

## Pintor do Não

Golgona Anghel\*

**RESUMO**: Em 1971, Alberto Pidwell Tavares toma a decisão de abandonar definitivamente a pintura. Mas de que modo esta decisão, que repete em eco o gesto de Bartleby, afecta a criação da figura literária al bertiana? Como é que o Eu que escreve deixa para trás o Outro que pinta?

PALAVRAS-CHAVE: Al Berto; Bartleby

**ABSTRACT**: In 1971, Alberto Pidwell Tavares makes the decision to abandon painting definitively. But how this decision, which repeats in eco the gesture of Bartleby, affects the development of the al bertiana's literary figure? How does the SELF that writes leave behind the OTHER that paints?

**KEYWORDS**: Al Berto; Bartleby

"Depois de uma noite agitada, um escaravelho terrível acorda metamorfoseado no autor destas linhas". Começaria assim, invertendo a frase inicial da *Metamorfose* de Kafka para dar a impressão de originalidade ou, simplesmente, para incendiar um signo de exclamação à luz do qual se torne possível despertar algumas recordações. Recordações essas que não vos pertencem a vocês nem a mim, mas a um terceiro, um poeta que faz parte da casta dos bartlebys, um poeta que andava às vezes escondido atrás duns óculos escuros, vivia com mitos na cabeça e achava isso lindíssimo<sup>1</sup>.

Começaria, sobretudo, assim para não ter que justificar a escolha da porta de entrada no seu *medo lunário*, nem nomear o caminho que nos levou até lá. Porque talvez o segredo resida aí, em "faire exister et ne pas juger" (DELEUZE, 1993, p. 169). *Fazer existir* sem indicar as coordenadas do princípio, do desenvolvimento e do fim, uma vez que "les choses ne commencent à vivre qu'au milieu."(DELEUZE et PARNET, 1977, p.69). E o melhor nestas condições é ir avançando pela paisagem adentro e seguir o caminho em jeito de mau copista, porque se é verdade que os generais já não morrem a cavalo, nem os pintores são obrigados a morrer nos seus cavaletes, então os copistas, os bartlebys também já não são o que eram.

\*Investigadora de Pós-Doutoramento no Departamento de Estudos Portugueses da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> cf. *Diário de Lisboa*, 27 de Janeiro, 1989, "Al Berto: uma entrevista sem fim..." com Maria José Belo Marques.



"Todos conhecemos os bartlebys, esses seres nos quais habita uma profunda negação do mundo" – afirma Enrique Vila-Matas (2001, p. 11), heterónimo de Antonio Tabucchi² e grande perseguidor do sindroma de Bartleby na literatura. Tomam o seu nome do escrevente Bartleby, uma personagem dum conto de Herman Melville que, no momento em que é perguntada alguma coisa ou é encarregada como um trabalho, responde sempre que «Preferia não o fazer». Vila-Matas, ele próprio um bartleby com alguma experiência e, portanto, bom conhecedor do fenómeno, esclarece muito sucintamente que

a pulsão negativa ou a atracção pelo nada faz que certos criadores embora tendo uma consciência literária muito exigente (ou talvez por isso) nunca cheguem a escrever; ou escrevam um ou dois livros e depois renunciem à escrita; ou depois de avançarem com uma obra que fiquem, um dia, literalmente paralisados para sempre. (VILA-MATAS, 2001, p.12)

Como todo o conceito pós-estruturalista que se preza, o bartleby tem já as suas variações. Para melhor o pensar ou afigurar ponho-me a copiar uma frase de Dylan Thomas que encontrei ao acaso na face posterior de um pacote de açúcar amarelo, daqueles da *Nicola*, que trazem sempre uma dica no verso: «Alguma certeza deve existir, / se não de amar, ao menos de não amar.» Com uma simples cirurgia ao conteúdo da frase a minha intenção ficará mais do que evidente: «Alguma certeza deve existir, / se não de pintar, ao menos de não pintar.» Ou seja, os pintores também são passíveis de ficarem atingidos pelo efeito bartleby. As condições favoráveis à manifestação desta síndroma são muito variadas e a casuística do seu desenvolvimento tão específica que o melhor que se pode fazer para o seu esclarecimento é rastrear algumas gestas altissonantes.

O artista florentino, Andreea del Veroccio, por exemplo, ficou quase que bloqueado pelo talento fora do comum do seu aprendiz, Leonardo da Vinci. Conta-se que numa noite de Abril enquanto estava a espiar à luz das velas de unto de cabra os desenhos do jovem, apagou as chamas com a ponta dos dedos da sua mão direita, como se tivesse querido negar com o poder da escuridão a perfeição dos traços em carvão e assim, naquele instante de cegueira, dilacerado por um sentimento de perda e com as impressões digitais a arderem por dentro, decidiu abandonar definitivamente a pintura.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> NB: Por ocasião da apresentação, na Casa Fernando Pessoa em Lisboa, da reimpressão (2004) da versão portuguesa do livro *O mal de Montano* (Teorema), o autor Enrique Vila-Matas apresenta-se como heterónimo do escritor italiano Antonio Tabucchi.



