

Gustavo Sumpta

Entrevista de Sandra Vieira Jürgens

RE.AL

Lisboa, Outubro de 2007

Quando é que se iniciou a tua convivência com o mundo das artes plásticas?

Começou com um amigo meu, o Eduardo Matos¹, que conheci quando fui viver para o Porto em 1988. Na altura havia uma galeria a que gostávamos de ir e havia a Casa de Serralves². Também frequentávamos uma discoteca chamada Lá Lá Lá que ficava no Centro Comercial Dallas onde íamos na noite de sexta-feira e na *matinée* de sábado. Depois, como o Eduardo tinha uma Suzuki 50, íamos para Serralves que era relativamente perto. Mas não fazíamos grandes conversas, tínhamos as conversas que se têm naquela idade. O irmão do Eduardo, o Jorge, também estava muito ligado à banda desenhada e acabei por ter esses conhecimentos por interposta pessoa. Era igualmente uma questão de empatia. Na realidade quando vim para Portugal deixei de ter amigos e tive de começar tudo de novo. O mesmo aconteceu quando vim viver para Lisboa em 94. Foi sempre um novo começo, como agora, por outros motivos.

Viveste em três cidades: Luanda, Porto e Lisboa. Fala-me da actividade artística e da tua experiência em Luanda.

As artes visuais em Luanda estavam sempre muito ligadas à actividade política e éramos estimulados a desenhar os ícones da revolução. Lembro-me que o meu pai, quando eu me «portava mal», me levava para o trabalho dele e punha-me a repintar os murais, as bandeiras, para eu ficar entretido. Dizia-me: «Estás a ver aquilo? O sol já comeu a tinta, vai lá pintar a bandeira na parede». Ele trabalhava numa fábrica que produzia oxigénio e acetileno, e por vezes eu também pintava os silos com um material cinzento preparado para receber a produção dos gases. Foi assim que peguei no pincel pela primeira vez. Mas em Luanda não havia vida artística. De Luanda ficou-me a tensão e uma série de outras vivências que são pessoais e intransmissíveis. Não vale a pena contar porque se há coisa que não sou é saudosista.

Mas de que maneira esta experiência em Luanda determinou o teu trabalho? De que maneira terá ela marcado as intervenções artísticas que realizas?

Isso é um pouco nebuloso para mim. Não sei responder a isso. Ficaram marcas e muitas memórias. Por exemplo, havia recolher obrigatório, as pessoas não podiam andar na rua depois da meia-noite e havia militares de elite a cada esquina. Não havia luz, o que iluminava as ruas eram os carros a passar. Em Luanda descobri a sexualidade, a dor física e igualmente uma série de prazeres. Foi lá que me embebedei pela primeira vez. Para mim é tudo muito confuso e dito assim até parece que foram apenas experiências más, o que é mentira. A minha casa estava sempre em festa e por vezes prolongavam-se até às tantas da noite, não importando que dia era da semana, e se no seguinte era dia de trabalho. Bastava haver razão para comemorar. As pessoas

¹ Eduardo Matos, São Paulo, Brasil, 1970. Artista plástico, membro fundador do Salão Olímpico (2003-2006). Vive e trabalha no Porto.

² A Casa de Serralves, para além de ser a sede da Fundação, constitui uma extensão importante do Museu de Arte Contemporânea, reservada à apresentação de exposições temporárias.

tinham medo e viviam os dias como se estivessem com receio de que «Hoje é o meu último dia» e «Não sei o que vai acontecer amanhã». Lembro-me de ter muito medo de prenderem o meu pai e a minha mãe, tal como haviam prendido os pais dos meus amigos. Havia uma grande suspeita e a polícia política trabalhava muito bem. Por outro lado, existia ainda a utopia do socialismo científico, da igualdade, da reconstrução do país. Todos os anos o Presidente arranjava um lema, ano da reconciliação nacional e do desenvolvimento, no ano seguinte.... era como se houvesse motes. Praticamente o presidente só falava à nação uma vez por ano. Acho que ainda hoje é assim.

E como era formado o teu círculo de amigos? Havia pessoas que se dedicavam à intervenção artística?

