

Projeto Catálogo Raisoné das Exposições da FCG – Recolha e inventariação do material vídeo

O projeto *Catálogo Raisoné das Exposições da Fundação Calouste Gulbenkian* visa a inventariação, estudo e divulgação da memória expositiva da Fundação Calouste Gulbenkian no campo artístico entre 1957-2010. Para uma completa análise, investigação e valorização dos Arquivos da Fundação foi necessária uma pesquisa exaustiva dos seus registos documentais, fotográficos e videográficos.

Focando-nos somente no estudo do material não-livro (vídeos/filmes), pretendemos de momento esclarecer e explanar o trabalho desenvolvido nessa tarefa. Os registos vídeos selecionados corresponderam aqueles que, direta ou indiretamente, reportaram as exposições da FCG, ou que nelas foram integrados. São estes: vídeos de autor ou registos documentais das exposições. Este vasto arquivo incluiu uma fase de investigação, inventariação e catalogação, que fortemente enriqueceu o inventário-base pretendido no projeto Raisoné, tanto como a valorização e compreensão do historial de exposições Gulbenkian. Neste sentido, não só o acervo documental da Fundação (Arquivo; B.A; CAM) esteve abrangido em todo o processo de trabalho, mas igualmente os repositórios da Cinemateca Portuguesa - ANIM e da RTP foram cruciais para uma total validação do objetivo pretendido.

Tendo em conta as particularidades de cada vídeo visionado ao longo do projeto, começamos por enumerar as suas diferentes vertentes: a grande maioria é referente a filmes documentais que a própria Fundação encomendou (e neste contexto, podemos distinguir alguns realizadores que largamente contribuíram para esse testemunho, nomeadamente António Campos (1922-1999), que destacaremos no presente texto); excertos noticiosos ou informativos, não só de canais televisivos, mas também de revistas cinematográficas¹; e vídeos institucionais, promovidos não só pela Fundação mas também por outras Instituições como a RTP ou a Voga Revista Cinematográfica, que de certo modo não convocam nenhuma exposição em particular, mas que se debruçam sobre a Fundação e a sua ação enquanto uma Instituição inovadora no campo artístico nacional. Localizámos ainda alguns registos de visitas-guiadas a determinados certames; assim como os já mencionados vídeos autorais integrantes de exposições ou que delas

¹ *Voga Revista Cinematográfica; Rivus Pathé Magazine; Objectiva Cine-Jornal Actualidades Portuguesas.*

resultaram; visionámos igualmente alguns DVDs interativos; recolhemos entrevistas, depoimentos e discursos de personalidades reconhecidas no panorama cultural do país e da Fundação; e finalmente, conseguimos também ter acesso a alguns documentários independentes, de publicações nacionais e estrangeiras, que decorreram de exposições patentes na FCG. Todos os vídeos/filmes visionados relevantes para o projeto perfazem um total de 116 registos.

Para cada suporte videográfico foi elaborada uma ficha de inventário, que designamos como Ficha Documento Audiovisual, onde distinguimos diferentes campos de preenchimento: *Título; Data; Realização; Publicação; Data da Publicação; Duração; Descrição Física; Local/Cota; Exposição Relacionada; Descrição* – neste último Campo incluímos outras informações como a identificação dos intervenientes no filme; o local ou espaços filmados; esclarecimentos sobre a exposição; obras destacadas; ou ainda outros dados importantes e necessários.

Os vídeos estudados não corresponderam todos a suportes físicos idênticos, pelo que tivemos contacto com registos em Betacam, VHS, DVD, CD-Áudio e filmes em película de 8mm e 16 mm. Esta diversidade também se evidenciou na língua de edição dos mesmos, dado que nem todos foram editados em português, mas também em inglês, francês e alemão – sendo que na maioria dos casos tratam-se de registos não-legendados. Também a nível técnico, os registos fílmicos variaram entre vídeos a preto e branco ou a cores, e vídeos apenas com banda de imagem ou com sonorização, pelo que estas distinções nos permitiram entender e relacionar uma linha evolutiva do contexto cinematográfico, lógica, mas não exclusivamente relacionada com a evolução técnica e material dos suportes. As mesmas distinções também se aplicam nos filmes de autor, o que muitas vezes significou a inscrição de uma tentativa de cunho autoral do seu realizador.

Num panorama cultural e social complexo como foi o de Portugal desde o início do Estado Novo (1933-1974) até 2012², conseguimos, através das imagens visionadas, percorrer o contexto histórico nacional daquelas décadas, apoiando-nos nos vídeos e filmes que inventariamos. Naturalmente, tanto os vídeos documentais (e particularmente

² A primeira Ficha Audiovisual e a última Ficha realizadas correspondem, respetivamente, aos anos de 1957 e ao ano de 2012.

os que resultaram de excertos de jornais e noticiários da época) como os de autor, refletiram os ideais, pensamentos ou revoltas culturais que marcaram a situação política e artística do país.

