

# OPÚSCULO 20

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

*Susana Lourenço Marques*

---

FALSO ACASO  
E POSSÍVEL COINCIDÊNCIA

DAFNE EDITORA



## FALSO ACASO E POSSÍVEL COINCIDÊNCIA

*Entre Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles*

### 1 *Elmyr de Hory*

*People ask,—is that a real De Hory?—says Pyle, an English antiques dealer with a roguish laugh, standing in front of a fine Modigliani fake.—It's not a Modigliani, but is it a real De Hory?—Yeah. Look at the quality. Have you seen anything of that quality that wasn't a Modigliani?*<sup>1</sup>

*Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, escrito por Clifford Irving e publicado em 1969 pela editora McGraw-Hill Book Company, é a biografia autorizada que documenta a vida de Elmyr Dory-Boutin, pintor húngaro que falsificou, entre as décadas de 1940 e 1970, a obra de vários mestres da pintura modernista, como Pablo Picasso (1881–1973), Henri Matisse (1869–1954), Marc Chagall (1887–1985), Edgar Degas (1834–1917), Henri de Toulouse-Lautrec (1864–1901), Pierre-Auguste Renoir (1841–1919), Pierre Bonnard (1867–1947) ou Amadeo Modigliani (1884–1920). Como aluno de Fernand Léger (1881–1955), na *Académie la Grande Chaumière*, e a viver em Paris no final da década de 1920, conheceu internamente o trabalho de um número considerável de pintores, facto que motivaria mais tarde as escolhas realizadas para a elaboração das suas falsificações.

Elmyr de Hory, como passou a ser conhecido pela biografia de Clifford Irving, vendeu o seu primeiro desenho falso em 1946, altura em

que constatou o seu talento para a produção de falsificações do pintor Pablo Picasso, que Elmyr conhecia pessoalmente.

Irving descreve a circunstância:

*On the April afternoon in 1946 when lady Malcolm Campbell, a friend who lived at the plush Hôtel George V, paid a visit to his studio in the rue Jacob, happened to glance at a drawing on the wall, and said: «Elmyr, ... that's a Picasso, isn't it?» It wasn't a Picasso. It was a de Hory, a little line of a young girl's head, unsigned and unframed. Elmyr smiled—the slightly wicked elf's smile—at his good friend Lady Campbell.*

*«How do you know it's a Picasso?» he asked.*

*«I know something about Picasso», she said, with a certain nonchalant air of authority. «And I remember you told me that you knew him fairly well before the war. He didn't sign a lot of those drawings from his Greek period. It's a very good one. Tell me, would you like to sell it?»*

*«Well, why not?» Elmyr said.<sup>2</sup>*

Foi nessa data que Elmyr de Hory realizou uma viagem pela Europa com o objectivo de continuar a vender os falsos desenhos de Pablo Picasso. Finda a viagem e na sequência de encontros bem-sucedidos com galeristas e outros interessados na obra de Picasso, Elmyr de Hory deslocou-se para o Rio de Janeiro onde permaneceu até Agosto de 1947, data em que voltou a viajar, desta vez para Nova Iorque. Sem recursos financeiros próprios, foi aí que retomou a sua actividade como falsificador, ampliando a obra de pintores preferenciais para a execução do seu trabalho. Iniciou posteriormente um périplo pelas principais cidades americanas, onde apenas excepcionalmente as sucessivas fraudes foram desvendadas.

No decorrer da década de 1950, começou a fazer as suas transacções por correio e a evitar a comunicação directa com galeristas ou instituições artísticas, reduzindo a possibilidade de posterior reconhecimento pelas autoridades. Conheceu Fernand Legros (1931–1983) e Réal Lessard (n. 1939) que se tornaram seus sócios e assumiram o papel de intermediários nas negociações, dispensando a sua presença nas transacções e ilibando-o de responsabilidades em futuras acusações criminais. Em 1959 e ao fim de doze anos a viver nos EUA, Elmyr de Hory foi morar para a ilha de Ibiza, onde permaneceu até ao fim da vida. Considerava-se um coleccionador de arte que pintava e construía a sua própria colecção. Encarava o trabalho como um prolongamento da obra dos pintores da



