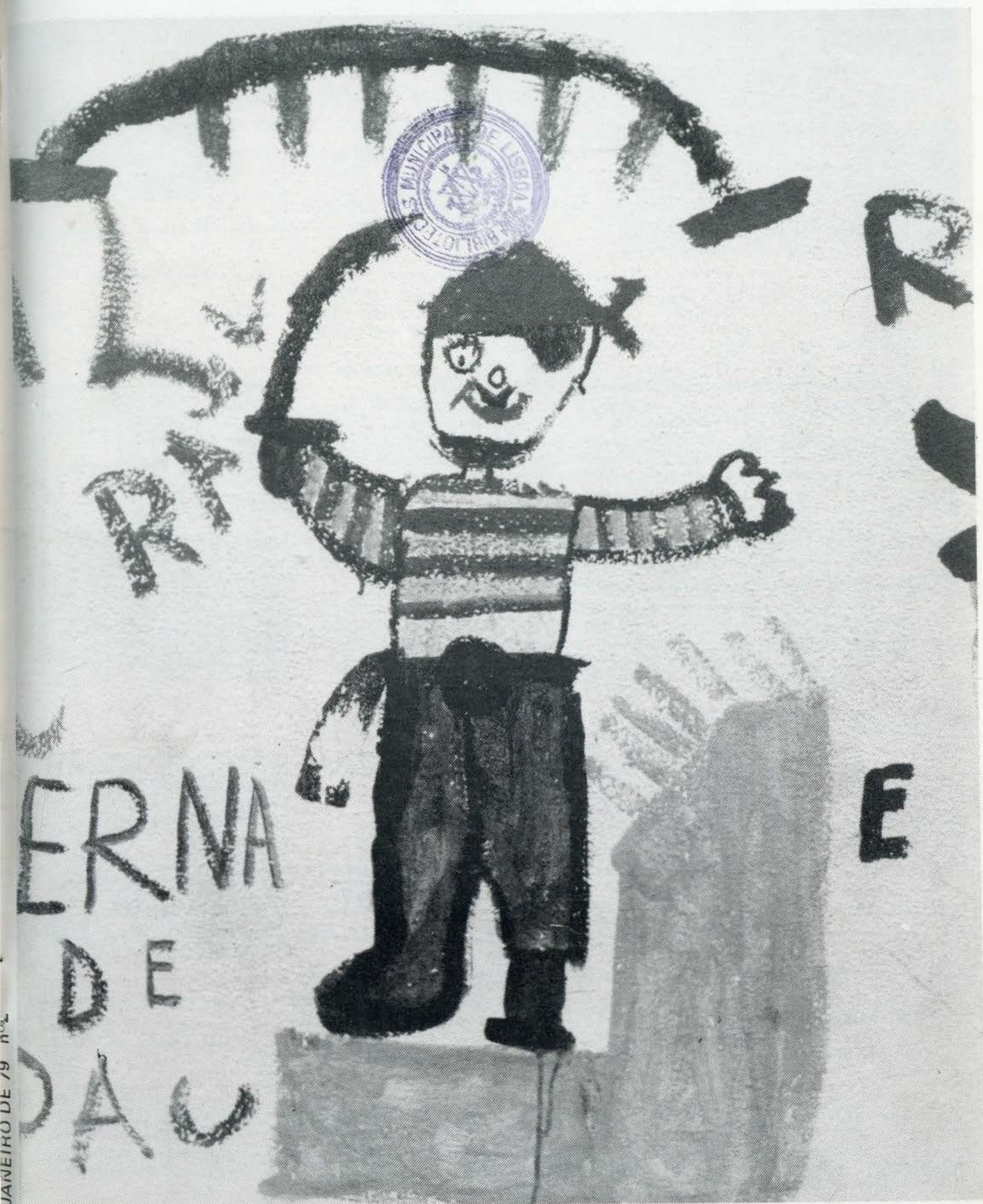


arteopímio



2 O Objecto estético e o objecto quotidiano – Rocha de Sousa
“Hoje acordei do meu quarto e vim para a sala. Espreitei pela janela e descobri, com espanto, que ela não é rectilínea. A leitaria em frente desapareceu. As folhas do jardim, ao fundo da rua, estão amareladas. Há poucas pessoas visíveis e os carros estão cobertos de pó”.

5 II Encontro de Animadores Culturais – Um apelo à criatividade de indivíduos e grupos – Nuno Gonçalves

“Infelizmente, ainda grande parte das intervenções de carácter sócio-cultural que se realizam neste País, estão eivadas de um empirismo balofo, de um imediatismo paralisante, de uma incapacidade de ‘leitura’ do meio social onde se actua, das suas características, contradições, dos vectores fundamentais que balizam o seu desenvolvimento, das forças que o procuram travar, enfim dos factores e grupos que ‘geram’ mudanças e transformações”.

7 Acerca da historiografia da arte portuguesa – século XVI a XIX

“Apesar da acção das ‘moscas’ do Intendente Pina Manique, intelectuais, nobres ou burgueses, muitas vezes difundiam livros proibidos e obras de história, filosofia, física, medicina e ciências naturais, minavam os princípios do absolutismo monárquico e da Igreja Católica, permitindo a entrada em Portugal do movimento de ideias conhecido por Iluminismo”.

11 Neutralidade ou intervenção – Mário Dionísio

“No que o artista inevitavelmente tem de cidadão e surgirá na sua obra por caminhos nada fáceis de determinar e me fizeram mais duma vez observar que o empenhamento (político) – o “alastamento” – do artista só é autêntico e resulta eficaz quando ele, criando, nem se dá conta dele. Quando tem no sangue e não só na cabeça”.

13 Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAL: ajustamento da estrutura de 74 ou contra-reestruturação? – Teresa Boniné

“(…) a Escola parte de uma concepção democrática do ensino; a Escola faz-se e completa-se em luta contra o sistema capitalista e as suas concorrências típicas; a Escola tem uma estrutura de fruição aberta, onde cada aluno pode fazer a sua escolha pessoal em termos que anulam o ensino elitista; a Escola preconiza-se aberta a todas as classes e capaz de exercer intervenções dirigidas ao exterior (...)”.

17 Dada e surrealismo – Eduardo Geda

“Porém, Breton depressa se apercebeu de que a libertação do homem não se podia limitar a transformar a nossa visão da realidade mas que era preciso conjugar essa nova visão da realidade com a transformação da própria realidade”.

20 De Chirico e os pintores portugueses – Rui Mário Gonçalves

“O surrealismo em Portugal teve a sua primeira apresentação na exposição de António Pedro, António Dacosta e Pamela Boden, em 1940, no atelier do primeiro. Esta exposição vanguardista, onde muitas obras se referiam aos horrores e aos absurdos da guerra, constituía uma reacção à exposição oficial “Do Mundo Português”, organizada pelo salazarista António Ferro, em Belém”.

22 Que Ensino Superior Artístico – Calvet Magalhães

“Mesmo que se julgue honesto e defensável proteger os lugares dos professores que já se encontram na Escola e que acederam aos lugares ao longo de um processo tantas vezes aleatório, comete-se um erro de estratégia pois em princípio não se devem confundir a justa defesa do direito ao ganha-pão com a absolutização do lugar de docente, salvo quando existam razões pedagógicas, científicas e artísticas”.

24 Uma maneira de ler “uma maneira de pensar o urbanismo” – João Sousa Morais

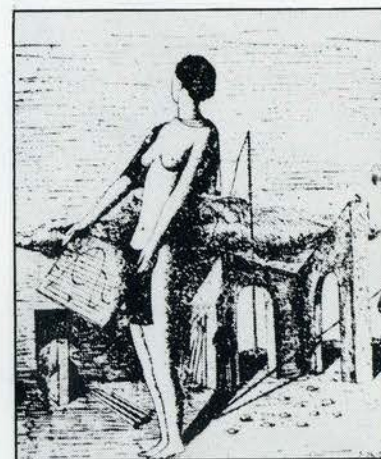
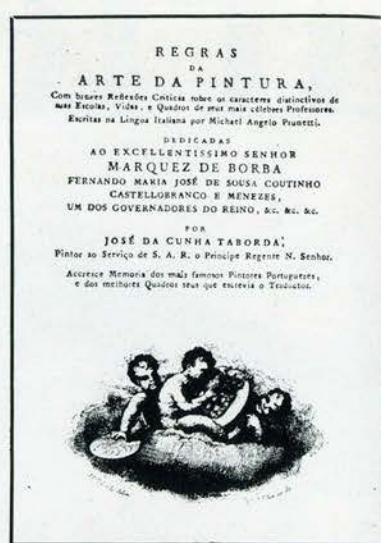
“Tenho visto subir as escadas deste edifício sempre novos ídolos, mas poucas têm sido as vezes que se falou de “Le Corbusier”.

28 A aventura de pintar – Hipólito Clemente

“Não obstante o seu aparente isolamento, o artista ingénuo é o agente de expressão plástica mais directamente ligado ao grupo social a que pertence”.

29 Sátiro – Um figurão

“Sempre é mais aventureiro e corajoso que os oportunistas de Gabinete que pululam entre jantar e almoço seguinte, como este e aquela, efeminados e obscenos na sua autoconfiança, os borda-de-água das repartições da Cultura, das cátedras e púlpitos dos dias que correm, sequiosos por repousar as vetustas e respeitáveis banhas intelectuais no parapeto da última moda dita internacional”.



Nome _____

Morada _____

deseja assinar a revista

arte opinião

a partir do nº _____.

Junto remete 165\$00 (6 meses)

330\$00 (12 meses)

através de cheque vale postal

em nome de PEDRO CABRITA REIS

data _____.



“Tantas vezes vai a bilha à fonte...”

importa rever princípios, bases e estruturas em uso na

quanto é sabido da distanciação entre a generalidade das só podem perder o seu forçado ar de distanciação nos antário.

odos os níveis, combater firmemente ideias ou o que é lucação visual estatuto de parente pobre quando postas tuação que é mais que evidente no ensino preparatório e

ção de que junto com o artista anda a miséria de braço placentemente tolerada, persiste hoje com bastante peso, os longínquos do mundo artístico do Paris-fim do

na que a nossa velha conhecida bilha de barro, matreira e o professor de desenho se estilhaça ruidosamente e de

mais, é preciso — ousada e consistentemente, aliás — fazer

fundir a experiência da educação visual com os dados

na sua reflexão, há que mobilizar esforços, conjugar actividades. Com truques quanto a obstáculos e armadilhas colocados nos mais insuspeitos (mas sempre estratégicos) pontos deste percurso, mais do que nunca, cada professor de educação visual terá que assumir conscientemente os limites das suas possibilidades, sabendo que o caminho a seguir no quotidiano é proceder a uma crítica permanente da própria metodologia pedagógica utilizada, única forma de em cada momento imprimir à actividade o vigor que se exige.

Esperar das esferas governamentais capacidade de autocrítica na prática que tem vindo a ser utilizada no campo do ensino seria um pouco como que objectivamente perpetuar a “bilha de barro”.

Parti-la e varrer os cacós!

Eis também algo que deve exigir das escolas superiores de belas artes um compromisso inequívoco. Mais do que uma efémera situação de circunstância o que está em jogo é um plano.

Plano global para o ensino que, e correspondendo às necessidades de uma nova forma de encarar o papel da arte no conhecimento e significação do meio, deverá contar desde sempre com a participação — pelo menos — das escolas de belas artes.

Não sendo dados os meios resta traçar as linhas de actuação possível.

O possível neste momento é olhar para dentro das escolas de Belas Artes com os olhos da rua.

Possível mas acima de tudo imperioso!

Quem acha que não?

Voltaremos ao assunto.



“Tantas vezes vai a bilha à fonte que...”

Da primária às próprias Escolas de Belas Artes, importa rever princípios, bases e estruturas em uso na prática do ensino artístico.

Necessidade que se torna tanto mais urgente quanto é sabido da distanciação entre a generalidade das pessoas e as “coisas da arte”. “Coisas” essas que só podem perder o seu forçado ar de distanciação nos bancos da escola, senão mesmo já nos recreios do infantário.

Poderá ser forçada a amplitude mas há que, e a todos os níveis, combater firmemente ideias ou o que é pior ainda práticas que erroneamente conferem à educação visual estatuto de parente pobre quando postas em confronto com outras áreas de conhecimento, situação que é mais que evidente no ensino preparatório e secundário.

Relacionada histórica e culturalmente com a noção de que junto com o artista anda a miséria de braço dado e ainda um certo grau de excentricidade, complacentemente tolerada, persiste hoje com bastante peso, apesar de tudo, essa ideia consolidada nos tempos longínquos do mundo artístico do Paris-fim do século XIX.

Há pois que, e só para exemplo, actuar de tal forma que a nossa velha conhecida bilha de barro, matreira e simetricamente decalcada para agradar ao sonolento professor de desenho se estilhace ruidosamente e de uma vez por todas.

Equivale esta metáfora à certeza de que cada vez mais, é preciso — ousada e consistentemente, aliás — fazer entrar a “rua” no campo da educação visual.

Melhor dizendo: o que há realmente a fazer, é fundir a experiência da educação visual com os dados próprios da realidade.

Incómoda, esta tarefa é para hoje no entanto. E na sua reflexão, há que mobilizar esforços, conjugar actividades. Sem ilusões quanto a obstáculos e armadilhas colocados nos mais insuspeitos (mas sempre estratégicos) pontos deste percurso, mais do que nunca, cada professor de educação visual terá que assumir conscientemente os limites das suas possibilidades, sabendo que o caminho a seguir no quotidiano é proceder a uma crítica permanente da própria metodologia pedagógica utilizada, única forma de em cada momento imprimir à actividade o vigor que se exige.

Esperar das esferas governamentais capacidade de autocritica na prática que tem vindo a ser utilizada no campo do ensino seria um pouco como que objectivamente perpetuar a “bilha de barro”.

Parti-la e varrer os cacos!

Eis também algo que deve exigir das escolas superiores de belas artes um compromisso inequívoco. Mais do que uma efémera situação de circunstância o que está em jogo é um plano.

Plano global para o ensino que, e correspondendo às necessidades de uma nova forma de encarar o papel da arte no conhecimento e significação do meio, deverá contar desde sempre com a participação — pelo menos — das escolas de belas artes.

Não sendo dados os meios resta traçar as linhas de actuação possível.

O possível neste momento é olhar para dentro das escolas de Belas Artes com os olhos da rua.

Possível mas acima de tudo imperioso!

Quem acha que não?

Voltaremos ao assunto.

o objecto estético e o objecto quotidiano

Rocha de Sousa*

NOTA DA REDACÇÃO

Ao nosso apelo no sentido de nos ser enviada colaboração Rocha de Sousa mandou-nos a carta e o texto que seguidamente passamos a transcrever na íntegra, situados no âmbito da polémica iniciada por Ernesto de Sousa. Temos a certeza de que não ficará por aqui.

Prezados colegas,

Esperando não vos parecer abusivo este tratamento, tendo em conta interesses culturais e profissionais em boa medida semelhantes, venho felicitá-los pelo trabalho corajoso que representa a revista ArteOpinião agora editada.

Acontece que, dado o tipo de relações de quotidiano existente entre nós, iniciativas deste género são desde logo mal apoiadas e mal entendidas, um pouco como acontece entre as próprias pessoas, tantas vezes rotuladas disto e daquilo, cercadas de equívocos, perdidas à priori para um contacto franco e uma revelação de conjunto.

Tentado a escrever-vos uma saudação, senti-me ao mesmo tempo tentado a escrever uma "fábula" em torno do tema proposto a Ernesto de Sousa, tema que também me é grato por permitir formular várias perspectivas de análise sobre a relação artista/real/objecto de arte à face dos conceitos que nos informam hoje.

Eis porque tomo a liberdade de vos enviar um "artigo" integrável no vosso próprio convite de participação. É evidente que o escrevi para publicação na vossa revista, mas estou inteiramente disponível para aceitar que o façam ou não. E para conversar convosco sobre isso, se o entenderem.

Noutros planos, e sempre que me considerem útil, terei gosto em ajudar-vos no que me for possível.

Com as melhores saudações e votos de longa vida para a revista, inscreve-se

O QUOTIDIANO DE JOSÉ

José gostava da cidade: era um gosto que recebera do século. Dava grandes passeios a pé, visitava o rio e os cafés, viajava alegremente aos subúrbios. A bruma dos bairros fascinava-o, sobretudo pela manhã, quando os domingos impunham silêncio, vida tardia, província nas ruas.

José também respirava o bulício com a mesma satisfação, sem obliquidade, cosmopolita e convencido. E lia jornais. E via cinema e teatro. E comprava os escritores da sua hora. Tinha amigos, discutia com eles o sentido dos sentidos do mundo, era o que se podia chamar um cidadão interessado, actualizado, de bem com as suas opções, consumidor razoável de objectos, de cultura, orgulhoso do seu espaço privado, da biblioteca, das obras de arte, das pequenas coisas que reafirmavam memórias.

Mas um dia, na franja de uma tarde igual às outras, José reparou que se fixara um pouco no seu bairro. Que tardava a decidir-se pelas viagens à periferia. Curiosamente, havia fumos no seu psiquismo. Na altura, ele atribuiu essa vaga lassidão aos fumos reais da rua onde se demorara, sentado numa esplanada, consumindo com os olhos o lento cortejo de máquinas. Então renovou a leitura do jornal da tarde, encheu-se com o melhor dos métodos das mudanças do seu país e dos problemas mais distantes, voltando depois a casa de consciência tranquila, numa espécie de liturgia do quotidiano.

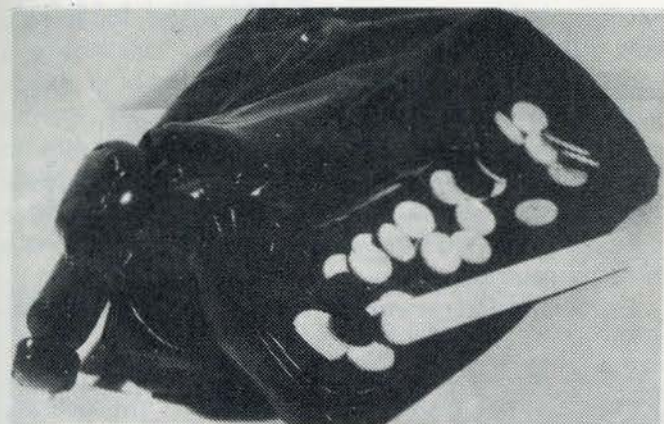
José achou a sua sala-de-estar muito acolhedora.

Contudo, quando ligou a televisão, compreendeu que se sentia um pouco cansado e pensou para com os seus botões, talvez como nunca, no comprimento do bairro.

