria sido interessante recolher por forma a desenhar mais exacto um retrato que todavia julgo que se recorta desse conjunto de imagens e de sons sobre a vida e a obra.

CONCLUSÃO

Ao longo destes últimos anos, como autora e realizadora de géneros televisivos onde se inclui o documentário sobre arte, bem como observadora atenta do trabalho televisivo e cinematográfico realizado por outros, os filmes sobre arte têm ocupado uma parte importante da minha vida. Para concluir esta reflexão sobre o que são filmes sobre arte / artistas, creio que podemos falar do filme como uma máquina de *agenciar* outras artes. Significa isto que os filmes, ao estarem ligados a coisas, a matérias, podem através dessa ligação física com o real, possibilitar novas descobertas quer conceptuais quer sensíveis. É conhecida a citação de Luís Buñuel segundo a qual: “espero de um filme que ele descubra qualquer coisa por mim”.

A título de exemplo, pensemos no facto de o filme tornar possível ver, dentro de um quadro, uma determinada zona, abstraindo da restante superfície, e contribuindo para analisar essa zona do quadro de um modo extremamente pormenorizado, permitindo perceber movimentos que seriam imperceptíveis a olho nu, do movimento do gesto, de aspectos de composição, da cor, ou mais simplesmente o modo como certas partes do quadro, isoladamente, constituem por si mesmas formas quase autónomas que permitem compreender de uma forma a bem dizer prismática o que procede de um conjunto. Por exemplo Jorge Silva Melo, quando filmou as obras de Nikias Skapinakis, usou este tipo de aproximação, focando pormenores isolados de quadros que depois confrontava com aspectos da realidade que os podiam ter inspirado. Ora este procedimento activa uma capacidade interessante. A que decorre de, escapando às interpretações impositivas que a totalidade do quadro inevitavelmente desencadeia, conseguir inscrever formas de pensamento ou de observação que escapam à imposição do conjunto. Do mesmo modo que certas associações entre som e imagem, ou a relação que estabelecem determinadas obras numa sequência fílmica, podem inscrever novas formas de pensar uma obra, o que se prende com aquilo que Deleuze definiu como *Imagens-pensamento*.⁴⁰

⁴⁰ Ver a este respeito a dissertação de Luís Gouveia Monteiro: *O Grão da Percepção*, realizada na FCSH da UNL no âmbito do Mestrado em Ciências da Comunicação, 2012, p.11-12. Ali se escreve : “Um dos grandes alimentos deste namoro entre filosofia e cinema tem sido a ideia de que depois do *linguistic turn* dos anos 20 - e de Wittgenstein ter reduzido o universo a um jogo de palavras - a filosofia da segunda metade do século XX respondeu ao impasse com um *visual turn* que defende que há imagens antes das palavras e que o cérebro pensa com imagens. As próprias palavras utilizam imagens mentais, caso contrário seriam apenas um monte de letras. A resposta a Wittgenstein seria então: se não podemos falar sobre aquilo que desconhecemos, produziremos

Podemos concluir, face a tudo isto, que o cinema, como refere Deleuze, é uma arte, e que não é uma linguagem.⁴¹ “Há cineastas que fazem filmes a vida inteira para descobrir esta resposta, e há outros que viram a resposta e filmaram-na como os grandes pintores que pintaram incessantemente a própria pintura”.⁴² Como bem sabemos, e tal como acontece na pintura, por exemplo, ou também na melhor literatura, um filme não reproduz apenas mecanicamente a realidade. O seu realizador, tal como o artista visual parte da realidade para o quadro, inventa o que filma através do seu olhar único e de um pensamento único, não se trata apenas de um processo mecânico.⁴³

Cada filme é único, porque cada artista é diferente e único, na singularidade da sua obra, e um filme tem assim o dever de evidenciar o que é particular em cada artista e tornar assim único cada filme, na defesa do próprio artista. Como já aqui foi referido, neste filme, mais próximo do género documental, as opções de realização foram condicionadas por questões de produção já que o objectivo principal era mais traçar um retrato do artista e divulgar a sua obra do que ter a obra como referência para um ensaio artístico mais livre.

Rua José Escada, ao reunir um conjunto significativo de depoimentos (dois deles faleceram entretanto: Maria Nobre Franco e Carlos Barroco) e de obras, virá naturalmente a constituir-se como um contributo útil para aqueles que futuramente quiserem estudar a obra de José Escada e certos aspectos da sua vida enquanto artista.

tantas imagens sobre o assunto que, mais cedo ou mais tarde, alguma luz se há de fazer nas nossas cabeças. Olharemos tanto para as coisas que lhes arrancaremos um sentido.”

⁴¹ Sobre este tema leia-se o que diz António Macedo “Em qualquer criação artística tudo se inspira na realidade e tudo apela ao imaginário. Aliás o real – qualquer real – começa necessariamente pelo *imaginal*. A imaginação não é fantasia: é a capacidade de criar imagens de pensamento (formas mentais) com potencialidade para se concretizarem em obras sensíveis no mundo real. Ou seja, a verdadeira imaginação é *imagem-em-acção*. Imagem capaz de se materializar em coisa” in *António Macedo: cinema a viragem de uma época* de José Matos-Cruz, Dom Quixote, Lisboa, 2000, p.24.

⁴² Grilo, João Mário, *O homem imaginado*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006, p.43.

⁴³ Veja-se Arnheim, Rudolf, *A arte do cinema*, Edições 70, Lisboa, 1957, p.17: “o cinema assemelha-se à pintura, à música, à literatura e à dança, no seguinte aspecto: é um meio de expressão que pode, embora não seja necessário, conduzir a resultados artísticos.”

Um filme dá a possibilidade ao espectador de descobrir uma obra de arte e um artista, ou pode antes tornar visíveis certos aspectos de uma obra e desvendar parte do mistério do acto da criação, sobretudo no caso de o artista estar vivo e permitir que o filme na dinâmica de construção da obra, e assim através da câmara há a possibilidade de fixar esse momento criativo para sempre.

Creio, finalmente, ter acabado por fazer um filme em que, à maneira do que acontece tantas vezes nos quadros do artista, se recorta uma silhueta mais ou menos reconhecível, mas ao mesmo tempo misteriosa e para sempre perdida nalguma inevitável zona de penumbra, em que aflora por breves cintilações o que terá sido a energia do artista e do homem José Escada.

Evidentemente que, pela sua forma própria de apresentação, o modelo do filme tende sempre a criar uma estrutura ficcional, narrativa – nisso se distinguindo, como já referi, dos procedimentos da história e da crítica da arte – que induz interpretações e leituras por vezes surpreendentes. Mas também sabemos que se tornou, no plano da investigação, um elemento indispensável.

Comparativamente a outros filmes realizados sobre artistas plásticos já falecidos, podemos encontrar no caso do realizador Jorge Silva Melo situação idêntica com o filme dedicado a Joaquim Bravo. Tal como o realizador referiu na entrevista que lhe fiz (ver Anexos) ele próprio considera estes filmes sobre arte como retratos possíveis dos artistas que neles aborda e não tanto filmes sobre a própria obra.

No caso de um artista já falecido, não podendo contar com a presença do próprio, os testemunhos dos amigos e historiadores assim como outras fontes entre as quais cartas, documentos e outros testemunhos relevantes para a compreensão da obra podem servir de base a uma reconstituição das relações entre o artista e a sua obra.

Relativamente a dinâmicas de visibilidade, além da estreia deste filme num espaço galerístico e a exibição em espaços culturais, está também prevista a sua exibição futura em televisão - RTP 2 - para um público mais vasto.

O filme *Rua José Escada* poderá ainda no futuro servir de complemento a outras exposições dedicadas ao artista ou ser utilizado como ferramenta de investigação através da sua edição em DVD e até da passagem em circuitos virtuais permitindo através deste modo o acesso a um público mais vasto, nomeadamente no ensino com vocação artística.

Não há dúvida de que os filmes podem contribuir, como vimos, de variadíssimas formas para um melhor conhecimento das artes plásticas, das obras e dos seus criadores, além de eles mesmos serem um meio de expressão artística, o que é tanto mais verdade quanto é um *médium* usado pelos próprios artistas plásticos. Os próprios museus contemporâneos cada vez mais incorporam nos serviços complementares às exposições, nomeadamente nas actividades pedagógicas e documentais, filmes sobre artistas que apresentam ou que estão representados nas suas colecções, permitindo assim que o público em geral tenha acesso a um conhecimento mais aprofundado sobre arte, através de meios que são de mais fácil acesso na sociedade actual. Neste último caso insere-se o filme por mim realizado numa encomenda do Museu de Serralves sobre a obra ali apresentada em retrospectiva do artista Alberto Carneiro.



Estreia do filme *Rua José Escada*, 13 de Novembro de 2014, Galeria São Roque, Lisboa

Os filmes sobre arte são fundamentais para a memória de um País, como parte do registo da sua identidade cultural. Através do levantamento filmográfico que realizei junto de várias fontes, estive acima de tudo a tentativa de, através da memória destes filmes e dos seus protagonistas, concretamente os artistas (ausentes ou presentes), compreender a realidade social e cultural de Portugal num dado momento da sua história.

Na sequência desta investigação deparei-me com a falta de informação sistematizada sobre este tema - filmes sobre arte em Portugal - e como tal espero que este trabalho possa ajudar a constituir um primeiro passo nesse sentido, e já que se fez um levantamento exaustivo dessa informação, quer a nível de instituições museológicas, universidades e escolas de cinema assim como instituições públicas de cinema, como é o caso da Cinemateca Portuguesa, com vista à futura organização científica de um futuro *Abecedário de filmes sobre arte moderna e contemporânea em Portugal*, de modo a disponibilizá-lo tanto ao meio artístico como ao grande público, tornando-se um elemento fundamental para o futuro da investigação das artes portuguesas, quer a nível profissional quer amador.

O filme pode, por outro lado, constituir um instrumento fundamental de sensibilização artística num País onde há um grande atraso neste domínio, além de ser também um instrumento privilegiado de registar a memória dos grandes artistas do seu tempo, quando eles estão em pleno período criativo. Este *Abecedário* ao revelar os filmes sobre artistas plásticos portugueses constituir-se-ia também como um instrumento eficaz de promoção cultural, contribuindo para um melhor conhecimento e uma maior difusão destes filmes e desses artistas, dentro e fora de portas.

Com vista a um futuro *Abecedário sobre filmes de arte moderna e contemporânea em Portugal*, entendemos que os filmes deverão ser listados por ordem alfabética dos artistas e também dos movimentos artísticos / áreas disciplinares quando for esse o tema do filme. A informação que deve constar deste abecedário, organizado por ordem alfabética dos nomes dos artistas/movimento artístico, deve ser o mais completa possível tendo em conta: nome do filme, nome do realizador, duração do filme, ano de realização e produção, formato, edição, outras informações técnicas adicionais, lugares de difusão dos filmes, e breve sinopse do filme (opcional).

Evidentemente que não era esse o propósito deste trabalho mas deixo em Anexos alguma informação pertinente para um futuro levantamento exaustivo (ver Filmografia).

Por fim creio que as entrevistas que realizei a Jorge Silva Melo, João Mário Grilo e Salomé Lamas, constituem um documento importante, não só como testemunho do pensamento e da obra de três reconhecidos realizadores de diferentes gerações, como também pelas pistas que levantam para futuras investigações sobre este objecto de estudo. Reconheço que teria sido útil reunir mais depoimentos do género, o que infelizmente foi impossível, por indisponibilidade de outros cineastas abordados no período da investigação. Uma consideração final deve ainda ser aqui expressa: o número considerável de filmes sobre arte e artistas, não se explica apenas pela explosão dos meios mediáticos e pelo incremento dos conhecimentos, mas também porque, num certo momento, o filme surpreende o acto de criar ao por em cena o artista no momento da criação, num gesto de revelação.

Como refere André Bazin no seu livro seminal: “ O cinema não vem “servir” ou trair a pintura, mas sim a acrescentar-lhe uma maneira de ser. O filme sobre pintura é uma simbiose estética entre a tela e o quadro como é o líquen entre a alga e o cogumelo. (...) O filme sobre pintura não é um desenho animado. O seu paradoxo consiste em utilizar uma obra já totalmente constituída e que se basta a si mesma. Mas é precisamente porque realiza uma obra em segundo grau, a partir de uma matéria já esteticamente elaborada, que lança sobre aquela uma nova luz. (...) Desnaturalizando a obra, rompendo os seus limites, penetrando na sua própria essência, o filme obriga a pintura a revelar algumas das suas virtualidades secretas.”⁴⁴

Os filmes sobre arte ao “porem a nu” - numa autêntica *mise à nu* - as motivações, os desejos, os olhares dos artistas, reúnem um testemunho único da arte portuguesa do século XX e XXI. Isso porém seria matéria e vasta para uma outra abordagem, já que esta se deverá conter nos limites que desde o início me propus realizar.

⁴⁴ Bazin, André, “ Filme e Pintura” in *Que és el cinema?*, Libros del Cine - RIALP, Madrid, 2004, p. 216, (tradução minha).

ANEXOS

I GLOSSÁRIO

O glossário foi constituído a partir do vocabulário fornecido pelo Dicionário teórico e crítico do Cinema de Jacques Aumont e Michel Marie, publicado nas Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2009.

Arte – relativamente ao cinema podem ser consideradas três formas de definir a noção de arte: definição institucional – que faz reconhecer como artística uma obra aprovada por uma instituição qualificada para isso, ou por um consenso social alargado; definição intencional - que atribui qualidade artística às obras elaboradas por um artista (alguém que pretende fazer arte); e definição estética – que liga o valor artístico ao facto de provocar sensações ou emoções de um tipo particular. Ao reivindicar, rapidamente, o estatuto de arte, o cinema mostrou de novo, se necessidade houvesse, o carácter arbitrário ou pelo menos fortemente convencional destas definições. (...) Logo após a primeira guerra mundial, vários críticos europeus procuraram definir e promover uma arte cinematográfica específica, que não imitasse as artes tradicionais (...) Quando Eisenstein desenvolve a ideia de que o cinema é uma “síntese” das outras artes, realizando o ideal do Gesamtkunstwerk pós-romântico, está ainda a ligá-lo à tradição. Foi a partir de ideias completamente diferentes que se procurou realmente uma especificidade. Para Arnheim são os seus próprios “defeitos” o que define o cinema enquanto arte, e são estes que é preciso trabalhar para o desenvolver como arte original. Muito distante do formalismo de Arnheim, Bazin acompanha-o na questão da especificidade, e define o cinema como arte do real.(...) Na critica actual, ninguém duvida que um cineasta é um artista.

Audiovisual – adjetivo e, mais frequentemente substantivo que designa as obras que mobilizam em simultâneo imagens e sons, os seus meios de produção, e as indústrias ou artesanatos que as produzem. O cinema é, por natureza, “audiovisual”,

faz parte das “indústrias do audiovisual” contudo esse não é o seu traço mais singular nem o mais interessante.

Autor – a noção de autor no cinema é e sempre foi problemática. Nos outros domínios artísticos o autor é aquele que produz a obra. O cinema é uma arte colectiva (...) e é um meio de expressão que combina várias matérias: a imagem, os diálogos, a música, a montagem, etc. Privilegiar apenas a realização revela um preconceito discutível (...) De um ponto de vista estritamente teórico, é impossível concentrar a figura do autor na pessoa do realizador. É uma instância abstracta, a um tempo múltipla (a combinação das contribuições dos colaboradores de criação) e fragmentária (a parte criativa meio lúcida e meio intuitiva de cada um desses colaboradores). O autor de um filme é portanto em termos semióticos um “foco virtual”, um “grande imagista”, o sujeito do discurso fílmico. De um ponto de vista estético pode considerar-se que o autor é uma instância que ultrapassa a obra unitária e obriga a adoptar sobre ela um ponto de vista que a atravessa. Para além disso é preciso insistir na parte inconsciente do processo de criação artística, trabalhando o realizador de cinema num ambiente com muitos constrangimentos e normas (...).

