

O Artista pelo Artista na Voz do Próprio

Francisco Cardoso Lima

DeCA | UA | FCT | PT

entrevistas disponível para download (formato PDF) em
http://franciscocardosolima.com/download/o_artista_pelo_artista-eduardo_batarada.pdf

*documento publicado com o consentimento expresso do respectivo artista,
depois de revisto e validado pelo próprio*

Entrevista a Eduardo Batarda realizada em Lisboa em 19 de Abril de 2011 por Francisco Cardoso Lima (no âmbito do Doutoramento em Estudos de Arte da Universidade de Aveiro - com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia).

FCL: A par da minha prática artística, um dos momentos importantes deste doutoramento é o contacto presencial com um conjunto de cerca de 30 artistas constituídos em amostra.

EB: Qual o assunto principal em estudo?

FCL: O artista... Eu dividi o guião para esta conversa em 3 grandes núcleos: o artista, ele próprio; o artista e os outros artistas; o artista e os outros operadores da esfera artística. E são estes 3 núcleos que vou cruzar nas cerca de 30 entrevistas.

EB: Embora possam ser irrelevantes ou insignificantes, tenho escrito coisas. No meu caso, talvez mais do que a média, a voz do artista tem-se exprimido através das obras mas também por textos de apresentação, entrevistas, etc...

FCL: Consultei, essencialmente, os catálogos das exposições “Pinturas 1965-1998” (Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1998) e “Bicos” (Galeria 111, 2010).

EB: Entre 1998 e a exposição “Bicos” existe um conjunto de exposições na Galeria 111 (2000, 2001, 2002, 2003 e 2004, Lisboa e Porto) para as quais escrevi um conjunto de textos, mais ou menos para meu divertimento, relativamente irrelevantes ou até disparatados. Bem sei que este trabalho não é sobre mim mas sugiro que os consulte também. A maior parte daquilo que é dito é uma série de aldrabices mas...

FCL: Também consultei os catálogos relativos às exposições realizadas na Galeria 111.

FCL: Na preparação deste trabalho voltei a sentir-me enleado numa construção muito sua que tenho dificuldades em decifrar...

EB: Sentia isso também enquanto meu aluno?

FCL: Fiz o meu percurso na Escola de Belas-Artes da Universidade do Porto com grande ingenuidade.

Enquanto meu professor, reconheço-lhe grande valor (como a mais 2 ou 3 outros professores). Foi importante porque me mostrou algo mais para além dos muros da escola. Aqueles muros encerravam uma realidade construída pela própria academia. Criavam uma bolha simultaneamente confortável e alheada do exterior. A partilha das suas histórias, embora nos deixassem sem pé, num terreno que não nos era nem seguro nem confortável, transportava-nos para lá dos muros da escola ou trazia alguma coisa mais para dentro da sala de aula.

FCL: Quando preparei esta conversa fugi às recensões críticas que outros fizeram sobre o seu trabalho e sobre si. Sentindo-me embalado por esses textos críticos, corria o risco de vir ter consigo para replicar aquilo que outros já pensaram e disseram.

EB: São mais as coisas que são ditas do que aquilo que é escrito sobre mim e sobre o meu trabalho.

Não posso dizer que a maioria das coisas escritas seja pejorativa. Contudo, na maior parte das vezes, as próprias construções laudatórias são frases feitas, estereotipadas, não propriamente compensadoras no sentido de demonstrarem uma efectiva compreensão do trabalho apresentado.

E o que mais me preocupa é a quantidade de coisas negativas que são ditas (e não escritas) e colocadas a circular. Como todos, também eu tenho a tendência para achar que aquilo que é dito sobre mim e sobre o meu trabalho é injusto. E, por vezes, é, efectivamente, injusto. Noutras vezes é até falsificação ou mentira.

--- --- ---

EB: Na exposição realizada na Gulbenkian, “Pinturas 1965-1998”, contei com um amigo como curador. Não me visitou no atelier, não fez a selecção dos trabalhos, e o texto que apresentou para catálogo foi uma colagem de textos anteriores. Aquilo que mais trabalho lhe deu foi possivelmente receber o dinheiro. Na realidade, a exposição foi organizada ao acaso, pelo secretariado do Centro de Arte Moderna.

Agora vem a tal parte mais ou menos paranóica: embora - já se sabe - ninguém goste de trabalhar, o seu (do amigo) reduzido empenho na preparação da exposição talvez se tenha devido ao facto de, embora meu amigo, não querer conotar-se demasiado comigo e com o meu trabalho... ‘Identificar-me com ele em termos artísticos ou críticos?... Era o que me faltava. Tenho que poder dizer que só o fiz pelo dinheiro’, imagino eu, e assim sair-se airosamente aos olhos das pessoas do meio artístico.

FCL: O processo de preparação para a exposição a realizar em Outubro no Museu de Arte Contemporânea de Serralves está a ser diferente?

EB: Essa exposição é paga a Serralves pela Fundação EDP e decorre do Grande Prémio EDP que me foi dado em 2007. Um prémio atribuído à minha carreira...

Mas não está a ser feito nada, ou coisa nenhuma. Nem pelo João Fernandes, que é director do museu (e que imagino esteja coberto de trabalho), nem pelo João Pinharanda, responsável pela Fundação EDP (que nunca tem tempo para nada).

Enviei para Serralves uma lista de obras com base naquelas que foram apresentadas na exposição da Gulbenkian (1998), e que me parece poderem estar novamente em exposição. Enviei uma outra lista, mais pequena, de obras que, embora não tenham estado na Gulbenkian, não me importaria que estivessem em Serralves, até para variar. E enviei também uma outra lista provisória com obras que fui realizando entretanto. Fiz ainda o possível para que a galeria avisasse de antemão os compradores dos trabalhos apresentados na recente exposição “Bicos” para que contassem com a necessidade de os apresentar em Serralves...

Para facilitar as coisas à Fundação EDP e ao próprio João Pinharanda, eu próprio sugeri uma pessoa que conheço mal mas que percebi que estudou se não todos, pelo menos uma boa quantidade de períodos do meu trabalho e dos meus escritos. Chama-se Mariana Pinto dos Santos e é doutoranda na Universidade Nova. Foi a responsável por tratar das fichas das minhas

obras que o Centro de Arte Moderna (Gulbenkian) tem na rede. Percebi que o trabalho dela foi extremamente cuidadoso, e sugeri o seu nome ao João Pinharanda. Depois de um silêncio de 6 meses, respondeu-me que lhe faltava o peso institucional. Se calhar estava à espera que eu pedisse que dessem novamente ao Alexandre Melo a possibilidade de escrever um ensaio sobre a minha obra. Do Alexandre Melo eu espero pouco.

--- --- ---

EB: O Alexandre Melo é um dos autores de um filme sobre mim, que está ainda em preparação. Nesse filme, as perguntas não só não vão aparecerem no documento final como, pelo que me foi dito, era suposto parecer que não tinham sido feitas, era suposto parecer que tinha sido eu a puxar esses assuntos à baila.

--- --- ---

EB: A exposição de Serralves é como uma ‘self-fulfilling prophecy’. Vai defender-se muito mal. Vai ser um fracasso. O próprio catálogo, no qual eu depositava alguma esperança, também não vai correr bem.

Aquilo que se espera do catálogo de uma exposição com estas características é que faça história ou, pelo menos, que coloque toda a produção em contexto, que equacione e relacione as obras mais antigas com os trabalhos mais recentes.

--- --- ---

EB: Há 4 anos, aquando da atribuição do Grande Prémio EDP, o João Pinharanda disse-me: “Agora temos que fazer a exposição”.

Nessa altura disse-lhe que em menos de 3 anos não me parecia possível montar uma exposição destas. Realizar uma exposição institucional num museu não é o mesmo que apresentar uma exposição numa galeria de arte. Acabei por ficar com a impressão de que ele, cavilosamente ou não, ouviu, interpretou e comunicou aos seus superiores na Fundação EDP algo como: “O Batarde não quer fazer a exposição para já”. Eu apenas lhe disse que não me parecia possível eles próprios montarem uma exposição com estas características em menos de 3 anos.