Havia um amigo meu que era o Victor. Tínhamos a nossa própria forma de intervenção artística que era copiar desenhos das bandas desenhadas. Depois tinha um outro amigo, que era um senhor mais velho, amigo dos meus pais, que em 81 e 82 me pedia ajuda para fazer aquelas campanhas de planeamento familiar com desenhos em cartolina do aparelho sexual do homem e da mulher. Mas a informação era muito filtrada e tudo aquilo se tornava muito patético. Também lia muito e havia uma livraria com biblioteca, que tinha os livros dispostos por cores que correspondiam às idades recomendadas de leitura. E acho que nessa altura uma das minhas fugas à regra foi começar a ler livros que não eram para a minha idade. Nessa altura ainda se escreviam bilhetes de amor às namoradas. Depois saía-se à rua e era inevitável que não nos tratassem assim: «Ó Branco vai para a tua terra».

Porque é que saíste de Angola e vais viver para o Porto?

Eu fui para o Porto, porque se em Angola nos apanhassem na rua sem o bilhete de identidade e com uma determinada idade teríamos de fazer a recruta. E ninguém poderia saber onde a fazíamos, porque em tempo de guerra o lugar em que se treinavam as tropas deveria permanecer desconhecido. Lembro-me do meu pai ouvir a Rádio Vorgan que era a rádio da Unita. Não a ouvia todos os dias, nem nunca foi membro da Unita nem do MPLA, mas havia a curiosidade de saber como estava a situação em Luanda. Nós não estávamos sitiados mas estávamos sempre com receio. Havia uma figura que era o Robin dos Postes, que era o Jonas Savimbi³, que derrubava os postes de electricidade de maneira a deixar-nos sem electricidade. Era uma maneira de nos facilitar a vida! No meu tempo aquilo era uma sociedade espartana. Ficávamos sem electricidade, corríamos, lutávamos, saltávamos e toda a gente queria pertencer à tropa de elite. Ninguém queria morrer à toa. No fundo tínhamos muito medo de morrer. Durante muito tempo tive medo de morrer. Muitos amigos meus morreram por negligência. Havia uma desinformação total, havia muito tribalismo e estas pessoas não podiam nem com brancos nem com mulatos. Só depois de muitos anos é que percebi porque me tentaram humilhar. Foi necessário um afastamento. Agora estou outra vez num novo começo e estou muito contente. Vai fazer dezassete anos e, se isto me sai do pêlo, prefiro mil vezes que seja assim. De outra maneira também não dá.

³ Jonas Savimbi foi líder da UNITA, movimento criado em 1966 para combater o colonialismo português.

No Porto foste logo para o Curso Profissional de Intérprete no Ballet Teatro Contemporâneo do Porto?

Antes disso ainda fui estudar ourivesaria na Escola Soares do Reis, mas não fazia nada, era mais copos, bagaços e outras coisas. Só então é que fui para o Ballet Teatro, depois de ter percebido que não ia dar-me bem no ensino normal. Dispersava-me muito. Era tudo novo. Lembro-me de não ter amigos. Era tudo muito ocasional e chamavam-me brasileiro. E o Ballet Teatro, valha-nos Deus. Sou da primeira leva, de quando o dinheiro da Comunidade Europeia ainda vinha fresco, mas aquilo não fazia sentido nenhum.

A ligação ao Teatro começa nesse momento ou já vinha de antes?

Eu acabo o curso de Teatro, de actor profissional, e toda a gente me chamava actor, mas eu sentia-me ignorante. Havia a boa vontade, mas os professores, e havia uns melhores do que outros, não sabiam nada, nem sequer ensinar. Tanto quanto me lembro só estão a trabalhar três pessoas da minha geração.

Mas começaste a fazer Teatro no Porto?

Fiz na escola e depois mais uma ou duas peças fora, mas andava mesmo triste com aquilo. Foi quando decidi ir estudar História para a Faculdade de Letras do Porto, mas não estudei nada. Para além do mais, esta faculdade era tremendamente homofóbica. Ia era às aulas de Estética do professor Álvaro Lapa⁴ na Faculdade de Belas Artes. Isso sim. Saía de lá com vontade de ir ler os livros de que ele falava.

O que é que te satisfazia mais nas aulas de estética do Álvaro Lapa?

Tudo. Isto é muito simples: há pessoas que nos despertam para a vida e há outras que nos levam por caminhos que não gostamos. E nisso sempre fui muito intuitivo. Eu em Luanda reprovei cinco anos e estava um pouco condenado a só fazer o que queria mesmo. A minha paixão em Luanda era o xadrez. Era a única coisa que me fazia acordar às 4 da manhã e estudar até às sete.