Biografia – a biografia é a narrativa de uma personagem. É o género histórico mais antigo porque remonta a Plutarco. A história do cinema serviu desde o início esta tradição.

Biográfico – o filme biográfico (*biopic* ou *biographical picture*, em língua inglesa) tem por objectivo evocar a vida de uma personagem célebre ou exemplar, cuja existência é atestada pela história ou pela actualidade. Pode ser considerado um subgénero do filme histórico.

“Cinema” – termo proposto por Pier Paolo Pasolini para designar a “unidade mínima da linguagem cinematográfica”, definida como “os diversos objectos reais que compõem o plano”. Para Pasolini, a primeira linguagem é a da acção e qualquer outra linguagem é apenas a sua transcrição, mais ou menos imitativa, tanto a do cinema como as outras. Mas contrariamente ao que afirmam os linguistas (Metz), o cinema opera a sua transcrição da realidade (da acção) no modo da articulação e até da dupla articulação. Esta dupla articulação possui um nível comparável ao do monema – o plano – mas também um nível comparável ao fonema: “o cinema”,

composto “dos objectos do plano”. Portanto, o cinema é não só uma língua, mas uma língua universal, não comparável a mais nenhuma.

Documentário - a oposição “documentário / ficção” é uma das grandes divisões que estrutura a instituição cinematográfica desde as suas origens. (...) Designa-se por documentário uma montagem cinematográfica de imagens visuais e sonoras apresentadas como reais e não fictícias. O filme documental apresenta quase sempre um carácter didáctico ou informativo, que visa sobretudo restituir as aparências da realidade, mostrar as coisas e o mundo tal como são. Mas fazer da realidade, por definição “afilmica”, um critério de distinção levanta, obviamente, muitos problemas. Pressupõe-se que o filme documental tenha como mundo de referência o mundo real. O que significa que o mundo representado existe para além do filme e que isso é verificável por outras vias. A questão é saber se essas provas de autenticidade são internas à obra ou se há componentes discursivas específicas e suficientemente discriminatórias relativamente ao filme de ficção. Mas esses traços distintivos podem também ser externos à obra e terem a ver com condicionalismos institucionais (...) O documentário não coloca apenas o problema do universo de referência. Diz também respeito às modalidades discursivas, uma vez que pode usar as técnicas mais diversas. A evolução da história das formas do cinema demonstra que as fronteiras entre documentário e ficção nunca são fixas e que variam consideravelmente de uma época para outra e de uma produção nacional para outra.

Ficção – a ficção é uma forma de discurso que faz referência a personagens ou a acções que só existem na imaginação do autor e, depois, na do leitor/espectador. De uma forma mais geral, é ficção (do latim *finco*, que deu origem também ao termo “figura”) tudo aquilo que é inventado a título de simulacro.

Filme – do termo inglês *film*, que significa película – em especial cinematográfica -, designa, desde as origens do espectáculo cinematográfico, as imagens registadas nessa película. As estruturas industriais de produção, por outro lado, impuseram quase universalmente classificações e hierarquias que, na prática, limitam o uso crítico do termo às obras de ficção de longa-metragem.

Fílmico – no sentido filmológico geral, o fílmico diz respeito á obra projectada diante de um público, normalmente considerada de um ponto de vista estético. Em termos semiológicos, fílmico é a “mensagem” ou discurso fechado captado pelo espectador. Opõe-se ao “cinematográfico”, que designa, por um lado, o aspecto social, técnico ou industrial do cinema e, por outro, aquilo que num filme tem a ver com os meios de expressão específicos da imagem fotográfica, móvel, múltipla e posta em sequência.

Filmográfico – no vocabulário filmológico (Souriau): tudo o que existe e se observa ao nível da película. O tempo filmográfico depende da duração própria da projecção da película. Ao nível filmográfico, são de facto dimensões espaciais (a metragem) que condicionam os tempos ulteriores. A operação filmográfica de base é a montagem, ou de uma forma mais geral, qualquer manipulação da própria banda fílmica. (...) Além disso, o termo “filmografia” designa uma lista de filmes segundo determinada pertinência; filmografia de um autor, de um género, de uma personagem, etc.

Imagem – há vários tipos de imagem que se dirigem sobretudo aos nossos sentidos (imagens visuais, auditivas, tácteis, olfactivas...), ou seja, correspondem a uma determinada sensação acompanhada de ideias – aquilo que por vezes se designa como “imagem mental”. A imagem pode ser produzida quer por um fenómeno natural (reflexo, sombra, visão através de um corpo transparente, etc.), quer por um gesto humano intencional. Significa que a imagem tem uma existência multiforme e que a sua relação com a noção de representação, é muito variável (na arte do século XX existem muitas imagens não representativas: aquilo a que se chama “pintura abstracta”).

A imagem cinematográfica é plana, enquadrada, o que a aparenta à da pintura e da fotografia. Tal como estas imagens, possui uma “dupla realidade perceptiva”: é percebida, em simultâneo, como bidimensional e como tridimensional. Afirmou-se que, sem a percepção da realidade bidimensional – a da superfície da imagem – seria difícil e até impossível apreender correctamente a “realidade” tridimensional (a profundidade representada), e isto foi verificado, experimentalmente em laboratório. No cinema, isso implica que a imagem do filme é apreendida, em simultâneo, como

plana e como “profunda”, tendo uma das duas percepções, conforme os momentos, tendência para se destacar (Arnheim, 1932). (...) Os suportes técnicos da imagem nunca pararam de evoluir, bem como os seus papéis sociais. O cinema foi inventado na altura em que a propagação e a reprodução da imagem fotográfica, o aparecimento de novas formas de espectáculo (como o panorama) e de novos meios de transporte rápido, transformaram as relações com a realidade visível. A imagem cinematográfica tem a marca disso, na sua relação com o tempo e na sua credibilidade “documental”.

Imagem – Movimento – A imagem cinematográfica surgiu como radicalmente nova por ser em movimento; foi esta ideia de uma imagem fundamentalmente diferente das outras imagens – porque possui uma qualidade que a diferencia (não se limita a acrescentar movimento à imagem) - que inspirou as primeiras teorizações do cinema. Partindo da constatação de que a imagem cinematográfica é capaz de “automovimento” Gilles Deleuze (1983) propôs fazer da imagem-movimento, encarnada no plano (definido como um “corte móvel da duração”), uma das duas grandes modalidades do cinema, juntamente com a imagem-tempo.

Imagem – Tempo - neologismo proposto por Gilles Deleuze (1985) para designar a imagem fílmica do pós-classicismo. Para Deleuze esta nova imagem traduz uma crise, “uma ruptura dos laços sensório-motores” e, ao mesmo tempo, o interesse em explorar directamente o *tempo*, para além do mero movimento que começou por definir a imagem cinematográfica.

Imaginário – no sentido corrente, o imaginário é o domínio (e o produto) da imaginação, entendida como faculdade criativa,. No sentido prático, o termo é usado como sinónimo de “fictício”, “inventado” e oposto ao real. O termo recebeu um sentido mais técnico na teoria lacaniana, que inspirou durante muito tempo a reflexão sobre o dispositivo cinematográfico. O cinema é constituído de significantes imaginários, “faz elevar em massa a percepção, mas para a agitar logo na sua ausência, que é, porém, o único significante presente”. (Mertz, 1975).

Linguagem cinematográfica – ver um filme é, desde logo, compreendê-lo, independentemente do seu grau de narratividade. Num sentido, o filme “diz” algo e

foi desta constatação que nasceu. Nos anos 20, a ideia de que, se um filme comunica um sentido, o cinema é um meio de comunicação, uma linguagem. Essa ideia manteve-se bastante vaga durante muito tempo (...) Com o desenvolvimento de estéticas da transparência, a noção de linguagem cinematográfica recuperou o valor de metáfora. (...) A análise das semelhanças e diferenças entre mensagem fílmica e mensagem verbal, levou a que se propusesse a ideia de que o cinema era uma “linguagem sem língua” (Metz, 1968). Segundo o conceito de código (Metz, 1971); o cinema não tem língua, tem códigos (...) Desse modo, o conjunto dos códigos do cinema é, em termos globais, uma espécie de equivalente funcional da língua, sem ter a sua faceta sistemática. Esta concepção foi dominante durante uma década (nos anos 70) nos estudos teóricos sobre o cinema.

Media – o termo foi proposto nos anos 60 para adaptar o inglês (*mass*) media. Deve notar-se que o termo é etimologicamente plural (do latim *media*, plural de *médium*), mas serve os dois géneros, para distinguir um *media* (meio de difusão de informação) e um meio (meio de expressão). Em certos pontos de vista, o cinema pode ser considerado um *media*, já que serve em parte para difundir informações. Por conseguinte, existem estudos em que o cinema faz parte de um conjunto que, inclui outros *media* (na maioria dos casos, a televisão, que é o ponto de comparação mais evidente).

Média-Metragem – tal como o nome indica, trata-se de um filme cuja duração se situa entre a curta-metragem e a longa-metragem. A *média* metragem é, habitualmente, um filme cuja duração é aproximadamente de 30 a 60 minutos.

Verosímil – é verosímil: a) aquilo que tem aspecto de verdade; b) aquilo que é provável. A verosimilhança é um conceito dramatúrgico muito antigo, pois remonta à Poética de Aristóteles. Domina todo o período dito clássico do teatro e influenciou as diferentes concepções do argumento de filme. (...) Assim, para Aristóteles “não é contar as coisas realmente ocorridas que constitui a obra própria do poeta mas antes contar aquilo que poderia acontecer. O que distingue a poesia da história: esta conta os acontecimentos que ocorreram, enquanto que a primeira conta os que poderiam acontecer. “Por isso, a Poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a história: porque a poesia conta o geral, a história conta o

particular.” (...) No cinema a verosimilhança diz respeito à representação e à narração. O mundo representado é verosímil se estiver conforme à imagem que o espectador pode ter do mundo real.

Vídeo – termo retomado do latim (vídeo = eu vejo), por intermédio do inglês. Designa uma técnica que permite registar imagens e sons num suporte não fotográfico e reproduzi-los num ecrã luminoso, sem projecção. Esta técnica evoluiu desde os primeiros registos em banda magnética nos anos 30 (...) até aos diversos “suportes digitais”, nomeadamente o DVD (e os seus sucessores em alta definição) e a mini-cassete DV. Esta evolução substituiu o suporte filme e o dispositivo que o acompanha (desfilamento da película no carregador, montagem na mesa por corte da película, projecção por transporte da imagem da película para um ecrã branco) por outros suportes, em que a inscrição da imagem é mais codificada, implicando outras práticas da montagem e outras superfícies de exibição. Esta evolução teve várias consequências. Socialmente, permitiu tornar a produção de filmes acessível a toda a gente. Economicamente, baralhou as cartas: os filmes são cada vez menos rentáveis para a exploração nas salas e cada vez mais rentáveis na difusão em suporte vídeo, na televisão ou em DVD (a análogos). Esteticamente, as suas consequências são ainda discutidas; houve quem dissesse que o vídeo digital, nomeadamente, empobrecia a imagem e a banalizava, mas, além de a técnica evoluir rapidamente, isso é desmentido pelo grande número de obras importantes realizadas com esses processos desde 2000 (e até antes).

Video Art – expressão inglesa, que designa a realização de obras de arte pela utilização de uma técnica de vídeo. A *video art* nasceu em inícios dos anos 70, na altura em que se tornou possível a um particular adquirir o material de gravação. Os artistas foram seduzidos por tudo o que distinguia esta técnica da técnica cinematográfica. Nomeadamente o carácter instantâneo da reprodução e até da difusão; (...) A outra grande atracção do video foi o número e a facilidade relativa de trucagens que permitia: muitas obras dos anos 70 e 80 jogam, por exemplo, com a mistura de imagens ou de técnicas, como a incrustação (retomada com um certo encanto por Godard em *Numéro Deux*, 1975). Com a democratização das câmaras de vídeo, a *vídeo art* perdeu um pouco as suas especificidades, e a fronteira com o

cinema tornou-se muito vaga – e frequentemente ultrapassada, num sentido ou noutro.

Visual – o visual é um visível já organizado pela visão humana: o visível é dado a ver, o visual está no ver, é o próprio estofo do ver. No que diz respeito às artes, a esfera do visual inclui tanto o aspecto representativo (a analogia visual) como o aspecto plástico (a forma, na medida em que trabalha um material visual). É neste duplo sentido que o cinema é uma arte do visual.

II Filme *Rua José Escada* - Construção

1. Guião

1.

José Jorge da Silva Escada nasceu na freguesia da Ajuda, em Lisboa, em 1934, cidade onde viria a morrer em 1980.

Foi na Rua da Aliança Operária, no primeiro andar do nº 6 que viveu com os seus pais, grande parte da sua vida. Com apenas três anos já dizia que queria ser pintor. A profecia de infância cumpriu-se: aos 17 anos obteve o diploma da escola de artes António Arroio e meses depois, em Outubro de 1951 José Escada dá entrada na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa.

2.

EM 1954 o artista adere ao Movimento de Renovação da Arte Religiosa. Este movimento de católicos que alinhava com movimentos renovadores europeus similares era fruto das aspirações e preocupações de arquitectos como Nuno Teotónio Pereira, Nuno Portas e Gonçalo Ribeiro Teles, e de diversas personalidades das artes e da literatura como Almada Negreiros, Manuel Cargaleiro, Lagoa Henriques, Jorge Vieira e António Alçada Baptista.

3.

Além da pintura do baldaquino para a Igreja de Moscavide, Escada realizou também um desenho inciso, que contribuiu para a decoração do Bloco das Águas Livres concebido pelos arquitectos Nuno Teotónio Pereira e Bartolomeu da Costa Cabral. Nesta decoração Escada trabalhou a par com Almada Negreiros, Jorge Vieira, Frederico George e Manuel Cargaleiro.

Vários sectores da igreja começaram então a compreender que mais importante que a renovação da arte religiosa era a renovação da própria igreja e da sua posição em relação ao regime político vigente.

Off depois de carta de João Grosso: “os serviços de repressão...”

Estas palavras fizeram parte do texto que José Escada, na companhia do arquitecto paisagista Gonçalo Ribeiro Teles, entregou em carta a Salazar, em 1959, e que consta dos processos da PIDE/DGS referentes a José Escada.

4.

Terminado o curso de pintura, em 1958, Escada liga-se ao Grupo do Café Gelo, no Rossio, em Lisboa, quando partilhava um atelier, numa sala por cima deste café, com João Vieira, René Bertholo e Gonçalo Duarte.

No Café Gelo passavam então figuras de uma cultura marginal ao regime, ligadas à vida artística e literária de Lisboa, como se pode ver nesta caricatura de Benjamin Marques publicada no diário de Lisboa de 16 de Outubro de 1958: Mário Cesariny, Raul Leal, Luís Pacheco, António Gancho, Hélder Macedo, Ernesto Sampaio, Herberto Helder, António Barahona e Luiza Neto Jorge entre outros.

5.

Em 1959 Escada parte para Paris com uma bolsa da Fundação Gulbenkian, tendo Arpad Szenes e Maria Helena Vieira da Silva como orientadores dos seus estudos.

6.

Numa carta dirigida ao seu amigo arquitecto Nuno Portas, data de 15 de Abril de 1962, Escada afirmava:

João Grosso - “não hei-de morrer sem saber a cor da liberdade”

Entrevista de Nuno Portas

7.

Juntamente com Lourdes Castro, René Bertholo, Costa Pinheiro, Gonçalo Duarte, Christo e Jan Voss, funda o grupo KWY cujas Iniciais não constavam do alfabeto

português, mas que com alguma ironia Mário Cesariny traduziu num *Ka Wamos Yndo*, reflexo de uma vontade de internacionalização e de não ficar confinado ao espaço nacional.

