



A eterni

São amigos, desafiaram-se: um pintaria uma 1
Biberstein e transformou-a. A passagem do 1
da alquimia, o documentário “O 1



Quem entrar na Galeria Cristina Guerra para ver a exposição de Michael Biberstein (até 11 de Outubro) não deve surpreender-se por encontrar, no chão, junto a uma das telas, uma pedra com restos de tinta. A pedra está ali por uma boa razão: é porque só ela sabe toda a história.

E aquela tela - mais que as outras - tem uma história. Biberstein, suíço-americano a viver em Portugal há 30 anos, pintou-a para Fernando Lopes, realizador e seu amigo, filmar o processo. O que aconteceu nessas semanas foi - quem o diz é Fernando Lopes - do domínio da alquimia. O resultado é uma tela, que pode ser vista na Cristina Guerra, e um filme, “O meu amigo Mike ao trabalho”, que irá passar no DocLisboa (entre 16 e 26 de Outubro).

Houve segredos que cada um guardou para si. Biberstein disse que não se importava de ser filmado a trabalhar, mas pediu para não ter a pequena equipa do filme muito tempo no seu atelier no Alandroal, Alentejo, porque tem dificuldade em concentrar-se rodeado por outras pessoas. Mais tarde, quando pediu a Fernando Lopes para ir à montagem do filme, o amigo disse-lhe que aí não - “desculpa lá, esse é o meu lado religioso, na sala de montagem ninguém entra” -, era o seu espaço de alquimia, fechado aos olhares dos outros.

“Eu disse a toda a equipa: aquilo a que vamos assistir é uma transformação mágica de uma tela”, conta Fernando Lopes. “É essa alquimia, que vai passando por sucessivas camadas, que vamos ter que gravar. E nisso

Expos

idade e uma tela

uma tela, o outro filmaria o processo. O cinema de Fernando Lopes entrou na pintura de Michael Biberstein, e o tempo invadiu a eternidade da tela, que pode ser vista na Galeria Cristina Guerra - e a prova do meu amigo Mike ao trabalho”, vai ser exibida no DocLisboa. *Alexandra Prado Coelho*

Esta tela tem uma história: Michael Biberstein (à esquerda) pintou-a para Fernando Lopes, realizador, filmar o processo



DANIEL ROCHA

aquele tipo de pintura é fascinante. Há uma altura, numa das últimas camadas, em que a tela vai mudando de tons e de nuances. É como se fosse a tela a trabalhar-se a si própria. Passa a ter uma vida orgânica”. A questão com que o cineasta se deparou foi “como se filma este mistério?”.

Diálogo em pé de igualdade

Em primeiro lugar era preciso resolver o problema de como filmar Biberstein sem o perturbar. É o pintor - que recebe o Ípsilon nesse hangar que lhe serve de atelier, e que serviu de cenário ao filme, com o silêncio do Alentejo interrompido apenas pelos seus discos de jazz - quem explica: “Encontrámos a solução de ter uma câmara fixa que eu podia ligar e desligar. Estou a traba-

“Eu disse a toda a equipa: aquilo a que vamos assistir é uma transformação mágica de uma tela”
Fernando Lopes

lhar e não ligo à câmara. Consigo esquecer-la”.

A câmara ficou ali durante semanas, a “ver” Michael “ao trabalho”. Há momentos em que espalha tinta em “spray” pela tela, momentos em que se armadilha, de máscara, como se se preparasse para um conflito nuclear. “Como a aplicação da tinta tem que ser feita numa tela molhada, e ela molhada fica muito escura, tenho que aplicar a tinta em camadas muito finas e não tenho a certeza absoluta do que vai ficar, do que vai ser a imagem uma vez a tela seca”.

E há outros em que simplesmente se senta numa cadeira a olhar para a tela. O que lhe passa pela cabeça nesses instantes? “O que tento fazer é memorizar a topografia da tela, as formas, as cores. Assim, quando a tela

fica escura ainda vejo as coisas”. Depois, lentamente, a tela vai secando e aparece alguma coisa nova - é a isso que Lopes chama alquimia. Biberstein descreve-a de outra maneira: “Para mim é também uma surpresa, uma coisa com a qual tenho que reagir, que trabalhar, nesse sentido é quase um diálogo. Um diálogo com o acaso”.

E, assim, o pintor chega de manhã ao seu atelier, automaticamente (o gesto foi-se tornando automático ao longo das semanas) liga a câmara de filmar, e depois olha para a sua tela, descobrindo como ela mudou desde o dia anterior, e tentando recordar as camadas que ficaram gravadas mas estão agora escondidas por trás de novas camadas de tinta. Deita, por fim, o resto de cada tinta sobre a pedra - e é por isso que esta tem gravado “o ADN

da tela”, é por isso que só ela (e Biberstein, se a memória não o trair) conhece a história daquele quadro.

A câmara, tal como a pedra, é uma testemunha silenciosa de todo o processo, mas nem a câmara nem Fernando Lopes querem saber mais do que aquilo que lhes é permitido. Este não é um filme em que cineasta e câmara se colocam numa posição subserviente em relação ao pintor e à tela, tentando captar o processo criativo. É, antes, um diálogo em pé de igualdade.

“Quando tivemos a ideia de fazer o filme”, conta o realizador, “a minha reacção foi: ‘oh pá, isso é fantástico porque podemos fazer um cruzamento de olhares. Eu vou cruzar o meu olhar com o teu e isso é uma forma de reinventar o meu próprio olhar’”. É por →

← isso que a presença - mesmo que fisicamente ausente do atelier - de Fernando Lopes neste filme transforma o trabalho de Biberstein, e, sobretudo, transforma a tela.