Mas porque é que o xadrez te interessava verdadeiramente?

Jogar. Cada partida é uma partida e há um encantamento. Não é como o boxe, em que se perdermos há sempre a desculpa de «Ah, o gajo é mais forte, tem os braços maiores» ou no basquete, em que ela é colectiva. Perder no xadrez era mesmo violento, eram as tuas ideias contra as dos outros. E havia os barreteiros, que tinham uns truques e não se esforçavam nada para ganhar. Tinham as pequenas armadilhas de algibeira, a que era necessário estar sempre atento. É um pouco como na vida. Ainda cheguei a jogar cá em Portugal durante dois anos, mas depois descobri os Ramones, os Cramps, e outros que tais, e o xadrez passou a ser outro. Mas acho que o xadrez é altamente formador, ensina-nos a estudar.

E, quando é que decides ir para Lisboa?

Decido vir para Lisboa, porque naquela altura ser actor, significava ser tudo e mais alguma coisa ... estávamos à mercê da imaginação dos outros. Mas vim para Lisboa fazer o Pogo Teatro, que começa por ser um grupo punk e no final acaba a ser um

⁴ Álvaro Lapa. Évora, 1939 – Lisboa, 2006. Artista Plástico.

grupo de design. O Rui Otero, o Luís Elgris e a Olinda Gil⁵ que são os amigos que guardo desse tempo, sabem do que estou a falar. Era design, estética, arte. Em apenas dois anos, o Pogo Teatro passou a ser considerado o grupo mais giro do Bairro Alto. Uma coisa patética: rapidamente chegou tão alto e percebi logo para onde é que aquilo ia. A parte positiva foi ter conhecido o Pedro Cabral Santo⁶, o João Fonte Santa⁷, que ainda hoje são meus amigos. Também conheci o Paulo Carmona⁸ e os Autores em Movimento⁹ e lembro-me muito bem de algumas exposições, uma na Reitoria, outra no Bairro Alto. Antes disso ainda houve uma exposição na Cisterna das Belas Artes que também gostei bastante. Eram gajos muito novos, acabei por consumir o que eles faziam e conhecê-los, ouvi-os falar. De facto, o Cabral Santo e o Fonte Santa foram pessoas que me ajudaram imenso mesmo sem querer. Já no Porto, havia nessa altura aquilo a que eu chamava os artistas Multibanco, com aquela pintura onde valia quase tudo, isto é poesia... e lá estava um banco a cada esquina, toda a gente andava a comprar a crédito, e o resultado disso está um pouco à vista. No Porto havia um desfazamento, aquilo era mesmo burguês no pior sentido.

A tua relação com os artistas plásticos constrói-se a partir do Pogo Teatro?

A partir de uma série de pessoas que faziam parte do grupo e que gravitavam em seu redor. Mas tudo aquilo se desmoronou devido ao design. Vi aquilo a acontecer e fui-me afastando. No Pogo Teatro eu era assim uma espécie de irmão mais novo, tinha opinião mas ela não contava muito. Havia outros artistas e, na realidade, o Pogo era um grupo bastante convencional e bastante estratificado em termos de quem mandava. Do que eu gostava no Pogo era de filmar, de ir com uma câmara e vamos lá filmar. Depois deixou-se de filmar para se passar a montar e é aí que começo a afastar-me. Já havia muita estética pseudo-asséptica.

Depois dessa experiência no Pogo Teatro, do que é que vais à procura, do que é que sentes falta nessa altura?

Dou de trombas com o que se chama ruptura. Não queria saber mais nada daquilo. O Pogo Teatro foi sempre uma estrutura amadora, apesar de durante alguns anos termos tido apoios. Mas eu tinha sempre de fazer outras coisas para ganhar dinheiro, já que só com o Pogo não dava.

O que é fazias nessa altura para ganhar dinheiro?

Fazia uns filmes muito pequeninos, que na altura eram muito bem pagos. Na altura dividia casa com o João Fonte Santa e com o Natxo Checa¹⁰. Eu gostava muito do João Fonte Santa e ainda gosto. É o que se pode chamar um amigo. Nisso sou um pobre milionário. Só trabalho com pessoas de quem gosto. Não consigo distanciar-me e separar as pessoas do que elas fazem. Não consigo ser condescendente. Se não sou

⁵ Rui Otero, Luís Elgris e Olinda Gil são os outros membros fundadores do Pogo Teatro.