Neste sentido, julgamos então ser pertinente, de seguida, organizar um breve apontamento do historial vídeo e cinematográfico de Portugal, e, por consequência, destacar alguns dos vídeos elaborados ou decorrentes da FCG que visionámos no âmbito deste projeto. Para isso, sublinharemos primeiramente o contexto inaugural e cultural em que a atividade fílmica se inseriu nos anos de 1950-60 em Portugal, e o modo como este se veio a desenvolver nas décadas seguintes. Num segundo ponto, entendemos ser essencial introduzir uma breve reflexão acerca dos excertos noticiários que tivemos oportunidade de visionar, enquanto forma de divulgação das exposições da Fundação (e o seu papel ativo na sociedade daqueles anos) e a sua relação quer com as políticas do regime ditatorial, quer com a situação pré-revolução 25 de Abril.

Posteriormente, sublinhando o *Documentário* como uma vertente vídeo em crescente desenvolvimento naqueles anos, identificámos naturalmente António Campos como uma figura a evidenciar, devido ao seu papel notório na reportagem das exposições Gulbenkian e na caracterização do estilo documental que veio a influenciar os seus companheiros e futuros realizadores.

Finalmente, de modo a registar os vídeos de carácter autoral que localizámos ao longo do projeto, abordaremos ainda esse contexto criativo, de forma a comprovarmos essa atividade artística em Portugal.

Vídeo: suporte científico e artístico

Ultrapassada a polémica e o debate internacional sobre o aparecimento do vídeo/filme e o seu papel não meramente documental e técnico (assim como já havia acontecido poucas décadas antes, em meados do século XIX, com os debates em torno da fotografia documental e da fotografia artística), principalmente a partir da segunda metade do século XX a realização de filmes passou a estar ao alcance de um grande número de pessoas. Deu-se o aumento exponencial do cinema independente e dos filmes caseiros, aumento que inevitavelmente se expandiu ao campo das artes visuais.³

³ MAGALHÃES, Andreia (2003) P. 31

Assim, desde o início do século XX que os artistas trabalharam com imagem em movimento. Artistas como Fernand Léger (1888-1955), Man Ray (1890-1976) e Marcel Duchamp (1887-1968) trouxeram o cinema para o território das artes visuais, mas foi principalmente a partir da década de 1960, com a difusão do vídeo e do filme de 16 e 8 mm, que a imagem em movimento se inscreveu decisivamente neste território, atingindo o seu ponto mais alto a partir de meados da década de 1990.⁴

A contínua e acelerada evolução da tecnologia tem vindo desde então a gerar uma multiplicidade de suportes e formatos. Depois da revolução eletrónica seguiu-se a digital, e todas elas contribuíram para a permanência, cada vez mais enraizada, da imagem em movimento nas práticas artísticas contemporâneas. A projeção de imagens em movimento, sob diversas formas, passou a ser um dos maiores domínios nas artes do século XX.⁵

Cinema Português: o Documentário dos anos quarenta e cinquenta

No caso português, o começo do Estado Novo coincidiu com o arranque do cinema português – um cinema que, aliás, não tinha tradições de intervenção cultural nem de realismo crítico, mas que correspondia quase sempre a espetáculo e a divertimento.⁶ Assim, Portugal era animado por um cinema alegre, agradável, imediato e otimista que correspondia também à imagem das supostas certezas do regime, refletindo o país ordeiro que se pretendia.

Neste contexto, no mesmo ano em que se estreava o filme de comédia portuguesa, *A Canção de Lisboa* (1933) de Cottinelli Telmo (1897-1948), entrava em vigor a Constituição Política do Estado Novo, consagrando o regime que iria servir-se do cinema e *jornais de Actualidade* como instrumentos de política e propaganda.⁷

⁴ *Idem.* P. 181

⁵ *Idem.* P. 34

⁶ Não era pela evocação histórica que o cinema português poderia singrar, dadas as dificuldades técnicas e de produção de tal género. Por isso, os cineastas dos anos trinta, os pioneiros, lançaram-se nas direções fundamentais: o *Humor* e o *Romance Popular*. Vejam-se como exemplos: *A aldeia da roupa branca* (1938) de Chianca de Garcia (1898-1983), ou *O pai tirano* (1941) de António Lopes Ribeiro (1908-1995); ou ainda *As pupilas do senhor reitor* (1935) de Leitão de Barros (1896-1967) ou *Os fidalgos da casa mourisca* (1938) na versão modernizada de Arthur Duarte (1895-1982). PINA, Luís (1977). P.41

⁷ Em 1974, com a queda do regime ditatorial, foi possível uma revista que se publicou em Lisboa (*Revista do Povo*, n.º 13, de 1/12/75) dar a conhecer extratos de um *Relatório do Ano* de 1958, com a chancela da Presidência do Conselho e do Secretariado Nacional da Informação, Cultura Popular e Turismo, que tratava o *Fundo do Cinema Nacional* e prestava contas relativas aquele ano. Por esse Relatório tomava-se conhecimento do seguinte: *perto de dois mil contos [9.975,96€] vão para o SNI “para filmes turísticos e outros”, sem ficarmos a saber quais nem por quem foram realizados; mas se analisarmos o*