--- --- ---

FCL: Faço agora aquela que é pergunta por onde tenho iniciado as diversas conversas com os diferentes artistas: Como chegou às artes?

EB: Como quase toda a gente, cheguei às artes por acaso e por um processo inverso àquele que acontecia com a generalidade das pessoas da minha geração que rumavam às Escolas de Belas-Artes para serem artistas.

FCL: Os seus pais eram investigadores na área da biologia, na Universidade de Coimbra. Seguir medicina seria seguir o percurso clássico.

EB: Pode dizer-se em caricatura que existia uma cátedra à minha espera na Universidade de Coimbra, expectativa à qual eu não correspondi. Embora tivesse sido o melhor aluno no liceu, acabei por sofrer as consequências de ter entrado cedo. Cheguei à Faculdade de Medicina ainda com 16 anos.

--- --- ---

EB: Eu vim do que era a classe média num Portugal socialmente complicado do final dos anos 50 e inícios dos anos 60. Por uma questão de educação, de amizades e de relações, tinha interesses culturais e sobretudo artísticos. Gostava de imagens, de livros de reproduções, de bonecos. Gostava de arte e frequentava os museus que, na altura, conseguia frequentar – ou seja, os livros. Existia também algo ilusório (e já na altura praticamente irrelevante em termos artísticos): eu tinha jeitinho para o desenho e fazia uns bonecos de que a estudantada gostava, muito embora não fossem nem originais nem especialmente cómicos.

--- --- ---

EB: Praticamente não ia às aulas e no final do primeiro ano já não tinha a mais pequena intenção de continuar em medicina. Simultaneamente, era completa a minha dedicação aos cafés, às discussões, aos livros, às vanguardas. Como se tudo isto não bastasse, havia a crise académica e os problemas associativos, o jornal da Associação Académica de Coimbra (onde trabalhava), os grupos de teatro (onde participava), etc...

De certo modo estava num processo de compensação daquilo que me tinha faltado em termos de amadurecimento. Muito protegido e encapsulado, a coisa deu para acabar o liceu com notas altas, mas o que eu era não dava para continuar, a menos que me tornasse numa pessoa que me horrorizava poder vir a ser.

FCL: Foram esses outros interesses que o fizeram abandonar medicina? Ou considera ter existido também uma reacção à sua história familiar e à relação dos seus pais com a biologia e com a investigação científica? Existiu a vontade de quebrar um elo que o prendia à família?

EB: Em parte isso pode ser verdade, e posso ter sido injusto em relação aos meus pais.

Na altura eu era todo cheio de arte, literatura, música, etc... e o meu pai era professor, director do Instituto Botânico e investigador. Chegava a casa às 9 da noite e depois de um jantar curto retirava-se para estudar até à meia-noite. E a minha mãe também.

À mesa, era como se falassem latim (e falavam). Era uma coisa estranha que retenho na minha memória de criança.

Havia de facto uma reacção... uma espécie de snobeira em relação aos meus pais que eu achava que eram pouco virados para as artes e culturas, muito embora eu tivesse apreendido os bonecos nos livros lá de casa, maiores ou mais pequenos, encadernados ou não. Era lá em casa que eles estavam, coisa que me valeu, ainda há poucos anos e dentro da Escola de Belas-Artes do Porto, a afirmação pública (que me custou ouvir) de que eu tinha “nascido em berço de ouro” e tinha tido a carreira feita à partida.

--- --- ---

EB: Tendo eu entrado muito novo para a faculdade e vivendo os anos das chamadas crises académicas, o mais que consegui foi fazer um acordo com o meu pai no final do primeiro ano quando ele percebeu que, efectivamente, eu não iria continuar em medicina. Dois anos mais tarde, foi ele próprio quem me forçou a mudar, com a condição de não continuar a viver em Coimbra, possivelmente por vergonha.

--- --- ---

EB: Depois da experiência do primeiro ano de medicina segui para outro curso, para um curso escolhido por mim. Fiz ainda o antigo 7º ano do liceu para “seguir” História. Acabei também por não ir para história. Calmamente, vim para Lisboa e fiz a admissão à Escola de Belas-Artes. No momento da inscrição soube pelo contínuo que o exame era unicamente desenho de estátua. Ele deu-me uns cartões de visita de dois professores que lá me ensinaram a deitar o carvão para dar um ar mais moderno. E também apreendi a aldrabar o júri para não se perceber bem como o Antinous estava desproporcionado, vagamente atarracado. Acrescentei no fim meia dúzia de riscos enérgicos que serviram para completar o conjunto. E lá passei. Sentados ao meu lado estavam o Gaëtan e a Ana Jotta. Foram meus colegas no 1º ano.

Na altura era isso que queria, embora estivesse completamente equivocado sobre o que era efectivamente uma carreira artística, a vida artística ou o ser artista no século XX. Achava que o tal suposto jeito para o desenho era um bom indício.

FCL: Na faculdade, juntou-se a um grupo de colegas?

EB: Em Coimbra, faziam-se grupos de amigos com base em mesas de cafés ou em torno de repúblicas, que não eram tão pontuais nem casuais como isso.

Nas Belas-Artes de Lisboa, foi essencialmente o acaso quem determinou os colegas (e também os professores) que me acompanharam no meu percurso académico.

--- --- ---

EB: O Gaëtan abandonou a ESBAL no final do primeiro ano. A Ana Jotta não chegou ao fim do primeiro ano. O Pedro Morais (também interessado em “seguir a carreira artística”) saiu para Paris passado pouco tempo.

E havia 3 ou 4 mulheres com quem eu me dei muito bem. A muito admirável Vera Castro (que já morreu) foi minha colega de curso desde o primeiro ano. Ou a Helena Salvador, que deixou de pintar muito cedo. A Cristina Reis (a célebre cenógrafa) estava no ano anterior ao meu, na sala ao lado. A Manuela Almeida (também já morta) era do meu ano.

Mas as minhas amigadas não se restringiam aos meus colegas de ano. Tive o meu atelier ao lado do atelier do Martim Avillez (agora doente). Na altura partilhava o espaço de trabalho com o Jorge Estrela (agora um cultíssimo historiador de arte interessado e interessante, especialista em natureza morta).

E a Leitaria Garrett fazia a caldeirada com os alunos do 1º ao 5º ano.

--- --- ---

EB: Eu pertencia à raça dos gajos de fora de Lisboa. Era daqueles que podiam ficar na Leitaria Garrett até às 7 ou 8 da noite, a beber cerveja e a ver o que aquilo dava. A estudantada tinha comportamentos e consumos ligeiramente diferentes dos de hoje. E aqueles que tinham acesso à Escola de Belas-Artes pertenciam já a um extracto social superior à média.

Mais tarde vou parar como professor à Escola de Belas-Artes da Universidade do Porto, um mundo onde ser filho de um professor catedrático era algo fora do vulgar.

--- --- ---

EB: A Leitaria Garrett (não sendo nem o Café Chiado, nem a Brasileira, nem a Pastelaria Marques, nem a Bénard) era o local onde as meninas dos cabeleiros ou as empregadas das

companhias de seguros e dos bancos vinham buscar os cafés, galões e garotos para os chefes, para os empregados, para os doutores e etc... Era, portanto, uma fonte de informação preciosa.

Um dos jogos, sobretudo feito entre os homens e muito cruel, consistia em encostar-mo-nos à porta da leitaria a fumar cigarros, na hora da saída dos empregos, para adivinhar os orde-nados das pessoas pelo seu aspecto exterior: sapato cambado, sempre o mesmo fato, camisa co-çada, não muda o nó da gravata, seboso... mil trezentos e quarenta escudos!

Isto para dizer apenas que os alunos das Belas-Artes eram, à altura, económica e social-mente, vagamente superiores à média dos portugueses, num tempo em que a miséria era gran-de. O simples facto de, na pior das hipóteses, os alunos da Escola de Belas-Artes irem dar aulas para o liceu, colocava-os já num patamar ao qual a maioria dos portugueses não tinha acesso. Contudo, bem entendido, não era a mesma coisa que ingressar numa faculdade, o que por sua vez não era a mesma coisa do que ser dono de um banco.