⁶ Pedro Cabral Santo. Lisboa, 1968. Artista plástico.

⁷ João Fonte Santa. Évora, 1965. Artista plástico.

⁸ Paulo Carmona. Artista plástico. Foi membro do colectivo de artistas Autores em Movimento e comissário da exposição *Greenhouse display* (Estufa Fria, Lisboa, 1996).

⁹ Colectivo de artistas que na segunda metade da década de noventa organizou as seguintes exposições: *Greenhouse display*, (Estufa Fria, Lisboa, 1996); *Jetlag* (Reitoria da Universidade de Lisboa, 1996) e *X-rated* (Galeria Zé dos Bois, Lisboa, 1997).

¹⁰ Comissário de exposições, director artístico da Galeria Zé dos Bois, em Lisboa.

condescendente comigo, porque haveria de ser com os outros? Entretanto o tempo foi passando e as pessoas deixaram de ter essa capacidade de choque. Já não há choque. Só há sorrisos. No fundo a pior barbárie é a que é polida. Estou um pouco farto de Lisboa. Construí a minha cidade dentro desta cidade.

Como é que é essa tua cidade?

É feita do meu trabalho, do caminho, do lugar onde durmo para o local onde trabalho e de meia dúzia de amigos que tenho, que são mesmo muito poucos.

De que maneira trabalhas? És daquelas pessoas que têm um horário das nove às cinco?

Não, não, trabalho mesmo muitas horas por dia. Os dias passam e eu não me dou conta. Duas horas não me dá nada, tenho de ficar cinco, seis, sete, oito horas. E trabalho melhor quando tenho fome. Fico muito mais lúcido e prático. Estou um pouco cansado da cultura de festa e das modas. As tendências são para os estilistas.

Como é o teu processo de trabalho? Trabalhas uma determinada via e vais explorando-a até à exaustão? Levantas-te e sabes exactamente no que vais trabalhar ou és mais intuitivo?

Levanto-me e vou trabalhar. É mais intuitivo. Ando há cerca de um ano a afiar colheres e ainda tenho muito que afiar. As coisas acontecem-me. Como uma mortalha que te foge da mão e vai a voar, depois deixas cair outra, e ela cai-te... são as mesmas mortalhas, o mesmo gesto, mas o resultado é diferente. E o mesmo se aplica ao estar concentrado a cada instante. E se não me dou com a «comunidade», é porque preciso mesmo de me concentrar.

Mas há preocupações constantes no teu trabalho, ou elas vão mudando ao longo do tempo...?

Elas vão mudando mas é o trabalho que se revela. Se estiveres mesmo concentrado, essas pistas surgem a partir das coisas. É como se o artista fosse o médium. É o contrário da situação de Velásquez, quando se pintou no meio da multidão, como sendo a figura de proa da revolução. Nós sabemos que os artistas são os primeiros a fugir, não sei se é por verem melhor ao longe, mas são os primeiros a dar à sola.

Por que te interessou o campo performativo?

Porque nessa altura, em 2002 – 2003, quando comecei a investir e a fazer só isto, já estava cansado da minha relação com o teatro e com as artes visuais. Cada vez mais os artistas visuais arranjam uma teoria, uma tese sociológica, filosófica e começam a trabalhar a partir daí ou de uma notícia que pegam no jornal. O tema é a última coisa a revelar-se: «Ah afinal estou a trabalhar sobre isto». É por isso que não gosto muito de pensar; é a coisa que se pensa a ela própria e eu só tenho de estar lá. Para mim funciona ao contrário, as ideias pouco me servem nesse sentido, valem-me para decidir o que farei para o jantar. Há um excesso de formalismo, é só arte e isso nota-se. Por outro lado, esta escolha da performance também foi feita pela seguinte lei: Não sei desenhar, não sei pintar, não sei fazer vídeos. No fundo só faço o que sei fazer. Tenho mais a aprender com o pedreiro do que propriamente com o artista. Fui

negando isto, fui negando aquilo e vou resistindo: «antes só do que mal acompanhado».

Nota-se uma certa desilusão com o meio, com tudo...

Com tudo.

Que concepção tens da actividade artística. O que a justifica?