Dias depois, ao fim de uma tarde que parecia de Outono, José foi comprar o jornal e decidiu sen-

tar-se num pequeno café que ficava a meio caminho do sítio onde costumava parar mais vezes. Esteve a ler o jornal e não deu por nada; mas quando voltou para casa, aparentemente disponível como dantes, apercebeu-se do cheiro pesado da gasolina ardida: a brisa escorria-lhe pelo corpo, gastava-se.

Semanas mais tarde, num dia de névoa antecipada, José não comprou o jornal da tarde. Apenas atravessou



sou a rua e foi tomar café na leitaria que ficava em frente da sua casa. Fez isso durante muito tempo, dia após dia, e só reparou que alguma coisa mudara quando encontrou por acaso um dos seus amigos e este lhe perguntou porque nunca mais aparecera na esplanada do bairro, porque se retirara dos sítios habituais de cavaqueira, porque não os acompanhara em certas actividades em que tinham compromissos tácitos de intervenção.

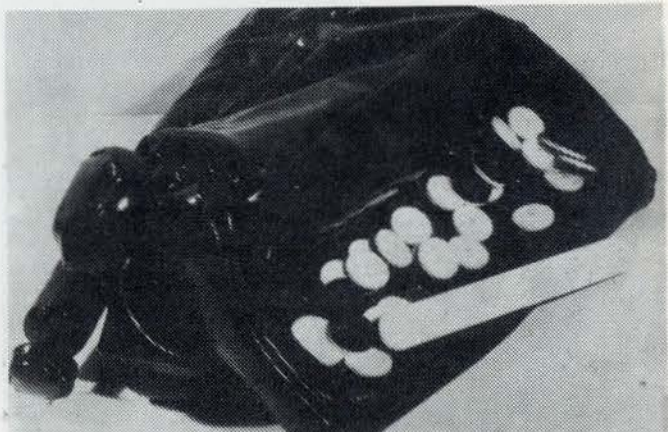
De facto, ele não sabia. E meses depois, já a Primavera voltara, começara por decidir não sair de casa, achando normal ficar na sala aquecida de luz, deixando simplesmente que o sol desaparecesse nos vidros. Dessa maneira, seguiu-se um longo período em que viveu entre a sua pequena sala, a cozinha e o quarto. Permanecia muito tempo na cama, contemplando com displicência as flores do papel de parede e os quadros que tanto gostava de visitar. Portanto acabou por dar-se conta, um mês depois, de que já não saía do quarto, de que não sentia fome, de que apenas lhe chegara uma espécie de lassidão cómoda, talvez uma sonolência. Abandonava-se a brancas amnésias, estava ali **por condição**.

Contudo, e de repente, uma pintura despertou-lhe um apetite difuso: era uma obra constituída por um simples quadrado e uma cruz oblíqua, rigorosa, marcando o centro desse espaço. Espaço *ya* palavra própria, deve dizer-se: porque José subiu um pouco nas almofadas e ficou surpreendido por nunca ter pensado verdadeiramente que a cruz iniciava as duas diagonais dos dois quadrados, ou pelo menos por nunca as ter prolongado para lá do sinal, num desenho visitado da mente. Por isso fez um jogo, unindo os vértices dos quadrados e apagando a parte central das linhas cruzadas. O conceito de espaço manteve-se mas a sua forma renovava-se. E também a análise de que a forma partia. Apesar desse resultado, José ficou satisfeito com a persistência da

imagem, espaço virtual a três dimensões, mentira gráfica sobre a verdade de certa memória. Então inscreveu assimetricamente um quadrado menor no quadrado interior e uniu os vértices desses dois quadrados: ficou perplexo com o efeito, pois a imagem produzia agora a impressão de maior profundidade enquanto os ângulos internos definiam uma distorção vagamente perturbadora e o conceito de espaço parecia, em simultâneo, bloquear-se ou desbloquear-se em relação ao outro traçado. José lembrou-se de uma casa antiga onde vivera e que tinha justamente aquele aspecto numa das suas partes, com uma pequena porta ao fundo de um quarto oblíquo, chiriquiano. Apressou-se a **desenhar** a porta à esquerda do último quadrado, usando aplicadamente os olhos da memória. Passou, contudo, a defrontar-se com uma espécie de urgência em duplicar o espaço resultante e abriu luz na porta desenhada; amarelo claro ou talvez azul, não importava. O que importava era o movimento do seu espírito, a sua viagem de um espaço para o outro, a invenção de um articulado dialéctico entre ambos os espaços. Pensou no como de cada **discurso** na cidade como objecto em movimento, na realidade a refazer-se em processos de complexificação e simplificação. Pensou também no facto, nem sequer novo, que as diagonais daquela pintura severa lhe permitiam **jogar** interminavelmente com novas soluções de mudanças, de memória quase palpáveis. Seria isso o futuro? Com efeito, parecia-lhe absurdo que o conceito de espaço simplificado plasticamente pela pintura dos quadrados se tivesse imobilizado na sua mente. Como poderia **pintar** na mente, durante longos anos e da mesma forma, uma mesma síntese das suas tantas memórias de espaço?

José levantou-se, anisoso. Teve a sensação difusa de que nunca entendera a cidade.

Foi para a sala e escreveu laboriosamente:



“Se a cidade se degrada nas suas soluções de espaço, se ela nos perturba pelo excesso ou pela decadência, há pelo menos duas maneiras de encarar o problema: abandoná-la solitariamente em nome de uma nova ocupação de território ou contestá-la na sua fisionomia, dentro do quadro real das suas relações.”

José pensou então nos seus próprios limites, na

recessão, na renúncia, na hipotética **análise** subjacente a essa renúncia. Por isso voltou a pegar na caneta e voltou a escrever:

"A análise das contradições do nosso quotidiano, exposta num esquema essencial e repetido de diagonais, toma o todo pela parte, é partida de um espaço e não chegada transitória aos espaços omitidos: não pode assim acertar-se com os espaços da nossa memória, nem com as dúvidas e a indagação aventurosa que renovam dessa base para a frente".

José voltou ao quarto e observou demoradamente a cruz singela no centro da pintura verde-cinza. Aquilo só podia tratar-se da síntese de uma análise sobre espaços sem dúvida mais complexa. Quando se procura mudar a fisionomia das formas habitáveis da cidade, revolucionando a cultura que o permite, não parece possível trabalhar sempre com enunciados sintéticos: de cada vez que se corre o risco de descer ao fundo das formas complexas é preciso simultaneamente saber subir à superfície das suas aparências em diversidade e em confronto. É preciso portanto variar os métodos e as técnicas, jogando com a memória e apostando no futuro, para que a mudança aconteça e aconteçam as suas enormes cargas de significação.

Assim, e ainda perplexo, José escreveu de novo:

"Se há razões históricas e culturais para que a cidade me seja oferecida através de duas diagonais durante anos, há forçosamente razões (as mais diversas) para surpreender nas diagonais o mundo de

formas complexas que podem sustentar a **revolta** e combater todas as inércias".

José reflectiu: estive demasiado tempo no meu quarto; que tipo de sinais terei de inventar para que os outros cidadãos não fiquem, por sua vez, encerrados nos seus quartos? Haverá algum trajecto pedagógico, de comunicação, funcionando num sistema de permanentes exclusões? Bastará realizar um filme de uma só imagem fixa do meu bairro para mostrar aos seus habitantes a realidade dos lixos e dos fumos que o invadem? Poderá destruir-se a alienação de um viver fixado com a escolha fixada sobre o princípio de outra alienação? Cada análise que se faz de um espaço ou de uma situação, mesmo pelo rompimento da chamada anti-cultura poderá encerrar-se na sua própria metodologia em vez de se propor em dúvida fecunda, em quadrados inscritos ou circunscritos em novos quadrados?

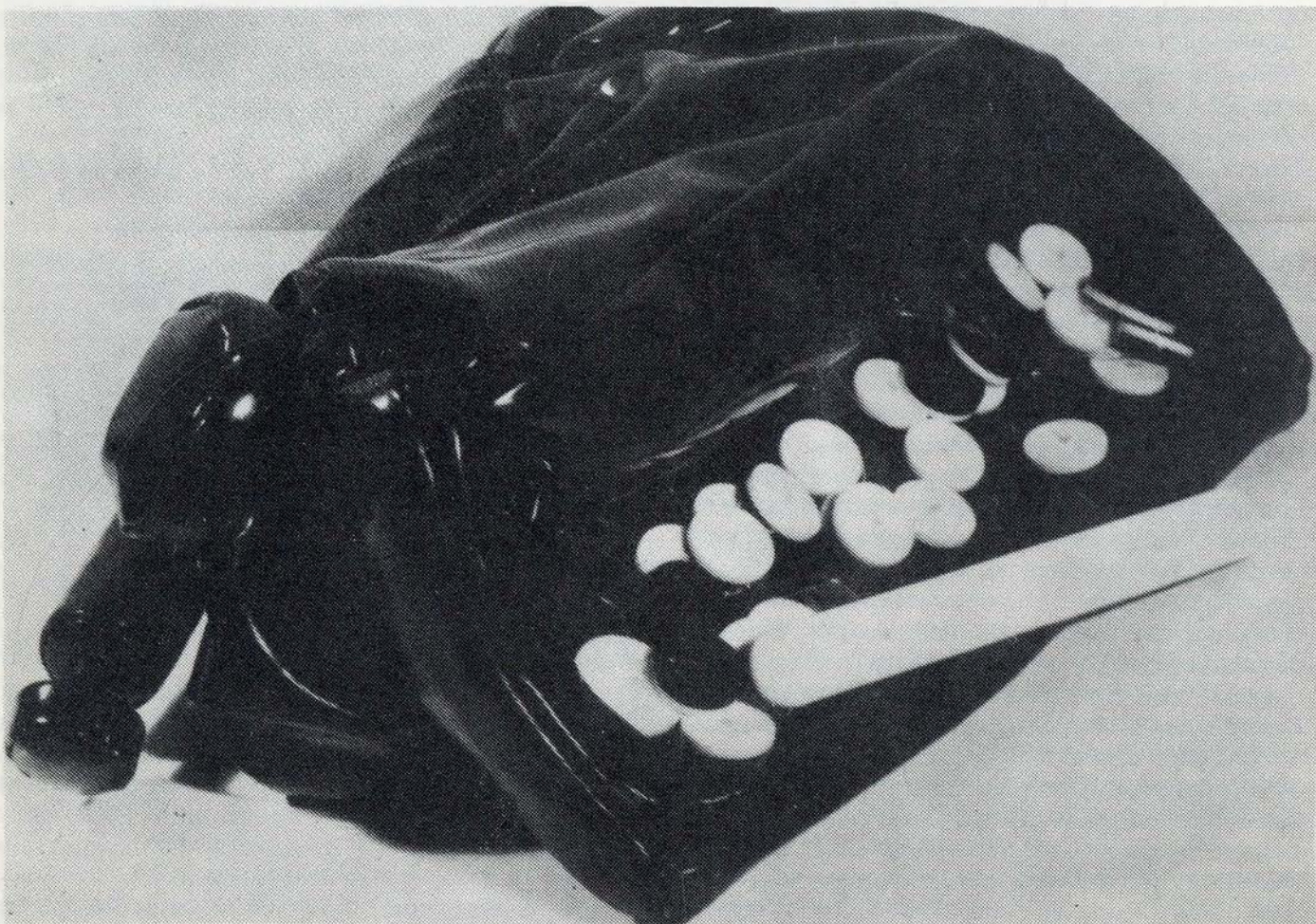
Então José escreveu na folha já cheia de anotações:

"Hoje acordei do meu quarto e vim para a sala. Espreitei a rua pela janela e descobri, com espanto, que ela não é rectilínea. A leitaria em frente desapareceu. As folhas do jardim, no fundo da rua, estão amareladas. Há poucas pessoas visíveis e os carros estão cobertos de pó".

José suspendeu o gesto e acrescentou depois:

"Além das diagonais há as medianas"•

* Professor do Departamento de Artes Plásticas e Design



Claes Oldenburg, máquina de escrever maleável, 1963.

II ENCONTRO DE ASSOCIAÇÕES E ANIMADORES CULTURAIS

Nuno Gonçalves *

NOTA DA REDACÇÃO

Realizou-se nos dias 1, 2 e 3 de Dezembro em Lisboa o II Encontro de Associações e Animadores Culturais. Não podíamos deixar passar em claro este acontecimento, tanto mais que compreender formas de efectiva ligação ao meio em que operam deve ser preocupação constante dos agentes culturais, incluindo obviamente os artistas plásticos, designers, arquitectos, etc.

Quando mais de uma centena de pessoas se dispõem, num esforço de três dias, a reflectir sobre o trabalho cultural de Associações e Animadores Culturais, numa amostragem relativa do "País que somos" neste domínio, a gente não sabe se isto é festa ou uma pequena loucura.

Após um período favorável ao desenvolvimento de uma acção cultural que procurou de alguma maneira acompanhar a movimentação política das massas populares, num período que se situou logo após o 25 de Abril, é nítido hoje, por razões facilmente detectáveis, um refluxo no trabalho desenvolvido, aqui e ali acompanhado de uma descrença doentia por parte dos animadores.

A situação actual radica não só no momento político que se vive, mas igualmente na persistência de certos factores históricos condicionantes do trabalho de animação cultural, em particular os vividos no período da I República. É bom não esquecer que as dificuldades sentidas por muitas Associações se devem igualmente ao facto de muitos animadores que nelas trabalhavam, às vezes até antes do 25 de Abril, se terem entretanto entregue a outras tarefas mormente no campo sindical e da política partidária.

As Associações e os Animadores Culturais terão de cada vez mais contar consigo e com o apoio que conseguirem por parte das populações, o que pressupõe uma correcta inserção no meio e a realização de um trabalho que procure responder às autênticas necessidades culturais das comunidades. Interessa, pois, que os grupos e animadores culturais perspec-tivem de forma correcta o seu trabalho, evitando as actuações esporádicas que normalmente não levam a lugar algum, antes procurando estratégias de actua-

ção contínua, única maneira de produzir as transformações sócio-culturais ao nível das diferentes comunidades, num processo dialéctico em que Animadores e população se transformam mutuamente.

Infelizmente, ainda grande parte das intervenções de carácter sócio-cultural, que neste País se realizam, estão eivadas de um empirismo balofo, de um imediatismo paralisante, de uma incapacidade de "leitura" do meio social onde se actua, das suas características, contradições, dos vectores fundamentais que balizam o seu desenvolvimento, das forças que o procuram travar, enfim dos factores e grupos que "geram" as mudanças e transformações.

Mas há mais. Actualmente, e tendo em conta novos (velhos!) condicionalismos exige-se formas e conteúdos de intervenção, do lado dos animadores, diferentes.

Por outras palavras, há que fazer apelo à criatividade de indivíduos e grupos, no sentido de criar alternativas às práticas culturais obsoletas por incapacidade de recriarem a realidade e de motivarem reais transformações. Neste aspecto, é de realçar a forma como muitos grupos se fixam nos meios de intervenção cultural — o teatro, o cinema, as artes plásticas, etc. — procurando neles a razão última do seu agir, impotentes para perspectivarem os fins e objectivos da animação sócio-cultural de uma maneira globalizante, única forma como ela deve ser pensada e realizada. Não ao teatro pelo teatro, não ao cinema pelo cinema e, assim, sucessivamente em diante.

Importante se revela, sem dúvida, o trabalho de reflexão crítica a que grupos e animadores se não devem furtar, sabendo situar a sua acção, estando disso conscientes, nas possíveis e diferentes "práticas culturais" existentes: a educação, a dinamização e a animação cultural, entre outras. A capacidade de discernir as diferentes etapas que normalmente estão presentes no desenvolvimento de um processo de animação, bem como a análise crítica e atenta dos fenómenos da vida dos grupos, é um esforço colectivo que se exige aos grupos, fundamental ao êxito e continuação de qualquer trabalho cultural.

As actuais perspectivas políticas, não sendo favoráveis a um correcto incentivo do trabalho de ani-



As artes gráficas como instrumento de comunicação.

mação cultural, não nos devem levar a, precipitadamente, e como alguns queriam, julgarmos estar o fascismo já implantado. Quer dizer que, os animadores, deverão possuir informações precisas dos organismos que, em princípio, poderão apoiar o trabalho cultural, detectando as "brechas" que existam ao nível do aparelho de Estado, procurando conhecer os meios e as formas de melhor obter um certo apoio.

Fundamentalmente, porém, deverão em cada região conhecer os organismos — Juntas de Freguesia, Câmaras Municipais, delegações distritais de ministérios — onde seja possível, viável e desejável estabelecer contactos, granjear apoios e discutir e planear acções de animação cultural. Salvaguardando, claro está, a liberdade de movimentos, o que nem sempre acontece, já que o Poder procura sempre que pode fixar critérios e limites à actuação dos grupos e dos animadores. Daí que, não só com o sentido de fortalecer a acção cultural mas também de lhe dar uma mais correcta perspectivação — na definição de objectivos — deverão as Associações e os animadores inserir o seu trabalho em estreita ligação com os Sindicatos, as autarquias locais e as comissões de moradores e outras — orientando a sua acção de forma a efectivar-se este conjunto de objectivos, considerados fundamentais à prossecução dos fins que deverão nortear, no momento actual, as acções de grupos e de animadores culturais.

Torna-se indispensável evitar as práticas de tipo "caritativo" que em vez de libertarem as pessoas, ao

contrário as oprimem, ao mesmo tempo que o tradicional optimismo de que muitos animadores dão mostras, naquilo que se designa já de "nacional-porreirismo", seja substituído pela análise crítica do comportamento dos animadores.

Além destes aspectos, o II Encontro de Associações e Animadores Culturais, ressaltou a necessidade de se prestar mais atenção aos aspectos muito concretos da organização interna dos grupos, dos problemas de financiamento e de gestão patrimonial, sem esquecer as questões que se levantam ao reconhecimento e legalização das Associações ou ainda à tentativa de erguer estas à categoria de "Instituições de utilidade pública" com os benefícios que daí adviriam.

Em síntese, terão sido as necessidades de uma análise crítica do trabalho já efectuado, a discussão de metodologias e formas de actuação mais correctas e inovadoras, tendo em conta as populações e o momento político actual, além da constatação da necessidade cada dia mais premente da formação dos animadores, os pontos que mais preocuparam os animadores num esforço de três dias de alguma forma bem conseguido.

Resta esperar a prática cultural futura.

E, no entanto, preparar o próximo Encontro, aprofundando as questões já neste presentes e suscitando novas que respondam às necessidades e preocupações dos animadores ●

* Membro da Associação Portuguesa de Animadores Culturais.



Um atelier de Serigrafia.