O enorme quadro - que o próprio pintor confessa, no filme, foi pensado para ter as dimensões de um ecrã - torna-se, efectivamente, ecrã. É aí que entra a alquimia de Fernando Lopes. As nuvens e a árvore que se vêem no exterior do atelier (e no dia em que o Ípsilon lá foi estavam as mesmas nuvens que Lopes filmara meses antes) são transportadas para a tela e juntam-se nesta às transformações secretas pelas quais ela própria está a passar.

Depois, noutros momentos, é a tela que absorve o pintor. Michael, e os seus gestos largos, fundem-se nela, e voltam a soltar-se, pintor e quadro tornam-se um só, observados pelo mesmo pintor, agora sentado na cadeira. Fernando Lopes quer fazer justiça: "A ideia de Mike aparecer como um fantasma dentro da tela é do Pedro Duarte, o montador. Acho que os técnicos de cinema são tão criadores como o realizador, mas em geral os cineastas portugueses não lhes dão esse espaço".

Neste filme, Pedro Duarte teve esse espaço. Foi dele também a ideia de, na conversa a que assistimos no final, entre Biberstein e Maria João Seixas (que lhe tinha feito uma longa entrevista para a revista Pública), eles também surgirem, e desaparecem, como



“Sou agnóstico, agnóstico militante. Para mim os quadros são espaços de projecção. Em inglês há uma expressão bonita, ‘dream space’. É esse estado de caminhar sonhando que quero desencadear no espectador”
Michael Biberstein

dois fantasmas, nas duas cadeiras inicialmente vazias frente à tela.

Caminhar sonhando

Foi Fernando Lopes quem quis que essa conversa existisse. Michael, por ele, não sente necessidade de falar sobre o seu trabalho. Não se procure nos seus quadros um lado exótico, místico, muito menos religioso. “Sou agnóstico, agnóstico militante.” O que pretende com as suas telas é provocar em quem olha uma “resposta emocional” mais ou menos imediata. “Para mim os quadros são espaços de projecção. Em inglês há uma expressão bonita, ‘dream space’. É esse estado de caminhar sonhando que quero desencadear no espectador”.

Interessa-lhe isso desde sempre na pintura. “Dentro da história de arte interessa-me a linguagem desenvolvida para tratar as perguntas sobre a metafísica, religiosa ou outra. O que

me interessa é ver se, quando tiramos aquelas mentiras, ainda fica na estrutura, na linguagem não verbal da pintura, que é feita de cores e formas, algo que nos afecta. E fica. Acho que fica. Muitas dessas pinturas antigas têm uma força que sentimos mesmo não sendo religiosos. O pintor pode dizer que foi movido pela fé, mas utiliza uma linguagem que é mais antiga do que ele. E ao longo dos séculos esta cristaliza-se numa linguagem abstracta.”

Biberstein tem uma preocupação constante de explicar que o que o leva a pintar é uma curiosidade quase científica sobre como as cores e as formas afectam o estado de espírito das pessoas. Lopes concorda que o amigo é “de uma grande racionalidade”, mas ao mesmo tempo (mesmo que Biberstein não esteja absolutamente confortável com isso) “há na pintura dele uma mistura entre o racional e o imaginário, um jogo de

forças que tem um lado cósmico, e que é, nesse sentido, religioso”.

Não é disso que o pintor fala com Maria João, é uma conversa mais simples, sobre as tais sensações que a pintura provoca. Mas o que é curioso, conta o realizador, é que não era suposto que a conversa entre Biberstein e Maria João Seixas fosse filmada. “Foi a última coisa que se fez e eu não estava presente. A Maria João não assistiu a nada da rodagem, e, apesar de conhecer bem o Mike e a pintura dele, ia ver aquele quadro pela primeira vez. O que lhe pedi foi que olhasse para o quadro e transmitisse ao Mike a sua primeira reacção. E eu ia gravar em voz- ‘off’”. Só que Michael “já estava de tal modo habituado à câmara que quando a Maria João começou a falar com ele, ele tinha ligado a câmara, foi um gesto automático”. A conversa ficou gravada e filmada.

E assim a tela torna-se ecrã, absorve, e devolve, pessoas, árvores, nuvens. As linguagens cruzam-se, completam-se. O tempo do cinema entra no tempo eterno da pintura. “A grande diferença entre o cinema e a pintura é o sentido do tempo”, diz Biberstein. “A pintura é uma coisa que não tem tempo. É para sempre, aparece num momento e está tudo lá, e eternamente lá. Tem a promessa da eternidade”.

Fernando Lopes quis usar o tempo no cinema, mas esticá-lo de forma pouco habitual. “Os realizadores, por razões várias, tendem a comprimir o tempo, a não dar tempo ao tempo. A única coisa que eu disse ao Mike foi: ‘vamos dar tempo ao tempo’. Adoraria fazer um filme com um pintor que demorasse uma década a fazer um quadro”.

Não foi uma década, foram seis semanas. A câmara esteve ligada e desligada, Michael entrou e saiu do atelier, a equipa de filmagens entrou pouco mas conviveu muito com o pintor, sobretudo nos longos jantares para os quais todos cozinhavam, Maria João Seixas chegou no fim para uma conversa.

A tela foi mudando, mudou enquanto o pintor olhava para ela sentado na sua cadeira, e mudou quando, fechada a porta do atelier, ninguém olhava para ela, nem sequer a câmara, desligada. A única que esteve sempre ali, desde o primeiro momento, que recebeu cada camada de tinta que a tela recebeu, a única que fala a linguagem eterna da tela, é a pedra. É por isso que só ela sabe toda a história.

Ver crítica de exposições págs. 51 e segs.

98.9

RÁDIO NOVA ORIGINAL DAQUI

19 ANOS

Patrocinadores:

Apoio: