

**A parte da escrita, da poesia, dos manifestos, também é contemplada?**

A exposição é sobretudo visual, sem um grande aparato documental. E interessou-me apresentar esse lado do Almada nos momentos em que a escrita se relaciona com a obra plástica.

**E são muitos?**

São. Por exemplo, *Nome de Guerra* é um romance que tem tudo a ver com o quadro que fez para A Brasileira, em 1925. Quem olhar para o quadro pode mesmo reconhecer o ambiente retratado. Da mesma forma, a conferência *Pierrot e Arlequim* é híbrida, contém um diálogo de teatro, não há géneros estanques. Almada mistura as coisas e é muito visual quando escreve e traz a narrativa à pintura. Vamos ter alguns manuscritos e os livros que vão pontuando a exposição, à medida que se relacionam com as obras expostas. Teremos também os três Caligramas que Almada fez em Paris, papéis muito pequeninos, mas que constituem uma peça preciosa e delicada. São mesmo obras ímpares no contexto dos caligramas feitos nesses anos, como reconheceu Ernesto Melo de Castro, que os estudou.

**DEBATE ALARGADO E PERFORMANCES**

**Irá desenrolar-se um ciclo complementar da exposição. Uma outra forma de sublinhar a pluralidade de Almada?**

Com o ciclo de mesas-redondas, quis-se trazer a debate todas estas questões. Não nos iremos centrar em Almada, mas ele será o pretexto para o debate alargado. O interessante será poder cruzar o ponto de vista de vários investigadores. No programa complementar, destacaria a peça de teatro *Antes de Começar*, escrita por Almada e que chegou a ser representada por Lourdes de Castro, em 1956, o que o deixou muito comovido. Decidimos representá-la, desta vez, pelo Teatro da Esquina, que tem a particularidade de ser constituído por artistas de circo e nada melhor do que a figura do saltimbanco para o apresentar. Por outro lado, quisemos incluir Almada, Nome de Guerra, de Ernesto de Sousa, uma obra performativa muito importan-



**Inéditos (detalhes): Menina Serpente, publicada no Sempre Fixe, entre setembro e novembro de 1926; em baixo, pormenores de O Naufrágio da Ínsua (1934)**

te criada a partir da apropriação de Almada.

**Apropriação?**

Com Almada. Esta apropriação reflete uma vontade de Ernesto de Sousa, e de outros da sua geração, de se reivindicarem herdeiros do lado muito performativo de Almada. Quisemos mostrar essa obra, porque quando o CAM foi inaugurado, em 1984, com uma exposição de Almada, ela foi mostrada, na Sala Polivalente, justamente onde a iremos exibir de novo. Curiosamente, Ernesto de Sousa deixou todas as indicações, até de como usar a sala... Com o concerto, são três momentos importantes, na própria Gulbenkian. Em maio, na Cinemateca, haverá, por outro lado, um ciclo de cinema, onde iremos mostrar filmes relacionados com Almada, como é o caso de *Verdes*

*Anos*, de Paulo Rocha, sobre o qual tem um pequeno texto e a que faz um grande elogio, numa carta a Manoel de Oliveira. Aliás, vamos também ter na exposição uma obra inédita de Almada, que pertencia a Oliveira.

**Uma pintura?**

Um desenho, um retrato de Antero de Quental, que aparece, no escrito, por trás do próprio Manoel de Oliveira, no filme que ele deixou para ser visto depois da sua morte, *Visita ou Memórias e Confissões*.

**E que outros filmes se poderão ver no ciclo?**

Iremos também passar os documentários feitos sobre o Almada. E até a célebre entrevista que deu ao programa televisivo *Zip-Zip*, com Raul Solnado, Carlos Cruz e Fialho Gouveia, a única

vez que foi à televisão. Morre, de resto, no ano seguinte.

**Muitas das obras da exposição são da própria coleção Gulbenkian?**

Sim. Fui convidada ainda por Isabel Carlos para fazer a curadoria desta exposição, que surgiu primeiro da vontade de colmatar o facto de não haver uma grande e abrangente mostra sobre Almada há muito tempo - depois da comemorativa do centenário em 1993, no CCB, houve apenas algumas parcelares, da obra gráfica, no Palácio Galveias, comissariada por João Paulo Cotrim e Luís Manuel Gaspar, e uma outra no Museu EDP, centrada nos livros de artista, com curadoria de Sara Afonso Ferreira -, mas também quer assinalar justamente o facto de a Gulbenkian ter na sua coleção muitas obras de Almada Negreiros.

**Desde logo, o painel Começar, no átrio da entrada da sede.**

É realmente um artista muito representado no acervo, o que constitui a base da exposição, acrescentando-se as novidades, sendo que houve obras que estiveram, por exemplo, na exposição da Gulbenkian de 1984 e das quais se perdeu o rasto, o que é compensado por outras que entretanto se conseguiram encontrar.

**Depois de todo o trabalho de investigação que tem feito, o que a continua a surpreender no génio de Almada?**

Recuso usar a palavra 'génio', que na História de Arte é normalmente masculina, branca e que tende a ver o artista como um ser privilegiado, separado do resto da Humanidade. E, pelo contrário, o que me continua a espantar no Almada são as constantes manifestações anti-elitismo do artista. Ele tinha a ideia de que o artista tem que ser sempre confirmado pelo público. Existe um lado individual, com uma liberdade total de criação, mas depois é preciso haver uma confirmação da sociedade. Só assim se consegue a "unanimidade" - a palavra é dele. Esse diálogo, a necessidade de haver sempre uma comunicação, de resto confirmado em vários momentos da sua vida, é para mim uma das coisas mais estimulantes.

**Que gostaria que ficasse desta exposição?**

O entendimento que a modernidade implicou a 'desierarquização' das artes. Isto é importante e a montagem da exposição, tal como as páginas do catálogo, julgo que o refletem. Nesse aspeto, as pessoas vão encontrar novidades, porque há obras a que se calhar não foi dada antes muita importância e que agora vão aparecer com mais dignidade.

**Que obras?**

Podem ser desenhos ou painéis de azulejos, trabalhos gráficos para acompanhar textos em jornais, ou pinturas. Vão surgir ao mesmo nível. Esse é o trabalho que está na base da exposição e que espero que fique. **JL**

# Quatro vertentes, quatro visões

**O multifacetismo da obra**

**CARLOS BÁRTOLO**

Dos três artesanatos da arte mural, vitral, cerâmica e tapeçaria, guardo o testemunho do melhor convívio de trabalho que conheço. É um resto que nos ficou da não-separação de artes maiores e menores, e que vibra ainda hoje nos contactos fortuitos do artista com os artesanatos.

Quando em 1957 Almada nostalgicamente se referiu a memórias de uma não-separação das artes entre maiores e menores, poderia ter refletido sobre a sua própria prática em que, desde há meio século até aí, continuamente contradissera a possível

constatação da existência dessa hierarquia. Resulta que se se analisar, de uma forma lata, a obra que José Sobral de Almada Negreiros realizou ao longo de quase 70 anos de trabalho, e desse bolo se excluirmos os desenhos - muitos estudos preparatórios, outros tantos exercícios quotidianos -, chega-se à conclusão de que grande parte da sua produção, se não a maioria, decorreu da resposta a encomendas de clientes, fossem estes privados ou públicos. Refira-se que esta constatação não é uma exceção à norma da sua geração mas, se alguns trabalharam num só meio, Almada destaca-se extraordinariamente pela sua capacidade de trabalhar nos mais diversos

suportes e registos. Ao longo da sua vida, das ditas artes «maiores» às «menores», ou das artes visuais a outras áreas de expressão como a escrita ou as artes performativas - em que todas de novo se reencontravam -, Almada conseguiu praticar uma produção onde coerentemente estas coexistiram, sem necessariamente se subjugarem, influenciando se mutuamente.