É como respirar, é como lavar os dentes todos os dias de manhã, para mim é mesmo vital. É daí que vêm os meus trabalhos. Só faço o que posso, só faço o que sei. Depois também tive uma experiência física bastante acentuada. Levei com os cornos vezes de mais, isto tem a ver com o carma, mas tenho mais força do que eles. É um pouco assim, vais negando, negando, e depois chega uma altura em que estás sozinho, isolado. Isto de ser actor é muito bonito, durante três meses és o máximo e depois chega uma altura... O que me chateava quando fazia teatro, era que precisava mesmo de ganhar dinheiro. Estreavas a peça e ao fim de uma semana, estava tudo feito em papa. E daí até passares a ser um mau colega é um instante. Uma coisa que aprendi no Porto é a «Não dar abébias». No fundo eu já fui a muitos enterros de artistas. Francamente em relação ao meio, eu não sei onde é que ele está. É frequente eu fazer os meus trabalhos e antes de os fazer as pessoas pensarem que eu sou um técnico. Ok, se eu fosse um técnico tinha os meus problemas de artista resolvidos. Sou cem por cento a favor dos técnicos. Quando eu fiz o trabalho no Projecto Terminal¹¹, na exposição *Toxic*, quem me safou foi o fulano que corta as madeiras. Com essas pessoas, sim. Há uma simplicidade que é necessária e que no meio faz toda a diferença. Nós importamos tudo, e em Portugal é muito difícil produzir-se informação que seja mesmo nossa. Dizem que é uma questão histórica. Eu nem sequer sou nacionalista, não sou sequer de cá. Na semana passada um senhor perguntou-me: «O senhor de onde é?»; e eu respondi: «Olhe eu já nem sei». Francamente não sei e não me interessa saber de onde é que eu sou. Isso não é vital para mim, o mais importante é acordar de manhã cedo e continuar, continuar.

O que é que tu valorizas na arte que se faz hoje em dia? Que aspecto valorizas mais numa intervenção artística?

Francamente não sei falar sobre isso. Fica tudo muito vago e só perante as coisas é que consigo relacionar-me. No outro dia fizeram-me a pergunta «Então qual foi a última exposição que realmente gostaste?» Tive de beber duas cervejas e só depois de passada uma hora é que me lembrei dum trabalho que o Pedro Morais fez no Jardim de Serralves, aquilo sim.

Do que é que gostaste?

Pode-se tocar, pode-se ouvir, pode-se ver. Pode ser encarado como uma pintura, podem-lhe chamar escultura, mas também não interessa o que lhe chamam. Estou mais perto das coisas do que propriamente do nome das coisas, porque hoje em dia vale quase tudo. No fundo do que se trata aqui é do salto do tigre de Benjamin, de quando se fala que os comunistas quiseram pegar no último ponto e construir um

¹¹ Projecto da Plano 21 (associação cultural dirigida por Paulo Mendes, Sandra Vieira Jürgens e Inês Moreira), que desenvolveu na Fundação de Oeiras, uma programação de exposições, conferências, concertos e propostas performativas nos anos de 2004 e 2005.

mundo melhor. Não, não, tens de saltar, saltar significa deixar tudo para trás, e deixar os anos noventa, e deixar a ideia que há de escultura, de instalação. Dar de trombas com as coisas boas e más. Isso é uma coisa que não vejo ninguém fazer, quer dizer, conheço um gajo que faz isso mas É ir para casa todos os dias de bolsos vazios, trabalhas, trabalhas e não fizeste nada de que pudesses dizer «Isto sim». Nada, é falhar, e falhar todos os dias, e não ter medo. No fundo tem de haver um mecanismo de auto-motivação. Ser mesmo «ranzinza», e isto é uma coisa de espírito, não é racional.

Mas de certa forma tu exploras a sensação de risco nas tuas performances?