ACERCA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE PORTUGUESA

Margarida Calado*

Século XIX

1 – Taborda e Cyrillo

Os princípios do século XIX ficam marcados pela publicação de duas obras importantes para a constituição de uma historiografia da arte em Portugal: as “Regras da Arte da Pintura” de Taborda e a “Colecção de Memórias” de Cyrillo Volkmar Machado.

A segunda metade do século XVIII assistira na Europa às grandes descobertas arqueológicas na sequência das cidades de Pompeia e Herculano (1719 e 1748) (1): são os templos gregos da Sicília e é a primeira expedição à própria Grécia, que levam ao aparecimento duma série de publicações, como “Les Ruines de Paestum” de Thomas Mayor (1768) e as “Antiquities of Athens” dos ingleses Stuart e Revett (1762-1790). Mas é, sem dúvida, pela sua obra “História da Arte da Antiguidade” (1764) que Winckel-



EIS O EXIMIO PINTOR, DOUTO CYRILLO;
TÃO GRANDE NA LIÇÃO, COMO NO ESTILLO

mann é considerado “o verdadeiro fundador da história da arte, o pai desta ciência” (2).

Todas estas obras contribuíram simultaneamente para o desenvolvimento da corrente neo-clássica na Europa e não foram desconhecidas em Portugal. Assim, a Academia Portuguesa em Roma punha-nos em contacto directo com a cultura artística europeia e um seu patrono, D. Alexandre de Sousa Holstein, dizia em 1791: “Quem pode hoje em dia intentar ser pintor sem ler e meditar as obras de Winckelmann, de Mengs e de tantos outros Santos Padres desta teologia?” (3)

Entretanto, Portugal atravessava um período difícil. No plano cultural, a subida ao trono de D. Maria I e a chamada “viradeira” representou em muitos aspectos um recuo, relativamente às reformas pombalinas. De novo a censura, institucionalizada na Junta da Directoria Geral dos Estudos e Escolas, alargava a sua repressão, proibindo todos os livros que defendessem doutrinas ateias ou não católicas, que fossem contra o governo ou

considerados subversivos para a ordem social existente. No entanto, apesar da acção das “moscas” do Intendente Pina Manique, intelectuais, nobres ou burgueses, muitas vezes difundiam livros proibidos e obras de história, filosofia, física, medicina e ciências naturais, minavam os princípios do absolutismo monárquico e da igreja católica, permitindo a entrada em Portugal do movimento de ideias conhecido por Iluminismo.

Alguns aspectos positivos na difusão da cultura foram em 1796 a abertura da primeira biblioteca pública do país e, no campo das artes plásticas, a criação de escolas de desenho em Lisboa e no Porto e de uma polémica Academia do Nu, em Lisboa, em 1780. No campo da cultura estética, saliente-se em 1801, a tradução por Jerónimo de Barros Ferreira do “De Arte Graphica” de Dufresnoy, obra já anteriormente citada por Machado de Castro e Cyrillo; este poema didáctico que fora já traduzido para francês por De Piles e publicado em 1668, continuava a propaganda dos ideais clássicos, defendidos no século XVII em Roma e Paris

e que se estenderam no século XVIII a outros países.

A situação portuguesa agravar-se-ia com as Invasões Francesas (1807-1810) e a retirada da Corte para o Brasil (até 1821). Como consequência, o general inglês Beresford, marechal de campo no exército português, governou o país até à Revolução de 1820. A ausência da Corte cria uma situação de vazio cultural num país em que o absolutismo monárquico fazia as artes dependerem do mecenato régio. A isto se juntava uma situação económica miserável — agricultura pobre, ausência de indústrias, comércio decadente e grande dívida pública — que também não estimulava o apoio às artes. Além disso, primeiro os franceses e, mais tarde, os ingleses, saquearam mosteiros, igrejas e palácios, levando quadros, esculturas, móveis, jóias, livros e manuscritos.

Foi neste ambiente que o pintor José da Cunha Taborda publicou, em 1815, as suas "Regras da Arte da Pintura com breves reflexões críticas sobre os caracteres distintivos de suas escolas, vidas e quadros de seus mais célebres professores. Escritas na língua italiana por Michael Angelo Prunetti". O objectivo desta tradução era sobretudo servir os alunos de Pintura, como Taborda diz no Prólogo: "Via bem a meu pesar, e até com prejuízo notório de minha Arte andarem vagando os seus alumnos anciosos por encontrar fontes, em que bebendo solidos principios pudessem tirar proveito no estudo della".

A obra de Prunetti, escrita em 1786, compilava regras de composição, abrangendo um período que ía de meados do século XVI a meados do século XVIII e referindo-se não só à Itália (Vasari, Bellori, Lomazzo, Armenini, Dolce, etc.), mas à França (La Combe, Du Bos, Félibien, etc.), à Inglaterra (Webb, Reynolds, etc.) e ao neoclássico Mengs, alemão que trabalhou em Roma. No entanto, ignorava os teóricos fundamentais do neoclassicismo, como Lessing, Winckelmann e Milizia.

O mérito principal da obra de Taborda foi a parte pessoal que juntou à referida tradução: "Acrece memoria dos mais famosos pintores portugueses e dos melhores quadros seus que escrevia o traductor". Acerca disso, afirma o autor na dedicatória do livro: "A geral estimação, em que eu via era tido na Italia por todos os Sabios o pequeno Tratado, que offereço traduzido, excitou-me o desejo de o vêr publicado no patrio idioma... Mas não era de razão, que vendo ali acreditados tantos

Pintores das nações estranhas, de que elle faz menção nas diferentes escolas de Sena, Florentina, Flammenga, Venesiana, Lombarda, Romana, Franzeza, e Bolonha deixasse de accender em meu animo o amor da nação vivo desgosto por jazerem sepultados nas densas trevas do esquecimento tantos, e tão insignes portuguezes, que accreditarão a Arte, que se accreditarão a si mesmos em todos os tempos, e com que podíamos ostentar também como ellas a nossa gloria."

"He verdade, que pois ninguem até gora emprehendeo este trabalho, deixando-nos ao menos seus nomes em abbreviado catalogo, destituído de todo socorro me vi muitas vezes perplexo sem poder descobrir noticias de muitos delles; mas como considereí que as grandes empezas não se concluem logo, que se por não poder dar inteira historia de todos, e ainda as particulares de cada um, faltasse em publicar as poucas que tinha podido colligir de alguns, deixava as cousas no primitivo estado; e que nenhum credito arriscava em excitar com meus poucos trabalhos muitos sujeitos de avultadas forças a levantar edificio sobre estes fracos alicerces, resolvi-me tambem a dar as poucas memorias dos nossos Pintores, se bem que tudo pobre e mui defeituoso."

Do método seguido fala no Prólogo da mesma obra: "Deliberei-me dizer comtudo delles mais, ou menos circumstanciadamente à proporção dos subsidios que encontrasse: e até mesmo dar de alguns só os nomes se outra cousa não pudesse (e me dou por muito contente tê-los achado) para que lembrados por mim possam servir a alguma penna douta, a que de boamente cedo a gloria, se alguma me toca, quando delles se escreva com maior diffusão, e mais apuradas indagações."

As suas fontes, segundo ele próprio confessa, foram a "Carta Apologetica e Analytica pela ingenuidade da Pintura", de José Gomes da Cruz (1752); a "Carta aos Redactores do Jornal de Paris" de Miguel Tibério Pedegache Brandão Ivo; as Obras Poéticas de Francisco Dias Gomes (1799); e ainda as "Memorias Historicas do Ministerio do Pulpito" do arcebispo de Evora, D. Fr. Manoel do Cenaculo Villas-Boas. Queixa-se, contudo, por não encontrar nos Cronistas, qualquer menção dos nossos pintores, ainda que refiram alguns dos seus quadros, facto que dificultou muito a sua pesquisa.

As suas preocupações de objectividade também estão presentes: "Não tenho

COLLECCÃO DE MEMORIAS,

RELATIVAS

A'S VIDAS DOS PINTORES, E ESCULTORES,
ARCHITETOS, E GRAVADORES PORTUGUEZES,

E dos Estrangeiros, que estiverão em Portugal,
recolhidas, e ordenadas

POR

CYRILLO VOLKMAR MACHADO,

Pintor ao Serviço de S. Magestade.

O SENHOR D. JOÃO VI.



LISBOA,

NA IMP. DE VICTORINO RODRIGUES DA SILVA.

ANNO DE 1823.

Calçada do Collegio N.º 6.

de encarecer o grande cuidado e diligencia, que nelle empreguei, investigando com aturada applicação todas as noticias, que por qualquer via fossem concernentes a meu proposito."

A sua "Memoria dos mais famosos pintores Portuguezes..." começa com Alvaro de Pedro (Álvaro Pires de Évora), Nuno Gonsalves, João Annes e Vasco (Vasco Fernandes). Como defensor de uma tradição clássica, procura, sempre que possível, fazer uma relação com a pintura italiana e de Nuno Gonçalves diz que "não foi estudar à Italia, mas apesar disso procurou nas suas obras imitar os bons professores della", de Grão Vasco, "pela sua particular maneira, e delicado estilo se pode conjecturar ter estudado na Escola de Pedro Perugino."

Cita documentos manuscritos e refere outras fontes indirectas que lhe permitiram identificar as obras de cada pintor.

A sua "historia" dos pintores portugueses termina no século XVIII com, entre outros, Francisco Vieira Lusitano, Pedro Alexandrino de Carvalho e Francisco Vieira Portuense.

No entanto, a obra de Taborda — meritória para a época em Portugal, porque de um pioneiro se trata, mas muito aquém do passo dado por Winckelmann no século anterior — ainda se enquadra na perspectiva de historiografia da arte iniciada por Vasari no século XVI, limitando-se à enumeração de vários pintores e suas obras, acrescida de algum juízo de valor, mas sem qualquer tentativa de

dar uma panorâmica geral de época ou de escola.

A "Collecção de Memórias" de Cyrillo será publicada postumamente em 1823 (4). Por essa época, já se alterara fundamentalmente a estrutura política de Portugal, com a revolução de 1820, o regresso do rei do Brasil em 1821 e a Constituição de 1822. No entanto, a situação económica do país agravar-se-á ainda com as guerras civis que devastarão o país durante toda a primeira metade do século XIX, praticamente até à Regeneração (1851). Os reflexos dessa situação no campo das artes plásticas serão de um quase total vazio cultural, que se manterá até aos inícios do Romantismo (5). Em Portugal, não havia colecionadores nem mercado de arte. A situação das finanças do Estado não favorecia o mecenato régio. As ordens religiosas, instituições que muito protegeram as artes, com constantes encomendas, foram extintas em 1834.

Cyrillo surge com uma série de publicações desde finais do século XVIII, um defensor do neoclassicismo, fazendo consequentemente a crítica do Barroco. Em 1794, publica anonimamente as seis "Conversações sobre a pintura, Escultura e Architectura", onde refere os principais teóricos do neoclassicismo, Dufresnoy, Mengs e Winckelmann, para além de Diderot, um dos responsáveis pela Enciclopédia, cuja obra, anti-absolutismo, era proibida em Portugal.

Em 1815, traduziu e editou "As honras da Pintura, Escultura e Architectura", discurso apresentado por Bellori em Roma (1677), em que se defende uma estética académica. (Bellori é o teórico que considera a pintura italiana entre 1520 e 1585 marcada pela "maneira", no sentido de habilidade técnica sem inspiração e de fria imitação dos mestres; daí se formou o conceito pejorativo de maneirismo, que durará até aos inícios do século XX).

Em 1817, Cyrillo compôs "Nova Academia de Pintura", obra onde compilou normas relativas à composição de "grande género".

A obra que directamente interessa à nossa perspectiva é a "Collecção de Memórias relativas às vidas dos pintores, e escultores, architetos, e gravadores portuguezes, e dos estrangeiros que estiverão em Portugal". Esta obra ainda se encontra na linha das "Vidas..." de Vasari, publicadas no século XVI, como referimos.

Entre aqueles que, em Portugal, o antecederam nesta tarefa de recolha das biografias dos principais artistas, refere António Ribeiro dos Santos, Bibliotecário Régio na Livraria Pública, que "recolheu as memórias que pôde encontrar dos nossos Artistas" e que lhe "mandou generosamente offerrecer a sua collecção"; Luis Duarte Villela da Silva, Tesoureiro Mor da Insigne e real Colegiada de Santarém, que "tem feito resurgir dos Cartorios

do Reino muitas memórias sobre esta materia, que alli jazião como sepultadas"; e, claro, José da Cunha Taborda.

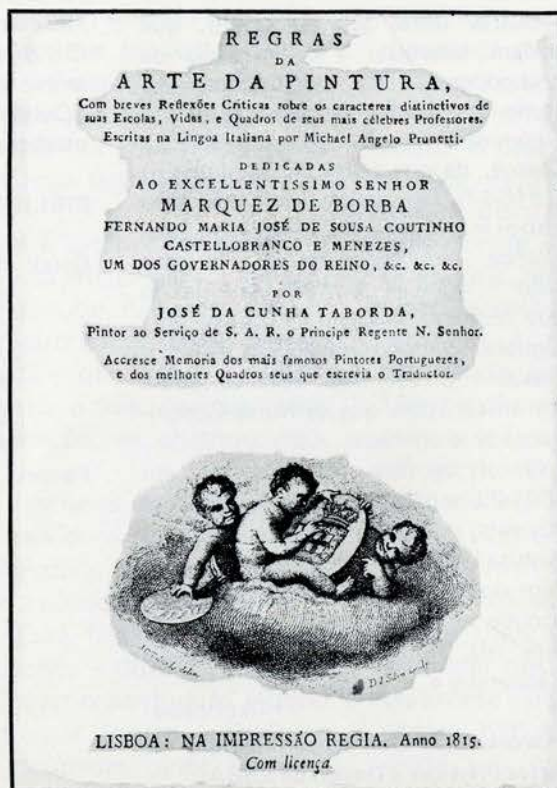
Quanto à sua própria obra, é fruto de uma pesquisa de mais de 30 anos, dado que já em 1794 dispunha de um Catálogo suficiente para que lhe tivessem sugerido a impressão.

Entre as principais fontes utilizadas contam-se, segundo ele próprio refere no Prefácio "Antiguidade e nobreza da Pintura" por Felix da Costa e o Tratado da Pintura de Francisco de Holanda, obras que constituíram a base do primeiro desta série de artigos; "A Relação dos Pintores e Escultores que florecerão no seculo de 1700, de que na obras publicas, escripta por Pedro Alexandrino de Carvalho..."; a "Sylva laudatoria da Pintura, em que Francisco avier Lobo elogia os bons pintores, Escultores, e Architetos do seculo 18"; a "Noticia de todos os Pintores, etc, que com Protecção Regia forão estudar em Roma, por intervenção do Intendente geral da Policia, Diogo Ignacio de Pina Manique nos fins do século 18, escrita por José da Cunha Taborda. Outra noticia sobre a mesma materia, dada pelo Cavalheiro Arcangelo Fosquini. Memórias de muitos pintores, cujos nomes se achão nos livros da Irmandade de S. Lucas, com as datas do tempo em que assentarão por Irmãos, em que servirão em meza, e às vezes do em que falecerão; começando em 1607, e acabando em 1794."

Para além das fontes escritas, Cyrillo utilizou testemunhos orais de pintores ainda vivos, que o informaram acerca da aula de desenho e escultura de Mafra e de Lisboa, etc.

O plano da sua obra é também indicado no Prefácio. Divide-a em três partes: "Na 1ª trataremos dos Pintores propriamente ditos. Na 2ª faremos menção dos Architetos, e Pintores de arquitetura, e ornatos, de paisagens, etc. Na 3ª fallaremos dos Escultores, e Gravadores, etc."

No entanto, antecede a sua 1ª parte de "Brevissimas observações sobre a origem e processos da Pintura", onde esboça uma história da pintura desde os egípcios à Grécia, a Roma e, claro, à Itália, procurando neste caso, fazer a relação com o que na mesma época se fazia em Portugal. Faz ainda uma lista dos principais mecenas seus contemporâneos e que também se distinguiram como artistas, tais como reis, rainhas e infantas, a partir de D. João VI, referindo indiscriminadamente os que pintaram e as rainhas que faziam bor-



dados e rendas! — esta atitude é a de um pintor régio, num regime absolutista (de que Cyrillo era aliás defensor), que se acha na obrigação de louvar reis e membros do clero, aqueles de quem, de facto, dependiam as artes em Portugal.

A sua série de biografias começa com Grão Vasco, no qual vê não só influências italianas mas também “a maneira assás gothica dos Alemães”. Comparando Grão Vasco com António Campelo, diz: “o estilo do 1º... ainda tinha muito do gothico; quero dizer, sêco, magro, mesquinho, chato, carregado de ornamentos, e de trabalho superfluo...; mas a maneira do 2º era nobre, e grandiosa” porque, — e aqui cita Félix da Costa — “seguia elle o estilo de Miguel Angelo na força do desenho, e com mais intelligencia do colorido.”

Campelo é um dos pintores italianizantes que trabalharam em Portugal na segunda metade do século XVI, e Cyrillo, com o seu gosto clássico, prefere-o a Vasco Fernandes; será preciso esperar pelo final do século para que se comecem a ver com novos olhos as pinturas da primeira metade do século XVI.

Esta relação de pintores vai um pouco mais além da de Taborda, que está entre os últimos pintores referidos, juntamente com Domingos António Sequeira.

Da mesma forma, na 2ª parte, faz uma tentativa de esboço de história da arquitectura, desde os egípcios aos gregos e romanos. Aí mais uma vez se afirma o seu gosto clássico: “quando dominarão os Barbaros, a ignorancia introduziu a Architectura Gothica, que não he ‘rchitectura’”. E admira-se que “alguns escriptores do Norte digão que taes obras são superiormente dignas de nossa attenção, e nos convidem, e exortem para imitalos” — é que, por esta altura, já o gosto romântico, a admiração pela Idade Média, se difundira, sobretudo na Grã-Bretanha (“gothic revival”). Pelo contrário, o padrão de gosto para Cyrillo é ainda o de Vasari, que cita: “Livre Deos... toda a nação fiel da tentação de imitar semelhante estylo.”

De salientar que, entre os architectos cuja biografia relata, o primeiro é Ludovice e o segundo Juvara, ambos do século XVIII. De entre os portugueses, contam-se Eugénio dos Santos, “o architecto da nova Lisboa”, Mateus Vicente, “que fez parte do Palacio de Queluz” e “teve de reedificar a Igreja de Santo António da Sé arruinada pelo

terremoto”. Aqui, Cyrillo mostra-se adversário e outro estilo não-clássico, o Barroco, afirmando que Mateus Vicente carregou “de ornamentos superfluos a fachada da Igreja”. Da Basílica da Estrela, outra obra do mesmo architecto, diz que “transluz... o espirito mesquinho do homem que a desenhou”. Em relação ao outro architecto da Estrela, Reynaldo Manuel, não faz juizos de valor.