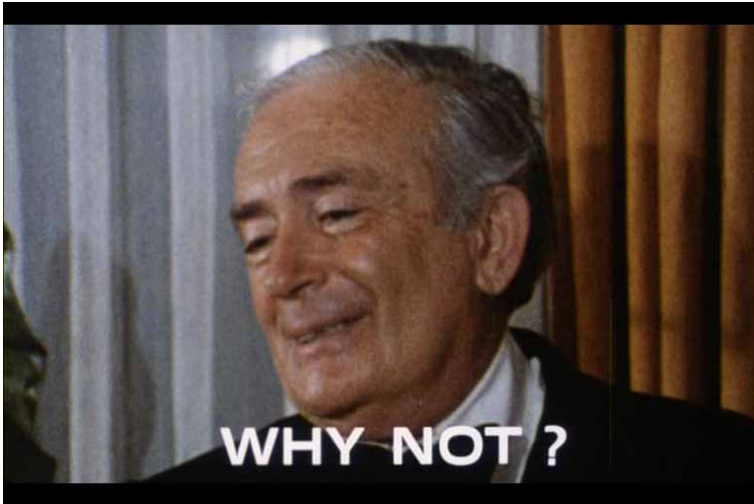
—Elmyr de Hory em *La Falaise*, a sua casa em Ibiza, 1968—

sua preferência e recusava reconhecer a autoria da assinatura que colocava nos quadros—o único aparente constrangimento de ilegalidade das falsificações. Quando se referia a Amadeo Modigliani, cuja obra falsificou frequentes vezes, dizia: *He worked very little and died very young, so if I add one or two paintings and a few drawings, that is not going to destroy is œuvre. I don't feel bad for Modigliani, I feel good for me.*<sup>3</sup>

Pertencia, de acordo com a sua biografia, a uma família da aristocracia húngara que perdeu grande parte da sua fortuna no decorrer da Segunda Guerra Mundial, facto que utilizou para justificar o aparecimento de um elevado número de desenhos e pinturas, não catalogadas ou conhecidas.

Elmyr acrescentava aos quadros um certificado de autenticidade que confirmava a pertença à numerosa colecção de Pintura que a sua família havia salvado e evacuado de Budapeste, no final da Guerra. Como conta Irving no seu livro,

*The fakes always came with impressive documentation—certificates from the family of the painter, a record of sale at home auction house like the Parke-Bernet Galleries, and often a statement of authenticity by one several Paris experts, formally recognized by the French government as «experts au près du tribunal», which meant, in effect, that their words was law.*<sup>3</sup>



—Elmyr de Hory no filme *F for Fake*, de Orson Welles, 1974—

Estes certificados, que adoptavam múltiplos formatos, eram maioritariamente elaborados pelo próprio Elmyr, alguns no entanto, eram redigidos por instituições asseveradas. A frase, *Cette peinture est de moi*, que figura no certificado de uma falsificação de Elmyr para uma falsa pintura de Pablo Picasso, é um distinto exercício de síntese, que reclama a autoria integral da obra. Esclarece, também, a relação que Elmyr mantinha com a Pintura e com a sua respectiva apropriação, sem reconhecer explicitamente a assumpção de falsificação mas antes uma relação de posse e de adopção do estilo do autor apropriado.

Elmyr não produzia cópias exactas ou reproduções de obras e a importância da sua própria obra advém precisamente dessa capacidade para interpretar as características e traços da linguagem, própria às formas de representação concebida pelos pintores que falsificou. A sua relação com a obra de Picasso centrava-se na adopção do processo de criação do autor, sem questionar a condição de originalidade da obra e recusando para tal a reprodução e respectiva cópia dessa mesma obra. A declaração de Picasso, *posso pintar falsos «Picassos» tão bem como qualquer outro pintor*, anedota frequentemente citada, coincide com o modo como se estrutura a relação entre os dois pintores, efectivamente contemporâneos e ironiza o valor económico da obra a

par das múltiplas falsificações a que ela se sujeita. É uma relação proporcional numa equação que determina cópia e falsificação como variáveis intrínsecas à valorização da própria obra.

Elmyr toma de *empréstimo* o estilo praticado pelos pintores seus contemporâneos, reconhece e analisa os traços singulares que individualizam uma obra enquanto linguagem pictórica e amplia-se dentro dela utilizando esse conhecimento, não para a construção de um estilo novo mas para o prolongamento do existente. Elmyr interage com a afirmação do processo criativo e do território individual exclusivo a cada pintor. O fazer passar-se por, a sobreposição ou fusão de autorias e a perpetuação da sua própria existência na identidade de múltiplos artistas, são os elementos que compõem o jogo de anonimato que Elmyr orquestrou durante toda a sua existência.

## 2 *Clifford Irving*

A construção literária de uma biografia elabora-se em torno de factos e documentos, mas a narrativa formula-se de modo intermitente e as inevitáveis falhas na linearidade cronológica possibilitam uma leitura ficcional dos elementos biográficos apresentados.