É, mas na verdade não há risco nenhum. O risco é o que as pessoas vêem, mas para mim não há risco nenhum. Se dou um passo sei que vou dar aquele passo. Não faço nada por acaso. Eu nessas coisas, é aos palmos e aos pés. Quando estava no espaço de exposição do Prémio EDP Novos Artistas, toda a gente andava com a máquina fotográfica. Eu não preciso disso, eu ponho a mão nos sítios... Se me perguntarem o que me une a estas pessoas, tenho de dizer, nada. Ser autor é estar mesmo, é ser-se sozinho. Não tem a ver com ser-se grande ou pequeno. Os artistas visuais estão cada vez mais como os artistas do Teatro: dependem cada vez mais uns dos outros. A arte contemporânea, tal como é entendida hoje, é um espaço de maneirismos. Está como a Dança. Está como uma certa pintura. É preciso deixar tudo. Quando deixo de ser actor, deixo mesmo de o ser, deixo de representar. O Charlie Chaplin fez isso muito bem, fê-lo a vida inteira e representou sempre muito bem. Fez pela repetição, pela repetição, e eu não vejo ninguém preparado para isso, porque isso quer dizer sofrimento. Não estou a falar da escola de ballet russa. Isso é escravatura. Mas a escravatura está de volta. Tem outras formas, é dissimulada. Nós somos escravos do nosso banco. Não somos donos do nosso banco. A sedução não é sedução, é jogo de poder.

E no campo da performance, o que é que te interessa ver? Quais são as pessoas cujos caminhos de pesquisa te parecem interessantes?

Francamente não encontro ninguém a explorar caminhos. Não me revejo nos coreógrafos que chamam performances àquilo que não têm coragem de chamar coreografias. Chamam-lhes performances mas depois aquilo está carregado de formalismo, de maneirismos. Por outro lado, os artistas visuais usam a performance de uma forma leviana, pois sabem que aquilo não é para vender. O que eu acho estranho é haver cada vez mais pessoas a fazer mestrados sobre performance. Há uma ânsia de sermos doutores, sermos especialistas. Somos um pouco escravos da teoria linguística. Andamos todos a passear o Hal Foster. A programação de Serralves desconheço, a programação ficou chique. Serve para animar jardins e galerias. Se é para fazer isso chamem outros. Eu sou artista visual por consequência. Não por querer. Para mim as performances são acções.

E trabalhas muito ao nível do corpo, a fazer ensaios?

Aos ensaios chamo-lhes treino, porque são um pouco atléticos. Os Franceses chamam-lhe repetição e as repetições servem para encontrar o tempo justo para cada acção e para encontrar o melhor sítio, de onde se pode ver o trabalho. Eu não sou daquelas pessoas que chega e faz, preciso de muitos dias. O trabalho processa-se por camadas,

tenho de saber qual é o sítio, depois sabendo já qual é o sítio, tenho de encontrar o ângulo e nunca há um plano B nisto.

Que espaço concedes ao acidente?

Isso é mito, não há o acidente.

Estou a lembrar-me da tua acção *Primeira lição de voo, pobre não tem metafísica no IN.Transit*, em que se partiu uma lâmpada...

Eu fiz de propósito. A lâmpada está mesmo no centro da sala e foi algo que decidi no dia anterior. Pensei: Parto a lâmpada ou não? Bastou-me chegar o material, 10 centímetros para o lado e sabia que isso iria acontecer. Se não fosse nos três primeiros minutos seria nos dois últimos. Mas também não fiz nada para partir a lâmpada. Se não a tivesse partido também não perdia nada. O trabalho não é sobre partir lâmpadas, mas quando a parti, pensei: já ganhei o dia.

Mas porque é que tiveste essa sensação?

Porque não me assusto. Quando se está a fazer performance para as pessoas verem, o que desgasta são os nervos. Não me assusta partir uma lâmpada e quando as coisas se partem não é por maldade. É semelhante a desenrolar um rolo de papel higiénico e ver: ele vai de uma determinada maneira; depois pegas noutra rolo e lanças uma segunda vez, deixando-o ir sem querer controlar tudo. Já no caso dos artistas visuais eles têm uma ideia e depois começam a escrever a peça ao contrário. No trabalho é preciso um grande apuro, muita repetição, estar atento, e é isso que cansa, ver bem, ouvir bem, ser muito prudente, mudar uma coisa de três em três semanas, em vez de mudá-la todos os dias. É um processo de banho-maria.

Como é que lidas com a presença do espectador?

Eu gosto de espectadores e não é o espectador que me faz ficar mais ou menos nervoso.

Tu notas alguma diferença entre fazeres para ti e para outros? O que é que muda quando tens espectadores?