Entre os architectos seus contemporâneos a que dedica certo desenvolvimento conta-se José da Costa e Silva, que foi professor da cadeira de architectura na Aula de Desenho criada por D. Maria I, em 1781, e que também colaborou nas obras de reedificação do palácio da Ajuda, juntamente com Fabri.

Quanto à Escultura, começa por fazer referência à tradição segundo a qual o escultor florentino Sansovino teria vindo para Portugal no tempo de D. João II. O primeiro escultor português que refere é Manuel Pereira, do século XVII. Entre os principais do século XVIII contam-se António Ferreira, Giusti, Machado de Castro, etc. Limita-se a referir os aspectos principais da sua actividade, mas sem emitir juizos de valor.

Termina a sua obra com uma espécie de autobiografia, onde afirma: “...para meus directores em pintura, e architectura elegi os Mestres dos maiores Mestres; isto he, Rafael, o Antigo, a Natureza, e as ruínas da antiga Roma...”

Outras obras são de referir, que podem interessar à constituição da historiografia da arte portuguesa, como o “Jornal de Belas-Artes ou Mnemosine Lusitana”, redigido por Cravoé, de que publicou 52 números (1816-17). Dois anos depois uma obra anónima — segundo José Augusto França, provavelmente do mesmo autor — segue a obra de Taborda no que respeita à história da pintura portuguesa, considerando Grão Vasco o primeiro pintor cuja obra se podia identificar, pois que de Nuno Gonçalves nada se conhecia.

Outra história da arte sai em 1821-22, e dela falaremos no próximo número: o “Ensaio sobre História da Pintura” de Garrett. Falaremos também doutro autor a quem cabe o mérito de muito esclarecer sobre as origens da nossa pintura — o conde Raczyński ●

(continua)

*Assistente do Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAL.

NOTAS:

(1) De notar que, no entanto, só em 1829, um portuense, de nome António José Dias Guimarães visitaria Pompeia e escreveria uma “Memória sobre as ruínas e antiguidades de Pompeia” in *Anais da Sociedade Literária Portuense*, 1837, p. 67-102.

(2) Jacques Lavalleye, *Introduction aux Études d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*, 2ª ed., Paris, Louvain, 1958.

(3) “Carta a Pina Manique” in *Ocidente*, 1942, vol. XVIII.

(4) Cyrillo morreu a 9 de Março de 1822 em Badajoz.

(5) E se o Romantismo na literatura se inicia em 1825 com a publicação do “Camões” de Garrett, a nível das artes plásticas começará a partir de 1840.

BIBLIOGRAFIA:

Geral: A. H. de Oliveira Marques, *História de Portugal*, vol. I, Edições Ágora, Lisboa, 1972.

José Augusto França, *Arte em Portugal no século XIX vol. I*, Livraria Bertrand, Lisboa, 1966.

Fontes: José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1922. *Subsídios para a História da Arte Portuguesa IV*. — Cyrillo Volkmar Machado, *Collecção de Memórias... Coimbra, Imprensa da Universidade*, 1922. *Subsídios para a História da Arte Portuguesa V*.

neutralidade ou intervenção

Mário Dionísio*

NOTA DE REDACÇÃO

Solicitámos a Mário Dionísio que nos falasse de neo-realismo e da sua adequação ou não à situação actual.

— As condições actuais (sociais e outras) permitem ou justificam que os artistas voltem a actuar como os neo-realistas o fizeram a partir dos fins dos anos 30?

— Com “condições actuais” suponho que se quer dizer “depois do 25 de Abril”. Como “actuar como os neo-realistas o fizeram”, suponho que se pretende aquilatar da validade actual do neo-realismo e da legitimidade, ou não, de um artista se manter neutral ou indiferente perante a realidade social e política dos nossos dias.

Não é fácil responder em poucas palavras à vossa pergunta, bastante mais complexa do que pode parecer, quer quanto ao “depois do 25 de Abril”, quer quanto ao neo-realismo (esse outro eterno desconhecido...), quer quanto ao conceito de neutralidade, que sempre me lembra uma ironia célebre do velho Romain Rolland: “Ficar neutro é dizer: Mas então? ! Caros senhores, fuzilem!”

Limitar-me-ei por isso a lembrar que o neo-realismo (como o classicismo, o romantismo, etc.) é analisável em sentido restrito e em sentido lato.

No sentido restrito, parece-me evidente que a actuação dos artistas de hoje não pode nem deve ser igual à dos primeiros (e dos segundos e dos terceiros...) neo-realistas, iniciada por jovens escritores nos fins da década de 30 e logo seguida por muitos artistas plásticos.

A situação política actual é totalmente diferente da desses anos negros da nossa História e foi ela que directamente determinou a atitude, não só de recusa mas de intervenção — primeiro espontânea, depois pouco a pouco concertada — que viria a desenvolver-se no vasto movimento, a que, na impossibilidade de mais clara designação, se chamou neo-realismo.

Vivíamos então sob o fascismo, com a grande maioria da população na mais dura situação económica, privada de toda a liberdade e de instrução e, em muitos casos, da própria consciência das origens dos seus males maiores. Esse fascismo tornou-se ainda mais feroz — mais fascista — durante a Guerra Civil de Espanha, que o Governo português ajudou por todos os meios a alimentar contra o Governo legal espanhol. As zonas ocupadas pelos rebeldes

franquistas eram as vizinhas da nossa fronteira. Os republicanos que conseguiam fugir para o lado de cá imediatamente se viam entregues aos bandos daqueles rebeldes (não só espanhóis: marroquinos, alemães, italianos, portugueses) que ali mesmo os fuzilavam. O desespero e a esperança da Espanha em armas (e com tão poucas armas!) contra a maquiagem internacional de que estava a ser vítima eram os nossos também. Naquela refrega infernal jogava-se o nosso destino e o da Europa. E foi então que os futuros neo-realistas surgiram, tentando, com os seus livros, os seus quadros, a sua música, os seus artigos, apesar da censura e através dela, despertar o povo português para a necessidade da luta, que há muito se travava, sim, e prosseguia, mas só na clandestinidade.

Pouco depois de esmagada a República espanhola e quando a fúria sangrenta com que esse esmagamento se consumou ainda continuava, as hordas hitlerianas fizeram eclodir a guerra mundial mais longa e mais brutal de todos os tempos. Foi a época dos bombardeamentos arrasando cidades, dos campos de concentração, dos movimentos de Resistência também, em todos os países. Com o regime salazarista activamente do lado de Hitler e Mussolini, aperfeiçoando sempre o seu aparelho policial e o rigor da censura, o neo-realismo conheceu anos bem difíceis. Mas resistiu, aumentou, prosseguiu. Quando o nazismo foi vencido, um grande vento de esperança democrática soprou no mundo inteiro e Salazar se viu forçado a simular um clima de liberdade, “como na livre Inglaterra”, bem ilusório contudo, e passageiro, o neo-realismo pôde definir-se melhor, reflectir sobre a sua própria teoria, internamente discuti-la, atacar e defender-se em mais de uma frente... As Exposições Gerais de Artes Plásticas, que reuniram na mesma sala, durante vários anos, artistas antifascistas de todas as tendências estéticas e nela realizaram concertos e recitais, chamando gente, juntando gente, são desse tempo. Um pensamento só: brandir a arte como uma arma contra o fascismo e pela liberdade, criar com todos os escritores e artistas antifascistas um clima de unidade: eis o neo-realismo em sentido restrito.

Não vejo que esta atitude sobretudo de combate, ou pelo menos nestes termos, tenha hoje cabimento.

Mas, no sentido lato, o neo-realismo era (ou é) muito mais do que isso. Como eu próprio dei a entender numa entrevista de 1945, por vezes citada, tratava-se da expressão estética dum profundo anseio, não só de derrubar o fascismo — fase importante, sim, mas apenas fase do processo que o susci-

tara. Tratava-se de contribuir, na área própria que à linguagem da arte cabe, para a transformação da sociedade e do homem, que a não há daquela sem a deste. Não era uma "escola", um novo aspecto da "arte moderna" ou contra ela, o projecto duma nova "maneira" de escrever ou de pintar. Era o de exprimir a visão dum homem novo e de contribuir para que ele nascesse e se firmasse. A voz duma nova época histórica, um outro Renascimento.

Essa nova época da História dos homens correspondia naturalmente à da justiça social, não abstractamente considerada no plano das intenções morais (ou só morais), mas no que, baseado na alteração dos sistemas de produção e distribuição, acabasse de vez com a existência de exploradores e explorados e provocasse a profunda transformação da mentalidade a que implicitamente se alude quando se fala em "homem novo". Transformação que sempre se deu em cada nova grande época histórica.

Algo disto (ou a caminho disto) se observa nas "condições actuais"? O que equivale a perguntar: apesar das intenções de muitos que o fizeram e de tantos que o seguimos, foi o 25 de Abril uma Revolução?

Se não, a mim afigura-se-me evidente que a atitude de intervenção do neo-realismo (no sentido lato) se mantém válida. E se sim também, embora noutro plano. Mas da parte do artista como da de qualquer cidadão. No que o artista inevitavelmente tem de cidadão e surgirá na sua obra por caminhos nada fáceis de determinar e me fizeram mais duma vez observar que o empenhamento (político) — o "alistamento" — do artista só é autêntico e resulta eficaz quando ele, criando, nem se dá conta dele. Quando o tem no sangue e não só na cabeça.

Picasso respondeu uma vez a Simone Téry: "Que pensa que é um artista? Um imbecil que só tem olhos se é pintor, ouvidos se é músico? ou uma lira

em todos os andares do coração se é poeta, ou mesmo, se for boxeur, só músculos? Muito pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente acordado nos despedaçantes, ardentes ou amenos acontecimentos do mundo, construindo-se peça a peça à imagem deles. Como seria possível desinteressarmo-nos uns dos outros e, em virtude de que indolência de torre de marfim, separarmos-nos duma vida que eles nos trazem tão copiosamente? Não, a pintura não é feita para enfeitar as casas. É um instrumento de guerra ofensivo e defensivo contra o inimigo".

O que, trinta e tal anos depois, continua a oferecer motivo para a mais profunda reflexão •

* Professor da Faculdade de Letras de Lisboa.

"Ciclo do Arroz" — Júlio Pomar



Foto Colóquio — Artes

AJUSTAMENTO DA ESTRUTURA DE 1974 OU CONTRA-REESTRUTURAÇÃO ?

Teresa Boniné *

N.R.: O plano dos cursos do Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAL foi alterado recentemente. É esta alteração que motivou o artigo de Teresa Boniné que publicamos, baseado na confrontação entre os documentos publicados pelo Departamento em 74 e três anos depois, em 78.

"Depois do 25 de Abril as crises internas do sistema educativo português foram bruscamente repostas à consciência de todos os cidadãos e os problemas há muito focados pelos movimentos estudantis passaram a ser debatidos ao nível de reuniões gerais, numa indagação global da massa discente na organização do seu próprio destino e na descoberta dos seus interesses e objectivos.

(...)Na Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, os dois núcleos principais de estudos – Arquitectura e Pintura/Escultura – dividiram-se em sistemas de trabalhos diferentes, tendo os alunos do segundo núcleo proposto aos docentes uma base de discussão em grupos de trabalho(...).

(...)Os professores de Pintura/Escultura, solidarizando-se perante o Ministério da Educação e Cultura com esta linha de orientação, integraram-se nos grupos de trabalho livremente constituídos e procuraram, como era desejo dos alunos, pôr a sua experiência e as suas opiniões particulares ao serviço de uma reflexão de conjunto sobre os problemas da Escola(...)"

in Boletim 1974 ESBAL – PARA UMA NOVA ESCOLA

E mais adiante, no mesmo Boletim, nos "Princípios Orientadores do Anteprojecto da Estruturação da ESBAL", apresentado por Professores e Alunos do núcleo de Pintura/Escultura ao Ministério de Educação e Cultura, podemos ler:

"(...)como base de estruturação da ESBAL enuncia-se um princípio de democratização do ensino, estando a Escola Nova organizada de maneira que possa dar respostas imediatas, apesar do sistema capitalista não ter sido ainda destruído, às solicitações dos alunos. A Escola abre as portas a todos os jovens a partir das capacidades por eles demonstradas, sem distinção de cor, sexo, raça, religião, convicções políticas, origem social, etc. A estrutura de fruição aberta pretende chegar à criação de uma Escola verdadeiramente popular, contribuindo de uma forma concreta para alterar uma sociedade de exploração e concorrência desleais(...).

Na medida em que o acesso não tem bases segregacionistas, e se fará apenas numa informação de competências, a Escola estará apta a receber todos os membros de todas as classes. Partindo de uma estrutura que se abre às escolhas dos alunos, no domínio profissional ou no da pura investigação e intervenção, preconiza-se o ensino gratuito e a abolição de qualificações elitistas.

(...)a Escola parte de uma concepção democrática do ensino; a Escola faz-se e completa-se em luta contra o sistema capitalista e as suas concorrências típicas; a Escola transforma-se em termos experimentais e constitui fundamentalmente um centro de investi-

gação ligado aos problemas da criação artística; a Escola tem uma estrutura de fruição aberta, onde cada aluno pode fazer a sua escolha pessoal em termos que anulam o ensino elitista; a Escola preconiza-se aberta a todas as classes e capaz de exercer intervenções dirigidas ao exterior(...).

(...)embora estejam acauteladas saídas profissionais para todos os alunos, que as desejem, o maior número de escolhas possíveis ultrapassa de longe o das saídas instituídas, permitindo a prática de percursos livres, os quais por seu turno, podem levar à renúncia de qualquer classificação profissional, conforme as opções, e portanto deixam o aluno senhor dos seus interesses de integração na sociedade constituída (a que vier) ou de recusa a ela(...).

Estas opções de fundo inspiraram a integração da Escola na Universidade e não no Ensino Médio ou outro, justamente porque, como se justifica, a investigação plástica não exige menor preparação que a investigação científica(...)"

(Professores e alunos do "grupo 4" – ESBAL, Julho de 1974

Três anos depois, estes princípios orientadores da Estrutura de 1974, que levaram à formação do Departamento de Artes Plásticas e Design, então calorosamente defendida por professores e alunos, é agora posta em causa pelos mesmos professores, conduzindo à elaboração de um novo Plano de Estudos, em vigor a partir deste ano lectivo.

A Estrutura resultante dos princípios atrás enunciados é agora conside-



rada deficiente pedagogicamente, sendo-lhe assacadas as culpas do baixo nível de frequência observado actualmente na ESBAL (cujos alunos são na sua maioria trabalhadores-estudantes, note-se), o que equivale a dizer que, sem estes, ela seria aplicada correctamente. Logo, impedir os alunos trabalhadores de frequentar a Escola seria renegar claramente um dos princípios básicos do novo perfil da Escola então defendido: a abertura do ensino, rejeição da ideia de casta e necessidade de quebrar o isolamento social a que nos obrigou o antigo regime, a abolição de classes sociais e o ingresso na Escola independentemente da situação económica de cada candidato.

Para uma maior clareza é necessário situar politicamente esta posição agora assumida por Professores deste Departamento. Neste aspecto, será útil lembrar as palavras proferidas pelo ex-ministro da Educação, Sotto Mayor Cardia, aquando da discussão do programa do VII governo provisório na Assembleia da República, em 1976:

"...Ora, o pôs 25 de Novembro, reconheça-se, mal se reflectiu ainda na Escola Portuguesa. Lá chegaremos, é o nosso propósito. Atingir o clima de normalidade é um dos objectivos norteadores da política escolar do governo: neutralizar os golpismos e as obstruções, estancar o sectarismo, restaurar a confiança, vencer o medo e a inibição do maior número, pôr termo à anarquia."

Levar o 25 de Novembro às escolas, "pôr termo à anarquia", tal foi, como se infere cristalinamente das próprias palavras do ex-titular do MEC, a única tarefa a que este realmente se entregou durante os últimos dois anos, acelerando (premeditadamente?) a degradação pedagógica que vem justificar as medidas postas em prática pelos seus eficazes sucessores.

Chegamos assim ao célebre "Decreto de Gestão" que remonta ao início da temporada escolar de 1976-77, e com o qual o antigo dirigente associativo pretendia "pôr termo à anarquia" nas escolas.

Na realidade, porém, este decreto não visava outro objectivo que não fosse o de liquidar a gestão democrática nas escolas, ou seja, a maior con-

quista alcançada, no ramo do ensino, após o 25 de Abril.

Com efeito, preservando muito embora uma aparência de democracia interna das escolas, na medida em que não punha em causa a existência dos Conselhos Directivos e Pedagógicos, (mas nos quais os alunos passavam a estar em minoria) o decreto instituiu no entanto, a criação de um **Conselho Científico**, não eleito, e composto exclusivamente por professores catedráticos e equiparados, ao qual eram atribuídos alargados poderes, de modo a retirar radicalmente às Reuniões Gerais de Escola o seu carácter soberano.

Todo o poder aos Conselhos Científicos e conseqüente marginalização dos estudantes dos centros de decisão dos problemas que directamente lhes dizem respeito, tais são as principais características do "Decreto de Gestão" que permitia ainda, a notórios agentes do fascismo nas Escolas — justamente saneados depois do 25 de Abril — de regressarem às antigas funções e com direito, na maioria dos casos, a integrem os respectivos Conselhos Científicos.

É de lembrar ainda, a criação do Ensino Superior Curto, a supressão do bacharelato no ensino Universitário e a onda de reestruturações que assola a maior parte das Escolas (com realce especial para as Faculdades de Ciências e Letras), para melhor se demonstrar que a reestruturação que agora nos toca não acontece por acaso, com a agravante de, no nosso Departamento, o Conselho Científico se ter antecipado ao próprio Ministério, sem que isso nos ponha ao abrigo de uma nova reestruturação ministerial dentro de um ano ou dois.

Daí poder ler-se na introdução ao novo Plano de Estudos, enviado ao Ministério em Novembro de 78, o seguinte parágrafo:

"O Conselho Científico do Departamento de Artes Plásticas e Design da Escola Superior de Belas Artes de Lisboa, reabordou a estrutura de 74, estudou as suas alterações mais aconselhadas e assume assim o presente Plano de Estudos, acentuando contudo que o faz no quadro concreto de apetrechamento técnico e humano de que dis-

põe e apesar de desconhecer em larga medida o que se prevê, à escala do país, para todos os níveis no Ensino Artístico. Seja como for, e porque o Conselho Científico se reconhece, técnica e cientificamente, o órgão competente para situar e estruturar os estudos artísticos do campo já referido no âmbito Universitário, aqui contribui desde já com um Plano cuja ambição foi medida, não renunciada, e a exequibilidade posta em relevo".