A descrição de Clifford Irving sobre o envolvimento de Elmyr com galeristas e outras instituições artísticas, as considerações que este último emitia sobre o mercado da arte, a destreza artística e os múltiplos álibis e pseudónimos que inventou ao longo de toda a vida, tornam a sua biografia num documento ficcional, sobre o qual é difícil determinar como factuais as referências nele anunciadas.

A vida de Elmyr de Hory, narrada na biografia ensaiada por ambos, biografado e escritor, revela uma insistência na aparente factualidade mas, pode revelar em simultâneo uma hábil manipulação dessa sequência cronológica de eventos, cúmplice de um forte interesse de ambos pela construção de uma obra de ficção literária. As indicações de datas, locais ou nomes, que Irving anotava nas conversas que mantinha com Elmyr, eram verificadas junto de galeristas, amigos ou colaboradores, mas serviam para confirmar, desmentir ou, ironicamente, protelar a farsa.

Orson Welles acentuou esta ambiguidade, traçada na relação entre Elmyr de Hory e Clifford Irving, no filme que realizou com e sobre ambos e onde afirma:

*If you can buy the notion that Clifford Irving turn to forgery before he turn to Elmyr, than I guess you can keep right on through the looking glass and believe that his book about Elmyr is a pack of lies. That a fake is a fake and Elmyr himself is a fake faker.*<sup>4</sup>

Em 1971, depois de escrever e publicar a biografia de Elmyr de Hory, Clifford Irving idealizou, em colaboração com Richard Suskind, uma outra biografia, desta vez não autorizada, do mediático milionário Howard Hughes (1905–1976). Esta rigorosa falsificação literária, posteriormente descrita pelo próprio no livro intitulado *The Hoax* (1999), previa a sua edição pela *McGraw-Hill Book Company* e pela *Time Life Magazine*. Irving convenceu ambas as editoras a financiar a investigação ao comprovar, através de documentação falsa, a encomenda efectuada pelo próprio Howard Hughes, onde se comprometia a sucessivas entrevistas para a elaboração do livro. Irving falsificou a assinatura de Hughes em cartas e documentos que funcionavam como comprovativos de uma relação contratual que supostamente se tinha estabelecido entre ambos. A reputação do aviador, ampliada pelo carácter enigmático que rodeava as suas excêntricas decisões, tornou a proposta de Irving atractiva para a editora e facilitou a legitimação de uma história de credibilidade improvável.

Quando Mike Wallace (n. 1918) no programa *60 minutes* entrevistou Clifford Irving pela primeira vez, em Janeiro de 1972, questionou-o sobre os encontros que mantinha com Howard Hughes, recolhido do público desde há vários anos, pedindo-lhe para especificar certos detalhes físicos que pudessem esclarecer a veracidade dessas conversas, Irving respondeu: —*Hughes wears a beard, but not a real one.*<sup>5</sup>

Os documentos produzidos para a legitimação de todo o processo jurídico e para a elaboração da própria biografia, constituíram uma complexa estratégia de manipulação da informação utilizada para dar consistência institucional a uma provocação a ambas as editoras. A Clifford Irving interessava sobretudo a possibilidade de criar uma biografia, não pela confirmação de elementos factuais, mas pela produção de documentos que interceptassem a realidade especulativa e a dimensão mediática que Howard Hughes promovia.

Numa segunda entrevista que deu a Mike Wallace, no programa *60 minutes* em Janeiro de 2000, já depois de cumprir a pena a que foi condenado por fraude em 1972, Irving disse: —*I believed we met. I believed I knew his life better than any biographer, because I imagined it.*<sup>6</sup>