FCL: Em relação a esse conjunto de colegas... Essa partilha, tudo isso que acontecia den-tro e fora da escola, foi marcante?

EB: Foi marcante mas, embora tenha vindo para Lisboa, Coimbra continuou ainda, du-rante algum tempo, a representar uma parte importante das minhas relações. Uma das primei-ras coisas que me acontece foi ser colocado (mais do que querer colocar-me) a desempenhar trabalhos relacionados com o associativismo estudantil. Nesse meio conheci um largo conjunto de outras pessoas determinantes na minha formação, tanto ou mais importantes que os meu colegas da Escola de Belas-Artes.

Os muito saudosos José Álvaro Morais, João Paulo Amorim, etc... e os amigos dos ami-gos, alguns até “politicamente de sinal contrário”, como então se dizia.

Na realidade, eu dividia-me entre estes dois circuitos (e mais alguns). E estas duas esferas nem sempre se misturavam ou se sobrepunham. Ambas igualmente importantes para mim, até porque nas Belas-Artes havia muitos matarroanes, saloios, bimbos ou fazedores, e não abunda-vam, por exemplo, artistas, gente que lesse, cineastas ou cinéfilos...Mais tarde, circuitos compa-ráveis fizeram-me conhecer e dar-me com gente de várias artes e idades, Fernando Pernes, Ale-xandre O’Neil, Fernando Lopes...

--- --- ---

EB: Nas Escolas de Belas-Artes de Lisboa e do Porto, o primeiro ano tinha centenas de alunos. No segundo ano entravam em funcionamento duas coisas implacáveis. Mais do que as notas eram, para as meninas, o casamento e, para os homens, a tropa, as duas coisas juntas lim-pavam metade do primeiro ano.

Nessa altura tive adiamento militar mas, mais tarde, acabei por ser chamado para a tropa, ainda antes de fazer a tese de final de curso. Disseram-me depois que com o Marcelo Caetano a Escola de Belas-Artes aceitava outras teses de final de curso, menos conservadoras. Acreditei nisso, fiz a minha tese enquanto militar e lixei-me. No 4º ano tive 16 mas depois da tese acabei por sair da escola com uma nota de 14 valores. E essa nota também quer dizer coisas. Esses 14 valores garantiam que eu nunca seria convidado para professor assistente na ESBAL. Acreditei em informações erradas que, quem sabe, me foram dadas propositadamente.

FCL: E agora, sente necessidade em estar com outros artistas, outros colegas?

EB: Não chame colegas aos artistas. Os outros artistas não são necessariamente colegas.

As amizades com pessoas ligadas às artes passam, muitas das vezes, por um entendimento a nível pessoal e não necessariamente por identificações ideológicas ou estéticas. Em alguns casos, as relações entre artistas são determinadas por oportunismo, ou por subserviência, ou por conveniência. Num ou dois casos, por respeito e admiração.

Durante um período tentei dar-me com artistas. Como em todas as relações, pressupõe-se que exista retorno da outra parte. Por isso não consegui. Como eu não sou respeitado no meio artístico não há muitos artistas interessados em manter relações comigo, sobretudo ao nível das relações pessoais. Cordialidade, cumprimentamo-nos, mas...

Ainda assim, e não sendo em grande número, dei-me com pessoas ligadas à cultura (não necessariamente ligadas às artes plásticas): escritores, poetas, cineastas, etc...

Desde muito cedo tive uma ótima relação com o João Vieira (também ele tinha uma ótima relação com toda a gente) e com outros artistas plásticos não necessariamente da mesma geração. Alguns... simpaticamente, generosamente, caritativamente...

--- --- ---

FCL: Acha efectivamente que não é respeitado pelos outros artistas?

EB: Há meia dúzia de gatos pingados que me toparam e que me perceberam (ou que não têm nada a perder).

FCL: Trouxe no guião para esta conversa o trabalho “Batarda (A Figura)” (2008) realizado pelo João Marçal e apresentado propositadamente no Museu da Escola de Belas-Artes do Porto. Trouxe também um excerto de uma entrevista efectuada à Paula Rego num programa de rádio da Antena 3 “Prova Oral” (10/Fev./2011). Ela disse:

“De quem eu gosto verdadeiramente é do Eduardo Batarda. Admiro-o muito, muito. Acho que ele se tem desenvolvido de uma maneira muito original e única no mundo. Merecia uma maior divulgação porque é muito, muito bom. É um bocado maluco mas é muito, muito bom pintor.”

EB: O trabalho do João Marçal é uma peça irónica, satírica e teve prolongamentos muito simpáticos para lá da exposição no Museu da Escola de Belas-Artes do Porto.

O João Marçal tem suficientes hipóteses fora do sistema e tem idade para não se preocupar muito com a carreira.

Quanto à Paula Rego, tente encontrar quem é que, no meio artístico português e actual, lhe dá algum crédito. Seguramente desde 1990, os agentes artísticos que expõem ou compram obras da Paula Rego fazem questão de afirmar que estão a ser obrigados a adquirir “aquela porcária”. É absurdo, mas é assim que as coisas se passam.

--- --- ---

FCL: Quando diz não ser respeitado no meio artístico está a referir-se aos artistas ou a outros ‘players’ da esfera artística?

EB: Estou a referir-me a artistas (e cada vez mais os ‘players’ marcam os artistas).

Expus em colectivas, em Lisboa, nos anos 60. Fiz a primeira individual em 1968 com algum sucesso de estima. Em 68, fui para a tropa. Essa exposição foi, podemos dizer, pirateada e saqueada. Andou em sítios por onde não devia ter andado. Desapareceram quadros. O quadro maior foi comprado a terceiros pela Fundação Calouste Gulbenkian mas eu nunca vi qualquer pagamento. Acabei a tropa em 1971. De 1971 a 1974 estive em Londres. Voltei em 1974. Fiz crítica de arte, tentei recomeçar a pintar, separei-me do meu casamento. Fiquei sem possibilidades de pintar quer por instabilidade emocional quer por falta de sítio. Calhou ir para o Porto. Só em finais de 1977 é que consegui arranjar uma casa no Porto (e sem grandes condições para pinturas). Em 1978 lá recomecei a trabalhar.

A minha galeria, com quem eu já tinha coisas tratadas desde, sensivelmente, 1970, estava a recuperar dos problemas de mercado resultantes do 25 de Abril, e por isto e por aquilo, e em parte por castigo por eu não ter resistido a fazer uma exposição não comercial no Teatro da Cornucópia, o Manuel de Brito só me deu a primeira individual na sua galeria em 1982, e na Galeria 111 (então Zen) do Porto. Em 1983 fiz uma exposição maior, na Galeria 111 de Lisboa, com os trabalhos expostos no Porto (excluindo as pouquíssimas peças vendidas) mais a produção do ano.

Uma anedota: nesse mesmo ano, uma galeria recentíssima estava para inaugurar uma exposição do Julião Sarmiento, que eu tinha conhecido ainda antes de ir para Londres. Fui lá antes da inauguração. Fui apresentado a um galerista da maior simpatia e muito bem educado. Quando ouviu o meu nome, instintivamente retirou a mão que tinha esticado para me cumprimentar (depois ficou, naturalmente, ainda mais atrapalhado). No início dos anos 80 a coisa já estava neste ponto...

Há preconceitos que não se perdem: Galeria 111, velhada, a outra senhora. Mais fábulas e mitos: andou pegado à batatada com o José Ernesto de Sousa (mentira, mas alguém pôs isto a circular, provavelmente – não! – o próprio José Ernesto de Sousa). Também: fazia bonecos. E ainda: não foi convidado para a exposição “Alternativa Zero” (1977). E não fui.

E fica aqui uma vista geral.

--- --- ---

FCL: Inclui dentro do conjunto de pessoas que não o vêem com bons olhos os artistas e os comissários, os críticos de arte, os galeristas, etc?... Não consegue diferenciar uns e outros?