Em 1830, distingue-se por entre os partidários de Victor Hugo na batalha de Hernâni, um jovem de casaco encarnado escuro e calças verdes como a cor dos ovos de pato. Era Théophile Gautier, um aficionado das telas e dos pincéis. Pouco depois, desiste da pintura em favor da literatura e publica em 1833 *Albertus*. O conto relata a história de um pintor que se deixa embruxar por uma feiticeira.

Mas, se calhar, é suficiente deixar um pouco a caneta cair e pensar simplesmente na estética do romantismo para entender que às vezes é o próprio quadro teórico que faz com que algumas obras sejam impossíveis. Francesco, uma personagem de *Os Elixires do Diabo* de Hoffmann nunca chega a pintar uma Vénus que afigura perfeita. Victor Hugo, em câmbio, nunca chega a ser pintor mas enche as margens dos seus manuscritos com esboços que ideiam um pé esquerdo de mulher. Os historiógrafos explicam que se trata apenas de um simples exercício de meditação, longamente utilizado pelos combatentes durante as demoradas campanhas napoleónicas. Os biógrafos, no entanto, assimilam o gesto a uma incapacidade de Hugo de retratar por inteiro a mulher com a qual sonhava quando sofria de febre perniciosa.

Uma outra situação em que a componente somática contribui de uma certa forma para o surgimento da síndrome de bartleby é aquela de Cândido Portinari (1903-1962), o nome mais popular da arte brasileira que criou cerca de 4.500 obras em 40 anos de trabalho. Nasceu numa fazenda de café em Brodowski, no interior do Estado de São Paulo. O segundo de doze irmãos, Portinari só cursou o primário. Certa vez, quando ainda estava na escola, desenhou um leão na sala de aula. Aos 9 anos pintou o tecto da igreja da sua cidade e aos 53 os murais *Guerra e Paz* para a sede da ONU, em Nova Iorque. Pouco antes de morrer é obrigado a deixar de pintar por causa de uma intoxicação provocada pelas tintas.

Um dos nossos gostos comuns era [...] desenhar ou até «pintar» – diz José Régio
 em Confissão dum Homem Religioso.

Tínhamos cada um a sua caixa de tintas, com bisnagas. Frequentemente trabalhávamos ao lado um do outro, ou estudávamos. Meu irmão nunca mais deixou de pintar e desenhar [...] Eu desviei-me das artes plásticas para a literatura, e fiquei um desenhista «de domingo» que quase só desenha quando não pode escrever [.] (RÉGIO, 1971, p.35-6).

Outro português atingido pelo Não foi Guilherme Augusto Cau da Costa de Santa-Rita. O "poeta cujo senso da cor é um dos mais intensos entre os homens de letras", no



dizer de Fernando Pessoa, incorporou o título "Pintor" ao seu nome próprio e ficou por esta alcunha conhecido. Ora, Santa-Rita Pintor, "inimigo íntimo" de Sá-Carneiro e "Adivinhão Latino" como também lhe chamavam, é o estranho pintor das colagens cubistas que povoaram a revista *Portugal Futurista* e o número 2 da revista *Orpheu* em reproduções ancoradas a títulos complexíssimos. Mas o que faz dele um elo da excentricidade é o facto de ser o célebre autor de uma obra quimérica, invisível, reduzida a cinzas e isso no caso de admitirmos que tenha existido alguma vez, e que, como reza a lenda, tenha sido queimada a seu pedido expresso pelos parentes, após a sua morte. A esse respeito Carlos Parreira, ainda em 1919, pergunta-se: "Deixou Santa-Rita, como pintor, alguma obra de peso, um considerável quadro, [...] a famosa máquina pictural, em suma, de horroroso estilo pompier, que tanto repugnava à sua apurada estesia e para cuja execução o Estado o pensionava? Não, amigos." (PARREIRA, 1919, p.11).

Mas às vezes a síndroma do bartleby não tem um carácter tão definitivo. A sua manifestação abrange só um período da vida de um artista. Leonardo da Vinci, por exemplo, sofreu deste mal durante dezassete anos mas só enquanto esteve a trabalhar para o Duque de Milão. Em 1499 volta a Florença e cria Mona Lisa.