Focando-nos na história do *documentário* em Portugal, podemos assim verificar que entre 1920 e 1930, alguns realizadores atreviam-se já a explorar e gravar os aspetos documentais da vida portuguesa.⁸ Para além de produzir filmes, a *Portugália Film* dedicava-se também à execução de documentários, assim como a *Invicta Film* se concentrou sobretudo na realização daquele género. A par desta tendência documental, começava a desenvolver-se o *cinema de ficção*.⁹ Em 1917 foram criados os Serviços Cinematográficos do Exército, aos quais se ficou a dever, em 1920, o lançamento de um jornal de atualidades intitulado *Actualidades Portuguesas* que, mensalmente, registava os acontecimentos mais importantes da vida do país, fossem eles de natureza militar ou não. Anos mais tarde, não só a própria FCG levava a cargo o registo vídeo de algumas das suas exposições, mas também estes noticiários da época, compreendendo o prestígio e mérito da Instituição, fizeram as suas próprias reportagens ao Museu e Sede Gulbenkian, anunciando as respetivas exposições – certos apontamentos destes jornais foram precisamente visionados por nós no âmbito deste projeto, centrando-nos nas notícias publicadas a partir dos anos cinquenta e sessenta.¹⁰

De certo modo, o documentário português foi perdendo interesse, tornando-se no tal veículo da propaganda governamental – à semelhança de outros regimes fascistas, a censura obrigava ao filtro de todos os meios culturais e artísticos, o que veio a resultar numa atividade artística oficial débil, *fácil* e muitas vezes fictícia ou pelo menos não representativa da realidade da nação. Ainda assim, também no ano de 1933 toma posse do cargo de Secretário da Propaganda Nacional, António Ferro (1895-1956), que se dispôs a renovar o ambiente cultural e artístico nacional na linha de um modernismo direitista que tinha no “bom gosto” e no culto das tradições portuguesas um princípio de ação.¹¹

desdobramento da verba “*subsídios, bolsas, filмотeca, etc*”, verifica-se, por exemplo, que enquanto à filмотeca foi cedida uma modesta importância de 203 308\$80 [1.014,10€], gastaram-se nos *Jornais de Actualidades - Imagens de Portugal* perto de mil contos [exatamente 948 867\$00 o equivalente a 4.732,93€]. ALVES, Henrique Costa (1978). P. 121-122

⁸ Como exemplo, podemos indicar o documentário de Manuel Costa da Veiga (1907-?) *Aspectos da Praia de Cascais* (1899), onde se via o rei D. Carlos (1863-1908) na praia e depois em visita ao Sporting Club. ALMEIDA, Manuel Faria (1982) P. 23

⁹ MAGALHÃES, Andreia (2003) P.23

¹⁰ Exemplos: *Exposição de pintura de Souza Lopes*, 1962, reportada pelo *Jornal de Actualidades* patrocinado pelo SNI (Arquivo ANIM); *Exposição do Oriente islâmico no Museu de Arte Antiga e Exposição Escultura e Desenho de Emílio Greco*, ambas em 1963, reportadas pelo *Jornal de Actualidades* patrocinado pelo SNI (Arquivo ANIM); *Exposição Miró: Obra Gráfica*, reportada pela revista *Rivus Pathé Magazine* (n.º8), em 1974 (Arquivo ANIM).

¹¹ PINA, Luís de (1977) P. 40

Geração de 1960 e Pós-25 de abril: o Novo Cinema/Documentário

Porém, foi a nova geração dos anos sessenta que veio dignificar de novo o documentário português. As proibições do Estado não esmoreceram o entusiasmo e os anos seguintes revelaram-se como anos de intensa atividade cineclubista, uma atividade que se prolongou em ações desenvolvidas em associações culturais, clubes desportivos, entidades escolares, etc. Descobria-se a importância daquilo que se convencionou evocar de *cultura cinematográfica*, que se fez chegar a toda a parte, independentemente de preferências ideológicas.¹²

Neste voltar da página da situação cinematográfica, política e cultural portuguesa – envolta desde os anos cinquenta num contexto então de *desencanto da realidade*¹³ – previa-se que um novo cinema iria finalmente emergir, livre e comprometido com a realidade nacional. Apareciam então os primeiros sinais de liberdade a par da proibição censória, quer de testemunhos do mal-estar social ou de contestação evidente do sistema.¹⁴ Durante os anos sessenta apontavam-se já algumas das principais orientações que iriam caracterizar o movimento do Novo Cinema, influenciado pela Nouvelle Vague francesa e pelo neo-realismo italiano, e que vale a pena destacar: previa-se não só a criação de um cinema de qualidade, que garantisse, no estrangeiro, um conhecimento mais exato e vivo da situação nacional, mas sobretudo um cinema contestatório, marcadamente contra o regime e representativo da realidade social e económica daqueles anos.¹⁵

Com o 25 de abril de 1974, sem censura e com um larguíssimo apoio do IPC¹⁶ e da RTP, o documentário português conhece então uma nova fase, sobretudo com o designado *cinema de intervenção*, que permitiu o aparecimento de muitos novos realizadores