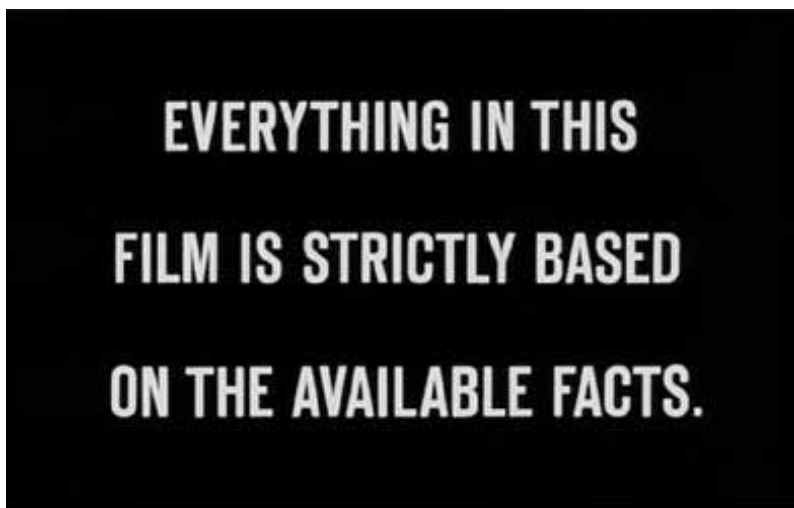
### 3 Orson Welles

Ambas as histórias são enredadas no filme *F for Fake*, que Orson Welles realizou em 1974, com a colaboração de François Reichenbach (1921–1993), e no qual interpreta o papel de narrador protagonista. No início do filme, Orson Welles dirige-se ao espectador e num acto de privacidade confessional confirma-lhe a visualização de uma obra baseada em factos reais, convidando-o a aceder à montagem cinematográfica e às opções e determinações que esta implica, na elaboração e interpretação da narrativa. Para exacerbar, perante o olhar do espectador, a concepção do objecto filmico como produtor de sentidos imaginários, Orson Welles transporta-o aos bastidores das filmagens, invertendo a sua posição com o espectador e afirma: —*This is a movie about trickery, about forgery, about lies.*<sup>7</sup>

Nesse sentido, a visualização dos bastidores do filme é determinante para a construção de uma ambivalência narrativa, já que desmente a estrutura ficcional proposta pela dimensão cinematográfica mas amplia, em simultâneo, a possibilidade do ficcional, ao desviar a atenção do espectador para a verdade do cenário. A fusão entre documental e ficcional revela a dificuldade de circunscrever o filme a uma única categoria: se por um lado documenta e adopta factos reais, como é advertido inicialmente pelo narrador, propõem-se no final, legitimado por essa advertência, inverter o labirinto documental para trabalhar duplamente a ilusão cinematográfica perante o espectador.

Neste filme, parte da biografia destes três distintos ensaístas na condição do falso, Elmyr de Hory, Clifford Irving e Orson Welles,<sup>8</sup> é cruzada numa estrutura narrativa descritiva e factual que propicia uma leitura fiel às informações fictícias nela contidas. O registo documental do filme valoriza uma narrativa que se constrói pela multiplicação e fragmentação dos referentes que, através da colagem e alternância cronológica das biografias, intensifica o domínio da manipulação e trabalha o fora de cena do documento e o seu potencial especulativo.

O género do documentário não realiza um tratamento inventivo da realidade e dispensa por isso o recurso a actores ou a uma encenação ou reinvenção do espaço de acção. Em *F for Fake*, essa proposta é trabalhada perante o espectador e os limites das noções entre actualização e encenação, actor profissional e actor amador, entre simulação,



—Still do filme *F for Fake*, de Orson Welles, 1974—

imitação ou improvisação, tornam-se campos de ambiguidade que oscilam continuamente perante o olhar do espectador.

O genérico inicial, em que se vê Oja Kodar (n. 1941) a passear pelas ruas de Paris e a ser observada atentamente por uma série de transeuntes masculinos, filmados sem o conhecimento da presença das câmaras, revela uma das intenções que Orson Welles explora no decorrer do filme—o controlo sobre a capacidade do espectador perceber a condução do seu olhar no interior instável do filme.

Orson Welles interessa-se pela suspensão perante a manipulação e montagem rápida dos dados biográficos das principais personagens, a dúvida sobre a veracidade desses dados e a importância em confirmar essa veracidade. O reconhecimento de que o desenlace do filme se encontra exactamente no prolongamento dessa dúvida e na vontade em testar essa fusão entre verdadeiro e falso, é enfatizada pela própria ilusão cinematográfica que, neste filme, é ironicamente questionada.