Estas três letras KKY deram nome a uma revista entre 1958 e 1963, a um grupo com exposições entre 1960 e 1962 e a um corpo de edições entre 1958 e 1967. KKY já existia como revista desde 1958, criada por René Bertholo e Lourdes castro, tendo sido pensada como postal ilustrado para escrever aos amigos.

José escada só vai colaborar na revista a partir do terceiro número, em Outubro de 1958.

Entrevista de Manuel Villaverde Cabral:

“Hoje os KMY figuram na historia da vida artística portuguesa pela discreta mas persistente liberdade com que exerceram a sua inventiva estética.”

8 .

Sobre relação com Vieira da Silva:

Mostrar Carta para Vieira em 5 Dezembro de 1960

João Grosso - Escada cita Jorge de Sena

Da admiração de escada pelo casal Maria Helena Vieira da Silva e Arpad Szenes, e do espírito de ajuda destes últimos, resultou um companheirismo e uma amizade entre os três pintores. Essa amizade e admiração era recíproca e estando José Escada em dificuldades económicas após terminar, em Dezembro de 1961, a bolsa da Gulbenkian, recebeu alguns auxílios por parte do casal, passando temporadas na casa de campo dos artistas.

Imagens de “Ma femme chamada bicho”

Entrevista a Jorge Martins e a Maria Rolim

Off de João Grosso sobre dificuldades em Paris

9.

Assim se iniciava uma carta de José Escada para o seu amigo António Alçada Baptista, e um novo período na vida do artista em Paris. Após dois anos de bolsa, que terminara em Dezembro de 1961, José Escada encontrava-se mal de finanças recorrendo aos seus amigos e familiares que se encontravam em Portugal.

António Alçada Baptista, um fiel amigo do artista, através da sua Editora Moraes, consegue arranjar então uma exposição em Roma para José Escada apresentar os seus trabalhos num novo espaço cultural dos democratas cristãos na capital italiana. Escada participa nessa altura, em Janeiro de 1962, num comité italiano para a amnistia e as liberdades democráticas em Portugal, onde estiveram presentes escritores como Alberto Moravia, Vasco Pratolini, e os cineastas Michelangelo Antonioni e Valerio Zurlini e a actriz Monica Vitti, entre outros intelectuais da época. Numa entrevista ao jornal das juventudes democratas cristãs italianas e também a uma rádio italiana, Escada fez referencia á situação social e politica que se vivia em Portugal na época e declarou que Portugal vivia sob uma ditadura e que o artista não tinha liberdade de expressão. Após a radiofusão, a rádio Moscovo emite a entrevista dias depois como sendo a posição do militante democrata cristão, artista católico português, José Escada.

Desta forma a entrevista foi conhecida pelas autoridades portuguesas alguns dias depois, através da difusão em português de uma emissora estrangeira. A reacção das forças do regime não se fez esperar e tais noticias foram o suficiente para escada ganhar o estatuto de activista q lutava contra o regime, levando a que sobre ele fossem passados diversos mandatos de captura a adicionar aos já existentes.

Entrevista de Armando Caseirão

Off João Grosso: “ António venho lançar-te SOS...”

Maria Nobre Franco fala de Alçada Baptista

10.

O professor Armando Caseirão realiza em 2006 dissertação de doutoramento dedicada a José escada e em concreto sobre “a consciência do desenho na conquista de outra dimensão” aproximando num dos capítulos do trabalho intitulado

“a consagração dos ossos”, a pintura de escada à poesia de Camilo Pessanha.

11.

António Alçada Baptista, com a primavera marcelista moveu esforços para trazer o amigo de volta para Portugal. E Escada regressou a Lisboa em 1969, dez anos depois de ter partido para a capital francesa.

Na década seguinte juntou-se a Sophia de Mello Breyner Andersen. Fez as ilustrações para os livros “Noite de Natal” e “Coral”, e para a segunda edição do Cristo Cigano em 1978 na Moraes Editora do seu amigo Alçada Baptista, sendo a emblemática capa da colecção círculo de poesia também da sua autoria.

12.

A última exposição individual com o pintor ainda vivo, realizou-se na Galeria São Mamede em Junho de 1979. Sophia de Mello Breyner escreveu o texto introdutório do respectivo catálogo:

“Muitos dos signos anteriores de Escada permanecem, mas, através deles, passa, surge, irrompe a multiplicidade do visível: frutos, pássaros, rostos, corpos, o rio nocturno, a capela, os juncos, o cão, o barco sobre as águas. Não é propriamente aparição nem propriamente aparência mas sim aparecimento.”

Sophia de Mello Breyner Andresen, 1979

Pintura com cão, capela...

13.

“Um príncipe fora do tempo” assim se intitulou a última exposição apresentada em torno da obra de José Escada. Organizada por Mário Roque em Setembro de 2014 para sua Galeria SÃO ROQUE esta mostra reuniu trabalhos do artista de diferentes fases da sua carreira, apresentando um número considerável de obras inéditas.

14.

De regresso a Lisboa, Escada frequentou sobretudo a casa de Carlos Amado e de Lagoa Henriques e conviveu proximamente com Eunice Muñoz, Maria Nobre

Franco, Teresa Ricou, Rui Lopes, António Barahona e Mário Cesariny.

Este retrato que Escada fez de Cesariny em 1972, revela uma relação próxima com o poeta e artista, que conheceria desde o tempo das tertúlias do café gelo.

Off de Mário Cesariny:

“O Escada era (é) verdadeiramente um pintor. Tudo nele vibrava em grande acordo com o que ele criava nas suas telas que eram parte-dele mesmo, guarda puras, com o mínimo possível de interferências da chamada vida prática ou opaca. Ver um desenho ou uma pintura do Escada é como falar muito baixinho a um deus desconhecido, sempre invocado”

Mário Cesariny, 1989

15.

Sobre esta pintura de 1978 que tem a inscrição: para o Carlos amado (o amigo de todos os dias) com um abraço de parabéns, escreveu mais tarde António Rodrigues na revista Tabacaria num texto sob o título “dar forma ao desejo afectivo de criar”:

“O visível emerge do escuro, como nas pinturas das pequenas figuras simétricas, mas agora este torna-se personagem, figura impositiva que torna visível a sua presença e a espessura onde se revela o encontro com a primeira manhã do mundo.”

António Rodrigues, in Tabacaria, 1998

Desenho “vou ver a manhã”.

16.

No ano da sua morte em 1980 e no intuito de homenagear José Escada, a SNBA em conjunto com a Secretaria de Estado da Cultura organizou uma vasta exposição retrospectiva do artista. No catálogo escreveram alguns dos seus amigos.

Textos dos amigos escritos sobre fundo preto:

“Ele acreditava na harmonia construída à volta duma relação intensa e constante com o mistério e com a transcendência, como ponto de partida para podermos recoser o corpo ao espírito e recomeçar o caminho da nossa unidade só assim

reencontrada.”

António Alçada Baptista

“Nos objectos e desenhos mais simples, uma vida, uma nobilíssima visão pessoal.

Um convite à pureza e à festa íntima”.

Rui Mário Gonçalves

Texto sobre fundo de árvores ou mar.

“O que importa reafirmar é o seu deslumbramento pelas árvores do jardim da Torre de Belém, o céu, as nuvens, os barcos, os amigos.

Fundamentalmente, na pintura do Zé Escada tudo são formas de alegria deslumbrada.”

Lagoa Henriques, “José Escada – uma pintura m(o)ural”, in Arteopinião, 1981

2. Textos de apoio ao Guião

Poema de António Barahona

Memória de José Escada

Na manhã ressacada

nuvens

em papel recortado

emergiam na direcção do tecto que transbordava

do teu éther, cabelo branco e chapéu toutinegra

por subidas e descidas súbitas

do pólen: um airoso revérbero na cumeada

da cidade lisérgica ameaçava ruína

Via-te passar só às noites, com a tua paleta,

uma das maiores do século e da cinza:

fénix sonâmbula, ex-apostólica mas não menos

ortodoxa, sinceramente com o peso dos dez dedos

na mão direita estendida ao amigo ou à tela

Escritos de José Escada lidos por João Grosso

“Não há valores nacionais, se não houver nacionais com valor.”

“O pintor que faz apologia, quer seja apologista quer seja católico, não está interessado no desenho e nas cores, nem numa realidade de natureza pictural, mas numa ideia ou conceito, exterior à sua arte e que ele pretende exprimir.”

“Foi o que me aconteceu, procurei uma razão mais vasta, que incluísse o mistério, que explicasse mais coisas, o cristianismo ajustou-se ao que procurava e agora sou eu que tenho de me ajustar ao cristianismo.”

“A igreja pode adoptar expressões de pintura não-figurativa, porque uma pintura embora não figurando objectos conhecidos pode, pelo valor simbólico das formas, exprimir uma realidade particular e portanto uma realidade religiosa.”

“Os serviços de repressão do regime empregam métodos que uma consciência humana bem formada não pode tolerar e um espírito cristão tem necessariamente de repudiar.”

“Não hei-de morrer sem saber qual a cor da liberdade”

“Temos a todo o instante de ser... holofotes distraídos... olhemos por isso gratuitamente. Abandonemos por um momento a preocupação de identificar, de reconhecer – para que a forma que também está em nós se descubra.”

“Quem tinha razão era o Miguel Ângelo quando dizia: ... E vós, Sr. Francisco de Holanda, se pela arte da pintura esperais de valer em Espanha ou Portugal, daqui vos digo que viveis em esperança vã e falaz, e que por meu conselho devíeis de viver antes em França ou Itália, onde os engenhos se conhecem e se muito se estima a grã pintura! Já era assim no século dezasseis! Não há nada a fazer...”

“Paris, 2 de Janeiro de 1962”. Caro António: Estou à rasca! Venho lançar-te um S.O.S. A bolsa acabou e estou absolutamente sem cheta, conto com a tua ajuda para me aguentar.”

“É incrível pois eu não tinha cheta, estive lá dez dias e fui convidado em tudo. Animou-me imenso o clima de verdadeira liberdade que há em Itália e a esperança que eles têm na próxima libertação de Portugal”.

“Por exemplo com umas conservas (a mãe sempre que possa mande-me) e umas batatas cozidas já se fica bem, com um café em cima é quanto basta. Felizmente a mãe sabe que fui habituado ao muito e ao pouco e por isso estas coisas não me afligem.”

“Isto é um S.O.S.! Lembrei-me de lhes pedir uns tostões a título de empréstimo. Eu aliás posso mandar trabalhos em troca, pois neste momento estou a pintar. Tenho finalmente um sítio para pintar...”

“os meus trabalhos estão em plena crise de transformação”.

“acontece que terminei alguns óleos, o último dos quais me deu uma grande alegria (...) ele significa para mim uma espécie de ressurreição e um estímulo para continuar a trabalhar.”

“actualmente tenho a chance de estar num verdadeiro atelier que o proprietário teve a gentileza de me emprestar mas que infelizmente vai ser vendido dentro de semanas e de novo ficarei com o terrível problema a enfrentar.”

“Vivo num quartinho, tenho dois cães e estou a pintar um auto-retrato com os dois. Ora, estou tão aflito porque quase não tenho distância para ver o quadro. E aquilo que me vão pagar pelo quadro não chega para dar de comer aos cães.”

“Terminada a concessão do actual subsídio no próximo mês de Dezembro, apesar de pela terceira vez o fazer, atrevo-me a pedir a sua renovação para o ano de 1978...pedindo que tal seja ponderado devido ao meu estado de saúde... E asseguro que a doença apesar de tudo não me impedirá de prosseguir a minha investigação no domínio das artes plásticas.”

“Não sei fazer outra coisa senão pintar”.

Texto de Sophia de Mello Breyner Andresen

[José Escada]

(...) Na poética de Escada não há propriamente evolução mas antes sucessivas aflorações do latente, do imanente, do subjacente; algo aqui lembra a frase de Pessoa: “eu não evoluo, viajo”. Mas não é tanto o pintor que viaja mas antes as imagens que viajam através do seu ver, trazidas por obscuras correntes, até subirem à flor da tela dos seus quadros para se verem.

Um pintor não é apenas alguém que pinta bem mas mais ainda alguém que vê bem.

E só vê bem aquele que imagina a evidência. Muitos dos signos anteriores de Escada permanecem, mas, através deles, passa, surge, irrompe a multiplicidade do visível: frutos, pássaros, rostos, corpos, o rio nocturno, a capela, os juncos, o cão, o barco sobre as águas. Não é propriamente aparição nem propriamente a aparência mas sim o aparecimento.

Para além e através dos signos repetidos, das cordas atadas, dos nós, do emaranhamento, da teia, dos labirintos, a figura do aparecer visível é por si libertação e exorcismo. É talvez na poética de Escada o momento de convergência em que interior e exterior se encontram e se vêem mutuamente.

Sophia de Mello Breyner Andresen, in 'Óleos de Escada', Lisboa, Galeria S. Mamede, Junho / Julho, 1979

3. Produção – Equipamento de filmagens

O material de filmagem utilizado: duas câmaras vídeo, microfones e dois projectores de luz. Relativamente a características técnicas das câmaras: Nikon D800, uma câmara fotográfica que permite através do uso de variadas lentes um resultado mais artístico nomeadamente ao permitir fundos desfocados e o foco no entrevistado, isolando este do fundo, ou na acção que se passa em primeiro plano. Esta foi a principal câmara, tendo sido utilizada também a Sony HV1 para captar som e o plano de frente do entrevistado, já que se optou por fazer o plano principal do entrevistado sempre de perfil (numa alusão ao modo como José Escada desenhava os amigos de perfil). Usaram-se as seguintes lentes: 50mm com abertura 1.4; para planos mais fechados (retrato) usou-se a mini-tele-objectiva: 85mm com 1.8 de abertura; a tele-objectiva: 200 mm com 2.8 de abertura e a grande angular 20 mm com abertura 2.

4. Notícia na imprensa

Diário de Notícias

27 de Outubro de 2014

Contra o esquecimento de José Escada 95 obras em exposição

Arte. *Um Príncipe fora do Tempo*, patente da Galeria São Roque Too, é a primeira grande mostra da obra deste renovador da arte portuguesa do século XX que morreu na mendicância em 1980

JOANA EMÍDIO MARQUES

No final dos anos 1950 José Escada era aluno das Belas-Artes e dividia com João Vieira, René Bertholo e Lurdes Castro um ateliê numas águas-furtadas no Rossio. À noite marchavam para o Café Gelo onde se reuniam com os poetas Mário Cesariny, Herberto Helder, Manuel de Castro. Em 1960 parte para Paris, estuda com Vieira da Silva, assume a sua homossexualidade e inicia uma obra de rutura que levou às últimas consequências mentais e físicas. Morreu em 1980.

Mais de 30 anos depois faz-se a primeira grande mostra da sua obra na Galeria São Roque Too, em Lisboa. São 95 trabalhos (muitos deles inéditos) que demoraram dez anos a reunir. Mário Roque, dono da galeria, faz da divulgação de Escada uma espécie de missão pessoal: "Porque pintou de menos, porque oferecia os quadros em vez de os vender, porque a vida o enlouqueceu, a verdade é que apesar da sua importância fundamental no panorama da pintura portuguesa da segunda metade do século XX está muito esquecido."

Escada acabou por ficar associado a dois grupos que marcaram a cultura portuguesa: o grupo do Café Gelo e os KWW (que foi uma espécie de continuação do Gelo mas em cafés de Paris). Em 1962 faz uma exposição em Roma e dá uma entrevista em que critica o regime de Salazar, o que lhe vale ficar impossibilitado de regressar a Portugal. Em Paris, protegido do casal Arpad Szenes e Vieira da Silva, "adotado" por uma velha russa, dona de uma pensão parisiense, alimentava-se dos restos que sobravam dos cafés em volta. Quando regressa a Portugal, depois da primavera marcelista, faz uma série de desenhos homoeróticos que estão pela primeira vez expostos ao público, corpos entrelaçados que evoluem posteriormente para a série de cordas que parecem simultaneamente vísceras humanas e rostos e que se tornaram os seus trabalhos mais emblemáticos.