EB: Não, e não é paranóia. Não consigo encontrar diferenças entre uns e outros.

Tanto quanto o meio artístico do Porto conseguiu mexer peões no meio artístico nacional (Lisboa, portanto), é necessário contar com pelo menos 20 anos de intriga densíssima. Coisas de natureza pessoal que suponho que encontram origem em loucos que conseguiram enlouquecer outras pessoas, que enlouqueceram outras mais e por aí fora... Não tenho a mais pequena dúvida e é manifesto que isso aconteceu.

FCL: Nos seus textos transparece um mau estar, algo com o qual parece não lidar bem... Por vezes parece-me ser isso mesmo o motor para uma boa parte do seu discurso... Não sei se amargurado é a melhor palavra mas... vive amargurado com isso mesmo?

EB: Tenho que me defender. Tenho mesmo que me defender. E a defesa é injusta e desequilibrada porque do outro lado há uma rede de interesses mais ou menos organizada.

Mas houve também alguma amargura. De um momento para o outro, e como se a culpa fosse minha, foram-me retiradas amizades às quais eu sempre fui absolutamente fiel, por razões que terceiros arranjaram, urdiram, tramaram, com uma intenção muito concreta: destituir-me institucionalmente de qualquer influência ou respeitabilidade. E isso teria sido impossível de acontecer se não houvesse já um caldo propício em relação à minha pessoa, ao meu passado e ao meu trabalho artístico/profissional.

Algumas dessas pessoas já morreram e nunca hei-de saber o que lhes disseram que eu teria dito ou feito.

No meio artístico há torpedos e cargas de profundidade que me afectam muito, lançados quer pelos artistas quer pelos outros operadores da esfera artística.

FCL: Tudo isso parece-me ser muito pessoal...

EB: No âmbito da minha exposição de 1998 na Fundação Calouste Gulbenkian o realizador João Niza, com uma equipa de jovens cineastas da Universidade Nova, realizou o documentário “O meu estilo é a minha força” (1999). A primeira pergunta que me fizeram foi: “Não esteve representado na exposição “Alternativa Zero”. Porquê?” Isto aconteceu 21 anos depois da dita exposição.

FCL: Parece-lhe ser isso a pedra de toque?

EB: É pelo menos um sinal de que as coisas entram para a historia. É estranho mas é assim.

--- --- ---

FCL: Sente necessidade em ser reconhecido pelos seus pares? Há um qualquer acrescento em ser reconhecido por outros artistas?

EB: Durante o período em que estivemos em Londres, eu e a minha primeira mulher tivemos uma relação de amizade muito intensa com a Paula Rego, com o seu marido e com os seus filhos. Foram generosíssimos connosco. Pessoalmente, continuo a gostar muito da Paula e é perfeitamente possível que aquilo que ela, pelos vistos, diz sobre mim e sobre o meu trabalho artístico tenha ainda muito a ver com a relação de amizade pessoal.

Aquilo que a Paula Rego disse, e caso alguém escutasse as suas palavras em Portugal, podia funcionar como mais um torpedo e não necessariamente como algo positivo.

Quanto ao João Marçal, ex-aluno meu, vejo aquilo que ele fez também como um gesto de amizade. (Eu implicava um bocadinho com ele. Ele era o primeiro a chegar - e durante cerca de 30 minutos, o único). De manhã, em t-shirt, abria as janelas e começava a trabalhar. Ele fungava e eu tentava desviar-me das correntes de ar.)

FCL: Ainda sobre o reconhecimento... É-lhe igual o reconhecimento vir da parte de um artista ou vir da parte de um galerista ou crítico de arte?

EB: Primeiro é necessário ser conhecido, só depois se pode ser reconhecido.

Alguém que está a fazer um doutoramento em artes disse-me que me conhecia da história da arte em Portugal. Alguém obrigado a estudar 3 linhas sobre mim, eventualmente sem ver uma única imagem de um trabalho meu, etc... Por um lado é interessante, por outro é curiosíssimo, por outro lado é arrepiante.

Isto é o conhecimento. Ter um trabalho que é ou foi público, mas, no próprio meio, o nome do artista ou o seu trabalho não representar nada para ninguém...

Por outro lado, a falta de divulgação e a falta de presença das artes na sociedade faz com que apenas alguns nomes tenham visibilidade. E isso tem provocado em mim não poucas reacções de recusa ou falta de vontade de aparecer, não sei se por ser rejeitado, por não pertencer a... ou por medo em me confrontar com...

Tudo isto acontece num contexto como o da arte contemporânea onde, por princípio, deveria haver uma grande liberdade discursiva e um grande leque de distintas propostas. No geral e grosseiramente, podemos dizer que a arte contemporânea portuguesa é encarada pela rama, de forma inculta e não educada. Basta não dar 4 ou 5 sinais de contemporaneidade (ou seja, de pertença) para se ser rejeitado.

--- --- ---

EB: Quando falo em ignorância na arte contemporânea portuguesa falo, por exemplo, de comentários ou de balanços feitos, não poucas vezes, por pessoas que tinham obrigação de mais e de melhor, nos quais os meus trabalhos foram catalogados num contexto de figuração “que pode eventualmente desenvolver-se «para chegar à abstracção»”, como se eu fosse um pintor a viver 100 ou mais anos antes do tempo presente.

Se comecei por fazer coisas que tinham figuração foi, primeiro, porque essa abordagem me permitia algum divertimento e, segundo, obviamente, porque não tinha pachorra nem considerava respeitável nem admirável nenhuma das imponentes, ponderosas ou oníricas abstracções que proliferavam na época. Sentia-me muito mais perto da Pop Art, sobretudo da Pop Art inglesa.

--- --- ---

EB: Usei fontes que eram mais ou menos escolhidas com o objectivo de fazer figuras num contexto no qual as figuras eram proibidas (ou seja, a “arte moderna” da época), associando-as de uma forma que nem recuperasse nem aludisse à figuração dita tradicional ou académica. Os bonecos que eu criava eram retirados (ou re-imaginados) do vocabulário dos circos, das feiras, dos desenhos de casa de banho, etc... Eram imagens roubadas aos seus contextos e utilizadas no meu trabalho. Não eram necessariamente imagens inventadas, “criadas” para/pela minha própria expressão/imaginação plástica (embora tudo seja um pouco mais complexo...).

--- --- ---

EB: Sobre as fontes utilizadas, sobre as linguagem figurativas rascas, de segunda ordem ou popularuchas... Na mesma altura (ou muito pouco tempo antes), no Porto, havia um conjunto de pessoas que andavam a tentar integrar fontes populares (sobretudo à volta da Rosa Ramalho) na arte contemporânea. O meu interesse pelas coisas populares não tinha a ver com esse tipo de coisa “popular”. Tinha muito mais a ver com o rasca, com a cultura suburbana de segunda e de terceira. Relacionava-se com as imagens dos espontâneos (como se diz em tauroma-

quia), com os desenhos feitos por quem não sabe desenhar, com a banda desenhada e, sobretudo, com os bonecos animados. Algo relacionado e relacionável com, por exemplo, Jean Dubuffet e não necessariamente relacionado com os media ou com as citações publicitárias (muito embora o Rauschenberg e toda a Pop americana tenham sido uma importantíssima revelação).

Posso também relacionar o uso deste tipo de registo com o facto de, na Escola de Belas-Artes de Lisboa, os alunos não poderem fazer o que queriam. Quando muito, os alunos compravam, literalmente, faltas às aulas para poderem ir trabalhar para o atelier e aí fazerem o que queriam. Mas de uma forma ou de outra, o fazer era uma constante. A importância do fazer parece-me ser uma marca relevante. Em vez de recortar e colar o que já estava feito, eu fazia, e os outros se calhar também. E também aqui nasce mais um dos equívocos. Percebe-se que eu sei pintar, percebe-se que eu faço as coisas bem feitas, dizem que sigo um conjunto de elaborados processos técnicos, mas...