A manutenção de boas relações entre Professores, o reforço de um bom entendimento com as cliques do Ministério da Educação, as vantagens materiais e não só, de uma hipotética integração, diga-se de passagem, na Universidade, a vontade de apagar os vestígios da reestruturação de 74 (e "dos tempos em que não havia lei" na Escola, segundo o dizer de alguns), tudo isto vale bem uma reestruturação feita à "queima-roupa".

E quais os objectivos deste novo Plano de Estudos?

Passo a citar:

(...) formação de operadores artísticos de níveis paralelos aos anteriores, (...) mas de modo que a sua preparação complementar seja realizada com uma forte componente derivada das ciências da Educação que os capacite para o exercício da docência na estrutura do sistema educativo Português (...) esta perspectiva de fundo para a formação de artistas preparados para a docência resulta da convicção, apoiada nos factos da história do Ensino Secundário dos últimos 15 anos, de que são eles os que melhor sentido têm dos aspectos didácticos e pedagógicos das matérias, munidos como se encontram por dados técnicos completos e profundos (...)."

Logo, o novo Plano de Estudos surgiria como um mal menor, feito a bem dos estudantes e com a preciosa vantagem de contribuir para a melhoria da "qualidade do ensino", sem a qual a oficialização dos cursos e o acesso à Universidade é "impensável".

Porém, os objectivos pedagógicos que deram corpo ao Plano de estudos referente à estrutura de 74 não eram menos ambiciosos quanto ao apetrechamento técnico-profissional do aluno, senão vejamos:



"(...) a perspectiva destes estudos tem igualmente de se inscrever numa relação mais viva com a própria sociedade(...) é fundamental garantir ao aluno o caminho de uma investigação constante, o confronto com metodologias de estudo abertas no espaço e no tempo, numa permanente possibilidade de reconversão das opções e de criatividade pessoal, dentro de percursos originais (...) introduzindo nos diversos sectores, núcleos novos de investigação, cursos de duração limitada, seminários, aulas de actualização, palestras de extensão cultural, exposições, etc.(...) podendo o aluno acumular as habilitações do magistério a fim de preparar a sua futura, se desejada, integração no ensino como docente(...) os cursos possíveis saídos dos itinerários percorridos são portanto dotados de uma articulação flexível e agrupam matérias que, pela sua afinidade e relações de conteúdo, apontariam a formação global dos alunos, ao seu apetrechamento técnico-profissional(...)".

Ora bem, se os objectivos pedagógicos são idênticos, porquê esta alteração de percursos, porquê a passagem de uma rede flexível de cadeiras optativas a uma rede rígida de cadeiras obrigatórias, porquê o aumento do número de cadeiras a fazer obrigatoriamente por ano?

Irá o novo Plano de Estudos, com o seu carácter obrigatório, elevar o índice de frequências no Departamento e possibilitar a concretização dos objectivos propostos? Será que professores e alunos reflectiram conjuntamente, autocriticando-se, de modo a detectar as falhas na aplicação da Estrutura de 74, procurando saná-las? Ou preferiram os professores ilibar toda e qualquer responsabilidade, optando por uma reestruturação à porta fechada, cujo objectivo foi inserir-se no processo político do Ministério da Educação, acarretando para os estudantes — na medida em que lhes dificulta substancialmente o prosseguimento dos cursos — as consequências duma política antipopular no ensino?

Por outro lado, de uma leitura atenta do actual Plano de Estudos, resulta o elucidativo panorama:

— os currículos mínimos passam de 16 para 19 cadeiras no que respeita ao Bacharelato e de 9 para 11 na Licenciatura. Por outras palavras, para se licenciarem em Belas Artes ou Design, os estudantes têm de fazer doravante a "bagatela" de mais 5 cadeiras.

Deste modo, no caso de um aluno falhar 1 ou 2 cadeiras na transição do segundo para o terceiro ano, por exemplo, ficará "apenas" com 8 ou 9 cadeiras para vencer num ano, o que implica, fatalmente, um ano suplementar para concluir o Bacharelato. Isto sem falar da "norma" que impede o aluno de se inscrever em mais de 8 cadeiras por ano, e que exclui, por conseguinte, a inscrição no ano completo quando tem mais de uma cadeira em atraso.

No caso deste aluno se encontrar já a leccionar — e já sem falar na artimanha do MEC que consiste em abrir concurso para a docência em Junho, quando se sabe que existem milhares de estudantes que completam, todos os anos, no mês seguinte, as suas habilitações próprias para a docência — este aluno, dizíamos, vê-se obrigado a esperar mais um ano pela habilitação própria e a perder economicamente a diferença de salário consequente, para além de continuar a ser um autêntico juguete nas mãos do Ministério no que respeita à sua colocação.

— Apesar de existirem cadeiras obrigatórias e cadeiras facultativas, verifica-se, pelo menos no que concerna o Ciclo Básico, que as supostas cadeiras facultativas não passam, afinal, de cadeiras obrigatórias, uma vez que o aluno tem de fazer obrigatoriamente uma das duas facultativas no segundo ano e a restante no terceiro. O aluno está pois condenado a sair da escola apenas com uma tecnologia, embora a nível de Ciclo Básico, possa fazer, por "acumulação", a fase de iniciação de uma segunda.

— Por outro lado, o aumento real do número de cadeiras (traduzido numa indiscutível "teorização dos cursos"), para além de vir agravar consideravelmente os ritmos de estudos, não deixará de empurrar o aluno — devido à inexistência de uma boa Biblioteca na Escola ou em casa — a trabalhar sobre o joelho, o que, ao impedir uma assi-

milação consciente e crítica dos conhecimentos, entra em forte contradição com a argumentação dos que pretendem cobrir tais medidas com a capa da "defesa da qualidade do ensino".

Este agravamento do ritmo de estudos, afectando todos os alunos em geral, e prioritariamente os trabalhadores — estudantes, mais de 60 por cento do Departamento, não deixa de nos esclarecer, igualmente, quanto às opções políticas de fundo que nortearam o trabalho dos reestruturadores.

De facto, a Estrutura de 74 e a abolição do regime de faltas, possibilitaram o acesso à Escola de trabalhadores, a maioria na docência, com vista ao completamento de habilitações, ao mesmo tempo que possibilitava a outros, mesmo sem a referida habilitação, e isto devido à falta de professores com habilitação própria nesta área, a entrada no mercado de trabalho.

Actualmente, no ensino Preparatório ou Secundário, o professor de Educação Visual, na sua maioria, frequentou ou frequenta a Escola Superior de Belas Artes. Ainda há não muitos anos atrás estes docentes eram, na maior parte dos casos, recrutados entre os ex-alunos, pelos Directores das Escolas desses ramos do ensino, ou, quando muito, entre alunos das Escolas de Artes Decorativas.

O aluno da Escola de Belas Artes de então, devido a vários factores, entre os quais o seu estatuto social, não necessitava de se vergar à actividade docente como único meio de subsistência, e apenas após conclusão do curso recorria eventualmente a essa actividade. Ser artista era privilégio de uma elite, oriunda de uma classe social bem definida: a burguesia. E convinha que assim fosse, porque só a admissão no seu seio de elementos culturais de comprovada confiança quanto à origem e estatuto social garantiria que a Escola não fosse posta em causa enquanto estrutura privilegiada para reprodução de valores estéticos próprios da ideologia da classe dominante.

Daí que, após a ligeira brecha registada a partir de 1974, haja hoje quem se inquiete com a situação da arte, consubstanciada na relação artista de elite/artista-trabalhador isto é, com o



facto de actualmente na Escola o aprendiz de artista poder ser também — e na sua maioria — trabalhador. E também quem se interrogue sobre a melhor maneira de o levar a optar de novo entre a carreira artística e a "tal" actividade.

A solução podia ser velha se se recorresse à reintrodução do regime de faltas, ou nova, se um endurecimento dos cursos fosse adoptado. Em qualquer dos casos, a meta seria a mesma, ou seja, provocar o abandono progressivo do trabalhador-estudante do Departamento.

Reteve-se a segunda hipótese e os resultados a médio prazo serão certamente os desejados pois: por um lado a Escola readquirirá o seu "prestígio", isto é, o seu perfil elitista e a formação do artista hermético estará assegurada. Por outro lado, a vaga de professores com habilitação própria será estancada, o que é bastante cómodo para um Ministério que visa dispor — consoante as suas necessidades momentâneas — do seu pessoal "menor". Deste modo, o novo Plano de Estudos surge como um aval do Conselho Científico à política do Ministério, visto que esta aponta exactamente no mesmo sentido.

As deficiências pedagógicas e a baixa frequência do Departamento são uma consequência da Estrutura de 74 segundo os dizeres de alguns professores. Ora, a realidade é bem diferente, embora não neguemos a baixa frequência verificada sobretudo em 77-78. Porém, os professores começam a adular a verdade quando tentam assucar a responsabilidade desse facto unicamente aos estudantes.

Não é evidente que um aumento de cadeiras obrigatórias e consequentemente uma intensificação do ritmo de estudos eleve o nível de frequência no Departamento e será difícil explicar como é que um aluno que antes não tinha disponibilidade para frequentar regularmente a Escola, passe a tê-la agora com um acréscimo de cadeiras por ano, sem que um horário nocturno seja posto em vigor.

E quanto às deficiências pedagógicas, elas existiriam apenas porque os alunos evitavam determinados percursos, ou também devido à resistência

à nova estrutura? Senão, como explicar o funcionamento tardio de Antropologia, Sociologia e Fotografia, já sem falar nas cadeiras de Economia, Projectos e Psicologia que nunca passaram do papel? E o absentismo de alguns professores? Como interpretá-lo? Dispensá-los-ia, por acaso, de cumprir na íntegra o seu horário normal de trabalho o facto de aparecerem poucos alunos nos ateliers? Não teriam estes o direito de ser correctamente assistidos?

E que dizer da capacidade científico-pedagógica de alguns professores? Não era corrente, até, ouvir da boca de muitos estudantes "assíduos", que a repetida ausência dos professores — ou a sua passagem-relâmpago pelos ateliers — assim como uma duvidosa transmissão de conhecimentos, os empurrava para uma situação muito próxima do autodidacta?

E que dizer das condições de trabalho existentes, quando os ateliers se tornam subitamente exíguos e inadequados sempre que a percentagem de frequência subia de modo acentuado?

É certo, que os próprios alunos do Departamento nunca pretenderam que tudo corria "sobre rodas" e não serão eles a defender os casos de declarado oportunismo que se registavam no seu seio. No entender desses alunos, esse oportunismo sempre foi inadmissível, sobretudo quando provinha de alunos ordinários que, não poucas vezes, deitaram mão aos mais imbecis e incoerentes pretextos para não frequentar as aulas, fazendo assim o jogo dos professores descontentes e do Ministério.

No entanto, em relação aos trabalhadores-estudantes, poder-se-á mesmo condenar sumariamente aqueles que tentaram obter os seus diplomas de maneira pouco escrupulosa, sabendo-se o que é, a nível mais geral, o Ensino actual, o que é, e como os trata o Ministério? Nestes tempos difíceis não será o seu oportunismo, também, o resultado de um certo contexto sócio-político-económico?

De qualquer modo, o facto de existirem uns tantos casos de oportunismo, que lamentamos e sempre denunciámos, não chega para os professores,

a partir daí, generalizarem, com o intuito de atingir e desprestigiar a maioria do corpo discente.

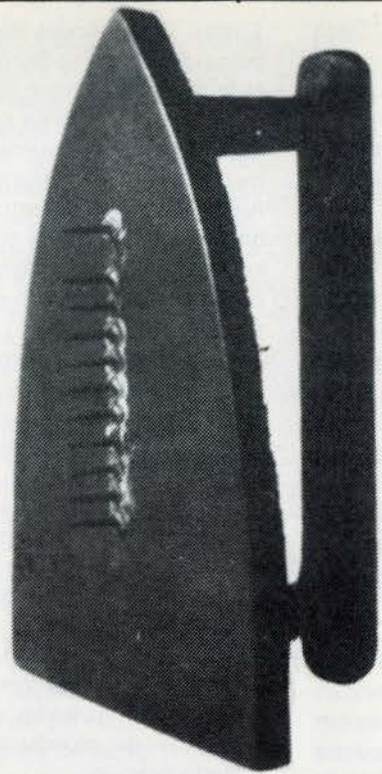
Por outro lado, admitindo que a baixa frequência tem a ver directamente com a grande percentagem de trabalhadores-estudantes existentes no Departamento, o problema continuará a persistir. Ora, será com faltas, ou controlo de presenças, que se vai resolvê-lo? Ou não será a instauração de um regime de faltas, o processo de "resolver", não o problema da baixa frequência mas o incómodo problema dos trabalhadores-estudantes, ainda com Estatuto por definir?

Não basta um bonito documento recheado de belas frases e um aliciente (para o Ministério) Plano de Estudos para convencer os estudantes que a tão reclamada "qualidade de ensino" vai melhorar. Para que isso aconteça, resta ainda criar-lhe as condições mais propícias, isto é, é necessário fazer aquilo que não se fez até ao momento: desde a contratação de professores para as novas cadeiras até à adopção de métodos pedagógicos mais vivos e dinâmicos, de modo a criar solicitações da parte do aluno — note-se que a assiduidade e rendibilidade deste nas aulas, está directamente dependente do interesse que lhe suscitam essas mesmas aulas — passando por uma melhoria das condições de trabalho e arrumação de material nos ateliers, e pela tomada de providências no sentido de pôr em funcionamento um desdobramento de aulas nocturnas, que salvguarde minimamente os interesses dos trabalhadores-estudantes.

De modo algum uma pretensa melhoria da "qualidade de ensino" se pode fazer à custa da democraticidade do ensino e, sobretudo, do direito ao ensino, e o Departamento de Artes Plásticas e Design, tal como as outras Escolas, deve criar as condições que permitam a correcta inserção daqueles, e não proceder a reestruturações que, ao prejudicá-los, quando não eliminá-los, é voltar a transformar o Departamento naquilo que ele foi no tempo do fascismo: o coio de uma elite.

* Professora do ensino secundário, estudante de Artes Plásticas e Design e membro do Conselho Pedagógico.





dada e surrealismo

Eduardo Geada*

NOTA DE REDACÇÃO:

Havia que trazer o CINEMA às páginas de ArteOpinião. Fizemo-lo através das palavras de Eduardo Geada que com o seu artigo "Dada e Surrealismo" vem chamar a atenção para uma faceta não menos importante deste movimento estético.

O ESPÍRITO DADA

O propósito primordial do espírito Dada era precisamente combater a ideia dominante da arte, pôr em questão a função do artista, destruir o conceito de museu e a própria ideia de exibição... É Max Ernst quem confessa: "...uma exposição Dada! Outra! O que terá acontecido para toda a gente querer transformar Dada numa peça de museu? Dada era uma bomba. Pode-se imaginar alguém, quase meio século depois da bomba explodir, andar a coleccionar peças, juntá-las e exibi-las?"

Por seu turno, Tristan Tzara, por muitos considerado o mentor do movimento, insistia em que Dada não era uma nova forma artística, não se sequer, substituir a arte, era, pura e simplesmente, um estado de espírito que determinava a negação de todos os valores.

Depois de proclamar o fim dos manifestos, escrevia Tzara no seu Manifesto Dada de 1918: "Escrevo um manifesto para não dizer nada e, no entanto, digo algumas coisas. Em princípio sou contra manifestos mas também sou contra princípios."

Esta atitude sistemática de recusar e contradizer todos os valores da sociedade burguesa, de provocar constantemente o público que assistia às suas actividades, não pode estar hoje presente numa exposição de retrospectiva interior de um museu ou de uma galeria é, de certo modo, negar o carácter profundamente subversivo que animou o grupo.

Dissolvido pelo racionalismo crítico que o projecta na história, o niilismo Dada ganha agora o sentido artístico e social que ele sempre apostou em recusar. Não se trata de recuperar Dada, trata-se de entender o tipo de contaminação com que o vírus Dada marcou grande parte da arte moderna.

ARTE OU ANTIARTE?

Oficialmente Dada surge em Fevereiro de 1916 em Zurique, quando Tristan Tzara (segundo uns) e Richard Huelsenbeck (segundo outros) descobrem por acaso a palavra num dicionário.

A importância do acaso na actividade. Dada era de tal ordem que Tzara recomendava o seguinte método na elaboração da poesia: recortar de um artigo de jornal várias palavras, tantas quantas as necessárias ao tamanho do poema, misturá-las indiscriminadamente num saco, depois transcrevê-las pela ordem de sorteio e... o poema estava pronto!

Da mesma maneira Hans Arp ex-

plicava que a sua pintura era executada segundo as leis do acaso.

Porém, antes ainda que a designação Dada existisse, outros artistas procediam já de acordo com os mesmos princípios. Uma vez que Dada não é nem uma escola nem uma corrente artística mas "um estado de espírito", não se pode localizar com precisão nem a data do seu aparecimento nem o momento da sua extinção. Dada é o espírito não conformista que existiu em todos os períodos, desde que o homem é homem, dizia Marcel Duchamp.

De facto, desde 1913 que Duchamp, na América, abandonara a pintura para se dedicar à escolha dos "ready-mades", objectos já feitos que ele elegia à categoria de arte. Os mais famosos "ready-mades" (em exposição na Galeria Hayward) são porventura a roda de bicicleta montada num banco e o urinol de porcelana. São talvez os "ready-mades" de Duchamp que mais radicalmente levantam a questão fundamental da atitude Dada: qual a diferença entre a arte e os objectos não artísticos? Qual a função do artista? Para que serve a actividade artística?

Sendo a arte tradicional baseada na educação, no gosto e no hábito, Duchamp pretendia, com os "ready-mades", pôr em causa a ordem artística estabelecida. O que não era fácil porque, segundo ele próprio explica, era "preciso alcançar qualquer coisa de tão indiferente que não despertasse qualquer emoção estética". A escolha

dos objectos, para além da sua finalidade provocatória, obedecia portanto a uma intenção "ESTÉTICA". Numa das suas exposições, o público pendurava serenamente chapéus e casacos no bengaleiro da entrada sem se aperceber de que o referido bengaleiro era precisamente um dos "ready-mades" em exposição.

UMA CLIQUE IRRELEVANTE

Refugiado em Zurique por causa da guerra, o núcleo Dada reunia-se no Cabaret Voltaire, animado por Hugo Ball, recitando simultaneamente poemas fonéticos abstractos e fazendo ruídos com os mais diversos instrumentos. Desconcertado pelos insultos e pela exuberância do grupo, é natural que o público não se tenha apercebido da profunda razão de ser daquelas insólitas manifestações "artísticas". Mais tarde, Hans Arp descreveria a situação nos seguintes termos: "Em Zurique em 1915, como estávamos desinteressados dos matadouros da guerra mundial dedicámo-nos às Belas-Artes. Enquanto os canhões ribombavam à distância, nós pintávamos, fazíamos versos, recitávamos, cantávamos do fundo da nossa alma. Procurávamos uma arte elementar que, pensávamos, pudesse salvar a humanidade da furiosa loucura daqueles tempos. Aspirávamos a uma nova ordem que pudesse restabelecer o equilíbrio entre o céu e o inferno".

