

PROGRAMA SILVESTRE PESTANA

GEO-PSICO-VERSO / 1980

Realização: Silvestre Pestana / *Colaboração:* Mimo, Manuel Duram, Sousa Lopes, Paulo Dias, Isabel, Marina, Nunes, Pestana, Raúl / *Música:* Rui Reininho, Pedro Monteiro / *Dedicatória:* Arq. Arnaldo Araújo / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), preto e branco, sonora, sem diálogos, com texto em português / *Duração:* 16 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

HOMESTASIAS / 1978-80

Realização: “Ursula”, “Paulo” / *Intérprete:* Silvestre Pestana / *Produção:* “Árvore Vídeo” – Cooperativa Árvore / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), preto e branco, sonora, sem diálogos / *Duração:* 14 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

LIMITE D’AR-TE SÉC. XX / 1982

Realização e intérprete: Silvestre Pestana / *Música:* “CTU Telectu”, Jorge Lima Barreto, Victor Rua, José Carlos Militão / *Produção:* Escola Superior de Belas Artes do Porto / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), colorida, sonora, sem diálogos, com texto em português / *Duração:* 6 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

3 COMPUTER POEMS

TO: E. MELO E CASTRO / 1981 + TO: HENRY CHOPIN / 1982 + TO: JULIAN BECK / 1983

Realização: Silvestre Pestana / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), colorida, sem som, com texto em português / *Duração:* 23 minutos (10', 10', 3') / Primeira exibição na Cinemateca.

BIO – VIRTUAL / 1984

Realização e intérprete: Silvestre Pestana / *Câmara:* Jorge Lopes / *Música:* Aldo Brizzi / *Produção:* Escola Superior de Belas Artes do Porto / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), colorida, sonora, sem diálogos / *Duração:* 7 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

UNI VER SÓ / 1985

Realização e intérprete: Silvestre Pestana / *sem genérico* / *Cópia:* digital a partir da migração de suportes vídeo), colorida, falada em português / *Duração:* 24 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

CRAK / 1987

Realização e intérprete: Silvestre Pestana / *Música:* Telectu / *Montagem:* Jorge Lopes / *Produção:* Escola Superior de Belas Artes do Porto / *Cópia:* digital (a partir da migração de suportes vídeo), colorida, sonora, sem diálogos / *Duração:* 4 minutos / Primeira exibição na Cinemateca.

Filmes de SILVESTRE PESTANA

Duração total da projeção: 94 minutos

A sessão contará com a presença de Silvestre Pestana

A presença de Silvestre Pestana neste Ciclo dedicado ao “cinema dos artistas” dos anos 1960 e 70 parece uma contradição, uma vez que todos os filmes apresentados nesta sessão são posteriores ao intervalo estabelecido. Mais do que isso, esta é a única sessão do Ciclo inteiramente composta por trabalhos rodados originalmente em suporte vídeo, uma vez que um dos critérios definidores desta primeira parte do programa se prendia, também, com as questões técnicas e materiais onde se privilegiaram os trabalhos em suportes analógicos, nomeadamente em 8mm, Super 8, 16mm e mesmo 35mm. De facto, os anos 80 representaram uma explosão na videoarte portuguesa e os “filmes de artista” passaram a ter presença regular em exposições, galerias, museus e outros contextos expositivos (e passaram, igualmente, a cair dentro da categoria genérica da “videoarte”, por oposição às categorias de “filme-poema”, “filme experimental” ou “filme-performance”). As facilidades de gravação, reprodução e instalação dos trabalhos em vídeo permitiram que as imagens em movimento (com ou sem som a acompanhar) entrassem — de forma ampla — no mundo das artes plásticas quando, até ao final dos anos 1970, essa tinha sido, quase sempre, uma prática de nicho, algo clandestina, frequentemente associada ao registo de *performances* e outros *happenings*.