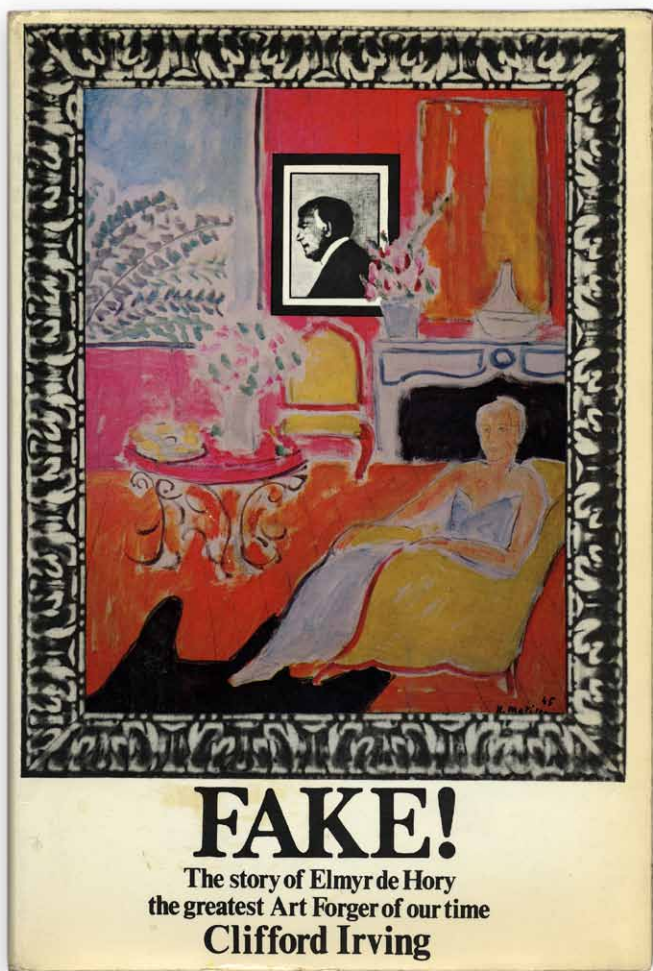
A visualização da montagem do próprio filme, que interrompe consecutivamente as sequências de planos em diversas cenas, é uma indicação explícita das condições de escolha e corte adoptadas, anunciando um momento de relacionamento com o espectador e uma proposta de perturbação da sua condição de receptor. Welles dá acesso à estrutura



—Oja Kodar no filme *F for Fake*, de Orson Welles, 1974—

do filme, aos enganos da montagem, aos argumentos preteridos, elegendo proposadamente uma indumentária de ilusionista para apresentar e descrever as ligações entre as diversas personagens e os locais das filmagens.

Harry Houdini (1874–1926), que Orson Welles enuncia no início do filme, era um protagonista da arte da fuga pela capacidade de manobrar e transformar as escalas do seu corpo. Acreditava que podia potencialmente escapar e, desse modo, interromper o registo do contínuo na exclusividade de um espaço mínimo e limitado, produzindo mais do que a ilusão, uma construção estética do desaparecimento. Para Orson Welles, falar de ilusão é perceber esse espaço ínfimo de fuga em que a própria ilusão trabalha e que se constitui como uma falha, um espaço não preenchido que permite praticar o falseamento e onde se desvenda a persistente incerteza da ausência ou presença de manipulação, confrontando o espectador com a ironia dessa questão: —*When the authority says fake is real, what is real and what is fake?*<sup>9</sup>



—Capa—

Segunda edição de 1970, publicada pelo editor William Heinemann, Londres.

#### 4 *Fake! / Authenticity in art*

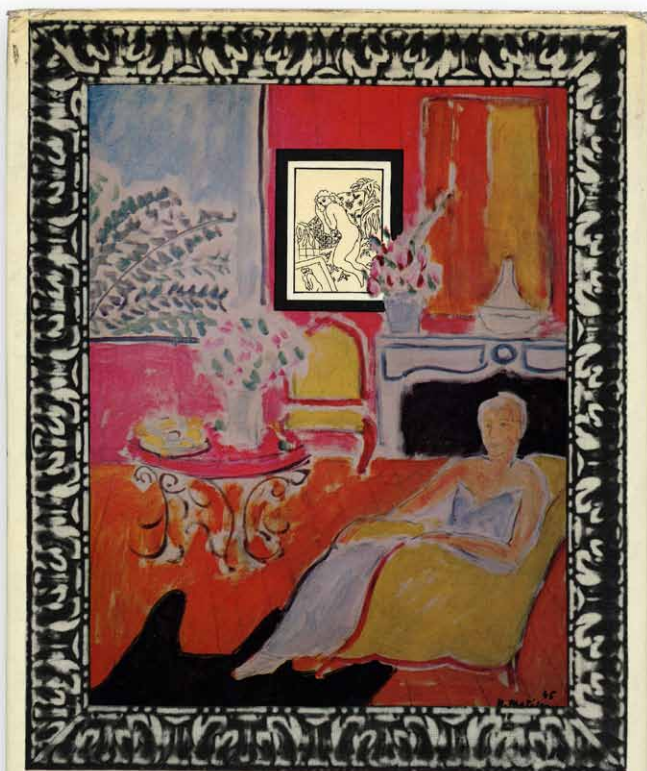
A capa do livro de Clifford Irving, *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, desenhada por *Jacket Design/Holmes/Kitley Associates*, corresponde não à primeira edição publicada pela *McGraw-Hill Book Company* em 1969, mas a uma segunda edição inglesa, de 1970, publicada pelo editor londrino William Heinemann.