Descrentes do sistema social e cultural que tinha desembocado na guerra, e do qual eles também faziam parte, os elementos Dada não constituíam de modo algum um grupo homogéneo. Disseminados por Zurique, Nova Iorque, Paris, Barcelona, Berlim, Colónia, nem sempre se puseram de acordo quanto à atitude política do espírito Dada. Enquanto uns professavam um anarquismo sem compromissos ("na guerra lutamos pela paz, na paz lutamos pela guerra"), outros entendiam que era chegada a altura de participar na acção política.

Regressado a Berlim em 1917, Huelsenbeck depara com a fome e a miséria por todo o lado. Num manifesto em se propunha dar uma nova linha de acção a Dada escrevia: "A maior aspiração da arte é tratar de modo consciente os mil e um problemas do dia-a-dia".

Juntamente com George Grosz e John Heartfield, entre outros, ligado ao movimento comunista alemão, Huelsenbeck não conseguiu impor a

bastante improvável unificação Dada sob esta nova orientação. De resto, quando em 1920, em Colónia, a Feira Dada proclamou a sua solidariedade com o proletariado internacional, o próprio Partido Comunista da Alemanha, pouco simpatizante com os antecedentes da actividade Dada, acusou o grupo de ser uma "insignificante clique de literários burgueses totalmente irrelevante para a luta de classes".

ESPALHAR O VÍRUS

Acabada a guerra, Tzara abandona a Suíça para se encontrar em Paris com Picabia, cujas pinturas, colagens, gravuras e revistas exerceram sempre uma enorme influência no espírito Dada.

Acolhidos com entusiasmo pelos jovens da revista "Litterature", entre os quais se contavam Louis Aragon, André Breton e Phillipe Soupamet, os elementos Dada depressa entraram em conflito com Breton, que se propunha organizar um congresso para discutir as tendências da arte modernista. Tzara aceitava participar no congresso com a condição de que o debate se centrasse na questão de esclarecer se uma locomotiva era mais moderna ou não do que um chapéu de coco. O absurdo do humor Dada revela-se afinal incompatível com as ideias daquele que viria a ser o papa do surrealismo, embora muitas coisas de comum se possam apontar nas atitudes Dada e surrealista.

Embora um estado de espírito colectivo não possa desaparecer de um dia para o outro, a verdade é que Dada foi declarado extinto em Maio de 1922. Outros estados de espírito se lhe seguiram. O importante não era pisar nas pegadas dos mestres, uma vez que a contradição era afinal a essência da ideia: "Ser contra o manifesto Dada é ser Dada".

O problema, tal como o colocou Tzara, era agitar e espalhar o vírus: "Dada opõe-se a toda a sedimentação. Estar sentado numa cadeira, nem que seja por um só momento, é arriscar a vida".

Alguns artistas Dada, como Ernst, Man Ray e Arp, aderiram ao surrealismo sem modificar fundamentalmente a estrutura dos seus trabalhos. Mas na esteira do pensamento de Breton muitos outros surgiram.

UMA NOVA PERCEPÇÃO DO MUNDO

Dois anos depois da ruptura com

Tristan Tzara, André Breton publica o primeiro manifesto Surrealista (1924). Nele se explica que o **Surrealismo** é o automatismo psíquico puro através do qual se procura exprimir, tanto verbalmente como por escrito, a verdadeira função do pensamento. Pensamento ditado na ausência de todo o controlo exercido pela razão e alheio a qualquer preocupação de ordem estética ou moral.

Além do automatismo psíquico, o Surrealismo fundava-se na crença de que certas formas de livre associação, e em particular a resolução da contradição **sonho-realidade**, podiam participar da experiência de uma realidade absoluta, verdadeiramente uma **surrealidade**.

Neste sentido pode dizer-se que, tal como a atitude **Dada**, o **Surrealismo** não é uma nova forma artística nem propriamente uma corrente estética mas, melhor dizendo, uma particular percepção do mundo que utiliza um método próprio.

Porque, no dizer de Breton, a linguagem se tornava "a pior das convenções", os poetas Dada foram ao extremo de inventar novas palavras que não significavam rigorosamente nada. Para os surrealistas trata-se antes de regenerar a vitalidade da linguagem desafiando o significado banal da sua utilização quotidiana.

Através do sonho, do transe, da escrita automática, da associação livre e do puro acaso, o discurso surrealista destruía os pressupostos da lógica racionalista, sobrecarregava de poesia e de mistério o poder evocativo das palavras e das coisas aplicadas fora do seu contexto habitual. A palavra de ordem era libertar o homem pela imaginação.

Apesar do subjectivismo e do elitismo a que os pressupostos da criação surrealista podiam e puderam conduzir, Breton não hesitava em escrever: "A aspiração do surrealismo é nada menos do que a completa emancipação humana. O objectivo é libertar a imaginação dos mecanismos psíquicos e da repressão social, de tal modo que a inspiração e a exaltação, até agora consideradas como pertencendo ao domínio exclusivo dos poetas e dos artistas, possam ser reconhecidos como propriedade comum de todos."

LIBERTAR O HOMEM

Porém, Breton depressa se apercebeu de que a libertação do homem não se podia limitar a transformar a nossa vi-

são da realidade mas que era preciso conjugar esta nova visão com a transformação da própria realidade.

Assim, tentando conjugar Rimbaud com Karl Marx, procurando ir ao encontro das inúmeras contradições que constituíam a própria essência do surrealismo, André Breton acabaria por reconhecer que a libertação do espírito não existe sem a libertação do homem, mas esta não é possível sem a Revolução Proletária.

Embora criticando o Partido Comunista Francês por não ser tão revolucionário quanto ele desejaria, Breton adere ao Partido, juntamente com outros surrealistas, entre eles Éluard, Péret, Unik, Aragon e Buñuel. Assim se cumpriam algumas das Declarações de 27 de Janeiro de 1925 em que os surrealistas se reconheciam "determinados em criar a Revolução", uma vez que eram "especialistas na Revolta", não hesitando em recorrer aos meios necessários para tal acção.

Se bem que tenha sido defensor intransigente do Partido durante um certo período de tempo, o que o levou a excomungar outros surrealistas que o não seguiram no mesmo compromisso político, a verdade é que as relações de Breton com os comunistas nunca foram pacíficas, dada a evidente indisciplina, individualismo e idealismo do comportamento surrealista.

O extremo puritanismo existente na União Soviética e o dogma do realismo socialista decretado por Estaline, am-

bos contrários às propostas surrealistas, vieram agravar as relações do PCF com o grupo de André Breton até que, a partir de 1933, grande parte dos surrealistas acabou por se afastar ou ser expulsa do Partido.

No entanto, Breton nunca abdicou da sua posição política revolucionária, muito perto do pensamento de Trotsky, com quem de resto chegou a escrever alguns textos comuns. No fim dos anos trinta Breton caracterizava a sua época como sendo a de Lautréamont, Freud e Trotsky.

A JANELA DE FREUD

É de facto Freud e a teoria do inconsciente que maior influência exerceram no pensamento de Breton acerca do Surrealismo.

Certo de que a consciência, o racionalismo e a lógica constituíam um entrave ao desenvolvimento da imaginação, André Breton aprendera com a psicanálise que o sonho pode conduzir ao conhecimento do inconsciente e do desejo.

Daí o privilégio do sonho na arte surrealista, das imagens que nos dão da ilusão e da textura do sonho, da escrita automática que seria afinal o equivalente ao monólogo associativo do paciente face ao analista.

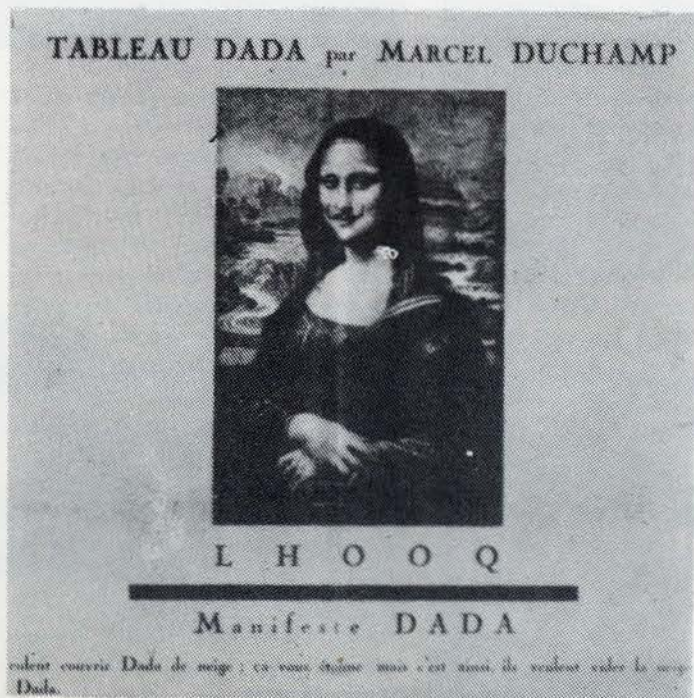
Por esta razão Breton via nas colagens de Max Ernst o princípio fundamental do Surrealismo, a faculdade

maravilhosa de atingir realidades diferentes, deslocadas do seu contexto original, sem quebrar a unidade da nossa percepção. É a desorientação do espectador perante a arte surrealista e a ausência de quadros de referência na nossa memória que destroem o convencionalismo da representação tradicional e criam o espaço de abertura para a **surrealidade**. Curiosamente, Breton ao falar das relações entre o **surrealismo** e a **pintura** escrevia: "é-me impossível considerar a pintura como outra coisa que não seja uma janela". Uma janela aberta para o maravilhoso e o fantástico.

No entanto, o próprio Freud nunca revelou grande entusiasmo pelo trabalho artístico dos surrealistas (a não ser talvez, pela pintura de Salvador Dalí). Apontando a dificuldade primordial das relações da arte surrealista com o público em geral, Freud explicava a razão porque muitas obras surrealistas o deixavam indiferente: "uma mera colecção de sonhos, sem as associações do sonhador, sem o conhecimento das circunstâncias em que ocorrem, não me diz nada e não consigo imaginar o que possam dizer seja a quem for".

Mas é precisamente esta arbitrariedade de significação, ou talvez a sua ausência, que fazem o interesse da arte e dos objectos surrealistas ●

*Cineasta



Marcel Duchamp e Francis Picabia, "A Gioconda"

Marcel Duchamp, "Ready made" 1916/1917, Março 1920



De Chirico e os pintores portugueses

Rui Mário Gonçalves*

Nesta breve notícia sobre a influência de Giorgio De Chirico (1888-1978) nos pintores portugueses, limitar-nos-emos aos anos quarenta e cinquenta, quando se deram diversas e por demais isoladas arrancadas da actividade surrealista em Portugal.

Falo de pintores, e não da pintura em geral, porque o poder catalítico de alguns quadros de De Chirico foi mais de ordem individual do que colectiva. O certo é que, se a nível internacional, mas principalmente em Paris e Itália, o mais profundo artista "metafísico" esteve na origem da vocação surrealista de alguns pintores (Ernst, Tanguy, Magritte, Delvaux, Savínio, Carrá, Morandi, Del Pezzo), se foi considerado como exemplo único na pintura, enquanto Duchamp o seria no comportamento, já em Portugal os pintores encararam-no como um polo que, conforme os itinerários poéticos de cada um, era dialectizado com outros polos, ou seja, outras figuras carismáticas da moderna expressão pictórica.

O Surrealismo em Portugal teve a sua primeira apresentação na exposição de António Pedra, António Dacosta e Pamela Boden, em 1940, no atelier do primeiro. Esta exposição vanguardista, onde muitas obras se referiam aos horrores e aos absurdos da guerra, constituía uma reacção à exposição oficial "Do Mundo Português", organizada pelo salazarista António Ferro, em Belém. Ao alheamento perante os problemas postos pela História, à perversa auto-suficiência oficial, os surrealistas opunham a denúncia dramática da hora universalmente vivida. As pinturas surrealistas de Pedro e Dacosta, assim como as esculturas informalistas da inglesa Pamela Boden, deviam muito ao Expressionismo. Foi depois desta exposição que Dacosta, em 1941, passou a exprimir a angústia em figuras expectantes, por vezes acumuladas em pequenos palcos ou pedestais, num espaço falsamente sereno, e chamando para primeiro plano os objectos mais banais de entre todos os que reunia para as suas estagnadas encenações. Assim, em "Um cão e outras coisas" (1941), coloca em último plano uma luta de morte e, em primeiro plano, um cão alheio a tudo, dormitando, fixo, quase um cão

de cerâmica. É bem um retrato da situação portuguesa naquele momento histórico: o alheamento perante as lutas, que se dizia desenrolarem-se longe, e uma falsa paz.

De notar que, nas obras que Dacosta realizará entre 1941 e 1944, a estes espaços chiriqueanos, e aos absurdos confrontos de objectos, acrescentam-se elementos da paisagem portuguesa, casas, e o céu (em fogo) a que não é alheia a nostalgia das ilhas dos Açores, onde Dacosta nasceu e passou a infância.

Reparemos no quadro "Melancolia" (1942). Um muro de topo, traz absurdamente para primeiro plano do quadro um objecto banal, uma tomada de corrente eléctrica. À esquerda do muro, uma construção cenográfica, com chiriqueanas muralhas cor de rosa. À direita, uma paisagem naturalista, com construções de tipo aldeão português.

Esta é a fase mais "metafísica" de Dacosta, da qual se afastará, um pouco sob a fascinação de Picasso, para, em 1947, se interessar pelo Abstraccionismo, ao passar a viver em Paris, e finalmente deixar de pintar, apesar de continuar a acompanhar com profunda compreensão os movimentos de vanguarda.

É precisamente em 1947 que Breton, regressando do seu exílio nos Estados Unidos, reactiva o grupo surrealista de Paris, coincidindo aliás com o desenvolvimento súbito deste movimento nas vanguardas americanas e europeias. Alguns jovens artistas portugueses participam neste renascimento. De Chirico será esporadicamente lembrado em desenhos de António Pedro, Monis Pereira, Cruzeiro Seixas e António Areal, numa ou noutra pintura de D'Assumpção, Eduardo Luis e Nadir Afonso; impressiona Navarro Hogan e nimba de mistério os manequins de Vespeira; surge e ressurgue ao longo da aventura poética de Carlos Calvet, Eurico Gonçalves e Dante Júlio.

Na pintura de Carlos Calvet, podemos distinguir dois períodos, somente o primeiro nos interessando, dados os limites cronológicos que adoptámos: anos quarenta e cinquenta. Esses dois períodos seriam o início dos anos cinquenta e os últimos dez anos. No primeiro período, Calvet começou por

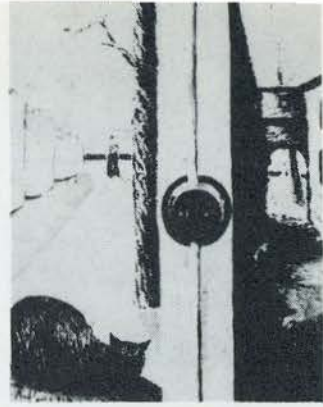
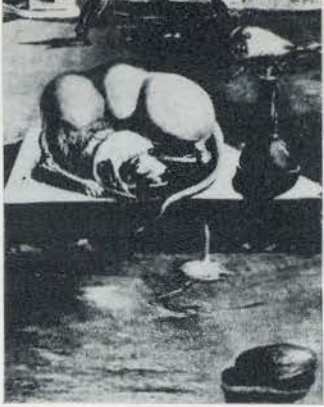
dedicar-se a naturezas-mortas, sob a influência simultânea de Braque, Carrá e Chirico. Cubismo e "metafísico", portanto, sendo o aspecto "metafísico" mais verificável ao nível da escolha de objectos, em especial relógios e barcos, em associações insólitas. Toda uma desolação se exprime, culminando na cenografia de "Edificiária" (1953). O período actual deste pintor conjuga a pintura "metafísica" com a "pop-art".

O período mais directamente chiriqueano de Eurico Gonçalves revela-se entre 1953 e 1955. As perspectivas exageradas e contraditórias de "Hortensia" (1953), as árvores que se erguem para alturas ignotas, tal como as colunas de "Erosão, ou grande Eros" (1954), os seus peixes-pássaros com bico de carne, a fixidez do olhar alucinado voltado para o espectador, os balões-fantasmas, as rochas corroídas, a vertigem do espaço, os cogumelos de rocha e pano; as colunas que reaparecem em "A lua é um cristal de felicidade" (1955), sustentando invertidas abóbadas convulsionadas, em contraste com a harmonia e serenidade do rigoroso disco lunar.