Então por que razão se abre uma exceção para Silvestre Pestana? Porque não organizar sessões com trabalhos de Henrique Silva, Cão Pestana, Abel Mendes, Adriano Rangel, António Barros, Borges Brinquinho, Rui Orfão, Fernando Ribeiro, Mineo Aayamagushi... e a lista poderia continuar longamente (e refiro-me apenas aos anos 80). A resposta prende-se com o que esta sessão não mostra, mas sinaliza: Silvestre Pestana foi um dos pioneiros da utilização do vídeo em Portugal (contemporâneo de Julião Sarmento, mas em contextos muito diferentes) e fê-lo logo a partir de meados dos anos 1970. Esses primeiros trabalhos, todos lamentavelmente perdidos, incluem títulos como **Vida Ovo** (1975, filmado no Reino Unido), **Ave** (1976), **Necro-Eco** (1979), **A Computer Story** (1979), **Óvulo** (1979), **Crosnosgrafias** (1979) e **Pirâmide** (1979) — estes últimos filmados já no Porto, na Escola Superior de Belas Artes, enquanto aí concluía a licenciatura em Artes Gráficas e Design. António Preto, no ensaio que dedicou ao trabalho de Silvestre Pestana para o livro *A Poesia Experimental Portuguesa 1960-1980*, descreve o desaparecido **Necro-Eco** como “uma dança macabra do artista com um esqueleto, segurando ambos um globo terrestre que mordem como a maçã do pecado original” e em relação a **Vida Ovo** e **Óvulo** esclarece que se tratam de “registos de *performances* e vídeo-poemas” de uma série intitulada *Mater Pater – Utopia* onde surgem “referências totémicas, composições piramidais que remetem para a antiga civilização egípcia, alusões subtis ao ‘terceiro olho’, também conhecido como Anja (...) etc., etc..., tudo posto em diálogo com os arcanos do Tarot e com os princípios numerológicos que regem o *I Ching*, como no *Livro das Mutações*, de Confúcio, ou estruturam também, no caso de Silvestre Pestana, o seu livro de artista *Poe Try We* (1975).”

Na impossibilidade de mostrar esses trabalhos, que inscrevem a obra videográfica de Silvestre Pestana nos anos 70, apresentam-se aqueles que imediatamente se sucedem e que ajudam a descrever uma progressiva e lenta transformação em direção às imagens de síntese, aos efeitos de solarização ou inversão de cores, à geometrização das formas, ao poder da montagem e até à introdução de elementos que se tornaram recorrentes nas suas instalações e peças escultóricas, em particular as lâmpadas fluorescentes de néon que surgem já no mais tardio dos títulos deste programa, **Crack**. Se a sessão permite delinear esse percurso, ela também nos elucida sobre as origens da prática videográfica de Pestana. Exilado cinco anos na Suécia (e com uma passagem pelo Reino Unido já em 1974, onde organizou “seminários de improvisação teatral centrados na poesia concreta portuguesa no London Poetry Centre”), Pestana faz um curso de Música Electrónica e Comunicação-Televisão na Universidade de Estocolmo, onde entra em contacto com alguns artistas e obras do movimento Fluxus, nomeadamente Nam June Paik. Assim, a sua fase sueca/londrina está fortemente virada para o *happening* e o seu respetivo registo fotográfico ou videográfico. Quando regressa a Portugal, com a Revolução de Abril, rapidamente se envolve com o grupo da dita “poesia experimental”. De facto, Pestana já mantinha, desde há alguns anos, correspondência com Ernesto de Melo e Castro, e é justamente numa dessas cartas, publicada em 1973 na *Antologia de Poesia Concreta em Portugal*, que se pode ler a seguinte passagem (transcrita do referido ensaio de António Preto):

A poesia concreta pertence à década-60. Isso torna tudo mais difícil no acto de criação de um jovem. Porque vivemos cada vez mais numa sociedade de objectos, creio que a linguagem escrita será cada vez mais de carácter publicitário. Despotencializada. Compreender é saber situar. Situando-se. Mando-lhe alguns objectos. Reflectem a desilusão do mito de qualquer tipo de sociedade industrial. Celebramos a agressividade como forma de comportamento e de civilização.

Pestana cedo percebeu que o seu envolvimento com o “movimento” da poesia experimental se teria de fazer através de mecanismos outros que não a publicação, a revista, o livro ou o folhetim. A escrita em papel (a “linguagem escrita”) era algo que lhe interessava muito pouco, daí que tenha privilegiado outras formas de expressão como os foto-poemas, as *performances* e os vídeo-poemas. Aliás, nessa mesma *Antologia*, Pestana surge não por acaso como “pintor” e “poeta inédito”, onde essa “ineditude” consistia, certamente, num emblema, uma divisa honorífica da sua recusa dos modelos da “poesia concreta” da “década-60”. Pestana começou por pertencer à segunda geração dos poetas experimentais portugueses (ou àquilo que resultou das falhadas tentativas de concertação dos poetas concretistas), afirmando-se na sequência — contra e a favor — de figuras como Melo e Castro, Ana Hatherly, António Aragão ou Herberto Helder — contra o imperativo da escrita, a favor da abertura

das formas literárias à fotografia, ao cinema/vídeo, à *performance*, à *body art*, isto é, ao imperativo do corpo.