Não obstante, a historiografia tem quase sempre entendido estas produções de forma autónoma, analisando na obra destes criadores a «Arte» de uma forma diversa das restantes «artes» - tratando a «encomenda» sumariamente em fundo de página, ou de catálogo, quando não omitindo-a totalmente -, assim

promovendo uma análise mutilada, que descura não só a leitura coesa da acção destes, como a importância - ou até a existência - destas produções quer para as histórias individuais quer para a história da arte portuguesa. Mesmo num caso como o de Almada, em que a vastidão da obra de encomenda sempre provocou a obrigatória análise de muitos destes casos, estes foram, a maior parte das vezes, apenas interpretados segundo o ponto de vista dos seus atributos plásticos, como mais um exemplo de «Arte pura», omitindo-se as particularidades da mensagem ou função, as circunstâncias da encomenda e como esta poderá ter influenciado o resultado final, ou de que forma estas obras se manifestam no panorama de uma história das artes gráficas, comerciais ou decorativas, hoje em dia design. A multiplicidade da extensa obra de Almada fez que, na maior parte dos casos, esta tenha sido estudada de forma fragmentária, por assuntos - o desenho, a tapeçaria, o trabalho humorístico, uma encomenda espe-

cífica, ... — ou, mesmo quando azo de leituras abrangentes, subdividindo-a posteriormente de acordo com critérios técnicos, de assuntos, ou até mesmo de suporte, sendo difícil ainda hoje, quarenta e seis anos após a sua morte, ter a visão da sua inerente complexidade. Para tal, aguarda-se ainda um necessário catálogo *raisonné*, onde a apresentação total da sua obra em todas as suas vertentes, devidamente fundamentadas e cotejadas cronologicamente, facilite o seu entendimento. Porque grande parte da obra «maior» de Almada foi «menor», isto é, encontra-se enquadrada nas ditas «artes menores».

## O século XX de Almada

### LUÍS TRINDADE

Clássico de si mesmo

Ainda não temos um nome para o século XX, nem julgo que o venhamos a encontrar tão cedo. Não se trata apenas do impasse entre as duas grandes narrativas do século: aquela que o descreve agitado por antagonismos e a que, pelo contrário, sublinha aqueles momentos em que os conflitos cessaram, e dos seus escombros emergiu o totalitarismo. Porque esses dois séculos XX pairam sobre a narrativa de um terceiro, mais compósito, em que as revoluções científica e tecnológica foram vividas, quotidianamente e em massa, como parte de um mesmo processo libertador em que muitos sentiram que os caminhos do progresso e da emancipação coincidiam. O truque está em não separar as duas ordens de século: a repressão e a luta de milhões fazem parte da mesma história que conta as vidas mais longas e tranquilas de muitos mais milhões de contemporâneos. À primeira vista, a obra de Almada Negreiros parece habitar sobretudo os primeiros, os séculos da tensão entre violência e ordem. Mas nele, esta tensão foi vivida menos como impasse do que como narrativa. Isto porque a sua experiência do século XX é, antes de mais, uma experiência de longevidade. Ensaia um balanço sobre a experiência do século em Almada depara-se assim, à partida, com o desafio levantado pelo tempo longo do seu período criador entre os anos 1910 e os anos 1960. Almada parece representar uma rara oportunidade para narrar a história completa que decorre entre a rutura modernista que abre o período e o seu encerramento, o momento em que as obras daquela ruptura se tornam clássicos e o próprio modernismo se cristaliza como a Antiguidade do final do século. A história do século XX através de Almada Negreiros pode então contar-se pelo modo como se tornou um clássico de si mesmo, no sentido em que o simples prolongamento da obra através de várias décadas criou um permanente estado de releitura e fixação do que foi ficando para trás.

## A pintura como um teatro

### ANA VASCONCELOS

"Um pintor apaixonado pelo teatro", assim se descrevia Almada na dedicatória com que ofereceu, em maio de 1946, o seu livro *Pierrot e Arlequim, Personagens de Teatro* ao escritor espanhol Adriano del Valle. Estava no primeiro ano da execução dos seus dois grandes trípticos para a Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1946-1949), conhecidos por *Domingo Lisboaeta* e *Partida de Emigrantes*, pinturas que evocam a sua paixão pela representação do espetáculo. Como disse Almada "enganei-me muitas vezes na minha vida, sobretudo com a palavra teatro. [...] ainda hoje estou absolutamente subjugado pela pa-



Tríptico na Gare Marítima da Rocha do Conde de Óbidos (1943-1945)

lavra teatro. Mas expliquei-me a mim mesmo do que se tratava: não é o teatro que me interessa, não é a pintura que me interessa, não é a escultura, não é nenhuma arte em especial; o que me interessa a mim é o espetáculo. Espectáculo quer dizer VER, VER. O espetáculo pode estar onde quiserem, mas que seja visto". A leitura descontinua dos diferentes painéis da Rocha do Conde de Óbidos, sobretudo do tríptico sobre o *Domingo Lisboaeta*, contribui para nos transmitir a sensação de estarmos perante um espetáculo que tanto pode ser o circo de rua, com a exibição de saltimbancos e malabaristas enquanto os palhaços-músicos se recostam num pequeno barco em terra, como a animação de cenas da vida ribeirinha num dia de descanso, com as personagens-atores encarando o espectador, como, ainda, nos estaleiros navais do tríptico sobre a *Partida de Emigrantes*, o grande andaime azul que serve o transporte de carvão. A figura atlética que sobe a escada está a representar a ação que desempenha, que se repete na Gare de Alcântara, realizada por personagens-atrizes em que a última da fila nos interpela com o olhar. Possibilitando uma leitura fragmentária, estas pinturas funcionam como cenas suspensas, como stills de um filme de animação, feito das várias texturas ampliadas, de um apurado jogo cromático, de linhas geométricas que se interseccionam no claro/escuro das cores. Tê-lo-á pensado assim Almada? O caráter de banda-desenhada que atualmente atribuímos a estas obras pouco tem em comum com as suas imediatas antecessoras, realizadas para a Gare Marítima de Alcântara (1943-1945), a poucos metros de distância, ambas estações fluviais do Tejo. Para Alcântara, Almada optou por uma pintura muito diferente, que organizou em dois trípticos e dois painéis isolados, ao todo oito pinturas executadas num registo naturalista e com um caráter mais narrativo. Criou, deste modo, grandes ilustrações de quadros ou cenas referenciados em lendas populares — o tríptico *Nau Catrineta* (Lá Vem a Nau Catrineta que Traz Muito que Contar) e o painel *D. Fuas Roupinho*, 1.º *Almirante da Esquadra do Tejo*, ambas as lendas sobre as metamorfoses do Diabo —, ou na representação de Lisboa/Portugal — o tríptico *Quem não viu Lisboa não viu coisa boa* e o painel *Ó Terra onde nasci*. Mais uma vez, neste ciclo de pinturas, temos a sensação de personagens que se movimentam "à boca de cena", como a já referida mulher ou o grupo de varinas que escolhem o peixe, à esquerda em baixo, numa das composições. Ambas as

estações se destinavam a acolher os passageiros do grande tráfego marítimo que desembocava em Lisboa, e o *hall* da Rocha do Conde de Óbidos foi pensado como "o primeiro contacto com o País, o local decisivo de chegada e última imagem de partida" dos viajantes. Não se tratava, no entanto, da plateia imóvel das salas de espetáculo, mas de uma massa dinâmica de pessoas cuja atenção as pinturas queriam atrair. Almada estava satisfeito com estes trabalhos, chegando a declarar: "Creio não haver antes cumprido melhor, nem feito obra que fosse mais minha.". Estas pinturas, que se afastavam decididamente dos cânones figurativos estabelecidos pela política cultural e artística do Estado Novo, baseada na "re-criação idealizada de um país campesino", só foram possíveis — mesmo assim sob ameaça de destruição — devido ao abrandamento, no imediato pós-guerra, do controlo relativo exercido pelo Estado sobre a produção artística. Apesar de evidentemente não se enquadrar em nenhuma das novas correntes artísticas opositoras ao regime — surrealistas e neorrealistas —, Almada esteve nestes painéis mais próximo do espírito neorrealista, com referências explícitas, ainda que sob um aspeto performativo, ao trabalho nas suas várias vertentes, que incluía, nestes anos, a importante vaga da emigração laboral.

## Cinema, modernistas e modernismos

### TIAGO BAPTISTA

Cinema e modernistas mantiveram, em Portugal, no início do século XX, um interesse recíproco muito limitado. Depois de António Ferro, e excetuando o grupo de escritores ligados à revista *Presença*, Almada Negreiros foi provavelmente quem acumulou mais colaborações com o meio cinematográfico. Estas foram listadas numa entrevista de 1959 ao crítico de cinema espanhol J.F. Aranda. Começando por recordar o "impacto estético" que os filmes de Georges Méliès provocaram sobre ele enquanto criança, Almada revelou que, logo em 1913, tentou "fazer um filme de cartões animados", parte do qual guardou durante "algum tempo" antes de se perder. Planeou ainda vários "filmes experimentais de amador" com o pintor espanhol Pancho Cossío (que participaria em *L'Âge d'Or*, de Luís Buñuel, em 1930), mas nenhum deles foi realizado. Seguiu-se o trabalho de ator no filme mudo português *O Condenado* (Mário Huguin, 1920), de que não se conhecem atual-

mente quaisquer materiais filmicos. Inspirado na peça de teatro homónima de Afonso Gaio (representada em 1916 no Teatro Nacional), *O Condenado* enquadrava-se na tradição de adaptações literárias e promoção das paisagens e monumentos portugueses inaugurada pela Invicta Film no final dos anos 1910 (incluía cenas filmadas no convento de Cristo, mosteiro da Batalha e castelo de Ourém, bem como a Festa dos Tabuleiros de Tomar). Almada interpretava o papel de D. António de Souto, o condenado, e guardou a pior impressão do filme («era detestável»). As críticas da época receberam-no sem grande entusiasmo, mas com simpatia, provavelmente porque se enquadrava tão bem no paradigma cinematográfico do período. Depois, veio a criação de uma série de 11 baixos-relevos alusivos a vários géneros cinematográficos e estrelas de Hollywood para a fachada do Cine San Carlos (em Madrid); o trabalho no departamento de publicidade da Paramount portuguesa (onde fez plaquetes e cartazes durante dois anos); cartoons para o diário madrileno *El Sol*; a participação no Cineclub Español, fundado em 1928 por Ernesto Giménez Caballero e Luis Buñuel; e a autoria dos conhecidos cartazes de *A Canção de Lisboa* (Cottinelli Telmo, 1933), primeira produção da Tobis Portuguesa e primeiro filme sonoro inteiramente realizado em Portugal. A esta lista deve acrescentar-se ainda a produção de seis desenhos que foram projetados durante um concerto com música para orquestra do compositor Salvador Bacarisse e libreto de Manuel Abril, no Palacio de la Música, em Madrid (1929); uma outra série de desenhos para uma sessão de cinema doméstico, com *Lanterna Mágica* (1934); e o projeto (não realizado) de um "documentário cultural" sobre Amadeo de Souza-Cardoso, enviado ao Secretariado Nacional de Informação (SNI) em 1958, com guião e locução de Almada e realização de Augusto Fraga. Este panorama fica completo com, por um lado, as referências ao cinema na obra escrita de Almada, como em *A Engomadeira* (1915), *K4 O Quadrado Azul* (1917) ou no poema *As Quatro Manhãs* (1915-1935), e, por outro, os textos de reflexão crítica *Charlie Chaplin* (1921), *O cinema é uma coisa e o teatro é outra* (1935) e *Desenhos Animados Realidade Imaginada* (1938). As primeiras histórias do cinema português destacam sempre estas colaborações com artistas modernistas, apontando-as como sinal da conclusão, na passagem para a década de 1930, do processo de legitimação cultural do cinema. No entanto, como o caso de Almada demonstra bem, estas colaborações foram muito pontuais, enquadradas por práticas de subsistência, ou não descolaram do estado de projeto. Além disso, uma análise mais detalhada mostra que a relação entre o cinema e aqueles artistas ficou marcada pelas histórias particulares do cinema e do modernismo e pelos seus momentos de encontro e desencontro. Mais do que um ponto focal ilustrativo que se limita a reiterar as interpretações dominantes destes fenómenos culturais, o caso concreto de Almada é uma oportunidade para problematizar esta relação, a começar pela definição da cronologia e dos conceitos que a suportam. (...) A análise dos seus textos sobre cinema, em particular, convida a um alargamento do conceito de modernismo ao mesmo tempo que o de cinema, contribuindo assim para melhorar o nosso entendimento das diferentes formas de legitimação deste novo espetáculo público e da diversidade de aspetos que nele atraíram o interesse não só dos intelectuais e artistas modernistas, mas também do próprio Estado.