Nos anos 1970 volta a aproximar-se de Mário Cesariny e para ele pinta um autorretrato que estava pendurado sobre a cama do poeta até à sua morte e é uma das imagens que abrem a mostra. Tem uma tuberculose que o obriga a um internamento prolongado e nessa



Foto de Escada, em Paris, e Mário Roque, organizador da mostra

fase começa a retratar quase obsessivamente os amigos mais próximos. Nunca fez nada para ser reconhecido ou divulgado. Oferecia as obras aos amigos que as guardam afetuosamente. Mitificado pelos que lhe eram próximos, esquecido por todos os outros. Morre com apenas 46 anos. Vivia então de esmolas e era conhecido como o mendigo do Alto de Santo Amaro, invariavelmente de chapéu e na

companhia dos seus dois cães. Os trabalhos incluídos na mostra *Um Príncipe fora do Tempo* pertencem a antigos amigos de Escada que as cederam para a exposição. Está também a ser feito um filme sobre a sua vida pela realizadora Isabel Gomes e a Fundação Gulbenkian tem agendada para 2016 uma grande retrospectiva da sua obra. Até lá José Escada pode ser (re)descoberto na São Roque Too até 31 de dezembro.

5. Convite para estreia do filme



CONVITE

No âmbito da exposição *Escada, um príncipe fora do tempo*,
a São Roque convida para a estreia do filme

Rua José Escada

DE ISABEL LOPES GOMES

dias 13 e 14 de novembro às 21.30h na São Roque^{too}

*Atendendo à capacidade limitada da sala, a estreia será feita em duas sessões,
agradecendo-se a confirmação do dia escolhido, impreterivelmente até 10 de
novembro, para os n.ºs 213 970 197 ou 213 960 734*



SÃO ROQUE^{too} RUA DE S. BENTO, 269 § 1250-219 LISBOA § T 213 970 197
E GERAL@SAOROQUEARTE.PT § WWW.ANTIGUIDADESSAOROQUE.COM



III ANEXO FOTOGRÁFICO

ALGUMAS OBRAS DE JOSÉ ESCADA ESCOLHIDAS PARA O FILME



SEM TÍTULO, 1960



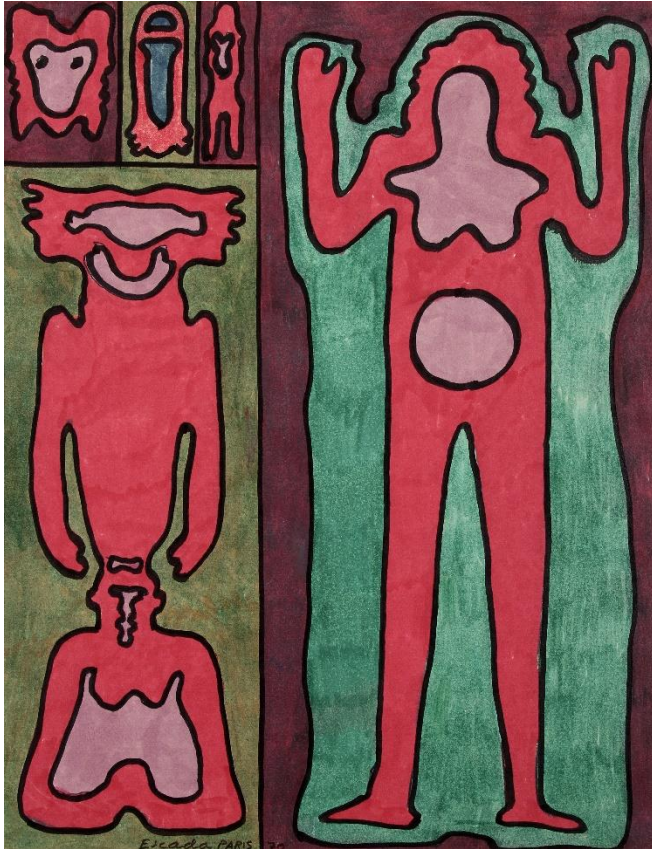
LES APPARITIONS, PARIS, 1964



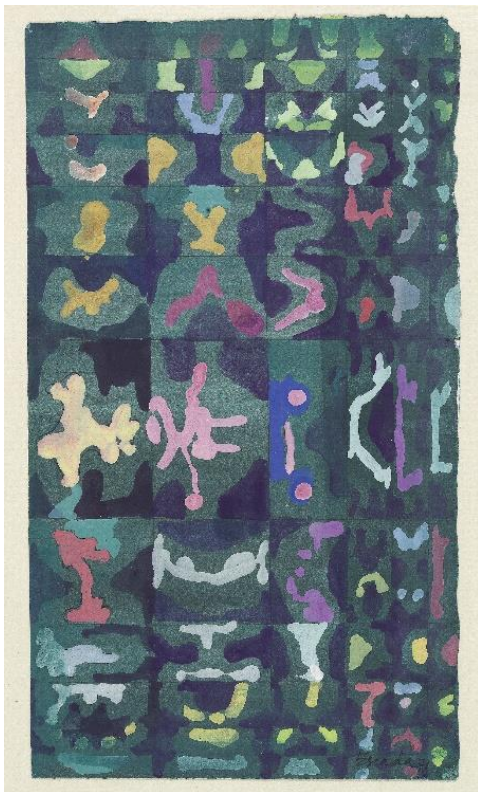
SEM TÍTULO, 1965



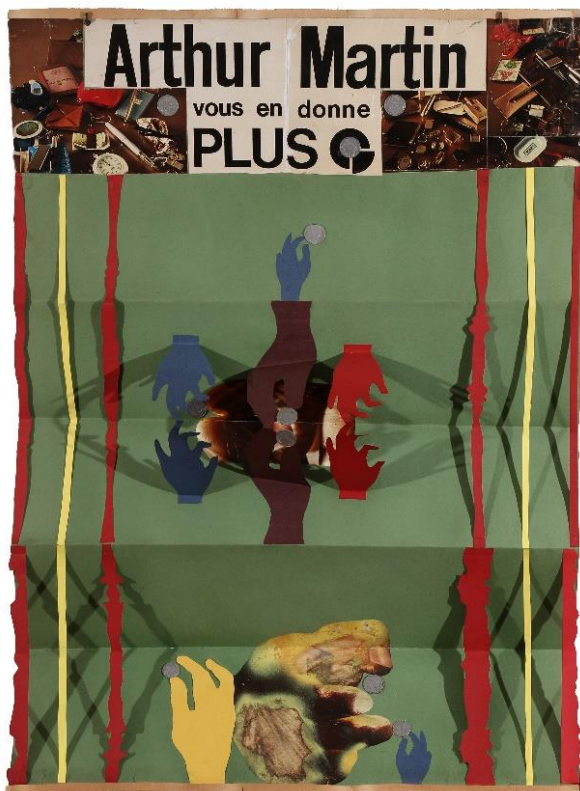
SEM TÍTULO, 1965



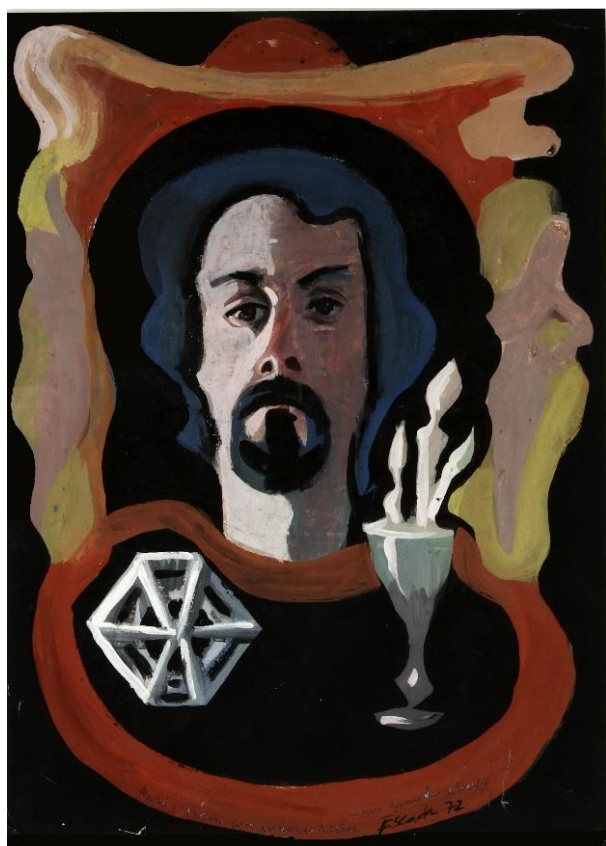
SEM TÍTULO (PARIS), 1970



SEM TÍTULO, 1971



OH MAMAN, QUELLE BONNE SURPRISE! , PARIS, 1971



AUTO-RETRATO, 1972



RELEVO ESPACIAL, 1974



SEM TÍTULO (FLOR), 1975



SEM TÍTULO, 1977



SEM TÍTULO (CARAMULO), 1978



SEM TÍTULO, 1978



PARA ALGUNS AMIGOS, 1979



SEM TÍTULO, 1980



EU E OS MEUS CÃES, 1980

IV ENTREVISTAS

1. BREVE BIOGRAFIA DOS ENTREVISTADOS



Jorge Silva Melo

Nasceu em Lisboa a 7 de Agosto de 1948 é um encenador e cineasta português. Estudou na London Film School. Fundou e dirigiu, com Luís Miguel Cintra, o Teatro da Cornucópia de 1973 a 1979. Paralelamente ao seu percurso no teatro como actor mas sobretudo como encenador e director da companhia que fundou – Artistas Unidos - realizou as longas metragens *Passagem ou A Meio Caminho*; *Ninguém Duas Vezes*; *Agosto*; *Coitado do Jorge*; *António, Um Rapaz de Lisboa* e a curta-metragem *A Felicidade*. Desde 1995 realizou vários documentários sobre arte e artistas plásticos (10) sendo o realizador com mais obra editada neste domínio em Portugal. No Teatro São Luiz em Lisboa fez-se, no último trimestre de 2015, retrospectiva com 8 destes filmes no âmbito da exposição com a Colecção da SEC no Museu do Chiado.



João Mário Grilo

Nasceu na Figueira da Foz a 8 de Novembro de 1958. É um cineasta português, licenciado em Sociologia (1983) e doutorado em Ciências da Comunicação (1987)). É Professor Catedrático do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Tem publicado artigos de crítica, história e teoria do cinema e da imagem. Foi o coordenador do LABCC – Laboratório de Criação Cinematográfica criado em 1997 na Universidade Nova e através deste LABCC desenvolveu protocolos com entidades como a Fundação Calouste Gulbenkian, do qual resultaram vários filmes sobre artistas representados na colecção da instituição. Realizou vários filmes sobre arte e artistas, nomeadamente: “Prova de Contacto” sobre obra de José de Guimarães de 2003 ; “Viagens aos confins de um sítio onde nunca estive” sobre o trabalho de Rui Chafes escultor, de 2014. Ainda no domínio dos filmes sobre arte realizou em 2014 filme sobre os 70 anos do CAM, outro sobre os “Tesouros de Espanha” e ainda um filme sobre a colecção de azulejo do Museu da Gulbenkian. Em preparação está um filme sobre correspondência trocada entre Vieira da Silva e Arpad Szénes.



Salomé Lamas

Nasceu em 1987 em Lisboa, é investigadora e realizadora de cinema e o seu trabalho dissolve a fronteira aparente entre documentário e ficção.

Estudou Cinema em Lisboa e em Praga, tirou um MFA em Amesterdão onde escreveu tese sobre “Problemas de tradução e crítica no cinema documental. Actualmente é doutoranda em estudos fílmicos na Universidade de Coimbra. O seu trabalho tem-se centrado na imagem em movimento e sido exibido tanto em espaços artísticos como festivais de cinema. Após realizar algumas curtas, a sua primeira longa-metragem “Terra de Ninguém” de 2012 estreou internacionalmente na Berlinale (Forum). Os seus filmes têm circulado por inúmeros festivais de cinema nacionais e internacionais, tendo recebido diferentes prémios e menções honrosas. Realizou com Francisco Moreira o filme sobre a obra de Ana Jotta: “Jotta: a minha maladresse é uma forma de delicatessa” em 2009. Em 2015 a sua obra foi alvo de uma exposição individual “Paraficção” no Museu de Serralves comissariada por João Ribas.

2. Entrevista – Guião

Reflexões sobre o que é fazer um filme sobre arte

1. Como define os filmes que fez sobre o universo das artes e dos artistas plásticos?
2. Que opções foram tomadas na sua construção quer a nível formal quer a nível de conceitos operatórios, estéticos e outros?
3. De que modo é que um filme pode inscrever questões inerentes à própria obra que aborda: desde a influência nos modelos de construção da imagem até à busca das imagens que se podem inspirar diretamente da pintura?
4. Em que medida a forma de apropriar o médium do artista é reinscrita no filme?
5. Cinema versus artes plásticas: diferenças de *media* - implicações?
6. De que modo a apropriação de uma obra de arte pelo cinema transforma a percepção da mesma? O que se perde e o que se ganha?
7. Como se traduz a arte da pintura na arte do cinema?
8. Há um impulso comum neste tipo de filmes / documentários, como por exemplo o de registar o testemunho direto do artista ou dos seus contemporâneos como forma de compreensão da obra?
9. Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?
10. Quais são as suas referências cinematográficas na realização de filmes sobre arte?

11. Houve apoios institucionais na produção destes filmes?
12. O filme correspondeu a uma necessidade de servir o artista e a obra ou quem a encomenda?
13. Que tipo de exibição tiveram os filmes que realizou neste campo: sala, televisão, dvd ?
14. Os espaços de projeção condicionam a realização e construção do filme?
15. O guião é pré-definido ou construído ao longo das filmagens?
16. O artista participou ativamente na sua construção, sugerindo pistas, abordagens, etc.?
17. Qual é o ponto de vista do filme? A partir da experiência do filme, partir da experiência do artista, do cineasta, do jornalista, do historiador, qual é o olhar que domina?
18. E como se regista no ecrã uma emoção pictural?
19. Poderá a câmara de filmar conseguir captar aquilo que é da ordem do desconhecido, do indecifrável numa obra de arte?
20. Filma-se para a história da arte, ou a partir dela?

3. Entrevista a João Mário Grilo

Setembro de 2015

Como se pode traduzir a pintura no cinema?

Não me parece que haja tradução. Acho que o cinema não é nenhuma arte. A arte tende a trabalhar para a abstracção e o cinema não é abstracto. É o artista que tem que estabelecer a fronteira entre a abstracção e a representação. No cinema essa fronteira não é assim tão linear, ela constrói-se mas sempre contra qualquer coisa. Portanto, acho que o cinema é uma espécie de um híbrido que é típico do momento em que ele aconteceu. Eu acredito muito naquilo que o Agamben diz sobre o cinema, de que o cinema é sobretudo uma coisa sobre o gesto. Quando ele diz que o cinema apareceu na altura em que a burguesia perdeu o controle da gestualidade. Apareceram os tiques e todo o lado psico-somático. Aliás o cinema começa mesmo como uma ortopedia. O Muybridge mostra como as pessoas se levantam, como se sentam e portanto essa dimensão ortopédica nunca se perdeu. E o cinema continua a ter essa obsessão: de ensinar as pessoas. O filme é uma aprendizagem sempre duma experiência. Aprende-se com o cinema a viver experiências, que não são completamente reais, mas que têm uma construção que parece real. E isso realmente não tem muito a ver com arte, é uma tecnologia de adestramento, mas evidentemente que se pode fazer coisas com isso.