Andy Warhol declara publicamente em 1965 que abandona a pintura e que vai prosseguir as suas investigações de formas novas para transgredir os limites convencionais das belas artes. No próximo ano começa a colaborar com o grupo The Velvet Underground e produz *happenings* multimédia. Após alguns projectos de edição e cinema e depois de ter sido vítima dum disparo em 1968, Warhol abre no início dos anos setenta um atelier ao número 860 da Broadway. Começa assim a última etapa criativa da sua vida. Descansa menos. Pinta retratos.

Mas Warhol não foi o primeiro nem o único a abandonar a pintura em busca de novas formas de expressão. Já o fizera quarenta anos antes Duchamp. Perguntado uma vez em Paris por que é que tinha deixado de pintar, Duchamp responde: "Mais que voulez-vous? Je n'ai plus d'idées!" E não foi só o vácuo de inspiração que o levou a esta decisão: "Infelizmente, com o tempo, perdi todo o entusiasmo na sua execução" – declara ele numa entrevista de 1966 com Pierre Cabanne –; "não me interessava mais,



não tinha mais a ver comigo. Então, cansei-me e parei, mas sem choque, sem decisão brusca; nem pensei nisso." (DUCHAMP, 2002, p.25).

Este extravio quase que fatalista do entusiasmo, este descaminho do prazer da execução é também ressentido por Al Berto de tal maneira que o abandono surge implacavelmente e o gesto em si nasce com a cabeça fria do determinismo:

Não desisti de ser pintor. Há uma regra que me conduz na vida: quando estou farto, largo, e passo a outra coisa. Porque não tenho que insistir numa coisa que me deixa de dar prazer. A vida é feita para o prazer e não para o sofrimento. Para o sofrimento, quero pílulas, quero tudo, e quando não houver nada que cure o sofrimento, dá-se um tiro na cabeça e acabou, que isto não foi feito para se andar aqui a manquejar da cabeça ou do pé. Foi feito para tirar gozo do tempo em que cá se está e o resto é conversa. Passou-me a dar imenso prazer olhar para o que os outros pintores faziam e deixou de me dar prazer executar. Como já escrevia, é natural que isso se tenha imposto. Dá-me prazer escrever e por isso continuo. Mas se tiver que parar é já amanhã. Não me consigo ver ficar numa coisa porque adquiri um estatuto ou poder ou por profissão de fé. Irrita-me imenso a militância nessas coisas. Sou militante apenas do prazer.<sup>3</sup>

Al Berto assinava Alberto Tavares, o seu nome.

Idade - 24 anos; profissão – Artista/Pintor;

Morada – 25 Rue de L'Aurore, Bruxelas, 1050, Bélgica;

Telefone – 49.68.42; Sexo – M;

Tipo de trabalho a executar – Todo o Género;

Tarifa

Por Hora – de Dia: 1000 FR. B., de Noite: 2000 FR. B.

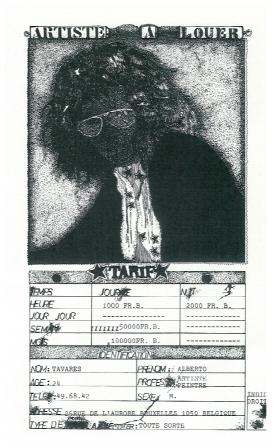
Por Semana – 50000 FR. B.; Por Mês – 100000 FR. B.

<sup>4</sup> informação retirada de "Artiste à Louer", Projectos 69, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002.

\_

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> cf. *Diário de Notícias*, 20 de Março de 1994, "Entre...vista com Al Berto", com Catarina Portas.





in Al Berto, *Projectos 69*, Assírio & Alvim, Lisboa, 2002 (publicados pela primeira vez por Montfaucon Research Center)

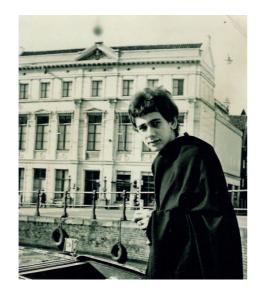
Teve desde a infância um gosto muito grande pelo desenho, pelas aguarelas, pelos guaches. Os avós o estimularam bastante e sempre lhe deram lápis de cor. Havia pessoas na sua família que tinham um dom natural para o desenho, para a pintura, as senhoras para o bordado. Havia, enfim, uma propensão quase que natural. O avô Raposo, por exemplo, desenhava muito bem. Tinha um parente, mas não era um parente consanguíneo, que foi pintor e teve uma projecção muito grande. É aquele que dá, aliás, o nome do centro cultural de Sines, o Emmerico Nunes, e que se casou com uma prima avó sua. A veia artística, se calhar, não veio desse senhor, alemão, mas muito provavelmente o influenciou porque quando eram crianças, visitavam esses primos com os avós e havia um fascínio pelo pintor Emmerico Nunes, ele com os seus pincéis e as



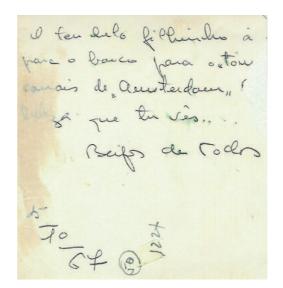
suas telas. A avó Margarida pintava aguarelas. A mãe, não. A mãe escrevia. Tinha diários. Houve um dia em que rasgou tudo.