¹² *Idem*. P. 65

¹³ Particularmente no caso do cinematográfico nacional, este *desencanto* pela situação sociocultural do país fez-se notar já nas décadas de 1940 e 1950. O cinema português, que tinha vivido o seu desenvolvimento inicial nos anos quarenta, assiste durante os anos seguintes a uma irreversível decadência, em termos de ideias, de renovação estética, de público, e até, pura e simplesmente, de produção. MONTEIRO, Paulo Filipe (2000) Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema', In Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (pp.306-338), Lisboa, Círculo de Leitores. P.2-4

¹⁴ *O Mal-amado* (1973) de Fernando Matos Silva (1940-) seria proibido pela censura, mas *toda a gente* o visionara em projeções privadas, o que revelava bem as contestações culturais em confronto com as políticas. PINA, Luís de (1977) P. 83

¹⁵ MONTEIRO, Paulo Filipe (2000) Uma margem no centro: a arte e o poder do 'novo cinema', In Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar* (pp.306-338), Lisboa, Círculo de Leitores. P. 12; 16-17;20-22

¹⁶ Instituto Português de Cinema, atual ICA - Instituto do Cinema e Audiovisual.

dedicados a este tipo de cinema: entrevistas em direto, ilustradas por aspetos humanos envolvidos no problema social ou político em análise.¹⁷ O cinema português, se teve durante algum tempo uma certa inspiração pictórica – de quadro composto, de realidade estilizada –, perdeu-a com esta nova geração, que desprezava o estúdio e preferia o cenário real.

F.C.G. e o Estado Novo

A ação da Fundação Calouste Gulbenkian no decorrer da sua criação (1956) até aos dias de hoje, acompanhou largas décadas, atravessando o período do Estado Novo do qual foi totalmente (ou supostamente) independente. Neste sentido, vale a pena tentar compreender o contexto em que se inscreveu e a convivência que manteve com o regime de Salazar (1889-1970). Depois de uma breve introdução poderemos então debruçar-nos sobre a reportagem das exposições da F. C. Gulbenkian, não só realizadas pela própria Fundação, mas também, como já referimos, pelos próprios recursos do Estado, que reconheceu o papel da FCG na promoção da arte portuguesa.

Para tentarmos determinar o impacto da ação da FCG no panorama artístico, tendo em conta não só a situação artística mas também a conjuntura política da época, é necessário compreender que a Fundação não só promoveu a criação artística nacional, como também beneficiou de condições favoráveis, que contribuíram para o sucesso das suas iniciativas.¹⁸

De facto, Salazar compreendeu os benefícios que a aplicação dos rendimentos de Calouste Gulbenkian (1869-1955) em Portugal poderia trazer, sendo que o mesmo considerou aquela Instituição a *“coisa mais importante que sucedeu em Portugal nos últimos cinquenta anos”*¹⁹. Marcelo Caetano (1906-1980) e Oliveira Salazar elaboraram conjuntamente com o primeiro presidente da Fundação, José de Azeredo Perdigão (1896-1993), os estatutos da FCG, que acabaram por determinar uma maioria portuguesa no seu Conselho de Administração. Não obstante, seria necessário afirmar continuamente a independência da FCG face ao regime. A maior preocupação seria tornar a Instituição completamente apolítica e independente do governo, sem que contudo, logicamente, a mesma pusesse em causa o regime. Azeredo Perdigão procurava assim definir para a FCG

¹⁷ ALMEIDA, Manuel Faria (1982). P. 31

¹⁸ OLIVEIRA, Leonor (2013) P. 5

¹⁹ *Idem*. P. 27; P. 32

um caminho próprio, sem risco de entrar em conflito com os Estado e as suas instituições.²⁰

Muitos dos excertos noticiosos que visionámos ao longo deste processo de inventariação, correspondiam precisamente a inaugurações de Exposições da Gulbenkian, ou a encontros relativos a essas mostras, ou até referentes às Bibliotecas itinerantes²¹ da Fundação, onde podemos de facto identificar Salazar ou Marcelo Caetano e Azeredo Perdigão em informal convívio – o que nos parece confirmar a relação de concordância e respeito mútuo de ambos os representantes.²²

A nova Fundação conseguia assim – no contexto da renovação da ordem social do Pós-II guerra mundial e através dos seus recursos, investindo na modernização dos seus valores artísticos culturais e expositivos – segundo Salazar, colmatar a ação do Estado nas diferentes áreas visadas pelos seus estatutos: Arte, Beneficência, Ciência e Educação.²³

Quanto à organização das exposições, esta assentava não só na distribuição de incentivos, mas também na produção de novas iniciativas. As exposições acabaram por ser bastantes diversificadas, abrangendo a arte contemporânea portuguesa, mas também outros períodos artísticos históricos e a arte internacional.