De que modo a apropriação de uma obra de arte pelo cinema transforma a percepção da mesma? O que se perde e o que se ganha?

O mais importante a meu ver é que o cinema permite dar uma aparência contínua aquilo que é fragmentário. Por exemplo, acho que a Vieira da Silva e o Arpad Szenes(filme em preparação) foram artistas muito performativos. Fizeram da vida deles uma obra e há mesmo um testemunho muito objectivo disso que é o filme “Ma femme chamada bicho”. O filme do José Álvaro de Moraes, que eu entendo sobretudo como um filme dos artistas porque há planos no filme que são eles que controlam, fazem *mise en scène*. As cartas que estou a trabalhar neste momento são cartas que têm muito desenho, e que sobreviveram porque não foram destruídas e ao não serem destruídas é porque eles sabiam na altura que essas

cartas iam ter uma posteridade. E essa posteridade é cinematográfica. Não é da ordem do dispositivo ou do livro, é uma coisa que chama o cinema nesse sentido da continuidade, do fluxo.

Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?

Acho que não há fronteira: acho que é tudo ficção e que é tudo documental também, sempre trabalhei nessa fronteira. A mim agrada-me a ilusão da verdade. Por exemplo, o filme sobre a obra de Rui Chafes tem subjacente essa ideia de que em meia hora é possível contar a obra de um artista. Agora acho é que o cinema tem a possibilidade de construir, na perspectiva do realizador, um equivalente cinematográfico da obra de um artista. E isso é uma obrigação.

Por exemplo na exposição que foi feita na Gulbenkian sobre colecção de arte real espanhola, e da qual eu fiz um filme, havia obras maiores da história da arte. Lembro-me de ter filmado Tintoretto, El Greco, Caravaggio e Velásquez em duas horas! E isto é algo inebriante, e que tem a ver com o modo como a pintura se dá com a câmara. No fundo os filmes fazem sempre um bocado deles próprios.... É como o Miguel Ângelo dizia: é preciso encontrar a estátua que está na pedra. O cinema também é isso: encontrar o filme que está no material. Porque há muita gente que dá coisas: os actores dão coisas, a luz dá coisas, e o cineasta é apenas a pessoa que combina tudo isso na forma de um filme. Ora, esse filme já está feito porque eu não posso mudar o gesto de um actor, foi uma coisa criada pela *mise en scène*, numa dinâmica, não estava previsto mas ficou filmado, faz irremediavelmente parte do filme. Portanto não é o cineasta que faz o filme, mas sim aquele que equilibra isso, na forma de um filme. Há muita coisa cinematográfica dentro do filme que não pertence ao filme, é de outra ordem. E isso parece-me que é o aspecto em que o cinema se pode relacionar com a arte. Por exemplo voltando ao filme sobre a colecção real espanhola, há muita coisa do El Gréco que eu filmei mas que não é meu. Agora, eu como cineasta tenho que tentar compreender o cinema que está dentro daquela pintura, porque é esse cinema que vai ficar filmado. E é por isso que eu dizia que há pintores ou escultores, mais cinematográficos que outros, porque têm uma dinâmica que se dá bem com a câmara e há outros não.

Que opções foram tomadas na sua construção quer a nível formal quer a nível de conceitos operatórios, estéticos e outros?

Já não penso em nada disso, isso é uma coisa instintiva. Já sei que filmo de uma determinada maneira... mas antes de tudo procuro muito a documentação. Gosto muito da preparação e por isso quando vou filmar tenho já muito bem definida a ideia do que quero filmar. Esse continua a ser o meu método. É o que se está a passar agora no filme que estou a preparar sobre a correspondência entre Arpad e Vieira da Silva. Há mesmo uma pessoa que está a trabalhar no inventário do material, a ver outras cartas, porque em princípio o filme não se vai restringir apenas a cartas que eles escreveram e que pertencem ao espólio da fundação e que foi o objeto da exposição na Fundação EDP, mas também outras cartas: para a mãe, galerista, etc. Há um comité para tratar da herança da Vieira da Silva e está tudo muito bem encaminhado, mas é muito importante esse arquivo.

De que modo é que um filme pode inscrever questões inerentes à própria obra que aborda: desde a influência nos modelos de construção da imagem até à busca das imagens que se podem inspirar diretamente da pintura?

É uma espécie de *pas de deux*. Isto tem a ver com uma experiência pessoal que vem do período em que fiz “O Processo do Rei” que é um filme muito importante na minha vida. Trata-se de um filme sobre o Afonso XVI, século XVII, que é, para mim, do ponto de vista das artes plásticas, o século mais cinematográfico. Foi um filme onde a pintura teve uma grande importância. Se eu quiser fazer um filme sobre acontecimento contemporâneo basta-me documentar na realidade, mas se eu quiser fazer um filme sobre o século XVII português, terei que ir à procura dos documentos dessa realidade, e esses estão na pintura, e não só portuguesa. No fundo havia um teorema nesse filme que, eu diria, é da mesma natureza do de Vélasquez: como é que se pode fazer um retrato de corte? A corte, o encomendador confia ao pintor a representação de qualquer coisa que é da ordem do inefável. Quando o rei é pintado por alguém não está à espera de encontrar a sua fotografia, mas sim uma elaboração pictórica disso. Ora bem, o meu problema no filme “O processo do rei” é precisamente dessa ordem. É um filme sobre um rei destituído e é um filme sobre a representação porque ele é acusado de impotência e é julgado sem o tribunal decretar o exame à rainha. O que significa que era impossível provar a impotência

do rei ou então alguma coisa teria acontecido. É toda uma construção pelo processo, pela palavra, pela representação, de um corpo que não é real. E isso para mim é o problema da pintura. Esse filme foi muito importante porque a pessoa que escreveu o argumento comigo foi o Daniel Arasse, historiador de renome. Escrevi esse filme em Florença porque ele era o diretor do Instituto Francês em Florença e é com ele que eu verdadeiramente aprendo a ver a pintura. Lembro-me de ir a San Marco em Florença ou a Arezzo fora de horas, depois das portas fecharem ao público, e isso foi muito importante para mim porque criou-me uma intimidade muito despreconceituosa com a pintura. Eu não tenho medo da arte, ao contrário de muita gente que filma um bocado “à rasca”. E é uma vantagem porque estou muito à vontade. Não significa que dê sempre uma boa imagem ou a imagem que o artista gostaria que se desse da sua obra.

E como se regista no ecrã uma emoção pictural?

Procuro a verdade, uma certa verdade, e acho que essa verdade está inscrita na pintura. O que me interessa a mim na pintura e na arte em geral é esse enunciado de verdade. Quando se está em frente da *Judith* do Caravaggio há uma certa verdade que foi pintada e a obrigação do cineasta é ir ao encontro disso, através de várias coisas: da montagem, da escala, da planificação... Referi essa história do filme “O Processo do Rei” porque foi mesmo importante: o Arasse queria sair da pintura e eu queria sair do cinema. No fim encontrámo-nos a meio do caminho. Foi um filme muito pictórico: o Eduardo Serra foi o diretor de fotografia, o Arasse vivia numa paisagem do Leonardo (perto de Florença), passei lá várias temporadas e de facto esse filme foi para mim uma experiência forte de aproximação à pintura. Isto para dizer que tenho quase a certeza que não filmarei mal a arte.

Poderá a câmara de filmar conseguir captar aquilo que é da ordem do desconhecido, do indecifrável numa obra de arte?

Não se consegue.... A verdade de que estou a falar é uma verdade liberta da historiografia.

Filma-se para a história da arte, ou a partir dela?

É a verdade de hoje... Por exemplo, no caso da obra *Judith* do Caravaggio (exposição dos Tesouros de Espanha na Gulbenkian) corresponde ao modo como

olhei naquele momento para essa obra, mas se filmasse hoje este quadro não o faria da mesma forma. Fiz alguns planos e algumas opções num tempo limitado para filmar, hoje teria seguido outras indicações. Na altura foi o que me pareceu, na minha verdade, que era também ser a verdade da exposição. Numa exposição os quadros estão ligados uns aos outros...

Qual é o ponto de vista do filme? A partir da experiência do filme, partir da experiência do artista, do cineasta, do jornalista, do historiador, qual é o olhar que domina?

É mesmo dar forma a uma continuidade: sabia onde tinha de começar e acabar. Queria chegar a Goya e no fundo aquilo tinha que entrar nesse processo. Utilizei uma banda sonora do “Rei Pasmado”, filme de Imanol Uribe sobre o Filipe II. Há uma continuidade, há uma narrativa porque é o que as pessoas estão à espera de ver num filme. Os espectadores estão meia hora numa sala a ver um filme e esperam que o seu olhar seja conduzido. Essa condução não é completamente narrativa mas há elementos de ancoramento de que eu gosto muito.

Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?

Por exemplo, há momentos no filme sobre a colecção de arte real espanhola, em que filmei com figurantes. Levei para a Gulbenkian 50 figurantes organizei-os de forma a passarem nos sítios quando eu queria. Mas há outros momentos em que tal não aconteceu e nós não sabemos nunca no filme quando é que são e quando é que não são. E eu gosto muito disso, é um lado de construção, desconstrução que envolve não só o resultado do filme mas também o processo de o fazer. Fazer um filme assim só pode produzir aquele resultado, é um filme que está entre a verdade e a mentira. Interessa-me esse confronto.

Como define os filmes que fez sobre o universo das artes e dos artistas plásticos?

Neste filme da Gulbenkian, filmei os retratos indo à procura das pessoas dos retratos. Não tanto o quadro mas as pessoas que uma certa pintura representa. E isso deu-me muito gozo, por exemplo, ao filmar um quadro estar a filmar a Maria de Médicis. A pintura é sempre um veículo, não é objecto. Claro que é objecto porque

se transacciona, mas em si mesma é um veículo para qualquer coisa. Eu tentei filmar o Carlos V, não o quadro que o representa, mas sim aproveitar o quadro para ter uma presença do Carlos V como ele gostou que o representassem. É claro que há outros quadros em que não é bem assim, por exemplo, quando filmo o quadro que ele pintou sobre o Jardim do Escorial, estou a filmar a ele – Vélasquez – ou o El Greco – estou a filmar o artista e não o que ele representa. Tem a ver com aquela ideia de que há pintura mais cinematográfica que outra, e portanto quando o artista é muito grande a sobrevivência é muito maior. O Tintoretto, por exemplo, acho que é um gigante: aquilo é tudo cinematográfico: as sombras, as luzes, a cor... não é preciso fazer mais nada, é só filmar. O Caravaggio é o grande inventor do cinema. Aliás eu acho que o cinema tem a ver muito com a arte italiana mas não com Florença, mas sim com Roma. Não é por acaso que o cinema italiano é um cinema romano, sempre fugiu da ordem renascentista, porque Roma é a desordem: ruas tortas, crimes, é o Caravaggio e é o Pasolini que é o cineasta por excelência. Eu diria que o cinema faz a prova da pintura. O que é mau é mau. O Serge Daney diz que um bom filme passado na televisão não se torna um mau filme e como tal acho que o cinema não pode fazer nada pela má pintura. Pode sim fazer coisas más sobre a boa pintura. Mas o que é mau é mau... o cinema torna isso evidente. Há um lado de evidência no cinema que tem a ver com a projecção, com o lado projetivo...

Há um impulso comum neste tipo de filmes / documentários, como por exemplo o de registar o testemunho direto do artista ou dos seus contemporâneos como forma de compreensão da obra?

Nada, tenho mesmo horror a isso.

Por exemplo o meu filme “ A vossa casa” sobre o Raul Lino é muito importante nesse sentido porque não pedi depoimentos a ninguém, e como não estava vivo, foi particularmente difícil, só trabalhei a partir das coisas, de excertos do que ele escreveu. Escreveu muita coisa e houve um trabalho de montagem dos seus textos. Não gosto muito da ideia de ter pessoas a falar de artistas. O que torna os filmes muito difíceis de fazer. Acho que as pessoas têm um espaço para poderem explicar a obra dos outros, e esse espaço não é o meu filme. E o próprio artista pode entrar mas só faz sentido se houver um lado de performance do próprio, como no filme do José Álvaro sobre a Vieira da Silva. Aquelles planos são parte das obras deles, são criações deles. E isso vale a pena. Assim como no filme sobre o Rui Chafes, há

momento em que ele fala sobre o processo e aparece a fazer uma peça, mas esse plano foi organizado com o Rui, foi uma *mise en cene*.

Quais são as suas referências cinematográficas na realização de filmes sobre arte?

Para mim o grande momento epifânico da relação do cinema com a arte é a sequência em que a Ingrid Bergman vai ao Museu de Nápoles em “Viagem a Itália” de Rossellini, para mim esse é o momento em que o cinema tem essa espécie de prova de contacto... quando a câmara levanta.

É claramente um movimento ascensional e que é levado pela estátua. Tudo o que há para dizer está dito ali, porque é o mesmo que o Rossellini filma em Stromboli. Em vez de ser a estátua é um vulcão, mas é a mesma coisa. Ele põe o cinema no sitio: o cinema não está na estátua. A estátua é um ponto de vista.

No filme que está a realizar sobre Vieira da Silva e nos outros anteriores, o filme correspondeu a uma necessidade de servir o artista e a obra ou quem a encomenda?

Na Vieira da Silva foi um projeto em parte voluntarista, mas em geral gosto de responder a encomendas.

Os espaços de projeção condicionam a realização e construção do filme?

Trabalho sempre para a projecção.

Defino um formato muito específico de produção: tenho que saber exactamente quanto tempo tenho para filmar, e tenho que conhecer muito bem o orçamento e definir quais são os meios que eu quero. E a partir daí é sempre a andar até acabar. Por exemplo, o filme do Rui Chafes demorou três dias a fazer e é uma cena completamente imersiva. No caso da exposição dos espanhóis foram três noites e foi fantástico. Fizeram-se coisas muito arriscadas do género andar na Gulbenkian com um Caravaggio às escuras!

Como pode o público em geral ter acesso a estes filmes?

A Gulbenkian tem uma lógica de entesouramento. Por exemplo, o filme do Manoel de Oliveira sobre a Gulbenkian deveria ser editado em dvd e até aproveitar para fazer edição conjunta com o que filme que fiz sobre a obra do auditório. Há vontade

mas o problema são os serviços. Há um lado de funcionalismo público... há muita sabotagem a nível dos serviços intermédios. Mas as exposições acabam e os filmes são a memória que resta.

4. Entrevista a Jorge Silva Melo

Setembro de 2015

O Jorge Silva Melo é o realizador com mais obras realizadas e editadas sobre artistas plásticos. Como começou esta aventura pelos filmes sobre arte?

Tudo começou com o filme de Palolo há 20 anos, numa altura em que se estava a fazer exposição sobre o Palolo no Centro de Arte Moderna, e a Yvette Centeno (que sabia da nossa amizade) convidou-me para dirigir este filme sobre o Palolo. Não foi produzido pelos Artistas Unidos mas sim com o Quim Pinto, pela Ger e infelizmente o material perdeu-se. Foi um filme de 40 minutos que gostei muito de fazer, reatei amizade com o Palolo e a partir daí tive vontade de fazer outros. Tive logo vontade de fazer o Lapa, o Bravo e consegui vários financiamentos para fazer esses filmes. Fiz aquele do grupo de Évora, depois o Nikias convidou-me para fazer filme sobre ele próprio. Logo a seguir a CGD convidou-me para fazer a gravura e, portanto, uns resultaram de encomenda outros de iniciativa própria. O Lapa e o Bravo foi vontade própria, outros foi por encomenda. A Ana Vieira foi vontade própria e coincidiu por acaso com a sua exposição retrospectiva na Gulbenkian. O Sena também nasceu da minha vontade, ele já tinha feito exposição em Serralves, mas depois consegui apoio para fazer o filme.

Como define os filmes que fez sobre o universo das artes e dos artistas plásticos?