A imagem escolhida para a capa desta edição, que Orson Welles utiliza para alguns separadores de *F for Fake*, é uma montagem composta pela reprodução fotográfica de uma moldura a preto e branco que delimita um quadro, assinado como pertencente a Henri Matisse e datado de 1945, mas efectivamente pintado por Elmyr de Hory, em 1965.

A cena do quadro representa uma sala, onde se observa num primeiro plano à direita, uma mulher sentada num cadeirão amarelo e no mesmo plano à esquerda, uma mesa com uma jarra de flores e um prato. Ao fundo, ainda do lado esquerdo, uma janela onde se antevêm alguns ramos de uma árvore e na parede do lado direito, sobre a lareira surge representado um espelho. Entre a janela e o espelho, ao centro, uma segunda moldura com o retrato fotográfico, a preto e branco e em perfil, de Elmyr de Hory. Esse retrato é um reenquadramento de uma fotografia a cores tirada em *La Falaise*, a sua casa em Ibiza, em 1968.

O sequenciar de enquadramentos na capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, da moldura ao quadro e do quadro à segunda moldura, dentro da qual é colocado o retrato fotográfico de Elmyr de Hory, revela um deslocamento sucessivo do referente inicial e desafia sucessivamente a unidade de cada uma das áreas da imagem, protelando um sistema de contradições autorais que circulam em torno do falso. Essa compulsão para a repetição do mesmo dentro de si próprio, da moldura dentro da moldura, do autor dentro do seu próprio quadro, propõe-se como um investimento na duplicação da própria obra, adoptada pelo falsificador.

A representação em *mise en abyme* da capa do livro, reflecte também o modo como a narrativa literária se desenvolve ficcionalmente: uma biografia autorizada que faz encadear uma sequência de factos biográficos, não necessariamente comprovados, mas que pela aparente sucessão cronológica, a aproximam de um documento biográfico fidedigno



# FAKE!

The story of Elmyr de Hory  
the greatest Art Forger of our time  
Clifford Irving

—Contracapa—

Segunda edição de 1970, publicada pelo editor William Heinemann, Londres.

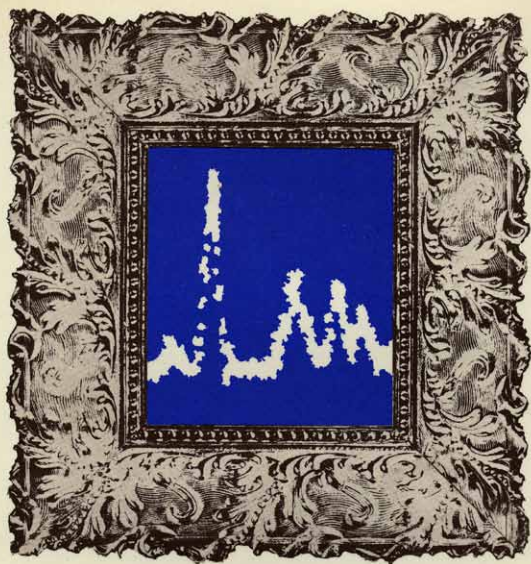
que admite, pela garantia dessa ordem, a possibilidade do ficcional.

Graficamente, a sucessão da moldura dentro da moldura e a coincidência de autorias que ela constitui, revelam um desdobramento da própria ideia de quadro e da dimensão reflexiva que se altera com a apropriação sucessiva. Este propósito é reforçado estruturalmente e encontra na reprodução fotográfica da moldura, colocada ao centro da capa, a possibilidade de sustentação dessa sequencialidade, lugar de afluência do olhar num movimento centrípeto, que reorganiza o enquadramento e delimita a leitura do quadro.

Ambas as imagens, o quadro de Henri Matisse por Elmyr de Hory e o retrato fotográfico de Elmyr de Hory, encontram-se reproduzidos, sem montagem, no interior do livro e permitem-nos observar um outro acaso. A fotografia de Elmyr substitui e elimina, na montagem final da capa, a representação de um terceiro quadro representado na pintura e o enquadramento escolhido para a fotografia tem igualmente como fundo um outro quadro, não identificado.