Os certames patentes na FCG seriam portanto a vertente mais visível da intervenção da Instituição nas artes plásticas, pelo que a sua organização e sobretudo a sua montagem não deveriam ser descuradas, tal como nos confirma a imensa quantidade de registos vídeos e documentários acerca destas mesmas atividades.²⁴

²⁰ *Idem*. P. 32; P.42-43

²¹ As *Bibliotecas Itinerantes* da Fundação Calouste Gulbenkian fazem parte do imaginário de diversas gerações, pois possibilitaram a leitura de livros para aqueles que, então, não tinham fácil acesso a estes, ou promoveram a leitura junto das Escolas um pouco por todo o País. O Serviço de Bibliotecas Itinerantes (SBI) foi criado em 1958, segundo a sugestão de Branquinho da Fonseca (1905-1974), e teve como objetivos principais promover e desenvolver o gosto pela leitura e elevar o nível cultural dos cidadãos, assentando a sua prática no princípio do livre acesso às estantes, empréstimo domiciliário e gratuidade do serviço. Em dezembro de 2002, pela circunstância de vários factos, o Serviço foi extinto.

²² Como exemplos destes encontros vejam-se os vídeos: *I Exposição de Artes Plásticas da FCG, 1957*, reportada pelo noticiário *Imagens de Portugal* do SNI, onde podemos reconhecer os membros do governo e chefes de Estado na inauguração do certame. Mas também o vídeo institucional *F.C.G. 12 Anos de Actividade*, que reúne uma compilação de vários acontecimentos marcantes na história da Fundação, e onde podemos reconhecer Salazar com Azeredo Perdigão tanto em inaugurações de exposições, como numa visita às Bibliotecas Itinerantes. (Arquivos da B.A da FCG e do ANIM)

²³ *Idem*. P. 409

²⁴ Veja-se como exemplo o registo vídeo da montagem da Exposição *Pomar. Um Desenho. Quatro poetas no metropolitano*, em 1984 no CAMJAP-FCG, onde se registou tanto o artista como José Sommer Ribeiro (1924-2006) na seleção das obras e na preparação da exposição.

Relativamente às imagens da montagem e inaugurações de exposições, ou outros acontecimentos referentes à FCG, a Fundação permitia um registo muito alargado não só a realizadores cinematográficos, mas também a profissionais de outros recursos tecnológicos - como fotógrafos, jornalistas, investigadores, etc. Conservam-se, por isso, nos arquivos da FCG, no ANIM e na RTP essas numerosas reportagens. Essas imagens documentais reproduziam uma versão oficial dos acontecimentos, apontando para um carácter institucional, que não só a FCG mas também outras Instituições quiseram registar e partilhar. Esse é o caso das revistas cinematográficas ou dos *Jornais de Actualidades* do Secretariado Nacional de Informação (SNI)²⁵ que chegava a declarar o seu acolhimento das iniciativas da Fundação Gulbenkian, assumindo o espírito da Fundação na apresentação e desenvolvimento das artes em Portugal. O principal órgão de propaganda do regime compatibilizava-se com a postura que os principais representantes do Estado e da Igreja tomavam relativamente à FCG, através da sua presença nas inaugurações das exposições.²⁶

António Campos: Reportagem das Exposições Gulbenkian

Parece-nos relevante destacar o caso de António Campos, não só porque muitos dos vídeos e documentários que observamos durante o projeto foram da sua autoria, mas também pelo papel que este realizador deteve na reportagem de diversas exposições da FCG, nos anos que lá trabalhou (1970-1978) – primeiramente, no Serviço Auditório e Som (na qualidade de técnico de cinema) e a partir de 1974, no Serviço de Belas Artes como realizador cinematográfico.²⁷

No presente texto apenas nos interessa reportar a atividade documental de Campos no que diz respeito às exposições da FCG, mas a sua figura não deve de maneira nenhuma ficar limitada a esse período da sua vida, sendo importante compreender o contexto

²⁵ O SNI, Secretariado Nacional de Informação, era o organismo público responsável pela propaganda política, informação pública, comunicação social, turismo e ação cultural, durante o regime do Estado Novo em Portugal.

²⁶ Como exemplos veja-se a reportagem da *Objectiva Cine-Journal Actualidades Portuguesas* (n.º191) à *Exposição de Etienne Hadjú* em 1974; mas também a reportagem do SNI à *II Exposição de Artes Plásticas da FCG*, em 1961; ou ainda o noticiário de *Imagens de Portugal* (n.º199) à exposição e concerto *Evocação Beethoven* (1960) organizado pela FCG no Palácio Foz, onde estão presentes os chefes do governo e o Cardeal Patriarca de Lisboa. (Arquivos da B.A da FCG e do ANIM)

²⁷ As datas de 1970-1978 são as encontradas nos registos dos Recursos Humanos da FCG, mas na sua ficha de funcionário consta a informação que António Campos colaborava já com a Fundação desde 1962 no Serviço de Projetos e Obras. O seu primeiro filme para a FCG data precisamente de 1962 e intitula-se: *Instrumentos Musicais Portugueses I / Exposição de Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Este registo vídeo detém uma Ficha Documento Audiovisual, e encontra-se arquivo no ANIM. PENAFRIA, Manuela (2009) P. 10

cinematográfico em que o mesmo se inseriu, a sua estética e as influências no âmbito do documentário que vieram a repercutir-se noutros realizadores.²⁸