Aquilo que eu fiz é através da obra conseguir um retrato do artista. Eu chamar-lhe-ia retratos. Mais do que um ensaio sobre a arte deles, que eu não sei nem quero fazer, é mostrar a cabeça deles enquanto pessoas, é mais um retrato dos artistas. Só que nestes filmes apanhei os artistas já com obra muito feita, não apanhei os artistas nos grandes momentos de decisão: ou são artistas com obra já completamente feita ou que já tinham morrido, como é o caso do Joaquim Bravo ou que estavam em fase final de arrumação da obra, nas grandes retrospectivas. Há um filme que estou a filmar e há procura de financiamento sobre a Sofia Areal e que é exactamente o contrário. É uma artista mais nova do que eu e que já estou a filmar há 5 anos e por isso estou a captar os momentos de invenção, criação,

mutação da própria artista. Nunca tenho nesses filmes (cerca de 10) momentos em que os artistas estão a pintar. Neste com a Sofia é evidente que sim, porque aquilo que eu quero é vê-la a fazer e a construir a sua própria obra e não a olhar para a sua obra feita como nos outros casos. Essa é a grande diferença face aos restantes. E gostava muito de concretizar os filmes estes artistas de quem estou próximo, como a Sofia, o Sérgio Pombo, o Jorge Martins que também tenho filmado na intimidade a pintar, a desenhar... mas agora é muito difícil conseguir financiamento para se fazer estes filmes.

De que modo a apropriação de uma obra de arte pelo cinema transforma a percepção da mesma? O que se perde e o que se ganha?

Perde-se a pintura. É muito difícil no vídeo e no cinema encontrar as nuances certas nas reproduções videográficas. Por exemplo, no filme do Nikias, foi muito difícil, o próprio artista e com razão ele quis fazer a correcção de cor do filme. Há cerca de 70 -100 reproduções que foram milimetricamente trabalhadas porque é um artista com obra em que a nuance da cor é muito importante. Já no Bartolomeu não seria isso o que o preocupava (ainda que tenha feito o filme já depois da sua morte). Diria que depende muito da obra do artista. Aquilo que eu tentei foi fazer um filme que o artista quisesse. No caso do Nikias quis fazer o filme que ele queria. O Sena era algo que eu queria muito fazer mas como sei como ele é a falar da sua obra, pu-lo a comentar a sua obra olhando para um catálogo de reproduções que eu ia intercalando com os trabalhos e o Sena foi extraordinário, ele falou durante 40 minutos de seguida e acabou, depois de ter preparado tudo o que tinha a dizer. E depois também havia o comentário da Maria Filomena Molder que tinha escrito sobre o Sena. Caro que os filmes sobre todos estes artistas é uma apropriação muito pessoal, ou seja, são artistas que marcaram a minha formação. Quase posso fazer uma biografia minha com estes filmes. Posso fazer uma montagem com estes filmes e contar a minha vida. O Nikias foi artista que descobri muito cedo, descobri agora que devo ter visto aos 6 anos a primeira exposição dele. O Sena e o Lapa são artistas que descobri ao entrar para a universidade e portanto são artistas que estão próximos dos anos da minha formação apesar de serem muito diferentes entre eles.

O guião é pré-definido ou construído ao longo das filmagens?

Nos documentários não consigo ter guião predefinido. No Nikias ia mostrando à medida que ia fazendo para ter a sua opinião. A versão final foi muito negociada com o Nikias, embora seja inteiramente minha, não é um filme dele é um filme meu. Ele é um homem muito possessivo em relação à sua obra. No caso do Sena não foi assim, no Ângelo, o filme foi acabado depois da morte dele, mas enquanto filmava ia mostrando-lhe algumas coisas e ele concordava. Com a Ana Vieira foi também muito discutido, sobretudo a presença da vida dela: como a vida dela entrava no filme... Todos os artistas plásticos são seres muito solitários e todos muito secretos, têm muito reserva a falar da sua obra. Todos os que encontrei, mesmo o Ângelo que fala muito mas quase não toca no assunto principal.

De que modo é que um filme pode inscrever questões inerentes à própria obra que aborda: desde a influência nos modelos de construção da imagem até à busca das imagens que se podem inspirar diretamente da pintura?

Depende muito, por exemplo, no Nikias não levanta muitas questões, no caso do Ângelo, pelo seu lado multifacetado, conseguir ver numa hora instalações, pinturas, esculturas, desenhos, vídeos, filmes, faz-nos pensar a obra de um modo que não tínhamos pensado antes quando tínhamos visto tudo compartimentado. No caso da Ana Vieira é acima de tudo um convite para olhar de modo especial para um mundo especial. Não é uma explicação daquele mundo... São coisas diferentes. No caso de José de Guimarães acho que é uma visão inovadora da obra dele porque é feito a partir da sua colecção extraordinária de escultura africana. E o que eu descubro é que no fundo o José de Guimarães quer ser um artista africano. Ele faz as esculturas, pinturas e *assemblages* pensando que ele também é o primeiro artista africano a viver na Europa. Ele vai para África, e isto nunca foi dito, interessa-se pela escultura africana, e vai para a guerra colonial sendo católico (fez parte do Movimento Renovação da Arte Religiosa no fim dos anos 50) e interessa-se pela arte dos pobres e isso vai marcar a sua arte. Aprendi imenso com este filme e o artista ficou contente mas é uma visão que acho que nunca tinha sido apresentada : o José de Guimarães como artista minhoto e africano.

Então reconhece que obra do artista influencia os modelos de construção da imagem e até a busca das imagens que se podem inspirar diretamente da pintura?

Claro que sim, necessariamente. Não podia fazer aquele filme da Ana Vieira como o que fiz sobre o José de Guimarães, era impensável. Neste último, foi o descobrir daquela colecção africana que nos fez descobrir como poderia existir o filme. E o filme acaba com vários africanos perdidos no Rossio em Lisboa, só porque é a obra dele que nos guia para esta perdição da Europa. A obra é que nos guia e tentamos estar sempre o mais possível perto da obra.

Cinema versus artes plásticas: diferenças de *media*, implicações?

Tem implicações não só nas tonalidades das cores como também nas dimensões. São os grandes problemas. É por isso que eu vejo a montagem de exposições, para ficar com a noção da escala, e faço também muitas vezes a manipulação de desenhos para se ver a escala humana. É muito importante falar da escala no cinema. Outra dificuldade muito grande tem a ver com reproduções de obras que são ao alto. Tem que se arranjar vários dispositivos para falar do formato e da escala.

Quanto á cor, no vídeo as cores são muito alteradas face ao original, nomeadamente na pintura. Por exemplo nos museus com as paredes brancas é muito penoso filmar um quadro, porque o fundo branco altera no vídeo e mata todas as cores possíveis. Espero que os museus pintem as paredes de cinzento! No caso do Nikias as cores foram todas corrigidas mas o que interessava não era tanto a reprodução exacta da cor, era mais o balanço da diferença das cores.

Poderá a câmara de filmar conseguir captar aquilo que é da ordem do desconhecido, do indecifrável numa obra de arte?

Para o meu gosto é do modo mais simples possível. Não gosto nada de fazer um filme à maneira do artista. Apetece-me sim olhar para as obras e ir pensando com as obras e comunicar, partilhar esse pensamento com o espectador.

Qual é o ponto de vista do filme? A partir da experiência do filme, partir da experiência do artista, do cineasta, do jornalista, do historiador, qual é o olhar que domina?

É o olhar de quem quer fazer um retrato, é como se eu fosse pintor e estivesse a fazer retrato clássico de uma pessoa. Tenho que obedecer à luz daquele momento,

às feições do retratado, no fundo é estar a seguir a dança que me é proposta pelo artista, e não estar a impor um discurso meu.

Há um impulso comum neste tipo de filmes / documentários, como por exemplo o de registar o testemunho direto do artista ou dos seus contemporâneos como forma de compreensão da obra?

Uso muito pouco os depoimentos de outros sobre os artistas a não ser no caso do Bravo porque já tinha falecido. A certa altura até pensei chamar ao filme “A marca do Bravo” e que tem a ver com ideia de ele ter marcado toda uma geração de artistas que veio a seguir. Estando morto e não o tendo eu conhecido precisei de recolher muitos depoimentos. Nos outros isso não aconteceu, sempre que possível uso os próprios artistas. E é muito engraçado porque há um discurso que o artista cria sobre si próprio e que fica completamente fixo, eu percebi isso quando vi entrevistas antigas em que diziam o mesmo que disseram a mim, pelas mesmas palavras exactamente. Cada pessoa cria a sua história e fixa-a literariamente. Mas por vezes consegue-se romper, por exemplo, no caso da Glicínia Quartin e do Bartolomeu Cid fiz sempre dois dias de entrevista: no primeiro repetem o que já disseram e no segundo dia consigo romper um pouco. Já no caso do Lapa foi extraordinária a entrevista que consegui dele, imagino que por eu não ser do meio das pinturas. Se eu fosse do meio ele teria ficado muito mais retraído. Ninguém mais teria obtido dele aqueles depoimentos do filme.

De que modo a apropriação de uma obra de arte pelo cinema transforma a percepção da mesma? O que se perde e o que se ganha?

Os filmes são o convite a descobrir uma obra... Fui muito marcado quando novo por vários filmes de artistas que existiram sobretudo em França e em Itália. Em França, o Alain Resnais que fez um filme a preto e branco sobre o Van Gogh e em Itália Luciano Emmer fez imensos filmes sobre artistas plásticos. Estes últimos absolutamente fantásticos, passavam cá no circuito alternativo e marcaram-me muito. Ele era o grande especialista nesse tipo de filmes. É incrível pensar como um miúdo de 15 anos fica marcado! Eu nunca tinha visto os quadros e via-os no cinema a preto e branco. Por exemplo agora há toda uma geração de artistas jovens que nunca viu o Lapa! E estes filmes são testemunhos importantes a esse nível, e

depois ofereço todos os brutos à Gulbenkian e há já trabalhos universitários realizados a partir desse arquivo.

Filma-se para a história da arte, ou a partir dela?

Acho que filmo a partir da minha história pessoal e da minha relação com a obra daqueles artistas, depois quando começo a montar já estou com a história da arte, digamos assim. Mas quando filmo é o encantamento com aquela pessoa solitária, porque os artistas são todos seres muito solitários, mesmo aquele mais sociáveis como o Bartolomeu, no acto de criação são solitários.

Que tipo de exibição tiveram os filmes que realizou neste campo: sala, televisão, dvd ?

Quase todos eles foram produzidos para a RTP e portanto exibidos na televisão. E muitos deles já tiveram 20 a 30 exibição em circuitos alternativos: museus, cineclubes, etc.. Normalmente são encomendas ou co-produções com a televisão. Agora no São Luiz vão ser apresentados oito filmes que correspondem a 20 anos de trabalho.

E como se regista no ecrã uma emoção pictural?

Não é possível. Só se pode fazer convite: ande lá comigo ver isto! Eu vejo que os miúdos que estão nas escolas agora usam muito esses filmes, como documento histórico.

Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?

Para mim estes filmes estão do lado do documentário. São pequenos ensaios sobre a obra de um artista. Vejo mesmo estes filmes como retratos de artistas. Nunca me interessou a ficção nestes casos.

Próximos filmes?

Estou a preparar filme sobre Fernando Lemos (tenho uma maravilhosa entrevista), outro sobre Eduardo Batarda, muita coisa já está filmada, mas falta financiamento. O financiamento para este tipo de filmes infelizmente está a desaparecer: a Gulbenkian deixou de financiar, Serralves nunca esteve para isto, a Culturgest também não... O mais próximo de ser terminado é o da Sofia Areal.

5. Entrevista a Salomé Lamas

Setembro de 2015

Como define o filme que fez sobre o universo da artista plástica Ana Jotta?

“Jotta: minha maladresse é uma forma de delicatessen” foi feito entre 2008 e 2009 e foi um filme realizado com poucos recursos, em que eu tinha acesso à artista porque tinha uma relação informal com ela. É uma artista, que apesar de actualmente ter mais reconhecimento em Portugal (até já se fizeram várias exposições do seu trabalho na Casa de Serralves e na Culturgest), sempre evitou uma certa exposição... Curiosamente existe outro filme contemporâneo do meu e do Francisco, o da Francisca Manuel : “A coragem de Lassie” e foram exibidos juntos no festival Panorama. Este nosso filme surgiu não só de uma proximidade que eu tinha e tenho às artes plásticas, mas pareceu-me que seria um primeiro filme possível de avançar sem grandes recursos. Não tem a ver com desejo que eu tivesse de mapear essa ideia de filme de artista. Mas o que sempre me fascinou no trabalho da Ana Jotta e que procurámos fazer com o filme prende-se precisamente com aquela questão: onde está o limite entre vida e trabalho, e tem também a ver com aquela ideia da Ana Jotta da prática depois do trabalho. No fundo tentar, não tanto, criar um mapa exaustivo sobre a obra da artista mas mais ter um pouco acesso à sua vida privada...Foi uma opção, e na altura havia dois filmes que tínhamos como ponto de partida: um deles é o de Pedro Costa sobre o casal Straub e Huillet e outro é o filme do João Cesar Monteiro sobre a Sophia de Mello Breyner Andresen. São precisamente filmes que, por um lado, são sobre a obra e são sobre as pessoas a trabalhar, mas por outro lado não interessa a função mais didáctica do filme ou a ideia de testemunho... Acaba por ser no fundo um recorte da realidade, daquele momento, do estado de espírito daquele artista.

De que modo é que um filme pode inscrever questões inerentes à própria obra que aborda: desde a influência nos modelos de construção da imagem até à busca das imagens que se podem inspirar directamente da pintura?

Os filmes de artista aos quais tenho tido acesso são filmes que têm conteúdos programáticos. Tentam captar, guardar uma memória, tentam fazer o levantamento de uma certa obra. É algo mais documental, convencional, e nós queríamos fugir a isso, dentro do possível, mas acaba por ser inevitável... É um filme que tem dificuldade em circular porque resulta melhor para quem conhece o meio português da arte. Acho que o filme acaba por pecar por ser um bocado fechado, quem não conhecer a obra da Ana Jotta vai ficar a conhecer um detalhe mas não vai ficar a saber sobre a obra da Ana Jotta.

Este tipo de filmes têm de ter essa ambição?

Há alguns filmes que têm esse interesse, por exemplo, filmes que passaram na RTP 2 e que acabam por ser património cultural de alguma forma. Por exemplo, há imensos filmes feitos sobre a Louise Bourgeois, e um deles que para mim é bastante interessante e que vi no New York Film Archive. A sala era muito pequena e fiquei surpreendida porque a maior parte dos espectadores entravam também no filme, e isso é interessante para mim porque mais do que expor a obra acaba-se por estar com essas pessoas que fazem parte do meio do artista: amigos, familiares, etc.

Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?

Por exemplo no caso do filme sobre o Cesariny do Miguel Gonçalves Mendes, há partes mais encenadas, mas aí impõem-se uma outra questão: a pessoa com quem se está a trabalhar tem de ser permeável a esse tipo de abordagens e nem todos os artistas querem fazer isso.

O guião foi pré-definido ou construído ao longo das filmagens?

Há cenas que são estruturais, por exemplo aquela ideia da escrita das cartas por curadores, amigos ou pessoas do meio, Foi uma ideia que foi pensada e que não partia dessa observação direta de um lado mais quotidiano, ou que assenta mais nessa posição de observação. Acabou por ser um jogo de forças entre a disponibilidade da Ana e a nossa disponibilidade. No fundo filmamos ao longo de dois anos em cassetes mini-dv e que depois editamos. Há cenas que foram estruturadas mas há muito que tinha a ver com a agenda da própria artista

naqueles dois anos. Como a própria Ana diz no filme , é sempre ingrato tentar filmar uma obra através do cinema.

De que modo a apropriação de uma obra de arte pelo cinema transforma a percepção da mesma? O que se perde e o que se ganha?