A minha atitude muda cada vez menos. Na vertente de Performance e da Dança diz-se que o artista precisa muito do público: «Ah, isto só se faz com público, com público isto é diferente». Eu não penso assim. Neste caso, sou mesmo purista. Para mim estar o público ali ou não é igual. E se vacilo já estou a perder pontos. O meu aquecimento é quase como dar a volta ao quarteirão a andar muito devagarinho, de uma maneira em que deixe de ouvir o bater do coração. Não faço alongamentos, estiramentos. Uma amiga disse-me uma vez sobre a minha relação com o público que «então, parece que te estás a borrifar para nós?» Se estivesse mesmo a borrifar-me fazia isto à porta fechada ou então nem sequer fazia. O meu sentido é o de continuidade. Do que eu gosto mesmo é de ir para o trabalho e não ver ninguém, de sair do trabalho e não ver ninguém.

No entanto, dás muita importância à amizade...

Ah pois, como diz outro grande senhor, vivemos em tempo de traição. As pessoas não querem saber nada sobre o que tu fazes. Querem saber com quem dormes, saber

quais são as tuas opções, é mesmo assim. Não tenho vida para droga, porque não ganho para droga. Não tenho vida para os copos porque não ganho para copos. Se não trabalho, não como, e mesmo que não como, tenho de ir trabalhar. É isso. Depois há uma série de pessoas que admiro, que têm mantido a sua coerência, o Paulo Mendes¹², o João Fiadeiro¹³, o Vítor Pinto da Fonseca¹⁴. Eu sou assim e já não vou mudar. Os truques de algibeira também eu os conheço. Se fores ali à Rua Garrett¹⁵, vêes que andam todos a passear a Diferença e a Repetição. A pergunta é: Já leram isso como deve ser, ou fica bem levar o livro debaixo do braço? O Brecht também fica bem e, então, o Hal Foster, fica muito melhor.

O Hal Foster já não está ultrapassado?

Está, está. Um daqueles cavaletes da *Primeira lição de voo, pobre não tem metafísica* era o Hal Foster. As pessoas também precisam muita de metáforas.

Fala-me um pouco dessa intervenção.

Isso aconteceu numa iniciativa organizada pela RE.AL chamada *Case Study 2* em que o João Fiadeiro convidava algumas pessoas. Nasceu no contexto da aplicação do que se chama Composição em Tempo Real, uma coisa que já faço há muito tempo. Na altura, o momento estava um bocadinho paisagístico e pensei: Ok, depois do vale temos a ravina. A primeira vez lancei um cavalete de costas por cima da cabeça dos meus colegas e quando apresentei no IN.Transit¹⁶ tive de a redimensionar e meter um elefante dentro de uma caixa de sapatos. Mas o trabalho continua a ser o mesmo. Não mudou nada e acho que é o trabalho ideal para ali. Uma vez perguntaram-me: «E então tu não te cansas de estar a repetir as tuas performances?». Não, eu quero continuar a fazer e a trabalhar melhor. Se repetir, melhor.

És perfeccionista?

Isso não sei. Na minha vida pessoal falhei, reprovei cinco anos, fui fazer um curso de História que não fiz, envolvi-me na criação de um grupo de teatro que deu no que deu. Acho que não sou perfeccionista. Olhando para trás, vejo o isolamento. Vive-se muito bem sozinho e francamente ao contrário de outras pessoas, não morro de tédio. Há dias em que as paredes do estômago se colam uma à outra. O artista contemporâneo é mais dado a jantares, à troca de informação, de ideias sobre projectos... e isso foi uma coisa boa que me aconteceu, já ninguém me pergunta por projectos. Ter poucos amigos é mesmo essencial, é um valor que já nem tem valor. E quando se desliga o rádio, o melhor é mesmo desligá-lo na ficha. Assim ele não toca. Estou um pouco farto. E não estou sequer desiludido com o meio. Eu não sei é aonde é que ele anda. Mas para mim isto é mesmo vital, não sei fazer outra coisa. Isto não tem a ver com a performance, com ser artista, com ser bem-falante, são outras realidades. Eu ando à procura de outras coisas.

¹² Artista plástico, Paulo Mendes tem desenvolvido desde a década de noventa intenso trabalho na área do comissariado e projectos multidisciplinares.

¹³ Coreógrafo, bailarino e director artístico da RE.AL.

¹⁴ Coleccionador, galerista e director da galeria VPF Cream Arte e da Plataforma Revólver.

¹⁵ Rua central da Baixa de Lisboa conhecida pelo café a Brasileira, lugar histórico de encontros entre intelectuais e artistas no início do século XX.

¹⁶ Projecto comissariado por Paulo Mendes.