Segundo João Mário Grilo, o período de 1960 a 1990 corresponde aos anos de um *cinema de autores*.²⁹ E é precisamente o que António Campos foi no cinema português: um autor. Os referidos anos coincidem com os da sua filmografia mas, o essencial é que António Campos manteve uma coerência temática e formal na realização das suas reportagens ao longo do tempo. O que gostaríamos de destacar é a experiência de uma tendência fílmica que já tínhamos anteriormente apontado (aquando os novos realizadores da década de 1960) e que se interessava sobretudo por filmar o presente, resultando na atualidade dos temas registados. Entendemos pois que António Campos não é apenas uma referência obrigatória na história do documentário – ou do cinema – português, dado que a sua obra afigura-se-nos como um dos caminhos determinantes da cinematografia portuguesa.³⁰

Assim, os filmes que visionámos são sobretudo documentários sobre arte realizados para a FCG, filmes institucionais ou reportagens de eventos organizados pela FCG e das suas exposições que, a pedido da mesma, António Campos preservou em imagem.³¹

Os seus registos caracterizam-se então por uma utilização da câmara que é absolutamente cúmplice do olhar do seu realizador. Os filmes para a FCG permitiram a António Campos treinar a câmara e o material técnico adjacente, que, segundo o próprio: “*São filmes talvez sem grande interesse [artístico] mas o que têm, enorme, para mim, pois permitem, pela experiência resolver certos problemas de ordem técnica o que me dá maior vontade para filmes que me interessam mais.*”³² Estas afirmações do realizador confirmam que mais do que uma tentativa autoral impressa nos seus documentários das exposições, estes foram uma importante possibilidade e oportunidade de experimentar e ensaiar com a câmara.

²⁸ Para estudo da atividade cinematográfica de António Campos consultar: PENAFRIA, Manuela (2009). *O Paradigma do Documentário. António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom

²⁹ GRILLO, João Mário (1991). *Cinema Português in Enciclopédia Temática Portugal Moderno; Vol. Artes e Letras* (pp. 16-17). Lisboa: Edições Portugal Moderno.

³⁰ PENAFRIA, Manuela (2009) P. 16-17

³¹ Vejam-se como exemplos os documentários de A. Campos das exposições da FCG: *Exp. Comemorativa do centenário de Claude Debussy* (1962); *Arte portuguesa do naturalismo aos nossos dias* (1968), também noticiada pelo jornal do SNI (n.º393); *Arte francesa depois de 1950* (1971); *Exp. Portugal e a Pérsia* (1972); *Exp. Raúl Lino* (1973); ou ainda *Exp Rodin* (1973).

³² *Idem*. P. 22

António Campos filmou as exposições Gulbenkian muitas vezes tão minuciosamente que quase possibilita ao espectador recuperar uma imagem completa e global de várias exposições: alguns filmes são exercícios de cor, de som (ainda que muitos se constituam apenas em banda de imagem) e de movimento, mas principalmente organizam-se segundo um registo cuidado e integral dos espaços expositivos, assim como das obras em exibição e ainda do seu público. Outras vezes, António Campos optou por filmar as pinturas e esculturas fazendo acompanhar essas imagens com música e uma ou outra explicação que ajuda a esclarecer não só a legenda de cada obra como o contexto expositivo em que se insere. Estes registos não têm, como vimos, propriamente uma preocupação estética, mas são uma mais-valia para o historial das exposições Gulbenkian, assim como para o projeto Raisonné, pois assumem-se como testemunhos históricos fidedignos e particularmente úteis para a reconstrução e estudo das exposições daqueles anos.³³

Videoarte e novos modelos de Preservação

Atentando agora nos vídeos autorais que visionámos, parece-nos prioritário recuperar e compreender a relação entre o cinema e as artes visuais. Esta relação teve o seu primeiro contacto no final da década de dez do século passado, mas ganhou maior expressão a partir dos anos vinte, quando as vanguardas artísticas viram no cinema um potencial novo meio artístico.³⁴ Esta nova arte possibilitaria experiências criativas até então impossíveis de concretizar, e uma redefinição do tradicional sistema artístico.

Os anos sessenta marcaram o nascimento de uma nova era com uma revolução artística que retomou e deu continuidade à radicalidade operada no início do século XX. Os artistas questionaram todos os valores e práticas da arte tradicional. A obra de arte já não se resumia apenas à sua forma física, mas a ideia/conceito ganhava preponderância sobre o objeto. Os seus suportes e práticas podiam ser os mais diversos, onde cada vez mais a experimentação cinematográfica ganhava superior destaque, e onde as galerias de arte e museus se perfilavam como local de divulgação destes filmes, particularmente a partir da década de 1990.³⁵ É neste contexto que se destaca o acervo vídeo do CAMJAP-FCG

³³ Como exemplo dos documentários pormenorizados das exposições FCG, vejam-se os vídeos da *Exposição Ouros do Perú* (1965) ou da *Exposição Arte do índio brasileiro* (1966).