Para ver uma pintura numa parede, ou poder tocar numa obra que foi feita para ser tocada é muito difícil através do cinema. Por exemplo, no filme da Ana Jotta há cenas que acabam por ser um pouco exteriores e que é a cena do jantar que tem um aspecto de teatro e obsessivo e que acaba por mostrar o lado obsessivo da Ana. Essa é uma cena sensível porque apesar de ter sido gravada, no fim hesitamos se deveria ou não entrar no filme não só por causa da questão ética do cinema documental mas também porque a própria artista poderia não se sentir confortável a expor-se assim. Será que não é só voyeurismo? Será que isto vai acrescentar alguma coisa sobre a obra da artista? E ela acaba precisamente por mencionar nessa cena alguns documentários sobre artistas e fala dessa questão sobre a dificuldade de através do cinema mostrar uma obra: uma coisa impressa em cinema é muito diferente de uma pessoa se deslocar ao museu e contactar diretamente com a obra...

Cinema versus artes plásticas: diferenças de *media* - implicações?

São *media* muito distintos mas acho que o cinema vai ficar sempre aquém da obra: podemos estar a falar de arquitetura, de design, de filmar o próprio acto de filmar... No fundo, o mais franco que pode surgir daí é uma entrevista aberta, sincera. E aqui faço um reparo: acho que um artista novo nunca vai funcionar muito bem num filme deste género porque mesmo que tenha um discurso muito articulado, não vai ter o desprendimento para dizer “estou-me nas tintas para tudo”. É alguém que ainda tem alguma coisa a perder e isso muda muito a disponibilidade e a surpresa que pode sair daí, e nesse sentido a Ana já estava nessa fase de desprendimento.

Filma-se para a história da arte, ou a partir dela?

Para mim os filmes menos estimulantes são os que têm uma visão historicista da própria obra, e por vezes quase uma ideia de biopic e há uma espécie de cronologia, mas não sei se há uma procura de verdade. Há sim uma tentativa de tradução de uma realidade qualquer e para mim, e mencionei já isso a propósito da

ideia de facto ou ficção, a questão é mais: como é que é feito este movimento? Se o território que vamos tratar é a obra da Ana Jotta, e não estou a falar da montagem nem do acto de apontar a câmara e estar a filmar uma parte da realidade, estou a falar sim de como é que traduzimos esta obra e a transportamos para esta outra linguagem. E aí, o que me interessa no cinema é a faceta de poder transformar uma linguagem noutra linguagem. No fundo, esse transporte da linguagem do real, ou da pintura da Ana Jotta no cinema tem duas componentes: liberdade e fidelidade. É das poucas situações em que conceitos como liberdade e fidelidade vão juntos na mesma equação, isto é, tentamos ser fieis ao que está a ser retratado mas é como uma tradução: para ser boa tem que trazer sempre algo de original. Vamos estar a dizer o mesmo de uma outra forma. A ideia de espelho da realidade além de ser sempre incompleta nunca será estimulante. Será sempre mais estimulante essa ideia de traduzir e de acrescentar algo a essa realidade, estamos falar neste caso de uma tradução criativa.

Há um impulso comum neste tipo de filmes / documentários, como por exemplo o de registar o testemunho direto do artista ou dos seus contemporâneos como forma de compreensão da obra?

Eu acho que esses comentários ajudam a contextualizar a obra, nomeadamente de críticos, curadores, historiadores...Mas o que me interessa mais é um cruzamento de depoimentos. Por exemplo, interessa-me mais ter a empregada doméstica da Ana Jotta a dar também o seu parecer sobre a casa da artista, do que o discurso institucional, porque a este último temos acesso através de outro tipo de formatos: catálogos, monografias, produções académicas... O que é também diferente dos formatos televisivos que são feitos para um público mais geral onde normalmente é mais praticada a biopic misturada com conversa de café, mais ou menos encenada. Já fui convidada para um projeto desse género, que acho ótimo que existam, mas não aceitei porque não é o modelo que me interessa. Por exemplo, há filmes de artistas que acho que não têm interesse nenhum, mas se o artista é maravilhoso, é indiferente o formato que aquilo toma porque o que me interessa é o artista. Agora se o filme realmente nos transporta para algo mais e que é do âmbito daquilo que já referi, é mais estimulante. É como a diferença entre uma boa critica e uma má critica: uma boa critica é algo que não descreve mas que acrescenta sempre alguma coisa à obra. É um objecto autónomo à própria obra, não preciso de me

relacionar com a obra ou ter tido acesso a obra para ter gosto em ler aquele texto, porque há um cuidado estilístico, de reflexão, pelas pontes que cria com outros mundos e não é algo sufocante autofágico.

Quais são as suas referências cinematográficas na realização de filmes sobre arte?

Não sou grande consumidora, a maior parte destes filmes vejo na televisão porque me interessa um determinado artista. Agora há casos, como os já mencionados, seja o João César Monteiro (sobre Sophia de Mello Breyner Andresen), ou o Pedro Costa (“Onde jaz o teu sorriso”) sobre o casal de cineastas Straub e Huillet), em que são os próprios realizadores que me puxam para ver o filme.

Qual é a seu ver a fronteira possível entre documentário e ficção neste tipo de filmes?

Acho que vale tudo, mas tem a ver com o tal pacto. Um filme é sempre um pacto entre quem está a ser representado e quem representa. Quando eu digo que vale tudo significa que esse pacto deve ficar acordado desde o início e a partir daí tem que haver uma confiança mútua. É sempre um jogo de forças entre as duas partes e como disse há sempre uma certa vaidade ou um certo receio, especialmente se for figura pública, de como a pessoa se vai ver no final, no caso da Ana Jotta gostávamos que ela tivesse participado mais ...

Qual é o ponto de vista do filme? A partir da experiência do filme, partir da experiência do artista, do cineasta, do jornalista, do historiador, qual é o olhar que domina?

Neste caso o olhar que domina é o nosso, ainda que tivesse havido uma tentativa de trazer essas outras pessoas , porque no fundo quando se fala de cinema invariavelmente o terceiro vector é o público, é preciso evitar as especificidades e abrir os horizontes. No fundo o que tentamos fazer foi um equilíbrio entre todas as partes. Tendo em conta também que era um primeiro filme, precisava de apoios, ainda que simbólicos, e foi a forma que encontramos para criar esse equilíbrio. Agora, para mim os filmes sobre artistas têm um interesse, mas um interesse reduzido. Claro que é uma boa alternativa a outro tipo de informação (catálogos, etc.) e cada vez mais a partir do momento em que houve uma democratização do

audiovisual. Por exemplo no site da TATE estão disponíveis vídeos sobre artistas e um dia alguém que fizer uma investigação mais profunda pode utilizar aquilo, é uma ferramenta útil. Enquanto espectadora esses objectos (vídeos) interessam-me mas são quase produtos sem personalidade, agora do ponto de vista académico ou da história da arte esse trabalho é muito importante. É um arquivo, e provavelmente ainda bem que é feito dessa forma mais convencional.

Poderá a câmara de filmar conseguir captar aquilo que é da ordem do desconhecido, do indecifrável numa obra de arte?

Aponta-se a câmara e as coisas estão na parede, mas e o tempo de ver a obra? Não é a mesma coisa que alguém que vê a obra na sala do museu. É como no livro de Thomas Bernard “Os grandes mestres” em que o personagem volta sempre ao Louvre e senta-se sempre em frente à mesma pintura. No fundo isto é impossível de ser captado no cinema. Claro que podemos ter duração e com a duração podemos chegar a situações mais ou menos abstractas. Mas o que ganhamos face a realmente podermos ver uma obra ao vivo e a podermos voltar aquele espaço as vezes que quisermos? Tem que haver uma tradução criativa no filme, e este tem que acrescentar algo à obra porque senão é apenas um testemunho histórico. É um documento importante que tem o seu lugar mas que é sempre mais formatado. Pode ser interessante mais por ver o artista falar e depois podemos ter acesso à vida da pessoa e pode ser interessante ter acesso ao quotidiano do artista. Mas é interessante se o próprio espectador que está a ver o filme pode fazer essa reflexão por si mesmo, porque já tem esse desejo: é um espectador activo. Porque se formos um espectador passivo nesse tipo de filmes também não vamos receber nada. Por exemplo, o Jorge Silva Melo faz isso, uma série de filmes sobre artistas, uns mais interessantes que outros, mas que são para cumprir essa necessidade de colocar esses artistas na história numa espécie de redoma de vidro amorfa. Claro que é óptimo para consulta, no fundo há esses dois vectores: filmes que extravasam para outra coisa e que têm cunho autoral maior e os filmes que são necessários, uns mais bem executados que outros, e que funcionam mais como retratos. Outro caso são os filmes passados em museus, e de que são exemplo os últimos filmes de Frederick Wiseman que têm como tema o modo como se aborda um museu, e de como os espectadores olham as obras.

BIBLIOGRAFIA

Monografias

AUMONT, JACQUES, *L'oeil Interminable: Cinema et Peinture*, Seguir, Paris, 1989.

AUMONT, JACQUES, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Aesthetics of Film*, University of Texas Press, Austin, 1999

AUMONT, Jacques, Michel Marie, *Dicionário teórico e crítico do Cinema*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2009.

AREAL, Leonor, *Cinema Português. Um País Imaginado. (vol.1. antes de 1974)*, Edições 70, Lisboa, 2011.

ARNHEIM, Rudolf, *A arte do cinema*, Edições 70, Lisboa, 1957.

BAZIN, André, *Que és el cinema?*, Libros del Cine - RIALP, Madrid, 2004.

BENJAMIN, Walter, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Relógio D' Água, Lisboa, 1992.

BORDWELL, David, Kristin Thompson, *A arte do cinema: uma introdução*, EDUSP, São Paulo, 2014.

BOSER, Ursula, *The art of seeing, the art of listening*, Peter Lang, Frankfurt, 2004.

BRESSON, Robert, *Notas sobre o cinematógrafo*, Elementos Sudoeste, Porto, 2003.

BRETEAU, Gisèle, *Abecedaire des filmes sur l'art moderne et contemporain: 1905-1984*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1985.

CRUZ, José de Matos, *António de Macedo: cinema a viragem de uma época*, Dom Quixote, Lisboa, 2000.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento – cinema 1*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004.

DELEUZE, Gilles, *A imagem-tempo – cinema 2*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2006.

BERGER, John, *Ways of seeing*, Penguin Books, England, 1972.

- FELLEMAN, Susan, *Art in the cinematic imagination*, University of Texas Press, Austin, 2010.
- FERREIRA, Carlos Melo, *As poéticas do cinema: a poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*, Edições Afrontamento, Porto, 2004.
- FERREIRA, Carlos Melo, *Cinema: uma arte impura*, Afrontamento, Porto, 2011.
- GODARD, Jean-Luc, *Histoire(s) du Cinéma*, Gallimard, Paris, 1998.
- GRILO, João Mário, *O homem imaginado*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006.
- GRILO, João Mário, *O cinema da não-ilusão – histórias para o cinema português*, Livros Horizonte, Lisboa, 2006.
- GRILO, João Mário, *As lições do cinema*, Lisboa, Edições Colibri / FCSH/UNL, 2007.
- HELDER, Herberto, *Cobra, & etc*, Lisboa, 1977.
- MACDONALD, Scott, *Avant-garde film*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- MCLUHAN, Marshall, *Compreender os meios de comunicação*, Relógio D' Água, Lisboa, 2008.
- MORIN, Edgar, *O cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia*, Relógio D' Água, Lisboa, 1997.
- O'PRAY, Michael, *Avant-garde film: forms, themes and passions*, Columbia University Press, New York, 2003.
- PALLASMAA, Juhani, *The architecture of image: existential space in cinema*, Building Information Limited, Helsinki, 2001. Helsinki, 2001.
- KRAUSS, Rosalind, *A voyage on the north sea – art in the age of post-medium condition*, Thames & Hudson, London, 1999.
- RAMOS, Jorge Leitão, *Dicionário do Cinema Português*, Caminho, Lisboa, 2005.
- RANCIÈRE, Jacques, *Os intervalos do cinema*, Orfeu Negro, Lisboa, 2012.
- REES, A.L., *A history of experimental film and video*, Palgrave Macmillan, London, 2011.

SONTAG, Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona, 1984.

THOUART, Didier, *Histoires de Peintres (Les peintres vus para le cinema)*, Historia 499, 1988.

TURVEY, Malcom, *The filming of modern life*, October Books, Mit Press, Cambridge, Massachusets, 2011.

URBANO, Luís, *Histórias Simples*, AMDJAC, Porto, 2013.

YATES, Frances Amelia, *The art of memory*, Pimlico, 2010.

CAPÍTULOS DE MONOGRAFIAS OU DE OBRAS COLECTIVAS

PAINI, Dominique, *Pour une petite histoire de la projection*. In *Projections, les transports de l'image*, Hazan/Le Fresnoy / AFAA, Paris, 1998.

PANOFSKY, Erwin, *Style and medium in the motion pictures*. In *Film theory and criticism: introductory readings*, Oxford University Press, Oxford, 1974.

CATÁLOGOS

Films on art: from the collection of the Arts Council of Great Britain, Arts Council, 1991.

DISSERTAÇÕES

MONTEIRO, Luís Gouveia, *O Grão da Percepção*, FCSH da Universidade Nova, Lisboa, 2012.

BRITO, Eduardo, *Claro Obscuro: em torno das representações do Museu no Cinema*, FBAUP, Porto, 2014.

NAZARETH, Adriano, *Documental, Documentário...*, FLUP, Porto, 2010.

ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

AUMONT, Jacques, *Peinture et cinema: l'oeil interminable*. In *Cinema Action* 47, Paris, 1988.

FRANÇA, José Augusto, *O Pintor e a Cidade*. In *Cine-Clube do Porto*, Programa nº 253, 15 Dezembro de 1957.

GRILO, João Mário, *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 31, Relógio D'Água, Lisboa, 2003.

GRILO, João Mário, *Revista de Comunicação e Linguagens* nº 23 – “O que é o cinema?”, Edições Cosmos, Lisboa, 1996.

PORTAS, Nuno, *O Pintor e a Cidade*. In *Cine-Clube do Porto*, Programa nº 253, 15 Dezembro de 1957.

KRAUSS, Rosalind, *Vídeo: the aesthetics os narcissism*. In *October*, Mit Press, Cambridge, Massachusets, 1976.

WEBGRAFIA – BASES DE DADOS

www.filmow.com

<http://www.rolandcollection.tv/>

www.ubu.com/film

<http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/cinema-portugues.html>

www.cinept.ubi.pt

www.rtp.pt

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS

BERGER, John, *Ways of seeing: collectors and collecting* (episódio 3) BBC, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BbVD8jKJ37k>

Bases temáticas do cinema português disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/bases-tematicas/cinema-portugues.html>

FILMOGRAFIA

Filmes Documentais Portugueses

Os filmes a seguir referenciados, dizem respeito a filmes sobre arte, artistas ou movimentos artísticos, apresentando toda a informação por mim recolhida sobre cada um dos filmes, nomeadamente: realizador, título, edição(distribuição) ou exibição na televisão e data de realização.

ALLEN, Sara, *Nazaré Álvares*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

ALMEIDA, António José de, *Júlio Pomar – O risco*, RTP, 2005.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Da pintura antiga – os primitivos portugueses*, RTP, 2011.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Nadir Afonso Arquitecto*, 2015.

ALMEIDA, Bruno de, *6= 0 Homeostética*, Midas Filmes, 2009.

ALMEIDA, Margarida Ferreira de, *Faz-me face*, José Pedro Croft, Pelefilmes, 2003.

ALMEIDA, Neves de, *Malhoa e os Naturalistas da segunda geração*, RTP, 1988.

ALMEIDA, Simone, *Armando Alves*, Fantasporto / FBAUP, 2011

ANÓNIMO, *Pintura Colectiva - Movimento Democrático dos Artistas Plásticos – 10 de Junho de 1974*.