--- ---

EB: Com 4 camadas de verniz acrílico brilhante sobre uma qualquer superfície preta, a coisa ficava tão espelhada que não só era difícilimo vê-la, como, para certas pessoas que nunca tinham ido a museus, eram logo associáveis ao brilho imaginado do verniz que supunham académico, ao bem feitinho, acabadinho. E ficavam pior que estragadas.

--- ---

FCL: Também o Ernesto de Sousa tratou da arte popular...

EB: Pois, ou folclórica. Mas lá se safou dessa. Ele tinha esse talento de mudar de contexto, e até de meio, quando as coisas se revelavam mais complicadas.

--- ---

FCL: Sobre a racionalidade, sobre a intuição. E sobre a espontaneidade. Tenho alguma dificuldade em perceber o que é espontâneo e o que é construído na sua obra. Existe de facto o espontâneo, onde, e em que medida, entra a intuição?...

Acredito quando você próprio diz que tem dúvidas, inseguranças, incertezas. E trago também para aqui um conjunto de clichés associados ao processo criativo: acaso, fracasso, erro, crise, desconstrução, etc...

Como tudo isto entra, ou não, no seu processo de trabalho?

EB: Para o concurso de agregação feito pela minha mulher na ESBAP, calhou-lhe em sorte o tema “Instinto e razão na criatividade”. Como o professor Júlio Resende estava no júri, era óbvio que esse tema tinha sido uma escolha sua. E ela viu-se obrigada a, numa aula de uma hora, arriscar desfazer um equívoco.

O instinto e a razão são palavras que pouco querem dizer. E as noções que introduziu não estão muito longe disso. São noções que eu não uso.

Contudo, e independentemente de o conseguir ou não, aquilo que eu gostava de fazer, e de uma forma deliberada, era estipular um determinado número de princípios que criavam um contexto para o meu trabalho, trabalho esse que, nesse sentido, jamais poderia ser livre (ou instintivo, se preferir).

O meu trabalho é... literário, é... crítico. E é também absurdo. E é preparado para parecer tudo isso. As minhas obras são coisas em que eu finjo. Trata-se de um sistema em que são esti-

puladas as condições à partida. Ainda assim, nos processos de trabalho dessas construções, existe evidentemente uma margem grande que é deixada a alguns acidentes, acasos, ou a processos intuitivos que, no meu caso, são processos educados porque altamente treinados.

Por exemplo, todos os quadros da exposição “Bicos” tinham um esquema compositivo semelhante. A “intuição” permitiu-me acrescentar isto ou aquilo, retirar uma ou outra coisa. Mas eram variações sobre uma mesma fórmula.

--- --- ---

EB: Será curioso ver alguns dos trabalhos da exposição “Bicos” espreitando pelo célebre canudinho de papel para perceber o que é que cada cor efectivamente é. Aquilo que parecem ser cores garridas e variadas (tirando alguns tons avermelhados) são efectivamente uma exploração da gama de cinzentos.

FCL: Ainda que dentro de uma regra por si estabelecida previamente, abre lugar (ou deixa espaço) para qualquer coisa que não está definida à partida? Define o que não está definido?...

EB: Por exemplo, sobre as aguarelas dos anos 70: elas próprias levavam ao extremo uma técnica que recorria fortemente às ‘borrowed languages’, as linguagens recuperadas dos anos 60. Contornava o desenho a tinta-da-china e pintava-o a aguarela sobre muito bom papel feito à mão. A escolha das cores assentava na minha ciência, na minha prática (ou na minha ignorância). Nesse caso, toda a improvisação estava situada, ao nível da criação da imagem, na fase do desenho feito a lápis e corrigido infindavelmente a borracha. A partir do momento em que o desenho era definitivo, pronto para ser coberto a tinta, deixava de haver qualquer margem para improvisação. Improvisava durante o desenho e todo o resto ficava, se não altamente planeado, pelo menos determinado pela natureza muito particular da técnica da aguarela, que não permite cancelamentos ou arrependimentos.

--- --- ---

FCL: Quando olha para a totalidade da sua obra, considera que o conjunto dos seus trabalhos constroem um “grande quadro”? Encontra um sentido transversal? Até, eventualmente, surpreendente para o próprio criador.

EB: Creio que não. A menos que essa leitura seja um processo de não-entendimento e incompreensões, como é provável que aconteça.

Noto com satisfação alguma variedade nos meus trabalhos, ao mesmo tempo que verifico que aquilo que para mim constitui mudanças é visto pelos outros como manutenção de uma mesma linha de trabalho.

FCL: Além de várias pausas da prática artística ao longo do seu percurso, considerou os “Bicos” com um retrocesso...

EB: Falando para fora, entenda-se retrocesso no sentido de algo que vai atrás recuperar um conjunto de coisas para as enrolar, bochechar e apresentar de uma outra forma. E algumas pessoas não deixarão de considerar este processo como um retrocesso.

--- --- ---

EB: Quando realizei a exposição “Cataventos, Tatuagens, Suburra” (2002), estava a fazer figuras baseadas em curvas e contra curvas. Eram formas de evidentes conotações sexuais (também por isso Suburra, o bairro das prostitutas na antiga Roma).

--- --- ---

EB: Por volta de 1991, um importante crítico estrangeiro não percebeu que aquilo que eu estava a fazer eram coisas muito retorcidas. Coisas que eu fazia no gozo e que me custou muito que as pessoas as tenham levado a sério (e coisas que a galeria ansiava que eu continuasse a fazer - foi a única exposição em que vendi tudo na inauguração). O crítico de arte comparou-as a umas Vieira da Silva mas em Pop.

Esse equívoco perdurou anos e anos e, como que para me afastar dele, fiz programaticamente e prosaicamente “exactamente o contrário”. Deixaram de existir várias camadas e diversas sobreposições para dar lugar, aparentemente, a superfícies lisas, opacas e mates. Deixaram de existir rectas e segmentos de recta para dar lugar a curvas e contracurvas. Tudo só com duas cores. E porque passei a fazer o inverso do que estava a fazer antes, passei a ser contemporâneo... Logo depois, quando acrescentei, complexifiquei e compliquei esse mesmo processo, como quem apresenta num único trabalho vários trabalhos anteriores, concentrados, passei novamente a ser um artista Pop – ou, pelo menos, um artista ‘vieux-jeu’, para não dizer kitsch.

--- --- ---

FCL: A obra de arte é um objecto com uma natureza particular, veículo para um discurso artístico, na ordem do estético. Contudo, e não obrigatoriamente, é possível que o artista deseje veicular um outro discurso que não necessariamente o estético, por um meio que não seja necessariamente o objecto artístico.

Existem vários exemplos daquilo que podem ser veículos para esse outro discurso: o manifesto artístico, os livros de artista, os títulos das exposições, os títulos das obras de arte ou mesmo a organização e dinamização de exposições por parte dos artistas. Todos estes me parecem campos que o artista encontra para dizer, para ter uma voz não dependente do objecto artístico. Parecem-me ser outras maneiras de veicular ideias, outros mecanismos para fazer acontecer na esfera artística.

O Detlev Scheider, que é uma criação sua, pode também equivaler a essa possibilidade para produzir um discurso que não coincida com a obra de arte. Ou os (muito longos) títulos dos trabalhos “Polen...” podem ser, também eles, esse espaço para dizer fora do objecto artístico. E ainda os vários textos críticos feitos para o semanário “Sempre Fixe” (1974-75). Ou mesmo a tradução d’“O Peregrino Blindado” em “The Blind Penguin” (1970).

Considera que existe uma vontade/necessidade do artista, de dizer algo situado fora do objecto artístico? Sente essa vontade?

EB: Os textos de crítica de arte que escrevi pretendiam ser isso mesmo: informação e divulgação da arte através de textos críticos. Enquanto crítico de arte, o meu discurso pretendia ser crítica de arte. E se calhar falhei. Falhei por presumir que as pessoas interessadas teriam mais referências do que aquilo que na realidade tinham. Por exemplo, o José Ernesto de Sousa não falava inglês. É tão simples como isto.