³⁴ Os artistas anteviram a possibilidade de expandir a exploração de aspetos como o *movimento* que iam muito para além dos permitidos pela pintura e escultura. As inovações formais da pintura, principalmente da Futurista, evidenciaram este interesse: a captação e estudo do movimento. Vejam-se como exemplos as obras *Nu descendant un escalier* (1912) de Duchamp; ou *Bambina che corre sul balcone* (1912) de Giacomo Balla (1871-1958).

³⁵ MAGALHÃES, Andreia (2003). P. 31; 35-36

(inaugurado em 1983), do qual reunimos diversas tipologias de videoarte, inseridas precisamente no contexto dos vídeos autorais.

Uma parte considerável das obras de arte que incorporam, ou que se relacionam de forma direta com imagens em movimento são as *performances*, os *happenings* ou as instalações – produções híbridas que agregam um conjunto de materiais não convencionais diversificados. As instalações, por exemplo, correspondem a estruturas que exploram a tridimensionalidade, tornando o contexto físico em que a obra se inscreve parte integrante da mesma e fundamental à sua leitura. Assim, muitas questões acerca da importância da documentação das instalações podem aplicar-se à generalidade das obras de arte contemporâneas. A documentação é uma ferramenta que está ao alcance das instituições e que se tornou fundamental para o registo do conteúdo significativo da obra, do seu contexto e das suas características técnicas e formais – outra mais-valia que também irá resultar do Projeto Raisonné.

Estas questões podem ser pensadas, por exemplo, para os vários casos de registos vídeos e áudios que encontramos no acervo do Centro de Arte Moderna, que correspondem precisamente à documentação das instalações que integraram exposições daquele espaço.³⁶ A preservação da maioria destas obras exige estratégias e métodos também diferentes dos exigidos para a dita “arte tradicional”, motivo esse que se prende com o facto, como vimos, das obras contemporâneas colocarem outros problemas para além dos de carácter material, tendo em conta que estas são muitas vezes mais um *evento* do que um objeto, como nos indica Rita Macedo e Cristina Oliveira.³⁷

Quando nos confrontámos com os registos vídeos autorais, estes reportaram-se a um quase sem fim de possíveis tipologias, que vão desde os vídeos-esculturas, projeções de filmes, vídeos instalações ou multi projeções. O que todas estas obras têm em comum é a sua dependência de equipamento tecnológico como forma de garantir o seu conhecimento e preservação. A duração temporal é a sua principal medida; e podem ser reproduzidas infinitamente através de processos mecânicos, eletrónicos e digitais.

³⁶ Por exemplo, encontra-se no acervo do CAMJAP-FCG o registo sonoro da obra-instalação de *Sala de Jantar* de Ana Vieira, que integrou a exposição *Ana Vieira: Muros de Abrigo*, em 2010. Mas também a Instalação (14 fotografias e vídeo) *Vilarinho de Furnas* de José Barrias (1944-) que integrou duas exposições do CAMJAP-FCG nos anos de 2003 e 2009.

³⁷ Rita Macedo, Cristina Oliveira (2011). A Documentação de Arte Efémera como Forma de Preservação: O Caso de *Árvore Jogo/Lúdico* em 7 imagens espelhadas de Alberto Carneiro. In Raquel Henriques da Silva (Coord.), *Revista de História da Arte* N.º 8 (pp. 217-233). Lisboa: Instituto de História da Arte - FCSH-UNL. P. 217-218

Considerações Finais

A inclusão das imagens em movimento sejam em filme ou vídeo nas coleções dos museus de arte não é um facto recente, como pudemos atentar. Conta já com uma história considerável, que remonta à década de trinta do século passado. Progressivamente os museus de arte têm exibido e adquirido este tipo de obras. Mas a constante evolução e diversificação da tecnologia, bem como a fragilidade dos suportes, veio desencadear o debate sobre a necessidade de que sejam desenvolvidas estratégias museológicas específicas para a preservação daquelas obras. Evidentemente que os modelos da museologia tradicional são desajustados às obras de arte em suporte não convencionais, pelo que novos paradigmas estão a ser definidos.³⁸ Recuperando novamente o artigo de Rita Macedo e Cristina Oliveira, estes novos paradigmas podem ser completados com a proposta de inventariação e conservação da obra das autoras, que sumariamente enunciaremos de seguida: a metodologia de preservação destas obras implica diversos passos, sendo fundamental a participação do artista, quando possível, em entrevistas conduzidas com o objetivo de clarificar o seu processo criativo, identificando técnicas, materiais, semântica, bem como aspetos relacionados com eventuais sinais de deterioração e envelhecimento da respetivas obras.³⁹

No decorrer do nosso trabalho, detivemo-nos tanto com vídeos documentais como com registos autorais que nos importaram incluir no estudo do historial expositivo da FCG. O *documentário* interessou-nos particularmente – uma vez que foram os registos que inventariamos maioritariamente – pois veio a desenvolver-se exponencialmente no contexto do *Cinema Novo*, tendência que correspondeu a uma geração cinéfila que esteve dentro das escolas de cinema e das suas linhas cinematográficas e que com isso criou identificações, tanto estéticas como ideológicas e políticas. Posteriormente a 1974, o