Durante um verão em Sines, em adolescência, pouco antes de se ir embora, emprestaram-lhe uma loja, loja que estava fechada, mesmo ao lado do café mais concorrido onde caíam os turistas todos. Ele foi comprar na feira de Sines potes pequenos de barro, não muito pequeninos mas pequenos, que depois pintava com tinta-da-china e vendia.

Ainda hoje uma tia sua guarda um pote daqueles. Naquele tempo andava bastante fascinado por Modigliani e o pote guarda as marcas daquela influência. Aos dezassete anos está em Lisboa, dividido entre a Escola António Arroio (pintura) e a Sociedade Nacional de Belas Artes, onde frequenta o curso de formação artística. São dois anos marcantes. Mas, na primavera de 1967, sai de Portugal. Nunca esqueceu esse 14 de Abril. Exila-se em Bruxelas, primeiro na qualidade de estudante – frequenta o curso de pintura monumental na École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels –



Al Berto, 5.10.1967, Amsterdão

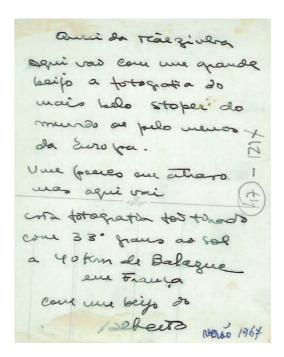




e, mais para contornar escolhos burocráticos de índole xenófoba, como refugiado político. São os anos da utopia do Maio de 68. "Estava fora de questão eu pegar em armas para matar alguém" – declara em entrevista com Raul Oliveira para o Litoral Alentejano em Fevereiro/Março de 1993.

Hoje manteria a mesma opção. A opção de ir para a Bélgica relacionou-se com o facto de existir lá a sede da ONU, era mais fácil obter o estatuto de refugiado político, documentação para frequentar as universidades. Foi [...] uma grande época de agitação social, política e cultural. [...] Apanhei tudo. O Pré/68, o próprio movimento de 68 e a ressaca dessa agitação toda. Vivia-se na altura em permanente vertigem. Por qualquer razão que não era muito consciente, senti que deveria registar num diário tudo que estava acontecendo na altura. Como a pintura é muito mais demorada de executar, requer outros meios, mais caros, à escrita basta o papel e caneta, começou assim a minha mudança para a Literatura.<sup>5</sup>





Al Berto, verão de 1967, França

É por essa altura que funda, com alguns amigos (Michel Bonnemaison, Joelle de la Casinière, Sophie Podolski, etc.) o Montfaucon Research Center, no âmbito do qual publicará um livro de desenhos, *Projets 69* (1972). Faz uma exposição de pintura na galeria Fitzroy, e começa a redigir a primeira versão de *Kalou on Ice* cujo manuscrito perde numa viagem a Barcelona (reescreverá o texto na Sardenha). Em 1971 toma a

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup>cf. *Litoral Alentejano*, Fevereiro/Março 1993, entrevista com Raul Oliveira.



decisão de abandonar definitivamente a pintura. Como já gostava de escrever, não houve um esforço, a escrita veio naturalmente. Passou de uma coisa à outra sem grandes tragédias nem grandes dramas. A pintura foi ficando para trás porque começou a ser caro, era preciso um espaço e tinha também outro ritmo, era muito mais lento pintar do que escrever.

E depois a isto tudo junta-se que de facto em 71 [...] havia um diário de viagens imenso. Não era só escrito era desenhado e era onde eu arrecadava praticamente tudo o que eu encontrava pelo caminho: desde fotografias a postais, a nomes de pensões, de ruas, mapas de cidades etc. E comecei a me aperceber que nesse imenso diário, digamos assim, havia material que tinha uma qualidade e que não era propriamente um registo imediato, mas sim, apontava-me para outras preocupações. <sup>6</sup>



Al Berto, Tournai, Bélgica, 1971

Vai à Grécia, onde escreve *Noctiluque*. A errância tem consequências, o texto perde-se em Delos. Mas o sul é uma atracção maior e será em Málaga que começa a compor as *Pages de l'astronaute halluciné*. Viaja com frenesi, Amesterdão e Londres fazem triângulo com Bruxelas. Mesmo assim encontra tempo para fazer um estágio de animador cultural no Centre Culturel de Hainaut, e de, em Vaux, dirigir uma secção infantil de artes plásticas. Ao mesmo tempo escreve *Esquisse pour un Portrait d'Alain Petit-Pieds et Henriette Rock*. Até então, Al Berto escrevia em francês:

<sup>6</sup> cf. *Escritores de hoje* – Rádio cultura, 1994 (?)