Quanto aos heterónimos José Lopez Werner, Edgar Perdigão ou Olga Pianola: Olga Pianola foi inventada na única nota de pé de página criada para um texto do “Sempre Fixe”, para gozar com o meu próprio texto, e com aquilo a que esse se referia. O nome dela, o título da sua “obra” “citada” e a própria editora eram obviamente falsos. Mas foi justamente isso que me valeu a acusação de “culturalismo” por parte do José Ernesto de Sousa.

Os heterónimos existem no meu trabalho (como em muitos outros artistas) desde muito cedo (.....) e passaram a ser, eles próprios, autores de alguns bonecos quando o editor me começou a pedir coisas obviamente impossíveis, tão impossíveis que se constituíam como uma abajamento dos meus próprios critérios de exigência. Os livros passaram a ser ilustrados por Eduardo Batarda com ilustrações pontuais e identificadas de Olga Pianola, José Lopez Werner, Edgar Perdigão. E (.....) chegaram a dizer-me que os outros gajos (os meus heterónimos) andavam a imitar-me.

--- ---

EB: Brincar com a linguagem, assim como brincar com a noção de autoria, foram sempre partes básicas do meu trabalho.

--- ---

EB: Como artista, tenho alguma contenção na utilização desse discurso assente na palavra e desejo a mim próprio não ter a capacidade de produção verbal de outros artistas, como, por exemplo, o Pedro Proença, que se desgasta num débito de palavras que pode ser ‘self-defeating’.

O texto do Detlev Scheider contém, no seu início, uma crítica severa à minha exposição para, posteriormente, “transcrever” uma entrevista “feita” ao Eduardo Batarda. E aqui, já sou eu quem está a falar. Nos últimos parágrafos, eu próprio volto aos temas do Detlev Scheider para condenar o que faço com uma descrição daquilo que, supostamente, era uma falta de modernidade (ou de qualidade) no meu trabalho.

Também na pintura o uso da linguagem é recorrente. Uso, e combino, palavras (e palavreado) com imagens.

Nas obras da Polónia (“Polen...”, 2009), que obviamente não eram parecidas com o mapa da Polónia até porque o próprio mapa da Polónia já teve inúmeras formas (exactamente o que eu “queria dizer” – ou seja, que aquilo que eu dizia que aquilo “era” “não era” aquilo que eu dizia), utilizei como início de trabalho formas arbitrárias, improvisadas, nem geométricas nem orgânicas. As configurações obtidas determinaram listas de palavras (algumas falsas) que associei aos quadros e que, quase todas, estabelecem uma ligação nostálgica a determinadas épocas. Desde c. 2000, era um método semelhante a este o que eu tinha vindo a usar para o baptismo de quadros, e, mesmo antes dessa data, tinha sido frequentemente por associação verbal/semelhança sonora/semelhança ou consonância formal, etc., que eu tinha estipulado a parte “literária” das minhas exposições.

Ambos os quadros “Polen...” têm inscrita a data de 1910 remetendo-nos para um retrocesso (ou uma recapitulação, uma re-enumeração, na realidade não de 1910 mas de 1929/30) numa espécie de ‘retour à l’ordre’ – que eu penso que eles evocam (e fiz por isso). E o longo conjunto de palavras que constituem os títulos dessas obras (que apareceram à laia de comentários e sob o pretexto de estar calado há muitos anos) criam um contexto eventualmente associável a uma natureza nostálgica, “reaccionária” e artisticamente retrógrada (ou não); por outro lado, estão presentes como sinal da necessidade e da importância de conhecer o passado (e não apenas o passado da história da arte). Já na exposição de 2004 tinha utilizado algo semelhante (e mesmo antes, como disse há pouco)

--- --- ---

EB: Isto é o que não conto nesses textos: é um processo inteiramente arbitrário, mas esse arbitrário é intelectualmente controlado e assumido conscientemente. No entanto, e à sua maneira, é um processo de associação livre: correndo o risco de me repetir ou de ser sobre-explicado, darei o exemplo dos títulos utilizados na minha última exposição (2004) antes dos “Bicos” (2010), na Galeria 111: “Versailles”, “Monumental”, “Monte Carlo”, “Monte Branco”, “Ferrari”, “Roma”, “Suprema”, etc... Esses títulos referem-se a pastelarias ou cafés frequentados por mim nos primeiros anos sessenta, em Lisboa. Tinham nomes grandiosos.

Tudo começou por um trabalho que, quando concluído, apresentou semelhanças formais com obras suprematistas de Malevich (como uma silhueta suprematista feita de pastilha elástica derretida). Naquilo que para mim era uma alusão óbvia e reconhecível (mais tarde percebi que não), o trabalho passou a “Suprema”, nome de uma pastelaria na Avenida de Roma. Daí, por associação evidente e igualdade de género, apareceram todos os outros locais que eu tinha frequentado e que tinham essas características, esses nomes ambiciosos. Não estava “A Chique das Avenidas” porque eu não a tinha frequentado. Também não estava a Leitaria Garrett porque, embora a tivesse frequentado, não se prestava ao jogo. “Leitaria” não funciona, por exemplo, com “Monumental” ou com “Roma”.

Estes pequenos divertimentos vocabulares que têm como chave a “Suprema”, este processo de associação de termos, mistura-se com um outro processo, este auto-biográfico, que não tem que ser publicitado a não ser marginalmente, mas que se envolve com os problemas da “expressão” e da autoria.

--- --- ---

EB: Por vezes, as associações são mais obscuras, tornando-se mais difíceis de perceber. Normalmente, há sentidos que eu próprio apenas encontro no momento em que combino e re-combino os quadros e os seus nomes pouco antes de saírem do atelier. Noutras vezes, os quadros ganham os seus títulos pouco depois de serem concluídos.

Tenho um quadro chamado “Terry”. Porquê “Terry”? Porque é um trabalho muito recordado, a parecer um selo: selo, ‘Stamp’. ‘Stamp’, Terence Stamp. Terence Stamp, ‘Terry’.

--- --- ---

EB: O texto do Eduardo Batarida apresentado pelo Detlev Scheider é uma combinação e re-combinação do trabalho feito com os títulos. É uma outra maneira de fazer aparecer, ou re-a-

parecer, várias vezes, os títulos que estavam no “Polen...” através da criação de um argumento que me permite colar esses textos, sem qualquer pretensão literária.

FCL: Parece-me que o seu trabalho, e aquilo que constrói à volta dele, apresenta um conjunto de jogos. Contudo não tem ninguém com quem jogar.

Parece-lhe que falta alguém, do lado de lá, capaz de jogar consigo? Falta alguém que responda às suas construções?

EB: O facto de ter recomendado a Mariana Pinto dos Santos como alguém capaz de escrever sobre a minha obra é precisamente por ter verificado que ela, pelo trabalho que realizou para as fichas dos meus trabalhos no CAM/FCG, é capaz de perceber e explicar. E sem nos termos encontrado presencialmente uma única vez. É um exemplo – há-de haver muito mais pessoas com quem “eu jogo”.

FCL: Ainda em relação ao discurso do artista: tenho para mim que o discurso do artista pode ser diferente do discurso dos outros operadores da esfera artística (do historiador de arte, do galerista, etc... e, particularmente, do crítico de arte).

Apoiando-me naquilo que são os lugares comuns do discurso do crítico de arte (eloquente, nada contraditório, assertivo, estruturado, referenciado, coerente, polido, etc...) e do discurso do artista (contraditório, fragmentado, vazio, pouco eloquente, sinuoso, errático, etc...), coloco a hipótese de o artista mimetizar outros operadores na construção do seu discurso, escondendo aquilo que pode ser o seu discurso próprio (ou a ausência dele). Coloco a hipótese de que ele o faça por não ter um discurso próprio, ou, e tendo um discurso próprio, por não acreditar no seu discurso, ou, ainda, por acreditar que o outro pretende ouvir por parte do artista um discurso semelhante ao discurso veiculado pelo crítico de arte. Parece-lhe que existe, efectivamente, um discurso do artista, com características próprias, diferentes dos discursos dos diversos ‘players’? E parece-lhe que existe uma colagem do discurso do artista ao discurso, por exemplo, do crítico de arte?