³⁸ MAGALHÃES, Andreia (2003). P. 46

³⁹ Rita Macedo e Cristina Oliveira propõem a “entrevista ao artista” como um instrumento chave da investigação, com o objetivo de produzir resultados o mais objetivos possível. Para além da entrevista ao artista, outros procedimentos são igualmente necessários para uma completa conservação das obras. Os novos campos que as autoras nos indicam para uma análise exaustiva de todo o processo de criação da obra e sua inventariação/preservação – desde a ideia inicial à sua materialização e interação com o espetador – são: *Processo criativo, materiais, técnicas e significação; Caracterização da Obra; Mapeamento da Obra; Manual de instalação; História da Obra; Representação Digital*. Rita Macedo, Cristina Oliveira (2011). A Documentação de Arte Efémera como Forma de Preservação: O Caso de Árvore Jogo/Lúdico em 7 imagens espelhadas de Alberto Carneiro. In Raquel Henriques da Silva (Coord.), *Revista de História da Arte N.º 8* (pp. 217-233). Lisboa: Instituto de História da Arte - FCSH-UNL. P. 218; 222-232

documentário prendeu-se essencialmente com o princípio de *filmar o presente*, e para isso era imperativo o registo *in loco* e a atualidade dos temas.⁴⁰

Em Portugal, nas décadas de 1990, o vídeo adquiria então maior visibilidade enquanto suporte criativo, tendo vários artistas produzido diversos trabalhos. É portanto a partir destes anos que podemos identificar uma geração de artistas – como Alexandre Estrela (1971-), Bruno Pacheco (1974-) ou Vasco Araújo (1974-), entre outros – que assume o vídeo como suporte preferencial e até exclusivo, e que, através de mecanismos de edição, montagem e processamento de imagem, testa as características que são inerentes a esse suporte.

O projeto *Catálogo Raisonné das Exposições da Fundação Calouste Gulbenkian* leva em conta a Instituição enquanto objeto cultural e museológico em si – objeto esse que pode traçar uma história e revelar-nos o contexto em que se definiu ao longo dos anos. Assim, será possível não só delinear a história da FCG como melhor compreender o contexto sociocultural e político em que esta esteve envolta. As exposições de arte organizadas e patentes na FCG marcaram, desde cedo, o início da intervenção da Instituição numa das suas áreas estatutárias, mas constituíram também uma imagem muito própria do posicionamento cultural e expositivo da Fundação. Nesta perspetiva, os vídeos recolhidos revelam-se portanto como verdadeiros e cruciais testemunhos da atividade expositiva da FCG, do seu panorama estrutural e da sua dimensão artística.

Joana Brito

Lisboa, 26 de fevereiro de 2015

⁴⁰ Neste contexto podemos recuperar novamente a instalação *Vilarinho de Furnas* de José Barrias, onde o artista recupera um tema dramático que foi o da pequena aldeia minhota ter sido submersa pelas águas de uma barragem, e onde o autor evocou os derradeiros gestos da vivência em comunidade.

Bibliografia:

- Almeida, Manuel Faria (1982). *Cinema Documental: História, Estética e Técnica Cinematográfica*. Porto: Afrontamento.
- Alves, Henrique Costa (1978). *Breve História do Cinema Português 1996-1962*. Lisboa: Secretaria de Estado da Investigação Científica, Instituto de Cultura Portuguesa, MEIC.
- Grillo, João Mário (1991). Cinema Português. In AA.VV., *Enciclopédia Temática Portugal Moderno; Vol. Artes e Letras* (pp. 16-17). Lisboa: Edições Portugal Moderno.
- Magalhães, Andreia (2003). *A Imagem em Movimento nas Coleções de Arte. Um modelo de catalogação*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Monteiro, Paulo Filipe (2000). Uma margem no centro: a arte e o poder do "novo cinema". In Luís Reis Torgal (Coord.), *O Cinema sob o olhar de Salazar* (pp. 306-338). Lisboa: Círculo de Leitores.
- Oliveira, Leonor (2013). *Fundação Calouste Gulbenkian: estratégias de apoio e internacionalização da arte portuguesa 1957-1969*. Lisboa: Tese de Doutoramento; FCSH-UNL.
- Penafria, Manuela (2009). *O Paradigma do Documentário. António Campos, Cineasta*. Covilhã: Livros LabCom.
- Pina, Luís de (1977). *A Aventura do Cinema Português*. Lisboa: Vega.
- Rita Macedo, Cristina Oliveira (2011). A Documentação de Arte Efémera como Forma de Preservação: O Caso de árvore Jogo/Lúdico em 7 Imagens espelhadas de Alberto Carneiro. In Raquel Henriques da Silva (Coord.), *Revista de História da Arte N.º 8* (pp. 217-233). Lisboa: Instituto de História da Arte - FCSH-UNL.