O reenquadramento escolhido para a fotografia enuncia ainda, pelas determinações históricas que uma fotografia de um rosto de perfil transporta, a condição de *imagem acusadora*,<sup>10</sup> permitindo pensar o lugar do quadro falso como o único possível para o julgamento do Elmyr de Hory. Enquanto falsificador, é no interior do seu próprio trabalho que se pode conferir uma autoria e uma simultânea condenação. Elmyr foi acusado de crimes de falsificação mas nunca punido por esses crimes. Para comprovar a acusação, de acordo com o sistema penal francês, eram necessárias duas testemunhas que confirmassem a execução da assinatura nos quadros. No caso de Elmyr, esse acto nunca era realizado em coincidência com a realização do quadro, ou na presença de alguém. A sua notoriedade, que se estabelece em torno da condição do anonimato e do exacerbar da dissimulação da própria autoria, reside numa actividade de falsificação mas, sobretudo, na suposição dessa falsificação que, automaticamente, exclui o seu nome da História da Pintura.

A capa de um livro constituiu-se como um elemento gráfico síntese da obra que acondiciona, e na capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, essa síntese congrega os principais elementos que descrevem o protagonista e a sua actividade—a Pintura e o Desenho, as duas disciplinas utilizadas por Elmyr para as falsificações, a reprodução da moldura, um retrato fotográfico e a cópia de todos



# Authenticity in Art

The Scientific Detection of Forgery

Stuart J Fleming

—Capa—

Primeira edição de 1975, publicada pelo The Institute of Physics, Londres.



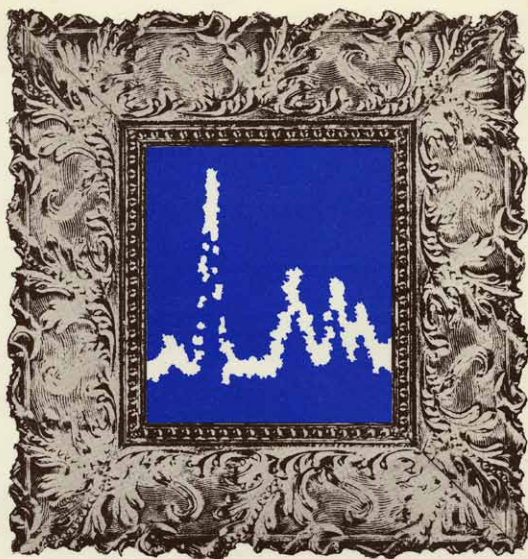
estes elementos na contracapa, desenhada como imagem réplica onde é substituído o objecto aparentemente exterior ao quadro, o retrato fotográfico de Elmyr, por um falso desenho de Henri Matisse.

Em 1975, Stuart James Fleming (n. 1943) publicou em Inglaterra o livro *Authenticity in Art: the Scientific Detection of Forgery*, uma análise de distintas técnicas científicas que permitem, para vários ramos das artes, uma identificação, classificação e certificação da sua autenticidade, dividindo os casos de estudo especificamente em Pintura, Cerâmica e Metal.

A capa, desenhada por Roydon Jenkins MSIA, estabelece uma analogia formal com a capa e contracapa do livro de Clifford Irving, quer pela escolha da fonte tipográfica para a composição do título, *Times New Roman*, e pela disposição da tipografia na capa, quer pela colocação e montagem dos elementos que a compõem: a moldura ao centro que reenquadra um gráfico negativedo a azul, não identificável nem reproduzido no seu interior. À semelhança do livro de Clifford Irving, na contracapa aparece uma replicação da capa mas, neste caso, sem alteração do conteúdo da imagem emoldurada. Nesta obra não é feita qualquer referência a Elmyr de Hory e a aparente apropriação do *design* gráfico da capa de *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest art forger of our time*, pela repetição formal e antagonismo temático explícito—um falso acaso ou uma possível coincidência—propõe uma reflexão conjectural em torno do espaço comum que partilham o falso e o autêntico.

Para Orson Welles, Elmyr de Hory ou Clifford Irving a questão central não se encontra na falsificação mas antes em reconhecer uma boa ou uma má falsificação. No pressuposto de que sempre existiram modos de falsificação, o que se altera é a capacidade científica de a detectar, capacidade que coincide com uma crescente sofisticação da figura do perito. O trabalho do perito e a constituição de equipas de investigação para testar a veracidade da obra de arte promove, por um lado, o aparecimento de mestres da arte da cópia e refina e amplia simultaneamente as suas metodologias e o respectivo aparato técnico de que se rodeiam.

No filme *En Rachâchant* (1982) de Jean-Marie Straub (n. 1933) e Daniele Huillet (n. 1936), adaptação do texto de Marguerite Duras (1914–1996) *Ah Ernesto!* (1971), a personagem de um rapaz, de pequena idade, recusa-se a aprender a ler e a escrever, evitando o desenvolvimento e a construção de conhecimento que lhe asseguram ser determinante para a obtenção da sua felicidade. Ernesto negava, tal como *Bartleby*, a compulção e a progressão contínua da cópia.