Antes deste período de inquietação, Eurico Gonçalves tinha descoberto o sentido do maravilhoso ingénio que vai de um Henri Rousseau a Juan Miró, valores poéticos de um surrealismo solar que todo o neo-simbolismo do século vinte deve saber contrapor dialecticamente à terrífica linhagem que se define de Giorgio De Chirico a Max Ernst. A esse surrealismo solar voltará Eurico Gonçalves, desde 1957. Primeiro, colhendo uma lição vitalista de Rufino Tamayo. Depois, meditando na obra de Klee e Kandinsky, de novo Miró, em busca de uma expressão directa, gestual, reinventora do arábico. Mas a fascinação das pinturas de Giorgio De Chirico deixou nele, como nos outros pintores indicados, uma impagável marca magnética que orienta obsessivamente as viagens poéticas para a reinvenção do amor, para a verdadeira vida, que Rimbaud, vidente, apontou como missão primordial ●

* Crítico de arte

Dacosta -
"Um cão e
outras coi-
sas", 1941

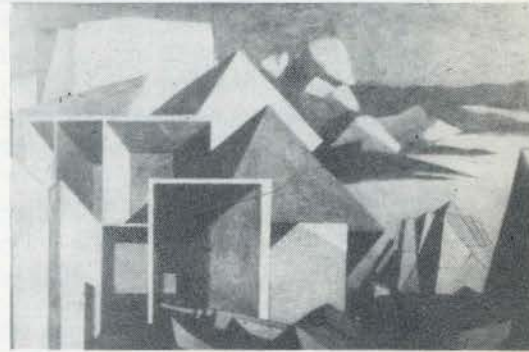


Dacosta - "Me-
lancolia", 1942

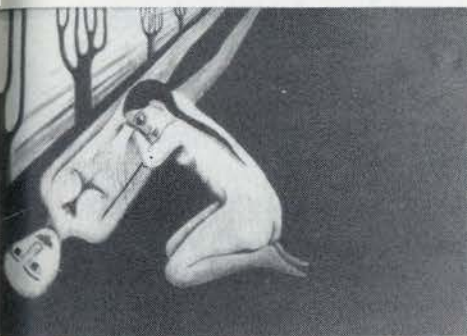
Moniz Pereira - "Desenho", 1948



Cruzeiro Seixas - "Os braços sobre a areia", 1950

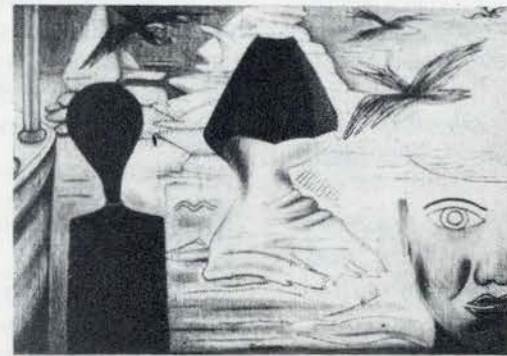


Calvet - "Edifíciária", 1953



Eurico - "Hortência", 1953

Eurico - "Erosão", 1954

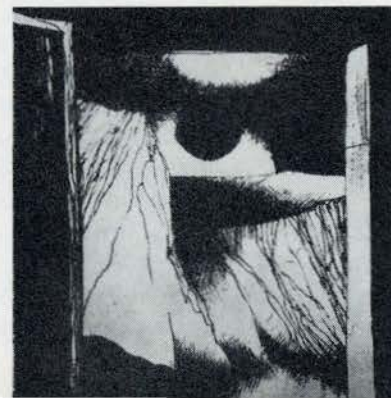


Eurico - "A lua é um cristal de felici-
dade", 1955



António Areal - "Desenho", 1955

António Areal - "Desenho", 1950



Nadir Afonso - "A Margem da História", 1959



QUE ENSINO SUPERIOR ARTÍSTICO?

Calvet Magalhães*

NOTA DA REDACÇÃO

Para uma achemo à latente polémica sobre o Ensino Superior Artístico, solicitámos a Calvet Magalhães a sua opinião. Está longe no entanto de se encerrar o debate acerca deste importante assunto, sendo este contributo, cuja solicitação é da nossa total responsabilidade, uma pedra mais para o edifício.

Alinho as palavras que se seguem depois dos alunos da ESBAL, que tiveram a iniciativa de me convidar a exprimir uma opinião sobre a crise do Ensino Superior Artístico em Portugal, me garantem que em local adequado de ArteOpinião declarariam ter sido de seu exclusivo alvedrio a ideia de me chamarem a terçar armas sobre o assunto. Fica pois bem claro que não fui eu que me imiscui nesta questão, uma vez que tenho optado por um silêncio selectivo em relação aos detractores das posições que há muitos anos venho assumindo.

Também deve ficar bem claro para alguns desses detractores que o carácter, porventura polémico, das teses desenvolvidas nada tem que ver com quaisquer pessoas em particular ou ofensas recebidas nem representam qualquer animosidade contra a ESBAL e isso porque:

- a) alcancei a idade da relativa sabedoria que permite escolher quem me ofende. Não é quem quer. É quem eu quero;*
- b) Estou afectivamente ligado à ESBAL por laços de parentesco: um irmão, três primos, dois sobrinhos e trabalharam e trabalham ali muitos professores e alunos que eu muito prezo. É finalmente meu empenho que a ESBAL e a ESBAP venham a ser aquilo que podem ser.*

Finalmente e para quem não me conheça devo referir (e é certamente o caso da maioria dos leitores) que pertencço à geração universitária da greve das propinas (1940-1942) que assumiu a responsabilidade de criticar e se opor à tirania do consulado salazarista em plena euforia das iniciais vitórias militares do "eixo".

Profissionalmente a tónica fundamental das minhas actividades produziu-se no sector gráfico e educacional. Como autor devo mais fama às construções de armar e aos jornais infantis, juvenis e culturais, onde colaborei desde o PIM-PAM-PUM

(de "O Século"), "Tic-Tac", "Senhor Doutor", "Rim-Tim-Tim", "Mosquito" e "PIRILAU" até ao "Diabrete", alternando a produção pioneira da banda desenhada (com Victor Peon) e o grafismo editorial de "Horizonte" (jornal de Universidade que fundei com Joel Serrão, Jaime Cortesão Casimiro, Ernesto de Sousa, Rui Grácio e tantos outros companheiros), "LACIO" (de Álvaro Salema, Marques Matias e meu irmão Manuel Maria), "REVELAÇÃO", "Horizonte", jornal das artes plásticas (que fundei e mantive até sua extinção pela Censura), e quanto a edições "Escultura Portuguesa" de Ernesto de Sousa, "HIDRA" de Melo e Castro e centenas de livros escolares didácticos e técnicos alguns de autoria própria ou co-autoria e ainda alguns anos de colaboração sobre temas de educação no "Jornal de Notícias".

Ingressei na ESBAP em 1975 através de concurso documental e por exclusivo mérito curricular no entender do plenário de professores e do plenário de alunos de Dezembro de 1975. Não sou pois doutor em Belas Artes mas sou-o da Universidade do Porto onde sou docente de Sociologia Alimentar e Ecologia, devido a outros títulos académicos que nada têm que ver com Belas Artes ou artes gráficas. Não tenho pois complexos de inferioridade catedráticos.

CRISE INSTITUCIONAL

É conhecido que nenhum organismo social pode autotransformar-se. Só as pressões externas, as violentas metáforas da história e o desgaste das próprias instituições permitem as mudanças.

Não é pois a vocação institucional da mudança que conta mas a capacidade das Escolas não se oporem às mudanças.

Algo assim como as instituições inglesas: tradicionais e flexíveis apresentam a mais perfeita capacidade de adaptação à transformação.

O que desejo pois analisar em primeiro lugar é a capacidade das ESBA não se oporem às transformações (menos a ESBAL que a ESBAP) no meu modo de ver.

Com efeito todas as tentativas de institucionalizar o regime provisório encontrado pela ESBAL sem ter

em conta a ESBAP têm sido erros de estratégia ou mesmo falta de estratégia junto dos órgãos do poder.

Com efeito, ligadas as ESBA pelo decreto institucional 42 362 e 42 363 de 14 de Novembro de 1957 nenhuma das duas escolas deveria tomar iniciativas de tipo legislativo sem acordo ou consenso forçoso das duas partes.

Mais fortes apareceriam junto do poder e mais dissecados estariam os textos modeladores.

Não foi isso, infelizmente, que se verificou em 1974-1975, 1976 e 1977 até justamente à realização do I Encontro do Ensino Superior Artístico que parece ter tido o mérito, pelo menos, de parar as tentativas separatistas da ESBAL.

Com efeito parece-me perfeitamente incorrecto tentar a integração da ESBAL na Universidade Técnica de Lisboa e abandonar a ESBAP à sua sorte.

Por outro lado e como diz Miller Guerra, com a autoridade da experiência, no momento em que a Universidade necessita de amplas e estruturais reformas não se deve pensar em aderir a um estatuto caduco, desprestigiado nalguns casos ou em crise de consolidação ou estruturação noutros casos.

Pensar que é estratégico obter alguns direitos que a Universidade logrou conseguir com o decreto 132/70 (carreira docente) e a partir deles tentar reestruturar o Ensino Superior Artístico é um grave erro político e uma posição de tipo formalista. Não é garantindo regimes jurídicos para um corpo orgânico por definir que se pode proteger esse corpo. Muito ao contrário deve-se em primeiro lugar definir um corpo orgânico estrutural, acompanhado das infra-estruturas necessárias e só depois se poderá pensar na super-estrutura jurídica ou relacional.

Ora a crise do Ensino Superior Artístico é estrutural, é orgânica, é de natureza política ou ética (saber o que se quer, como se quer e para que se quer).

Por outro lado, Escolas que ainda hoje põem dúvidas à necessidade de máquinas de escrever, câmaras e laboratórios de fotografia, de cine e de vídeo, oficinas de serralharia, carpintaria, laboratório de cromatologia, etc., etc., julgando que só com pincéis e barro se faz arte, são Escolas estruturalmente em crise, desfasadas da realidade, alienadas a arquétipos escolásticos.

Mesmo que se julgue honesto e defensável proteger os lugares dos professores que já se encontram na Escola e que acederam aos lugares ao longo de um processo tantas vezes aleatório, comete-se um erro de estratégia pois em princípio não se deve confundir a justa defesa do direito ao ganha-pão com a absolutização do lugar de docente, salvo quando existam razões pedagógicas, científicas ou artísticas.

E aqui põe-se a primeira questão: infelizmente a Universidade e as Escolas Superiores são os únicos níveis de Ensino onde se pode leccionar a título definitivo sem nunca se ter obtido ou comprovado

uma preparação pedagógica adequada, tenha ela sido conseguida na actividade fabril, profissional ou escolar.

É evidente que existem excepções à regra, como são os casos bem conhecidos na ESBAL, certamente entre outros, dos professores Lagoa Henriques e Jorge Pinheiro, o primeiro por ser vocacionado e curricularmente reconhecido como um grande pedagogo (vê-se novamente e bem no programa que orienta agora na TV) e o segundo apoiado por uma sólida cultura artística e científica.

A generalidade porém dos casos de docência nas Escolas e na Universidade são de docentes que nem sequer fizeram tarimba no Ensino Secundário, Preparatório ou Primário e saltaram para assistentes directamente de alunos e ao longo dos anos, de forma não científica, aprendem **sózinhas** a ser docentes.

Quer dizer: o acto mais colectivo, mais de equipa, que é o acto didáctico e pedagógico ficou ao sabor do acaso e da necessidade.

Um dia, pelos anos adiante, esse assistente passou para 1º assistente e mais tarde fez a agregação que na Universidade ou Escolas Superiores é uma prova de competência académica e não de competência e vocação pedagógica e aí está o prof. no Conselho Científico, mesmo que **não goste de aprender, de estudar** ou, pior, **se recuse a aprender e a estudar**.

Esta crise particular e estrutural é um dos principais responsáveis por muitas das situações de recusa à mudança, de horror, mesmo que não confessado, à análise de nova problemática, de novas experiências.

Numa Escola qualquer é grave, numa Escola em que **fazer e inventar** é mais importante que tudo, é não só grave como ameaçador.

Veremos porquê ●

(Continua)

* Assistente da ESBAP e professor da Universidade do Porto

NOTA DE ÚLTIMA HORA

Já após estar entregue o 2º número de ArteOpinião na tipografia, chegou-nos uma carta do Prof. Calvet Magalhães, na qual este acrescentava ao seu depoimento alguns parágrafos que introduziam dados importantes no seu artigo.

Dada a total impossibilidade, por questões de espaço, de incluir tais parágrafos neste número, comprometemo-nos desde já publicá-los integralmente no 3º número de ArteOpinião, com a 2ª parte de depoimento do Prof. Calvet Magalhães.



uma maneira de ler "uma maneira de pensar o urbanismo"

João de Sousa Morais *

A RAZÃO DA ESCOLHA

Tenho verificado que ao longo de alguns anos de estudante de arquitectura no convento de S. Francisco tenha visto subir as escadas deste edifício, debaixo dos braços dos colegas, sempre novos ídolos (Alexander, Venturi, Gregotti...), mas poucas têm sido as vezes que se falou de "Le Corbusier".

OBJECTIVOS

Hoje o objectivo fundamental que se pretende alcançar, não é o de explicar a sua doutrina, nem de analisar parágrafo por parágrafo, o que é dito na "Maneira de Pensar o Urbanismo". Optei neste caso, por tentar explicar de uma forma global e sucinta, os meus pontos de vista acerca da maneira de pensar o urbanismo de Corbu. Mais importante do que isto é incidir sobre o seu planeamento físico já realizado.

Ao falar de Corbusier, teríamos de seleccionar o que se poderia dizer, pois na realidade tudo o que se menciona sobre Charles Eduard Jeanneret, acaba sendo pouco.

Há que atender às suas ideias que permanecem vivas, edificadas em Chandigarh, Brasília, Argel e muitas outras intervenções que começaram com simples croquis. É o resultado que deve ser meditado e não as intenções. Não podemos esquecer que a cidade, a vila e outras aglomerações urbanas são para pessoas, que se inserem nos mais diferentes padrões sociais, com maneiras de pensar e de viver variáveis nos mais diferentes tipos de sociedade. É impossível adoptarem-se padrões de vida "universais", e muito menos (de uma forma caricatural) pôr na mão de uma pessoa um manual "como deve você habitar para ser feliz".

O NOSSO HOMEM

Muito se tem falado de "Le Corbusier", pois para tentar efectuar qualquer crítica a uma obra sua, torna-se indispensável tomar conhecimento da sua personalidade.

Nascido em Chaux-de-Fonds (Suíça) em 1887 e morto em Cap Martin em 1965, foi reconhecido

pelos demais correntes, como um dos maiores arquitectos de todos os tempos.

Zevi caracterizava-o assim:

Temperamento de relojoeiro suíço e de pintor abstrato, maníaco das codificações e propagandista de extraordinária versatilidade, prepotente investigador de esquemas, ansioso em salientar-se mais do que pela excelência dos resultados artísticos, pela bondade de princípios de fórmulas que aspiram validade universal — sensível aos problemas sociais, não tanto por participação nos mesmos, antes pela necessidade em pensar sistemas lógicos, uma sociedade organizada cientificamente, mas por outro lado ferozmente "individualista".

Esta afirmação de Zevi completa-se com o salientar do seu auto-didactismo bem vincado (embora Michel Ragon, pretenda provar o contrário), o facto é que Maurice Besset chega mesmo a afirmar que Corbu "possuía uma cultura, uma experiência técnica e humana, que não cessou de alargar e é a base sólida sobre a qual edifica a sua mestria".

As ideias essenciais de Le Corbusier brotam dos seus livros com uma força inegável que são a prova mais evidente do seu talento de escritor e propagandista.

O impacto de estilo e a força da sua originalidade fizeram de Corbu, o mestre do pensamento de uma escola.

CORBUSIER NO SEU TEMPO

Marcado pela sociedade maquinista, à qual consagra o terceiro capítulo do seu livro, não deixa de pensar na transformação radical da sociedade — "os hábitos familiares foram alterados bem como as relações sociais" e o "comércio e a indústria ultrapassam todas as previsões". Sempre em franco progresso o nosso homem descobre a revolução arquitectónica, suportada pela nova técnica, que adiante abordaremos.

Fourier com a sua experiência falansteriana, entusiasmo Corbu para a "cidade radiosa", assiste-se à "reurbanização de uma utopia".

Desde "L'Esprit Nouveau" (considerada por Alexander Von Senger de Jacobina) proveniente do pós

guerra até aos CIAM de 1928, Corbu prepara intensamente as suas teses de urbanismo.

Os CIAM que tinham tomado lugar em Atenas por volta de 33 reuniram arquitectos "de quase todo o mundo". O "Mestre" que estaria de acordo com os princípios aí debatidos, mais tarde toma a sua própria orientação, e publica a sua Carta de Atenas, tratando-se de uma correcção de princípios do VI CIAM.

Acabaria no entanto por definir toda a sua doutrina numa frase:

"A arquitectura é a chave de tudo".

Corbu segue a linha dos chamados mestres (como diz Fernando Ramon) como Gropius, Mies, L. Wright, que nada têm a ver com Soria Mata, Site, Howard e Geddes que tomaram lugar entre os eruditos enciclopedistas da arquitectura moderna.

Corbu incorpora toda a ideologia mecanicista do séc. XIX, tomando o universo nas mãos e idealizando um homem tipo para as suas urbanizações. A vida regulada por um relógio não interessa às pessoas da sociedade mecanicista nem às actuais.

Quando em 1943 "Corbu sobrevive a ele próprio" reconhecendo-se como "divinus" urbanista, escreve a sua maneira de pensar, da qual resultou a sua proposta escrita em 1943 e só publicada em 1946 — "a maneira de pensar o urbanismo".

O LIVRO

Aqui de uma forma global, as questões levantadas seriam já as de 24. A sua imortal Cidade Radiante não é mais do que a burocracia na cidade administrativa e autoritária que falaremos mais tarde.

A indústria e o operariado sempre encaixados de uma forma tal que acabam sendo marginalizados, da cidade-tipo para o homem-tipo.

A agricultura também não escapa, é "desurbanizada".

Aqui aparece pela primeira vez a cidade linear, ao longo do canal, com a estrada e o caminho de ferro, tudo paralelo às habitações e às fábricas em faixas separadas pelo verde.

"A superfície do país fica triangulada pelas cidades lineares, nos vértices de triangulação partem as cidades concêntricas e as radiantes no meio.

A reserva agrícola aparece aqui com todos os pormenores, com lugar para tudo. No entanto Corbu tentava fugir à questão que já tinha sido posta nos CIAM. A luta de classes estava congelada pela separação também de uma faixa verde.

Antes de entrar nas "Unidades" e na compartimentação de todas as soluções dadas, nos diferentes parágrafos, é necessário encarar de uma forma global estas questões que são as mais importantes, e acabam definindo uma ideologia.

A doutrina teve aceitação de quase todos os escalões da sociedade, que ambicionavam uma cidade,

onde as coisas corressem "tudo na mais perfeita ordem, tudo na mais certa paz". O controle de "tudo" ao qual se pretendeu dar um manual de bom gosto e harmonia.

A cidade nunca deixou de ser encarada como objecto de um projecto arquitectónico, a cidade de negócios, das classes médias servidoras do White Collar. A segregação é demasiado notória quando os dirigentes ocupam o centro da cidade enquanto a indústria e as fábricas são levadas para se colocarem à volta dos grandes centros. Para Corbu existem três espécies de população: os que habitam a cidade, os trabalhadores cuja vida se desenvolve tanto no centro como nas cidades jardins, e o operariado que divide o seu dia entre as fábricas dos subúrbios e as cidades jardins.