ANÓNIMO (instituto de tecnologia educativa), *Mercado da Ribeira*, 1975.

ANÓNIMO (Ideias & Conteúdos), *Paula Rego em Serralves*, RTP, 2005.

ASCENSÃO, Joana, *Helena Almeida: pintura habitada*, Midas Filmes, 2006.

ASSEICEIRO, José, *eu, Mário Botas*, RTP, 1989.

AUGUSTO, Sara, Joana de Rosa e Eva Mendes, *Ludmila*, Fantasporto / FBAUP,

2011.

AZEDO, Artur, *A criança na obra de Teixeira Lopes*, 1980.

BARBOSA, Nuno Ventura, *Bitola: Francisco Tropa*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC–UNL, 2003

BARBOSA, Pedro, *Fernando Pinto Coelho*, Fantasporto / FBAUP, 2011

BILHETE, Vítor, *Abel Salazar*, 2005

BRANCO, Vasco, *Panos Cerâmicos*, 1969.

BRANDÃO, Silva, *Janela Aberta*, 1958.

BRANDÃO, Silva, *Amadeo de Souza Cardoso*, 1959.

BRANDÃO, Silva, *A pintura de Eduardo Viana*, 1967.

BRANDÃO, Silva, *Bernardo Marques*, 1970.

BRANDÃO, Silva, *Carlos Botelho*, 1970.

BRAVO, Anabela, Filipa Cordeiro, *A metamorfose no universo de Alberto Carneiro*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

BRITO, Hugo, *Room/project nº 1 Ricardo Jacinto – The great gig in the sky*, 2004.

BRITO, Hugo, *Room/project nº 2 Hugo Canoilas – A casa do meu pai*, 2004.

BRITO, Hugo, *Room/project nº 3 Gabriela Albergaria – Collect, Transplantar, Coloniser*, 2005.

BRITO, Hugo, *Room/project nº 4 Daniel Malhão – p.150fps*, 2005.

BRITO, Hugo, *Room/project nº 5 John Hawke/Sancho Silva – Obras laranja*, 2005

CAMPOS, António, *As paredes pintadas da Revolução Portuguesa*, 1976.

CAMPOS, Jorge, *Nadir Afonso*, RTP, 1994.

CANDEIAS, Victor, *Eduardo Luiz – Retrato do artista desaparecido*, 2005.

CORREIA, Luís Miguel, *da natureza das coisas: Carlos Nogueira*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC –UNL, 2003.

CORREIA, Luís Miguel, *Pedro Calapez – trabalhos do olhar*, Midas Filmes, 2009.

CORREIA, Luís Miguel, *Fernando Calhau – work in progress*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC –UNL, 2001.

DELGADO, Noémia, *Quem foste, Alvarez?*, RTP, 1988.

DUARTE, Susana Nascimento, *Materiais de Construção*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC – UNL.

ELYSEU, José, *António Duarte*, RTP, 1971.

ELYSEU, José, *José Escada – Breve testemunho duma sensibilidade*, RTP, 1981.

ELYSEU, José, *Resende*, 1992.

ELYSEU, José, *Amadeo de Souza Cardoso, Um descobridor da modernidade*, RTP, 1983.

ESCUDEIRO, Mariana, *Mário Novais: imagens de uma exposição, imagens do mundo português 1940*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC-UNL, 1998.

FARDILHA, Manuel, *Cruzeiro Seixas: aproveitar o acaso*, Edições Cão Menor, 2011.

FARIA, Óscar, *Helena Almeida - a segunda casa*, 2005.

FERNANDES, João Abreu, Pedro Gonçalves, *Antonio Joaquim - Contextualizar*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

FERREIRA, Joana Cunha, *Joana Vasconcelos - Coração Independente*, Midas Flmes, 2008.

FERREIRA, João Paulo, *Augusto Canedo: corpo e alma*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

GIGANTE, João, Miguel Arieira e Hugo Soares, *Albuquerque Mendes*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

GIL, Margarida, *Graça Morais – As escolhidas*, RTP, 1998.

GOMES, Isabel Lopes, *Alberto Carneiro: Arte Vida / Vida Arte*, Fundação de Serralves, Porto, 2013.

GOMES, Isabel Lopes, *Rua José Escada*, Porto, 2014.

GONÇALVES, Altina, José Guerra e Paulo Osório, *Oito minutos com José Rodrigues*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

GONÇALVES, Nuno, Fernando Garcia, *Primitivos Portugueses*, 1957.

GRILO, João Mário, *Prova de Contacto, sobre a obra de José de Guimarães*, Pelefilmes, 2004.

GRILO, João Mário, *Viagem aos confins de um sítio onde nunca estive* (Rui Chafes), Fundação Calouste Gulbenkian, 2014.

GUIMARÃES, Manuel, *O Desterrado – Vida e Obra de Soares dos Reis*, 1949.

GUIMARÃES, Manuel, *O Porto, Escola de Artistas*, 1967.

GUIMARÃES, Manuel, *António Duarte*, 1969.

GUIMARÃES, Manuel, *Resende*, 1969.

GUIMARÃES, Manuel, *Carta a Mestre Dordio Gomes*, 1971.

GUIMARÃES, Manuel, *Areia Mar - Mar Areia*, (Martins Correia) 1972.

GUIOMAR, André, Miguel da Santa, Vasco Pucarinho, *Paulo Neves - Cucujães, o centro do meu mundo*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

HOMEM, Luísa, *Short story: Daniel Blaufuks*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC –UNL, 2004.

HOMEM, Luísa, *Pintura sem título: António Sena*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC –UNL, 2003.

LEITÃO, Abílio, *As bright as the sun: Art Algarve*, Allgarve, 2009.

LEITÃO, Abílio, *Eduardo Batarda: como deve ser*, RTP 2, 2011.

LEITÃO, Abílio, *Série Geração 25 de Abril: 10 artistas para o século XXI (10 documentários: Adriana Molder, Ana Cardoso, Carlos Bunga, Filipa César, Francisco Vidal, Gabriel Abrantes, João Onofre, João Pedro Vale, Vasco Araújo, Pedro Barateiro*, RTP 2, 2011.

LEITÃO, Abílio, *Pedro Calapez: alta voltagem / Barragem de Picote*, Fundação EDP, 2012.

LEITÃO, Abílio, *Pedro Cabrita Reis: da cor das flores / Barragem da Bemposta*, Fundação EDP, 2012.

LEITÃO, Abílio, *Pedro Cabrita Reis*, RTP 2, 2012.

LEITÃO, Abílio, *Julião Sarmento: Noites Brancas*, RTP 2, 2012.

LEITÃO, Abílio, *Vila Nova da Barquinha: mercado das artes*, C.M.de Vila Nova da Barquinha 2011/2012.

LOPES, Fernando, *Gérard Fotógrafo*, 1998.

LOPES, Fernando, *Bernardo Marques – o ar de um tempo (1898-1962)*, 1999.

LOPES, Fernando, *O meu amigo Mike ao trabalho (Mike Biberstein)*, Midas Filmes, 2008.

MACEDO, António de, *Almada Negreiros Vivo, Hoje*, 1969.

MACEDO, António de, *Fernando Lanhas – Os sete rostos*, RTP, 1988.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *Daniel Blaufuks, Framed Films*, 2012.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *Edgar Martins, Framed Films*, 2012.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *Gabriela Albergaria, Framed Films*, 2012.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *João Tabarra, Framed Films*, 2012.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *Jorge Molder, Framed Films*, 2012.

MACEDO, Paulo, Sérgio Mah, *Patrícia Almeida, Framed Films*, 2012.

MANUEL, Aguiar, *Impressões (Júlio Resende)*, 1992.

MANUEL, Francisca, *A coragem de lassie (Ana Jotta)*, 2009.

MARTINS, António José, *Grande plano de ... João Cutileiro*, RTP, 1989.

MARREIROS, David, Hugo Flores, Pedro Reis e Raquel Koch, *Agostinho santos - territórios da inquietação ou a liberdade do gesto*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

MATOS, Luís Alves, *Eduardo Vianna*, RTP, 1994.

MATOS, Luís Alves de, *Modernismo, Parte I, II e III. Um século de memórias*, 1995.

MATOS, Luís Alves de, *Mário Eloy: o pintor em fuga*, RTP, 1997.

MATOS, Luís Alves de, *João Penalva - personagem e intérprete*, 2001.

MATOS, Luís Alves de, *Ana Hatherly – a mão inteligente. obra visual(1960-2001)*, 2002.

MATOS, Luís Alves de, *Fernanda Fragateiro – Lugares Perfeitos*, 2003.

MATOS, Luís Alves de, *Blind Runner: an artist under surveillance* (João Louro), 2007.

MATOS, Luís Alves de, João Louro, *Lost in Art – Looking for Wittgenstein*, 2007.

MATOS, Luís Alves de, *Luz teimosa* (Fernando Lemos), 2010.

MELO, Jorge Silva, *Palolo: ver o pensamento a correr*, 1995.

MELO, Jorge Silva, *Joaquim Bravo, Évora, 1935, etc., etc., Felicidades*, Midas filmes, 1999.

MELO, Jorge Silva, *As conversas de Leça em casa de Álvaro Lapa, filmes 1-4, 1998-2006*.

MELO, Jorge Silva, *Nikias Skapinakis: o teatro dos outros*, Midas filmes, 2007

MELO, Jorge Silva, *Álvaro Lapa: a literatura*, 2007.

MELO, Jorge Silva, *A gravura: esta mútua aprendizagem*, Midas filmes, 2008.

MELO, Jorge Silva, *António Sena: a mão esquiva*, Midas filmes, 2009.

MELO, Jorge Silva, *Bartolomeu Cid dos Santos / Por terras devastadas*, Midas filmes, 2009.

MELO, Jorge Silva, *Ângelo de Sousa: tudo o que sou capaz*, Midas filmes, 2010.

MELO, Jorge Silva, *Ana Vieira: e o que não é visto*, Midas filmes, 2010.

MELO, Jorge Silva, Miguel Aguiar, *A África de José de Guimarães*, 2012.

MELO, Jorge Silva, *Nikias Skapinakis (continuando)*, 2012.

MELO, Jorge Silva, *Para um filme sobre a alegria* (Sofia Areal), 2015.

MENDES, Miguel Gonçalves, *Autografia: um filme sobre Mário Cesariny*, 2004.

MORAIS, José Álvaro de, *Ma femme chamada bicho* (Veira da Silva e Arpad Szenes), 1976.

MOURÃO, Catarina, *Fora de água* (10 artistas plásticos - arte pública em Beja), 1998.

MOURÃO, Catarina, *Pelas sombras: um filme com Lourdes Castro*, Midas filmes, 2010.

MOUZINHO, Susana, *Rui Sanches: escultura*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC-UNL, 2001.

NEVES, João, Jorge Lourenço e Kostyantyn Stepansky, *Francisco Laranjo- o culto do gesto*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

NEVES, José, *Jorge Molder – por aqui quase ninguém passa*, 1999.

NISA, João (Los stop), *Eduardo Batarda: o meu estilo é a minha força*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC-UNL, 1999.

NORDLUND, Solveig, *Em trânsito – José Pedro Croft*, 2011.

OLIVEIRA, Inês, *Comer o coração: Rui Chafes e Vera Mantero*, 2005.

OLIVEIRA, Manoel de, *O Pintor e a Cidade*, 1956.

OLIVEIRA, Manoel de, *As pinturas do meu irmão Júlio*, 1965.

OLIVEIRA, Manoel de, *Simpósio internacional de escultura em pedra – Porto*, 1985.

OLIVEIRA, Manoel de, *Painéis de São Vicente de fora – Visão Poética*, 2010.

O’NEILL, Alexandre, *Perfil: Ângelo de Sousa*, RTP, 1978.

PARREIRA, Telmo, Fábio Santos, *Júlio Resende*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

PÊRA, Edgar, *Crime / Abismo azul / Remorso físico*, 2009.

PONTES, Joana, *Estórias da pintura*, 2004.

PEREIRA, Carlos Sá, *Júlio Resende*, RTP, 1996.

PEREIRA, Tiago, *António Quadros: o que é a imagem?*, 2001.

PINHO, Jorge, *Soares dos Reis*, RTP, 1993.

REBELO, Alberto, *Há pintores que: Croft*, RTP, 1990.

REBELO, Alberto, *Palolo, coisa de pintar*, 1990.

REINA, Alexandre, *Vieira da Silva – a memória do mundo*, RTP, 2005.

REINA, Alexandre, *Cargaleiro - a obsessão da luz*, RTP, 2008.

RIBEIRO, António Lopes, *Pintores Portugueses (I)*, 1959.

ROCHA, Paulo, *Máscara de aço contra abismo azul*, (Amadeo de Souza-Cardoso), 1988.

RODRIGUES, Miguel Lopes, *Alberto Pêssimo*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

ROSA, Baptista, *A pintura de Vieira da Silva*, (filme inacabado), 1972.

ROSENDO, Catarina, Olga Ramos, *Difícilmente o que habita perto da origem abandona o lugar*, (Alberto Carneiro) Laranja Azul, 2008.

SAPINHO, Joaquim, *Julião Sarmiento*, 1995.

SANCHO, Renata, *Direcção: escultura*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC-UNL, 1999.

SANCHO, Renata, *Julião Sarmiento: Flashback*, Fundação Calouste Gulbenkian / LABCC-UNL, 2000.

SANTIAGO, Nuno, *Emília Nadal: pinturas de memórias*, Edições Cão Menor, 2009.

SANTOS, Gustavo, *Zulmiro de Carvalho*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

SANTOS, Helena, *Universo Lagoa Henriques*, RTP, 2009.

SILVA, Álvaro, Ricardo Pereira, Horácio Frutuoso, *António Quadros Ferreira – Continuum*, Fantasporto / FBAUP, 2011.

SILVA, Hugo Vieira da, *Arte Pública*, 1998.

SILVA, Hugo Vieira da, *Puzzle*, Pele Filmes, 2001.

SILVA, Hugo Vieira da, *Confesso* (Albuquerque Mendes), Pele filmes, 2001.

SOUSA, Ernesto, *Almada, um nome de guerra*, 1983.

TRABULO, João, *LH: saber ver, demora*, (Fernando Lanhas), 2002.

TRABULO, João, *Durante o fim*, (Rui Chafes), 2003.

TRÉFAUT, Serge, *Jorge Martins*, 2001.

VARELA, Artur, *Perfis: Manuel Baptista, João Hogan e José Escada*, 1973.

VARELA, Manuel, *Sarah Afonso – biografia do centenário 1899-1999*, RTP, 1999.

VARELA, Manuel, *Almada & tudo*, RTP, 2000.

VIDAL, Raquel, *Catarina Machado- backside painting*, Fantasporto / FBAUP, 2011

VILLAVEVERDE, Teresa, *A favor da claridade*, (Pedro cabrita reis), Filmes do Tejo, 2003.

Alguns filmes estrangeiros

ANTONIONI, Michelangelo, *Lo sguardo de Michelangelo*, 2004.

EMMER, Luciano, *Racconto da um affresco*, (Giotto), 1938.

EMMER, Luciano, *Pablo Picasso a Vallauris*, 1954.

ERICE, Víctor, *Antonio López: El sol del membrillo*, Rosebud films, 1992.

RESNAIS, Alain, *Van Gogh*, 1948.

RESNAIS, Alain, Chris Marker, *Les statues meurent aussi*, 1953.

SCHAMA, Simon, *The power of art: The complete BBC series*, 1996.

STRAUB, Jean-Marie, Danièle Huillet, *Cézanne*, 1989.

STRAUB, Jean-Marie, Danièle Huillet, *Une visite au Louvre*, 2004.

WISEMAN, Frederick, *National Gallery*, 2014.

WOLHEIM, Bruno, *David Hockney: A bigger picture*, Coluga Pictures, 2009.