Para Pestana, Melo e Castro foi um mentor, uma figura tutelar. E, certamente, para isso terá contribuído o interesse particular de Melo e Castro pelas possibilidades da imagem em movimento na relação com poesia: recorde-se que logo em 1962 E. M. de Melo e Castro realiza o filme-poema **Lírica do Objecto**, em 8mm, e depois, em 1968, assina aquele que é o primeiro vídeo-poema português (apenas possível nos diretos da RTP), **Roda Lume Fogo** — perdido e reconstruído em 1986. (Na segunda parte deste Ciclo, em 2026, organizar-se-á uma sessão dedicada ao trabalho de E. M. de Melo e Castro)

É neste contexto que importa então entender os filmes deste programa, uma espécie de pós-escrita que, procurando libertar-se da palavra, não deixa de lhe estar vinculada. **Geo-Pscio-Verso** começa, logo pelo título, por anunciar a sua relação com as formas poéticas (“verso”), ainda que o substancial do objeto seja o registo de uma *performance* de cariz geométrico (certamente influenciada pela cultura indiana, pelas formas meditativas das mandalas — para isso muito contribui a banda-sonora de Rui Reininho e Pedro Monteiro, pré-Telectu, os pés descalços, as posturas dos *performers*, etc.). De qualquer modo, Pestana não resiste a inscrever na imagem, através das possibilidades do vídeo, palavras como “FOGO”, “AR”, “OVO”, “POVO”, “TERRA”, “ÁGUA”, “EU” e “TU”. Cada uma destas palavras, em letras garrafais perfeitamente centradas no ecrã, coincidem com cada um dos nódulos da figura geométrica que os *performers* desenhavam no chão com recurso a corda e grampos metálicos. Há, como é evidente, uma dimensão mística — elemental — na escola das palavras, algo recorrente no trabalho que Pestana desenvolve neste período.

De forma semelhante, também a *performance* filmada **Homestacias** mantém uma relação umbilical com o solo: Pestana está de joelhos, traça no pavimento linhas com fita cola branca, desenha uma estrutura geométrica complexa e ramificada (que remete para uma árvore), a sua postura remete para o *yoga* e, de novo, a banda sonora alude às sonoridades indianas. Embora a palavra não domine a ação, o título remete para “homeoestasia, a propriedade de um organismo de se manter em equilíbrio interno, mesmo perante grandes mudanças no meio externo”. Trata-se, portanto, de um neologismo — uma adaptação de um termo médico-científico, que ao retirar o “o” perturba o significado da palavra, sem, no entanto, o alterar (e sem propor, necessariamente, um outro significado). De qualquer modo, cada um destes títulos surge creditado não como “filme” mas como “poema”, afirmando-se assim não uma poesia das palavras, mas dos gestos, das formas e das ações.

Limite d’Ar-te Séc. XX volta a inscrever palavras sobre o registo de uma *performance*. Neste caso Pestana, nu, apresenta-se “reenquadrado” por uma moldura e contorce-se em torno do caixilho, ora dentro, ora fora do “espaço de representação”, fixando-se ao quadro com fio metálico que enrola em torno do seu corpo. Sobre a imagem surgem palavras como “só” e “solinha” ou, simplesmente, letras dispersas pelo ecrã: *tt, uuu* (tu?), *r, a, m, u, e, d, o* (muitas são as possíveis combinações que dão origem a palavras — *dorme* ou *durmo*, *rema* ou *ermo*, *medra* ou *merda*, *ordem* ou *urde...*), *o, v, a*, (*ova*, *avó*, *avô*, *voa*, *vão*), *e, z, o, v, e*, por fim, *v, i, d, a*. O título remete tanto para os limites da representação literalizados pela *performance* em torno dos “limites” do quadro, o caixilho, como para os limites da “linguagem escrita”, transferindo para o espectador a operação de composição, construção, significação e interpretação literária. A nudez do *performer* reflete a simplicidade do gesto de desconstrução e descontextualização dos mecanismos literários e o arame enrolado metaforiza as obrigações dos esquemas comunicacionais (de “carácter publicitário”) que impõem sentidos únicos e facilmente compreensíveis à linguagem escrita.

Os três **Computer Poems** marcam um “regresso” à prática do filme-poema ou do vídeo-poema (à Melo e Castro — daí a dedicatória), só que através daquela que era a tecnologia de ponta de então na geração de imagens de síntese: o computador doméstico Sinclair ZX81 (lançado em 1981, ou seja, Pestana usa-o no mesmíssimo ano do seu lançamento — sendo, por isso, um dos poemas fundadores da dita “poesia digital”) e, pouco depois, o mais poderoso ZX Spectrum, lançado em 1982, que por ter 8 bits de memória já permitiu a Pestana a introdução de cores primárias (no poema dedicado a Julian Beck). Nestes três poemas Silvestre Pestana limita-se a definir um conjunto de palavras (“POVO”, “OVO”, “COR”, “DOR”, “NOVO”) e a dar-lhes um conjunto inicial de posições e direções (por exemplo, a palavra OVO anda em círculos espiralados). A partir daí o computador limita-se a processar os dados