-



Comecei mesmo a escrever em francês. Estava há quatro anos sem falar português, por conseguinte, não fazia qualquer sentido escrever em português. No entanto, ele estava sempre subjacente e era divertido aperceber-me disso. Na verdade, ainda hoje dou comigo a sonhar em francês. O melhor de tudo foi reinventar uma terceira língua – que fosse francês inteligível onde se usasse ainda assim parte da sintaxe portuguesa. Deste modo fiz coisas inacreditáveis com o francês que é uma língua estruturalmente muito rígida. Talvez não seja um português correcto, mas também não sei porque teremos de escrever assim, como manda a lei."

Epopeia antes da Queda (1974), que destruiu, foi uma primeira tentativa de expressar-se em português. Do movimento dos capitães só se dá conta no dia 25 de Abril à tarde. Os amigos tinham-lhe falado num golpe de estado na América Latina. Mas um noticiário em português faz-lhe perceber a verdadeira origem dos acontecimentos. Volta definitivamente a Portugal alguns meses mais tarde, no dia 17 de Novembro.

"Regressei pura e simplesmente para constatar até que ponto a minha memória da infância e da adolescência estava perdida, para ver, se quiser, o que restava."- revela vinte e dois anos depois numa entrevista com Maria João Martins e Ricardo de Araújo Pereira para o *Jornal de Letras*.<sup>8</sup>

É depois deste tempo todo que chega à conclusão de que nunca se deve voltar. Que não está lá nada porque nunca está:



- Nós não olhamos para uma determinada casa da mesma maneira que olhávamos quando tínhamos cinco ou seis anos. Se calhar, foi por isso que Proust se fechou num quarto fechado e forrado a corticite para escrever o que escreveu. Repare-se que não tenho uma grande paixão por Sines. Houve outros lugares muito mais importantes na minha vida. [...] Tenho uma grande ligação a Málaga e à Andaluzia, a Barcelona. Tudo isto, claro, depende da intensidade com que se viveu nos locais.

E quando lhe falam em Bruxelas, remata:

- Bruxelas é uma cidade feia. Os belgas são um povo... enfim... Olhe, os meus amigos belgas são quase todos descendentes de espanhóis, árabes,

o: O poeta como viajante", entrevistado por Maria



italianos, numa palavra, são tudo excepto belgas. De resto, Bruxelas marcou-me por outras coisas – pela imensa solidão em que se vivia, pelas histórias do exílio que não foram poucas, pela violência, pelo racismo.

Al Berto, em Tournai, Vaux, Bélgica, a trabalhar como animador cultural, 1971

Volta à Bélgica em 1992, no âmbito da Europália, e confirma que é muito doloroso regressar: " – Em dezanove anos, tudo mudara, e o pior é que metade dos amigos tinham morrido ou desaparecido. Hoje, Bruxelas é um imenso escritório, já não há naturais da cidade".

Regressa portanto a Portugal, a Sines e à Bélgica mas nunca volta à pintura. Até porque no momento em que passou da Pintura para a Literatura pôs-se um problema: uma morte e um nascimento, uma brecha que se abriu:

- Senti necessidade de abrir a brecha com uma coisa que era muito minha e abri o nome ao meio, uma cisão num determinado percurso. Foi a maneira de não esquecer esse abismo. Depois, Al Berto, dito à francesa, Al Bertô, é mesmo árabe e é anónimo. E há qualquer coisa no anonimato que me seduz. E o nome funciona bem em termos de se reter.<sup>9</sup>

Como um demiurgo de um mundo por vir, Al Berto, separa e separa-se ainda nos desenhos de *Projets 69*. Pressente-se nos esboços caligramáticos Um Ser que pinta, desenha, agencia as cores, cria planos, superfícies, imagina quadros, linhas de fuga que procuram um equilíbrio no movimento plástico. Trata-se de



Uma casa que é uma cidade a preto e branco onde se sonham e arriscam todas as cores, onde correm todos os riscos: ondulantes riscas nas bandeiras festivas do arco-íris, sulcos de pastas dentífricas à conquista de bocas e sabores. Uma casa cheia de urgências inventada como quem faz um filme no meio da rua e da Europa de passagem pela estrada do mundo, rápido no salto do instinto, suave na canção do coração.(MELO, 2002).

Mas há também um Outro que escreve, trabalha as palavras, os conceitos, proporciona indicações cénicas e instruções de uso, concebe uma montagem cinematográfica com referências à arte pop e ao surrealismo. Flashes

de 1987, "A cicatriz da escrita", Entrevista de Rodrigues da Silva

S Década dos anos 80, fotografia rasgada por Al Berto para marcar a cisão do nome



fotográficos jogam a sua expressão de gesto último entre um *aparecer* da linha e um *desaparecer* mole dos contornos num branco derretido. Hortas em plástico gonflável, tesouras a cortar casas, flor – escova de dentes, *light shoe*, são nomeados e surgem em jeito conceptual em pose de retratos.

Ou seja, há já no pintor Alberto Tavares Um Ser que *mostra* e Outro que *diz*. E é aquele que *diz* que decide e se espanta ao mesmo tempo com as limitações do *mostrar*: "A pintura foi a minha paixão de adolescência e o desastre da minha vida quando percebi que seria um mau pintor." <sup>10</sup>

Quando o Ser deixa de pintar, o nome fica a *mostrar* esta epifania da separação como o brasão de um senhorio que não existe mais.

Abandonou a pintura mas continuou a levar uma vida muito ligada às artes plásticas e à imagem em geral: "Estive nas Belas-Artes e, mesmo depois de deixar a escola, continuei a gostar muito de fotografia e de pintura. Na verdade, já consigo viver sem livros, mas não sem imagens." <sup>11</sup>



Al Berto, Sines, 1981

Escreve inúmeros textos para catálogos de pintura. Em 1979, DoDo, um dos componentes do curso de pintura de La Cambre e parceiro do Montfaucon Research Center expõe na Galeria Opinião em Lisboa "Lápis de Amor e Outros" e Al Berto cria a folha volante / exposição "Outros Corpos (quando o DoDo desenha)". Um ano depois cria também a folha volante para "Mitos", de DoDo, "O Mito da Sereia Em Plástico Português", Galeria Opinião em Lisboa. Em 1983, tem duas colaborações, uma

ecreta cartola do poeta", com António Cabrita. poeta como viajante", entrevistado por Maria

SEDA - Revista de Letras da Rural/RJ. Seropédica/RJ. EDUR, v. 1, n. 1, jan./abr., 2016.



na exposição de Carlos Nogueira, SNBA, Lisboa, "Paisagen(s) de (Man)dar", com o poema "Persiana de Água" e uma edição privada com Paulo Nozolino e Paulo da Costa Domingos, na Frenesi, Lisboa, sob o título "O Último Habitante". Mas as colaborações com Nozolino e Paulo da Costa Domingos serão muitas. E haverá também outras exposições. Exposições e artistas a estenderem o braço e a agenciarem assim um meio que intervém na realidade e devém: artista e escritor, máquinas desejantes num único plano de imanência. Al Berto aparece, já não pintor ele mesmo, mas como instrumento num mecanismo em que o braço e a pedra, o poeta e o pintor convertem-se num corpo só nos movimentos dum devir mútuo.

Permanece incansavelmente fascinado pelo poder fixador da fotografia:

A pintura simula a vida, e a fotografia não simula nada. Mata. É um tiro, em que tudo pára. A pintura tem uma imobilidade na mobilidade, por seu lado a fotografia é a arte que mais tem a haver com a morte. É a descida aos infernos. Mas tanto a pintura como a fotografia fertilizam a minha escrita, porque são as referências que tenho, pois não há razão para não transpor para a escrita tudo o que a pode enriquecer e transformar. O autor funciona como filtro. E é tão vivo!<sup>12</sup>

Em 1991 publica um livro que se chama *A Secreta Vida das Imagens*, um livro – iconóstase escrito na sombra da pintura. Numa belíssima edição da Contexto poemas coabitam com reproduções de obras de pintores portugueses e estrangeiros:

[Pus] a falar os mortos. Cézanne, que tinha a sensação de que estava a descobrir uma coisa importante, a equacionar teoricamente o cubismo, sem se aperceber. Juan Gris, o cubista etéreo; Modigliani, Paul Klee, Utrillo, Suzanne Valadon... e Caravaggio, o primeiro pintor fotógrafo, pinta apanhando – gesto suspenso, o instantâneo.<sup>13</sup>

Aprendemos com eles a *lição de Giotto*, agarramo-nos à *visão de S. Pedro Nolasco*, lemos sem decoro a *última carta de Van Gogh a Théo*, e descobrimos que há pintores escondidos atrás dos textos e das telas. Kandinsky é um deles. Mas há outro. Um Anónimo que se resguarda no olhar vazio de um *falso retrato de Andy Warhol* pintado em técnica mista (óleo e colagem). São 120x120 cm de tela, uma máscara de última hora, um gesto retido, uma camuflagem demiúrgica para um pintor nascido em 1969. Porquê 1969? Talvez por ser o ano dos *Projectos 69*. E porque o Grande

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> cf. *Semanário*, 5 de Setembro de 1987, "Al Berto – a procura do silêncio", com Luís Figueiredo Tomé.