**Authenticity in Art**  
**The Scientific Detection of Forgery**  
**by Stuart J Fleming**

Research Laboratory for Archaeology and the History of Art, University of Oxford

With a foreword by  
Professor S A Goudsmit / formerly Editor-in-Chief of *The Physical Review*

The Institute of Physics ISBN 0 85498 029 6

—Contracapa—

Primeira edição de 1975, publicada pelo The Institute of Physics, Londres.

## NOTAS

- 1 John PYLE, Jesse IN HAMLIN, *Master (Con) Artist Painting forger Elmyr de Hory's copies are like the real thing*, San Francisco Chronicle. Cf. <<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?file=/chronicle/archive/1999/07/29/DD21995.DTL>>
- 2 Clifford IRVING, *Fake! The story of Elmyr de Hory the greatest Art Forger of our time*, London, William Heinemann, 1970, p. 22.
- 3 Orson WELLES, *F for Fake*, França-Irão-Alemanha, 1974.
- 4 Irving, *op. cit.*, p. 145.
- 5 Welles, *op. cit.*
- 6 Clifford IRVING, «60 minutes» in Mike WALLACE, *60 minutes*. EUA, CBS News, 1972.
- 7 *Ibid.*
- 8 Welles, *op. cit.*
- 9 No decorrer do filme, Orson Welles interrompe a narração sobre as biografias cruzadas de Clifford Irving e Elmyr de Hory, para revelar ao espectador um episódio que o relaciona com o propósito da criação ficcional, retomando para tal excertos da transmissão de *The War of the Worlds* e colando-os sobre imagens de um outro filme de que se apropria, *Earth vs. the Flying Saucers* (1956), do realizador Fred Sears (1913–1957).
- 10 Welles, *op. cit.*
- 11 Christian PHÉLINE, *L'Image accusatrice*, Paris, ACCP-Les Cahiers de la Photographie, 1985.

SUSANA LOURENÇO MARQUES (Caldas da Rainha, 1975), designer pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (1999), com mestrado em Ciências da Comunicação pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (2007). É docente na FBAUP desde 2003. Desenvolve o seu trabalho de colecção, edição e navegação entre Porto e Ibiza.

# OPÚSCULOS

— Pequenas Construções Literárias sobre Arquitectura —

<i>José Capela</i>	1	UTILIDADE DA ARQUITECTURA: 0+6 POSSIBILIDADES
<i>Pedro Gadanho</i>	2	PARA QUE SERVE A ARQUITECTURA?
<i>Godofredo Pereira</i>	3	DELÍRIOS DE PODER
<i>André Tavares</i>	4	AS PERNAS NÃO SERVEM SÓ PARA ANDAR
<i>Rui Ramos</i>	5	ELENCO PARA UMA ARQUITECTURA DOMÉSTICA
<i>Luis Urbano</i>	6	DUPLI_CIDADE E A FLÂNERIE CONTEMPORÂNEA
<i>Inês Moreira</i>	7	PETIT CABANON
<i>Susana Ventura</i>	8	O OVO E A GALINHA
<i>Guilherme Wisnik</i>	9	NIEMEYER: LEVEZA NÃO TECTÓNICA
<i>Miguel Figueira</i>	10	A MINHA CASA EM MONTEMOR
<i>Pedro Fiori Arantes</i>	11	O LUGAR DA ARQUITECTURA NUM «PLANETA DE FAVELAS»
<i>João Soares</i>	12	O SUPORTE DA MORAL DIFUSA
<i>Nuno Abrantes</i>	13	739H/M <sup>2</sup>
<i>Gonçalo M Tavares</i>	14	ARQUITECTURA, NATUREZA E AMOR
<i>Ana Vaz Milheiro</i>	15	AS COISAS NÃO SÃO O QUE PARECEM QUE SÃO
<i>Bernardo Rodrigues</i>	16	ARCHITECTURE OR SUICIDE
<i>Miguel Marcelino</i>	17	A BELEZA INVISÍVEL DAS COISAS
<i>António Baptista Coelho</i>	18	ENTRE CASA E CIDADE, A HUMANIZAÇÃO DO HABITAR
<i>Pedro Bismarck</i>	19	LE DÉCOLLAGE DU ZYX24
<i>Susana Lourenço Marques</i>	20	FALSO ACASO E POSSÍVEL COINCIDÊNCIA
<i>Paulo Moreira</i>	21	REGRESSO AO PASSADO