iniciais e a construir, de forma algo aleatória, as composições gráficas com letras que definem estes poemas em movimento. Além das novas palavras mais ou menos absurdas que se constroem (povor, povoor, povovo, povodor, povoco...), o que se apresenta diante dos nossos olhos é um convite à deslinguagem, à deformação dos signos linguísticos, e ao elogio gráfico (plástico! Tipográfico!) das letras. Algo que se reveste de uma dimensão política quando uma palavra como “POVO”, tão bradada nesses anos revolucionários e pós-revolucionários, se dilui num mar de “texto” sem sentido, afogada numa vozearia visual de — literais — palavras-de-ordem (no sentido em que são as palavras que “ordenam” as operações do computador). As palavras perderam o seu significante no discurso político e Silvestre Pestana trata de o comentar — de forma irónica — com esta sopa de letras tecnológica. E, se dúvidas restassem, o terceiro destes poemas, com a introdução das cores (vermelho, amarelo e verde) remete diretamente para a bandeira nacional, onde o NOVO POVO se faz OVO e tudo acaba recoberto de DOR. (Recorde-se que a icónica peça *Povo Novo*, de 1975, apresentava o próprio artista, com uma bola na boca onde se podia ler OVO e em cada olho outras bolas com as letras P e N)

Tanto **Bio – Virtual** como **Crack** caracterizam-se por uma abordagem formal diferente, que dá primazia às possibilidades técnicas do vídeo na transformação da imagem. Eventualmente rodado com uma câmara térmica, sensível aos infravermelhos, **Bio – Virtual** inverte, solariza e manipula as colorações do rosto humano, fazendo da boca e dos olhos focos de luz branca. Sem montagem, o rosto aproxima-se e afasta-se da câmara fixa, variando entre o plano médio e o grandíssimo plano de uma narina, de um glóbulo ocular ou de uns lábios. É um exercício simples, mas que trabalha — através da coloração — a desnaturalização da imagem em movimento, algo que o vídeo veio facilitar (e que vários cineastas exploraram de forma sistemática). **Crack** prossegue e desenvolve esta abordagem através da montagem, das alterações cromáticas em *flash*, e, ao contrário dos restantes filmes de imagem real desta sessão, que elaboram sobre *performances* para a câmara, aqui a experimentação vídeo faz-se a partir de registo de uma exposição do artista (fotografias, esculturas e instalações que integram uma série homónima), confirmando a dimensão recursiva de vários dos trabalhos do artista e, ironicamente, a possibilidade de que tal recursividade possa vir a estalar — a fazer *crack*.

Deixo para o final a referência a **Uni Ver Só** por me parecer que esse corresponde à síntese da obra videográfica inicial de Silvestre Pestana. De novo a figura do *performer* sentada no chão em posturas alusivas aos transe e rituais religiosos, de novo a relação com o chão, de novo a geometria dos elementos gráficos que compõem a imagem. No entanto, ao contrário dos primeiros títulos deste programa, onde as palavras/letras se inscreviam *a posteriori* na imagem através das possibilidades do vídeo, aqui elas encontram-se suspensas no espaço de uma galeria branca, como de branco está o artista. Cada letra lança um fio e daí produz-se um emaranhado de cabos que recortam e dividem o espaço expositivo — algo reforçado por uma tela transparente que, como a moldura vazia de **Limite** propõe uma separação entre o anterior e o posterior, entre o vidrado e o “natural”. As letras, dispostas num canto da galeria (no chão, nas paredes adjacentes, e no centro, suspensas) formam quatro núcleos: no chão S, O, S (junto a um pequeno globo terrestre), numa parede, D, O, R, na outra, R, I, O, no centro, O, V, O em torno de um P encaixado num triângulo azul. O corpo de Silvestre Pestana interage com as letras (espreita através do O), manipula os fios que cortam o espaço, deita-se com a cabeça entre os dois SS, etc. O vídeo é um “registo” de *performance*, de tal modo que, a meio, inclui os comentários da “equipa técnica” que lhe dá indicações sobre o que deverá fazer no segundo *take*. E, entre os comentários da “audiência” ouve-se “as letras são mais importantes que o personagem”. Esse pequeno desabafo, dito sem qualquer peso, vem confirmar o vínculo do trabalho de Silvestre Pestana à poesia e a inscrição destes filmes numa prática “literária” (mais até do que estritamente *performativa* ou videográfica). Os seus filmes, acima de tudo, são poemas sem texto, mas não é por isso que não estão cheios de palavras.