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup>cf. *Diário Popular*, 12 de Agosto 1987, "A cicatriz da escrita", Entrevista de Rodrigues da Silva.



Anónimo é seguramente Alberto Tavares, o Pintor do Não, "o centro do mundo dos outros" (Al Berto, 1997, p. 435) que só se dá ao separar(-se).

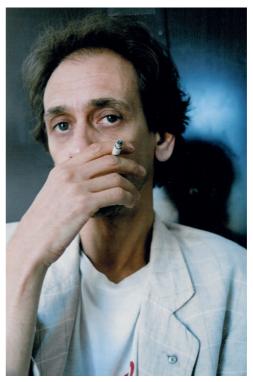
"O contacto quotidiano com os artistas, o facto de se viver com artistas,
 desagradava-me muito" – explica Duchamp em entrevista com Pierre Cabanne:

[...] No grupo mais avançado da época, algumas pessoas tinham escrúpulos incríveis, mostravam uma espécie de medo. [...] O Cubismo ainda não tinha dois ou três anos de existência, mas eles já tinham uma linha de conduta absolutamente clara, estabelecida, prevendo tudo aquilo que deveria acontecer. Eu achei insensato e ingénuo. Então, isso arrefeceu-me a tal ponto que, como reacção contra tal comportamento da parte de artistas que eu julgava livres, arranjei um emprego. Tornei-me bibliotecário na Sainte-Geneviève. (DUCHAMP, 2002, p. 25)

Al Berto não. Al Berto continua manter uma próxima relação com os pintores e o mundo das artes:

Há uma disponibilidade muito grande ainda da minha parte para ir ver um pintor de que gosto muito e passar horas porque não me apetece ir ali dar uma vista de olhos e vir-me embora tal e qual como quando vou a uma discoteca sou sempre o último a sair. Acho que tenho que estar até ao fim. Se não tiver até ao fim acho que perdi qualquer coisa."<sup>14</sup>

Em Novembro de 1992, por exemplo, encontramo-lo em Sines, a coordenar as actividades do Centro Cultural Emmérico Nunes. Trabalhara aqui antes também como animador cultural. Em Novembro de '88, por desentendimentos com a autarquia, demite-se do cargo e regressa a Lisboa. Agora está de volta nesta casa branca acochada numa ponta da vila, com o mar a perder de vista. Branca e com algumas modulações de azul-marinho em cada uma das margens dos hiatos escuros das janelas. Mais um centro cultural de província, dirão. Mas não. Um leque diversificado de actividades, guiados pelo critério do rigor,



Al Berto, 1991, Foto Rui Martins

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> cf. Escritores de hoje – Rádio cultura, 1994 (?)



inovação e confronto dos valores locais e nacionais procuram apoiar e incentivar projectos, sobretudo vindos da juventude. E não se trata de propaganda para justificar o funcionamento e os fundo escassos que se gastam ao longo do ano. É horas a fio de trabalho, metidos na sombra daqueles paredes. Limpeza, secretaria, recepção, oficinas de fotografia e serigrafia, o «monta-desmonta» das exposições. Labor.

Entramos. Um pequeno bar-livraria, logo à entrada, faz às vezes de recepção. Uma máquina de café, algumas revistas de apresentação espalhadas em cima da mesa baixa de vidro, fotografias a olharem de todos os lados e cartazes em todas paredes prenunciam a efervescência do trabalho. Perguntamos por Al Berto, o poeta. Uns minutos de silêncio. De vez em quando as gaivotas a soprarem pela porta compacta e pesada, agora entreaberta, o calor da tarde ou um barulho indeciso. Talvez os barcos acabados de chegar. Os gatos vadios da vila a mexerem nos vasos dos gerânios lá fora. Alberto Pidwell Tavares, director do centro, a descer as escadas. Sorri e pede desculpa pela desarrumação. Subimos ao primeiro andar. Numa sala espaçosa, folhas brancas com notas em letra miúda enchem uma mesa metálica grande. Num dos cantos, um cavalete de madeira sustenta um placard rabiscado: o registo das exposições para o próximo ano.