EB: Por partes... A maior parte dos discursos de artistas chegam-nos via entrevistas trabalhadas e montadas entre entrevistador e artista. As proporções dos aspectos autobiográficos, virados para dentro, e os momentos em que é necessário responder às solicitações e pressões das ideologias vigentes (ou daquilo a que é costume chamar-se “as modas”) estão, normalmente, bem geridas nesses documentos. Muita eloquência, nunca encontrei. Há, normalmente uma certa *secura*, uma certa capacidade de síntese, o que torna muito provável que a prosa tenha sido produzida, de facto, a 4 mãos.

O discurso daqueles que metem os pés pelas mãos é o discurso dos burros e é também um sinal dos tempos. Acontece a qualquer um, independentemente de ser português ou não, independentemente de ser artista ou não. É difícil encontrar alguém que consiga dizer seja o que for, ainda que através de um conjunto de frases falhadas.

Quanto à mimetização do discurso crítico... é coisa que nunca ouvi. Mas também não ouço muito os artistas a falarem em discurso directo sobre o seu trabalho.

--- --- ---

EB: Soube, por um júri de pessoas de Lisboa que se deslocou ao Porto para julgar num concurso para obtenção de bolsa de estudo para jovens artistas, que, quando os jovens artistas foram convidados a falar sobre o seu próprio trabalho, nenhum deles deixou de começar por dar como referência Foucault, Lacan, Derrida, Deleuze, etc... Todos tinham estudado aquilo que, possivelmente, achavam que o júri queria ouvir. E através de um conjunto de citações, tinham feito passar os próprios trabalhos como ilustrações de uma coisa qualquer... E tenho assistido ao crescimento destes sintomas...

FCL: Julgo que são vários os artistas que se posicionam dessa forma perante o seu trabalho e perante aquilo que pode ou não ser o seu discurso sobre o próprio trabalho. Parece-me ser um equívoco julgar que do lado de lá existe a expectativa que do lado de cá exista um discurso tipificado...

EB: Quando falo no discurso do artista veiculado em entrevistas que circulam nas principais revistas “da especialidade”, estou a falar de um conjunto relativamente pequeno e escolhido. Ou se trata de vedetas ou de pessoas que estão prestes a ser promovidas – e que se preparam para ser vedetas. E esses têm o seu discurso arranjado. Ou maquilhado. Ou mesmo, no caso ideal, perfeito, têm um discurso no qual não tocaram.

Receio que aquilo que se passa com os jovens artistas portugueses se coloque a um nível mais rasteiro e se relacione com aquilo que se passa nas escolas: a sina do estudante finalista em artes, ainda com as aulas teóricas frescas na sua memória, dadas por um desgraçado qualquer (que não encontrou lugar numa boa universidade) que lhes papagueia, traduzido para inglês, essa herança que é, para todos os efeitos, francesa. (...) Isso tem sido muito importante e muito marcante ao nível da crítica de arte. E foram já muitos os artistas marcados por esta sina, directa ou indirectamente. Essas leituras, em tradução, fazem parte da formação dos artistas da minha geração para baixo. Safaram-se os mais velhos e os que já morreram. E quanto mais novos mais apanham com um discurso nem sempre bem digerido pelos próprios professores, quanto mais pelos seus alunos ou pelos alunos dos seus alunos. E assim a normalização das próprias obras de arte acontece a par com a estandardização do discurso crítico.

--- --- ---

EB: Hoje, mais do que fornecer uma explicação teórica, os artistas que fazem questão de mostrar que se movem sobre essas mesmas supostas bases culturais e críticas estão, na melhor das hipóteses, a apresentar sinais aos outros agentes. Sinais de que estão a par. Sinais de que estão entre pares. “Cito isto porque sei que tu sabes, e porque tu sabes o que eu citei vais situar-me como alguém que também sabe”. De resto, passou-se assim com a minha geração, como também se passou durante a segunda metade do século XVIII e praticamente todo o século XIX, quando começou a haver educação fora dos clérigos e da aristocracia – essencialmente na baixa

classe média. Citar, por exemplo, Homero ou Horácio era também pertencer. Trata-se da vontade de pertencer, de ser reconhecido e de ter cúmplices.

FCL: É também essa pertença que procura com os seus trabalhos? A pertença e/ou a partilha de um conjunto de referências que são, também elas, uma forma de estar?...

EB: Por um lado, é possível que a pintura “complicada” por sucessivos níveis “literários” de entendimento esteja fora de moda, associada a uma geração ainda anterior à minha, mas... episodicamente há pessoas que percebem os meus trabalhos, normalmente pessoas da minha geração. Percebem parte, mas podem perceber tudo. E quem estudar acaba por perceber, se quiser perceber.

Por outro lado, e como aconteceu com a geração dos anos 80, quando muitos artistas estavam constantemente a piscar o olho, a dar sinais disto e daquilo, a pôr à vista no seu trabalho citações dos artistas de referência; pode ser um fenómeno desse tipo, e mereça ser tratado como tal: ‘name-dropping’, insegurança...

--- --- ---

EB: Hoje falo com pouquíssima gente. Mas estou (ou estava) habituado a que as conversas fossem... conversas, ou seja, que ambas as pessoas estivessem conscientes do lugar comum ou de como ou quando estão a espelhar determinada personagem ou obra. Antigamente era possível esquadrihar a literatura (e não eram mais de 100 obras – falando da “cultura geral” para um artista no séc. XVII) de forma a ter sempre uma citação apropriada para cada situação. E o mesmo se passava com a Bíblia. (...) São sistemas de referência que estava habituado a praticar com amigos em conversas onde se estimulavam os segundos (e terceiros) sentidos, com vários níveis de entendimento...

E raramente aprendi com pessoas mais velhas.

FCL: Hoje não encontra pares para essas conversas?

EB: Vou fazer 68 anos... e é inevitável que cada vez menos encontre com quem partilhar as minhas referências. Suponho que é assim mesmo, as faculdades vão falhando... Uns perdem-se de vista, outros perdem a memória, outros morrem... Por outro lado, continuando a ver, a ler, a estudar, o meu aparelho de referências nas artes visuais não pára de aumentar.

Agora, como naturalmente há opções e deixamos para trás certas coisas, se eu quiser ter uma conversa de cinéfilo com alguém com metade da minha idade vou, naturalmente, ouvir 99% de referências que não partilho e das quais não vejo um boi.

FCL: Refere várias vezes a sua idade... mas não me parece que ela constitua qualquer problema ou obstáculo seja ao que for.

EB: Curiosamente, e não percebo muito bem porquê, é permitido aos artistas plásticos uma longevidade profissional muito maior daquela que é permitida à generalidade das outras profissões. Um funcionário público merece repouso aos 65 anos. E os artistas plásticos?... Não merecem repouso? Trabalham melhor a partir dos 65 anos?... Ganham faculdades?...

--- --- ---

EB: Perguntou-me se eu faço uma quantidade de coisas para pertencer a... Perguntou-me se eu queria pertencer a... Respondo-lhe:

Preferia pertencer. Evidentemente, preferia pertencer. Mas é impossível. Para pertencer era preciso que a sociedade em geral, ou pelo menos a comunidade artística, pensasse como eu penso e utilizasse a linguagem como eu a utilizo. Contudo, se me permite mais uma repetição, pontualmente, encontro pessoas que me percebem de forma razoável (ou pelo menos parecem perceber).

Como qualquer artista, gostava de pertencer, gostava de ser reconhecido. Ainda que não fosse de uma forma transversal a toda a sociedade, gostava que, pelo menos no meio artístico, um aluno do 2.º ou 3.º ano de artes reconhecesse o meu trabalho.

FCL: Correndo o risco de estar a dizer um grande disparate, até porque nunca vivi por dentro aquilo que é a esfera artística portuguesa, e ainda assim, arrisco dizer-lhe que é muito mais reconhecido no meio artístico português do que aquilo que diz ser.

EB: Você tem tido sorte com as pessoas com que se relaciona...

--- --- ---

EB: Ainda sobre o fenómeno Paula Rego:

Em 2005 fui convidado para a inauguração da exposição da Paula Rego em Serralves. No final do jantar calhou estar a sair ao mesmo tempo que ela. Fora do museu estava uma multidão que não tinha conseguido entrar e, dentro do museu, várias pessoas queriam aproximar-se, queriam tocar-lhe. Algo como eu nunca tinha visto. Um fenómeno extraordinário, esquisito até.

Um mês depois fui convidado pelo João Fernandes para fazer uma visita guiada à exposição, diferente (se calhar bem pior) daquelas que o museu oferece. Passei 3 dias a ouvir o ‘staff’ responsável pelas visitas guiadas de Serralves (muitíssimo bem preparado). No dia apareceram inúmeras pessoas...

(FCL: Que leitura faz dessa grande afluência de público a uma visita guiada por si, artista, à exposição da Paula Rego?)

EB: Simples: por pouco dinheiro iam ter uma coisa apresentada como especial.)

EB: No meio de várias caras conhecidas encontro um casal amigo. Mais tarde, ele comentou:

—“Desde a outra que eu não via nada assim!” Imediatamente percebi a quem se estava a referir e o que queria dizer. A outra era a Amália Rodrigues e a identificação/comparação é evidente, ainda que sem a dimensão popular da Amália.

E no mundo da arte “propriamente dito”, desde há uns vinte e tal anos que não existe o menor respeito pela Paula Rego. É de bom tom dizer o pior possível do seu trabalho. E nos ‘mentideros’ dos anos 90 afirmava-se que este museu ou aquela instituição eram obrigados a agendar e comprar trabalhos de Paula Rego contra as suas vontades, não se sabe bem por ordem de que poder. Faz parte do ‘establishment’ artístico ser anti-‘establishment’.

--- ---

EB: (...) Quando a série “Aborto” foi exposta no Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian em 1999, houve alguém com uma ligação forte ao próprio CAM que não compareceu à inauguração, e que fez questão que se soubesse que não podia concordar com aquela exposição, artisticamente retrógrada e ideologicamente oportunista.

--- ---

FCL: É precisamente sobre isto, sobre a relação do artista com a esfera artística, que gostava de o ouvir...

EB: Eu não estou dentro do que você chama a esfera artística porque a minha galeria está fora da esfera artística.

FCL: A Galeria 111 faz, claramente, parte da esfera artística e você está, naturalmente, dentro da esfera artística.

EB: De um lado está a Galeria 111 (que concentra em si todos os males do mundo) e de outro lado estão todas as outras galerias do mercado. Quando o Manuel Brito era vivo, a 111 posicionava-se como concorrência à esfera artística.

FCL: As diferentes galerias, com diferentes identidades, participam todas, de diversas formas, na esfera artística. O mesmo se passa com os artistas.

EB: Há um funcionamento genérico nas galerias de arte: o investimento nos artistas pela realização de exposições para uma clientela existente ou a procura de diferentes clientelas (ou de novas redes de comunicação e intercâmbio comercial) para os seus artistas. E isto a minha galeria nunca fez. Nem nunca tentou fazê-lo. Todas as outras galerias o fazem ou pelo menos tentam.

--- ---

EB: Hoje, é obviamente impensável eu mudar de galeria. Hoje, nenhuma galeria aceitaria trabalhar com um gajo da minha idade e com um trabalho como o meu.

Ninguém investe numa coisa que pode acabar já. Ao contrário, é fácil investir num jovem. Custa pouco dinheiro. Se é bom pode ser espremido durante 20 anos. Se é muito bom pode durar 30 anos. E se não é bom pode ser largado a qualquer momento. E mais do que isso: ao colocar um jovem artista no circuito artístico, a própria galeria pode chegar a franjas desse mesmo circuito que lhe permita abrir as portas de feiras nacionais ou mesmo internacionais.

--- ---

EB: Eu até podia ter um toque de originalidade, invenção, diferença ou mesmo até da chamada qualidade, mas nada disso pode ser conhecido ou reconhecido pelo público, quando o difusor é a dinâmica do mercado de arte português.

--- ---

EB: Um pequeno país, um pequeno centro, por definição, vai mostrar pequenas coisas, irrelevantes.

FCL: Considera que a escala (e a dinâmica) da esfera artística local, portuguesa, impossibilita a exportação de mais do que 3 ou 4 artistas portugueses?

EB: Os artistas podem até apresentar os sinais exteriores de modernidade, podem até pertencer, mas não basta pertencer se não existir um mercado capaz.

--- --- ---

EB: Um dos meus problemas – ou uma das minhas espertezas – é a adaptação dos tempos aos espaços e dos espaços aos tempos. Por outras palavras, como tenho pouca saída, e como o meu trabalho vende pouco, é possível que os meus “célebres” intervalos, interrupções, pausas, paragens, hiatos, preguiças ou depressões, sejam, na realidade, um factor de correcção para não ficar com um excesso de produção, produção incapaz de ser escoada no mercado, mercado que me baixava o preço, preço baixo que só provava a minha falta de qualidade.

FCL: Essa leitura, embora especulativa, não me parece disparatada e faz sentido.

EB: Tive uma boa resposta “comercial” nesta última exposição “Bicos”. Encontro explicação para essa resposta nos baixos preços das obras, mas também no facto de não expor havia 5 anos. Percebi que havia pessoas que estavam à espera de uma exposição minha. Ou por serem meus amigos, ou por terem já um ou outro trabalho meu. E, com a exposição realizada na Fundação Calouste Gulbenkian (em 1998), percebi que muitas das pessoas que têm quadros meus nas suas casas não têm muitos quadros de outros artistas. Diria que até os meus colecionadores são exteriores ou marginais ao meio artístico português.

--- --- ---

EB: Na verdade podia estar pior. As 4 ou 5 pessoas que ainda me toleram e que se dignam aparecer nas minhas exposições dão-me uma grande honra.

--- --- ---

FCL: Tenho a entrevista concluída. De grande tema em grande tema foi atravessando um conjunto de questões sobre as quais gostava de o ouvir.

Referindo-me já àquilo que aqui se passou, pergunto-lhe se considera que esta conversa foi diferente daquilo que, e pela sua experiência, são as conversas tidas com outros operadores da esfera artística (galeristas, críticos, historiadores, professores, etc...)? Parece-lhe ter existido algo particular nesta conversa por eu próprio me relacionar, na primeira pessoa, com a criação artística?

EB: Nunca tive uma conversa com gente dessa. Lembro-me de que o Alexandre Melo, enquanto amigo, me entrevistou 2 ou 3 vezes. Lembro-me também de um ou outro jornalista artístico (por cá também chamados críticos de arte) me terem colocado uma ou outra questão.

Lembro-me ainda de me terem sido feitas 4 ou 5 perguntas antipáticas ou irrelevantes para um documentário que está a ser produzido, às quais eu respondi a custo, e lembro-me de que, no final da sessão de filmagem, fui obrigado a pedir que as retirassem.

De resto, nunca tive que responder a uma entrevista formal. E muito menos uma conversa para ser gravada, transcrita e editada.

--- --- ---

EB: Um exemplo interessante de uma entrevista com perguntas venenosas, que nos seus pressupostos contêm um número elevadíssimo de equívocos, aconteceu em 1982, quando aceitei dar uma entrevista a um licenciado em Letras, chamado Bernardo Pinto de Almeida, a respeito da minha exposição intitulada “Candeeiros, Cubismos, Cães e Colunas”. Ele começou por me perguntar: — “Tu anteriormente estavas numa fase figurativa e agora passaste a uma fase cubista...”, à qual eu tive que responder levantando-me e indo à minha vida (e, apesar do óbvio, já fui obrigado a escrever noutra oportunidade que não se tratava nem de candeeiros, nem de cães, nem de colunas – e, claro, nem de cubismos). Talvez tenha começado logo ali, num pequeno momento de impaciência, a obsessão do ex-jornalista, que parece que não descansa antes de despachar-me deste mundo para outro, e quanto mais depressa melhor.

Como diria o Detlev Scheider, há muita miséria na arte portuguesa.