O centro tinha começado há seis anos com uma comissão instaladora de cooperativa cultural. Agora continua a viver fundamentalmente do apoio da entidade administrativa do Concelho que destaca os funcionários e atribui um subsídio mensal. Uma vez por outra, algumas empresas dão um apoio pontual. «Não estão motivadas para isso», refere Al Berto comentando depois: «Lá fora, a cultura é a forma *simpática* de as empresas gastarem o seu dinheiro.»

A escassez de verbas leva à procura de soluções. «Na oficina de serigrafia aceitamos encomendas para fora.» Como explica o coordenador do centro, são quase sempre cartazes para bares e discotecas, que vão depois permitir adquirir o material para o atelier.

Os cursos de iniciação à fotografia e serigrafia são um dos principais motivos de atracção dos jovens. «Aparece mais gente do que é possível aceitar», diz ele. De 12 que tiveram uma fase inicial, prosseguem agora seis numa fase de produção mais autónoma. Os ateliers funcionam diariamente entre as 18 e as 20 horas.

Entre as actividades já tradicionais do centro, conta-se o curso internacional de coros, que teve no verão deste ano a sua quarta edição. «São pessoas quase todas ligadas a coros e que se vêm aperfeiçoar. O interesse que a iniciativa desperta decorre em parte de uma peculiaridade que Al Berto revela. «A direcção coral é disciplina curricular no conservatório mas ninguém a dá. [...]

Também o apoio à arqueologia tem sido uma constante. Como objectivo a recuperação até 1998 do castelo da vila, em cuja torre de menagem terá muito provavelmente nascido o navegador Vasco da Gama. [...]

Outro sector da criatividade cultural, tem vindo a decorrer por ciclos. «Houve coisas ligadas aos livros, às bibliotecas escolares, a jardins-de-infância», refere Al Berto. Não esconde, por outro lado, o papel fulcral das exposições. É o nosso



cartão de visita, diz enquanto nos encaminha pelos três espaços logo à entrada. Da «Sala das Índias» atravessamos o «Beco do Piolho» e entramos no salão maior – «Sala Emmerico Nunes».

Se no primeiro e segundo espaço se privilegiam as mostras de índole local e etnográfico, no terceiro têm-se exposto nomes conceituados da pintura e fotografia nacional. «O Paulo Nozolino foi primeiro», recorda. Por lá passaram também trabalhos de Jorge Molder e Nuno Félix da Costa. Um acordo com a Galeria Monumental de Lisboa já ali trouxe a obra de Manuel San Payo e Álvaro Rosendo.

Para os que o acusam de manter um centro elitista, Al Berto tem resposta pronta. «Isto não tem de ser um local onde cada um vem pendurar o que quer», diz. E remata: «Tem que haver um critério»." <sup>15</sup>

Anos mais tarde arrepende-se de todo o empenho e entusiasmo investido, porque as pessoas não mereceram o esforço, porque teria de falar de política, de quem está no poder, de quem está no centro.

- Vale a pena quando podemos despertar as pessoas para outras coisas, e essa era a minha grande missão. Ainda acredito que é possível transmitir entusiasmo por um livro ou por um filme e que isso pode ser feito a nível local, sem que tal se transforme numa coisa saloia. O que não é bom nem sadio é fazer coisas locais sem as confrontar com o que vem de fora. Caso se persista nesse erro, será uma perda de tempo. Como foi. 16

<sup>16</sup> cf. *Jornal de Letras*, 23 de Abril de 1997, "Al Berto: O poeta como viajante", entrevistado por Maria João Martins com Ricardo de Araújo Pereira.

-

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Público, 8 de Novembro 1992, "Al Berto anima Centro Emmérico Nunes em Sines: «Seis anos de cultura no litoral Alentejano»", com Pedro Miguel Ferreira.



## REFERÊNCIAS:

Al Berto (pseud.). **O Medo**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987.
DELEUZE, Gilles. **Critique et clinique**. Paris: Minuit, 1993.
DELEUZE, Gilles et PARNET, Claire. **Dialogues.** Paris: Flammarion, 1977.
DUCHAMP, Marcel. **Engenheiro do Tempo Perdido** – entrevistas com Pierre Cabanne, tr. e posfácio de António Rodrigues. 2ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.
MELO, Alexandre. "Apresentação". in: **Al Berto** (pseud.). **Projectos 69**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

PARREIRA, Carlos. **Santa-Rita Pintor. In Memoriam**. Lisboa: Imprensa Manoel Lucas Torres, 1919.

RÉGIO, José. **Confissão dum Homem Religioso**. Porto: Brasília Editora, 1971. VILA-MATAS, Enrique. **Bartleby & Companhia**. tr. de José Agostinho Baptista. Lisboa: Assírio & Alvim, 2001.

Recebido em: 30 de janeiro de 2015. Aprovado em: 3 de abril de 2015.