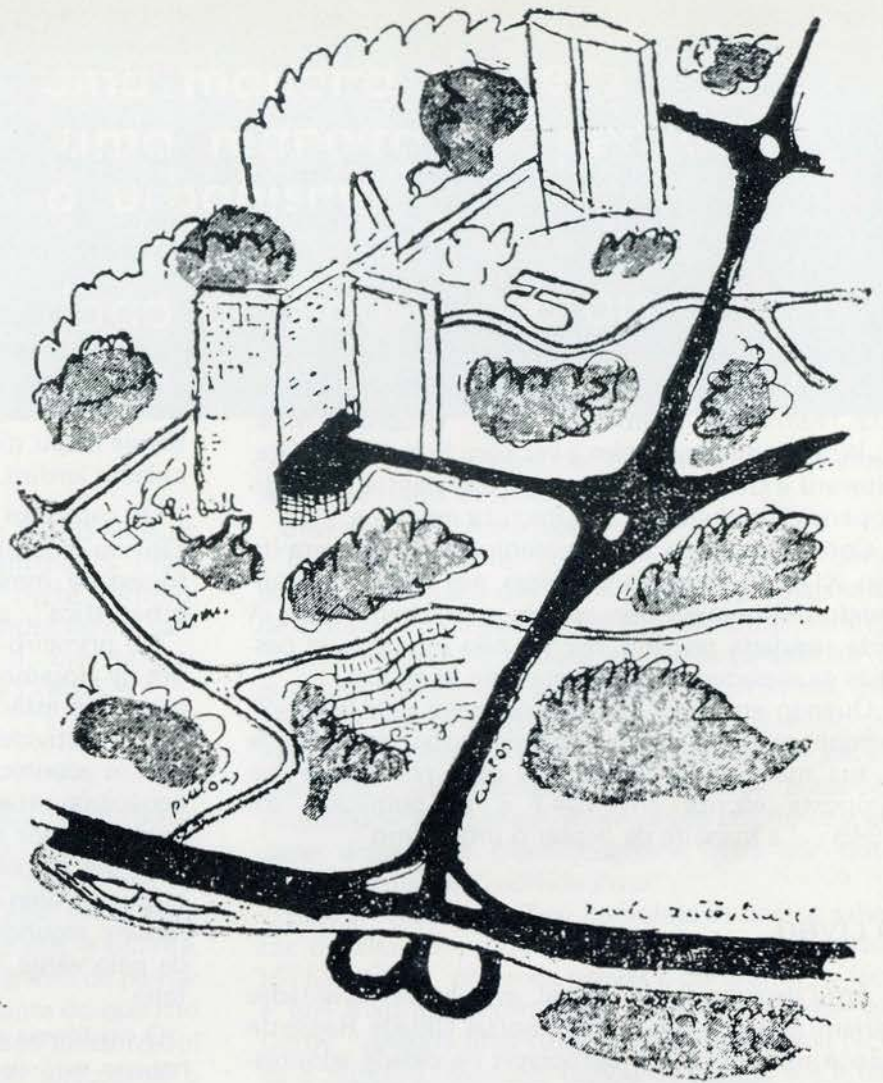
Os capítulos mais polémicos do livro são: "Criação do equipamento de urbanismo para uso da sociedade mmaquinista", e "ensaio da exploração urbanística", a que já fizemos algumas referências.

No primeiro o autor começa por definir as unidades de alojamento, trabalho, lazer, circulação (paisagem) que estão ligados àquilo que Corbu considerava de actividades fundamentais, ou melhor, "os quatro acontecimentos arquitecturais". A partir daí equaciona estas questões com os seus Arranha Céus banhados por ar e luz, símbolo dos tempos modernos, não respeitando a escala humana. Estas formas estéticas com todos os seus serviços proporcionavam, segundo Corbu, uma existência feliz animada pelo verde, que acaba justificando sempre o que falta.

O problema da habitação ou melhor, o lugar onde habitar está nas torres, pois a casa individual é um anacronismo: "Os grandes blocos das cidades jardins verticais cujas formas podem variar segundo os acidentes do solo, e serão construídos sobre o plano de Y ou em espinha".

O nosso homem estava tristemente convencido que as populações deixavam livremente a sua casa individual para habitar os blocos do seu pensamento. Na altura procedeu-se a um inquérito onde 70 por cento da população francesa não estava de facto de acordo. No espírito das pessoas ainda reinava a ambição pelo seu jardim privado para as crianças brincarem "sobretudo na província".

O preenchimento do deserto das cidades, o exílio, e a desilusão das cidades jardins foram as questões que Corbu soube sempre aproveitar para argumentar as suas unidades. A alta densidade, que na sua maneira de ver traria vantagens com a redução do "percurso", obriga a caríssimas obras de infraestrutura. Por outro lado os seus blocos assentes em pilotes que eliminam à priori o rés do chão, não se realizando a circulação preconizada pelo facto da corrente da ar aí gerada, impedindo como é obvio a função estar. Existe em Corbusier um facciosismo na ocupação do espaço que ditava esquemas rígidos, baseados em argumentos anedóticos como este — a



Circulação num bairro residencial, num terreno muito acidentado.

alta densidade é melhor porque ocupa menos espaço. As suas unidades de trabalho também não deixam de ser cómicas: — “as suas áreas de pavimento iluminadas com o ar salubre, evacuações das poeiras, chegada e partida pontuais dos materiais e dos produtos” ainda nesta unidade Corbu escreve “a propósito das fábricas” com as suas janelas limpas, deixando entrar na oficina o espectáculo agradável dos relvados das árvores e do céu”. Penso realmente que estas frases demonstram bem o que hoje se pode entender por ingenuidade.

Mas na realidade a catástrofe aparece com a sua concepção de RUA. Não resisto a transcrever uma frase que define bem a sua ideia — “a Rua é um corredor, relíquia do tempo do cavalo e do carro de bois”. Esta concepção marcadamente retrógrada demonstra bem que Corbu não aprendeu nas suas viagens a riqueza da animação de uma rua, o convívio e a frutuosa variedade de espectáculos que pode oferecer um percurso acompanhado. A sua divisão de percursos não funciona, está provado que a separação peão-automóvel quando realizada nestes termos é catastrófica. O automóvel é tão inimigo, que Corbusier afirma que este só serve para martirizar o espaço terrestre. De facto outro lamentável erro foi

o não saber reconhecer que para além dos aspectos nefastos que toda a gente conhece da viatura, que os percursos mistos são muitas vezes a única saída.

Corbusier na sua unidade de circulação ignora um dos principais factores de criação urbana que será o aborrecimento. Não é possível o homem Corbusiano aborrecer-se pois como Ionesco diria, não está programado para isso.

Antes de continuar gostaria de realizar uma breve paragem, nesta missão árdua que me propus, pois as teses postas por Corbusier desenvolvem-se à base de um suporte construtivo já mencionado mas não especificado. Teremos assim o betão que permite vencer grandes vãos, bem como as coberturas em terraço. As estruturas modernas de betão e de ferro que transmitem carga ao solo por pilotes. Os ascensores que vencem as grandes alturas, e a indústria do ferro e do betão, que permite a substituição das paredes de suporte pela ossatura, dando lugar a bandas de vidro nas fachadas que podem chegar aos 100 por cento.

As novidades na técnica suportavam o seu pensamento como dizia Corbusier “deve-se servir da técnica para se criar aquilo que se quer”.

Em relação à ocupação do solo, lá vem mais uma

vez a sociedade maquinista que vai ditar equipamentos mais importantes, necessários ao seu equilíbrio.

1 – A terra ditará a unidade de exploração

2 – O que transforma as matérias primas é fixar as cidades lineares

3 – A distribuição comercial, administração do pensamento do governo reclassificado, sobre formas diversificadas ou conjugando cidades concêntricas.

Sobre este aspecto Corbu não diz nada de novo, mas são estas ideias que perduraram em muitas das suas realizações.

Em relação ao segundo capítulo que considere mais polémico – ensaios sobre a teoria “urbanística”, o autor considerava desta vez o “urbanismo a chave de tudo”. Neste aspecto achei mais conveniente orientar o meu ponto de vista sobre o planeamento físico já operacional, do que propriamente analisar velhas propostas que já tiveram rumo na história. Assim nada melhor do que exemplos vivos, dos quais escolhi dois, para finalizar esta crítica.

CHANDIGAR E BRASÍLIA

Considerada por Edmund Bacon como uma pintura numa tela limpa, realizada por Corbusier, segundo proposta de Jowaharlal Nehru, que lhe deu carta branca para pintar o que quisesse. Mais uma vez a maneira de viver das pessoas e a topografia não foram considerados. O seu lápis cumpriu exactamente o que tinha sonhado na véspera. Foram criadas colinas artificiais que esconderam a sua antipatia pelo local. Mas para além destas questões pontuais, existe um facto curioso pois o urbanista segue aqui formalmente o projecto das novas cidades soviéticas, bastando comparar com Nishniy-Kurinsk.

Mas a melhor aplicação dos princípios de Corbusier, não foi feita por ele. A cidade autoritária administrativa e burocrata tal e qual sonhada por

Eduard Jeanneret aparece com o subdesenvolvimento político, económico e social. Assim apareceu Brasília. Foi em pouco mais de mil dias numa visão política e não profética de Juscelino Kubitschek que acabou sedimentando o seu sonho, formalizado por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, que desenharam o plano piloto.

“O símbolo catequisador” como lhe chama Costa, tem todos os vícios do mestre.

Lá está o seu tipo de zonamento, a super quadra, agora em versão brasileira, a pretenciosa redução do percurso casa-trabalho, que neste caso não funciona em termos distância-tempo, e muito menos em metros como Corbusier supunha.

Aí está a unidade de circulação com a famosa separação peão-automóvel. Volta-se o feitiço contra o feiticeiro “o fusca” apodera-se da cidade, e torna-se elemento indispensável para aí circular. Lá está o eixo monumental que hierarquiza as circulações com os ministérios representando a autoridade militarista do mestre. Até o lago artificial está incorporado na unidade paisagística, que se pretende enquadrar nos grandes espaços livres, pretenciosamente verdes, que com a chuva acabam sendo vermelhos.

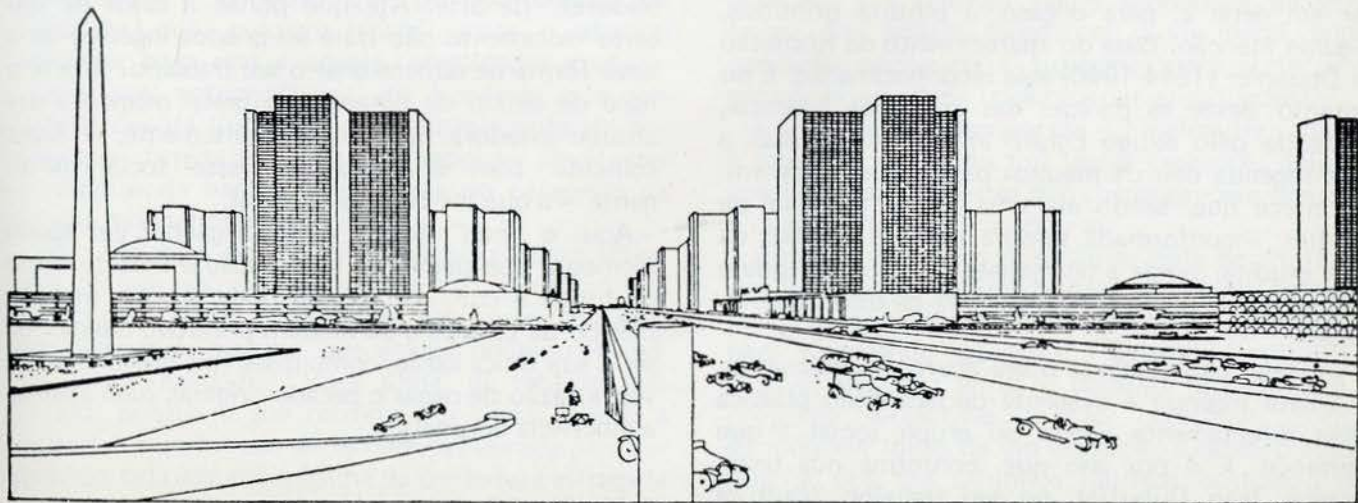
O problema das classes trabalhadoras está aí presente através do aglomerado infundável de cidades-satélites que se vão juntando à capital.

Muito se poderia ainda acrescentar sobre a capital brasileira, mas o objectivo é apenas de um flashe que ilustre a maneira de pensar de Le Corbusier.

Apesar de todos os erros de urbanismo em que caiu um excelente arquitecto, teve o mérito, neste livro, de

“ALERTAR AS PESSOAS PARA OS PROBLEMAS DO URBANISMO” •

* estudante de arquitectura na ESBAL



ingénuos a aventura de pintar

Hipólito Clemente*

Por um processo primitivo de representação do real, o artista ingénuo manifesta com a maior sinceridade os aspectos que mais o sensibilizam no mundo que o rodeia. Uma forma de rebeldia expressa por quem, tendo imediata necessidade de comunicação, nem sempre possui os meios mais adequados para o fazer. A sua visão fantástica daquilo que o surpreende no quotidiano, leva-o a criar segundo um código próprio. Quase de uma maneira mediúnica, transfigura na imagem pintada o que lhe é mais caro. O pintor ingénuo pinta como o pássaro canta. Com a mesma noção de liberdade, com a mesma carga telúrica. O modo como o faz pouco lhe importa. A aventura de pintar começa e acaba em si, sem a interferência do que designamos por padrões da cultura.



Ivone M. Carvalho

Só muito recentemente — e com que distanciamento — a sociedade passou a atribuir à arte popular em geral e, para o caso, à pintura primitiva, alguma atenção. Data do aparecimento de Rousseau le Douanier (1844-1940) esse reconhecimento. E no entanto desde as paredes das grutas de Lascaux, passando pelo antigo Egipto até aos nossos dias, a arte ingénuo deu os mesmos passos que o homem. Acontece que, sendo ela uma forma marginal de cultura, inconformada sempre com os padrões da arte erudita, tende a permanecer, incondicionada e fresca, como a memória colectiva de uma comunidade.

Ou seja, não obstante o seu aparente isolamento, o artista ingénuo é o agente de expressão plástica mais directamente ligado ao grupo social a que pertence. E é por isso que, conforme nos testemunha Jean Dubuffet, no seu trabalho "Cultura

Asfíxiante", a classe dirigente não abdica das chaves de toda a criação. E, para fazer sentir aos dominado o abismo que os separa, leva-os a acreditar na inutilidade de qualquer tentativa para realizar uma obra criativa válida, fora dos caminhos por ele balizados.

Nem tudo se pode incluir na mesma análise. Não estão postas em causa quaisquer outras formas de arte. Em causa estão as regras impostas pelo sistema a todo o acto de criação. E é à luta que as vanguardas travam que se deve a, cada vez maior, resistência ao sistema.



Hipólito Clemente

Voltando aos "naifs", ou íncitos, de preferência, também o perigo de uma assimilação destes pelo sistema se não deve menosprezar. Com algumas, poucas, excepções, o artista ingénuo é uma pessoa simples, portanto vulnerável ao assalto dos "consumidores" de arte. Até que ponto a saída de um certo isolamento não trará ao criador ingénuo uma nova forma de dimensionar o seu trabalho? Corre o risco de deixar de olhar como gesto mágico a sua atitude criadora para, inconscientemente, o fazer coincidir com o gosto da classe social dominante — a que lhe compra as obras.

Aqui o "naif" talvez venha a ganhar em apuro técnico o que perde em imaginação e sentido inato de forma e cor — de originalidade. Aqui o instinto mágico da criança e do homem primitivo deixam de ser a sua única razão, como disse Rui Mário Gonçalves: a razão de negar o pecado original, para afirmar a inocência original.

* Livreiro



Sátiro

Olhinhos lúbricos semicerrados, lá está ele a mirar o mundo por detrás das espessas lentes que ajudam a contar cifrões, ou ausência deles, de qualquer modo os necessários para nada fazer.

Desde que nos conhecemos (foi há muitos anos "em grande" em casa de um mecenas famoso) nunca tive notícia de que tivesse seguido outra profissão senão vendedor de letras, aquelas letras que apesar de desgarradas apesar de tudo formam palavras, que apesar de o serem são fluentes e aparentemente espontâneas.

Nem após beber desesperadamente perde à noite o olho interesseiro, e todas as noites por uma razão ou por outra são deste tipo, excepto nos estágios frequentes em casas próprias, onde toma balanço para uma nova garrafa sem fim.

As letras, quem lhas compra é um velho amigo da instituição de cultura ou informação, chato e paternalista, e o público anónimo admirador do seu carisma.

A vida não é fácil e a sobrevivência implica fortes cedências ao detentor do Capital, como já dizia Marx, e por isso o pobre letrado lá vai voltando a prosa numa ou noutra direcção segundo uma análise dentro do possível fria e premeditada do mercado.

Ele aliás é honesto na sua desonestidade porque não a disfarça. Uma boa mesa, um tecto seguro, cama e roupa lavada, uma bonita vista sobre o campo de uma das janelas, sol não demasiado forte, caras bonitas e não só de jovens encantadoras porque fazem por isso, eis o conceito de verdade.

Quem lhe deita a primeira pedra? Sempre é mais aventureiro e corajoso que os oportunistas de Gabinete que pululam entre jantar e almoço seguinte, com este e aquela, efeminados e obscenosna sua autoconfiança, os borda-de-água das repartições da Cultura, das cátedras e púlpitos dos dias que correm, sequiosos por repousar as vetustas e respeitáveis banhas intelectuais no parapeito da última moda dita internacional.

Não são estes que podem censurar o nosso amigo mas os que não comem porque não, e não porque sim como ele. Os analfabetos, escritores ignorados das páginas da história, que um dia poderão chamá-lo à sua realidade: "Você afinal de rebelde tem pouco, porque a sua rebeldia foi passar a vida a espreitar pelo buraco da fechadura dourada para ver quando caía alguma migalha da dentadura estragada dos amos, para ir respeitosa ou irreverentemente

colhê-la na barba dos supracitados. Você tem várias caras: é o dólar, o franco, o rublo, a libra, o escudo, etc..."

Ainda há muito tempo o dito esteve a expensas de determinada organização oportunizante para além de comercialona, e daí saiu uma prosa soltando larguíssimos elogios ao Turismo, quando no ano passado em idêntica situação se fartou de dizer mal sempre com grande escândalo, na mesma folha, porque tinha dormido mal de um dia para o outro. E admirou-se porque a honestidade doutro era um espelho fiel da sua desonestidade, ao que se amandou a ele insinuando que "como isto é tudo uma merda a merda é que vale". Ao que o outro o despiu impudicamente aos olhos do mundo dizendo: "Você mente porque é pago para o fazer".

Mas nenhum destes factos, que até já nem são nada de especial nos dias que correm, teriam aqui lugar se não fora um quádruplo furto que teve lugar recentemente na pessoa de uma iniciativa de uns jovens estudantes inconformados (coitados).

1 – **Roubo da propriedade intelectual** – Uma ideia carinhosamente alimentada acerca da colaboração do referido letrado foi desviada por este ao colhê-la dos estudantes, com o objectivo de ganhar 500\$00 na folha da quinta-feira.

2 – Um livro que a pobre companheira de um dos estudantes nem sequer acabou de ler, foi impiedosamente expropriado após ter sido entusiasticamente emprestado ao herói para fins da referida colaboração.

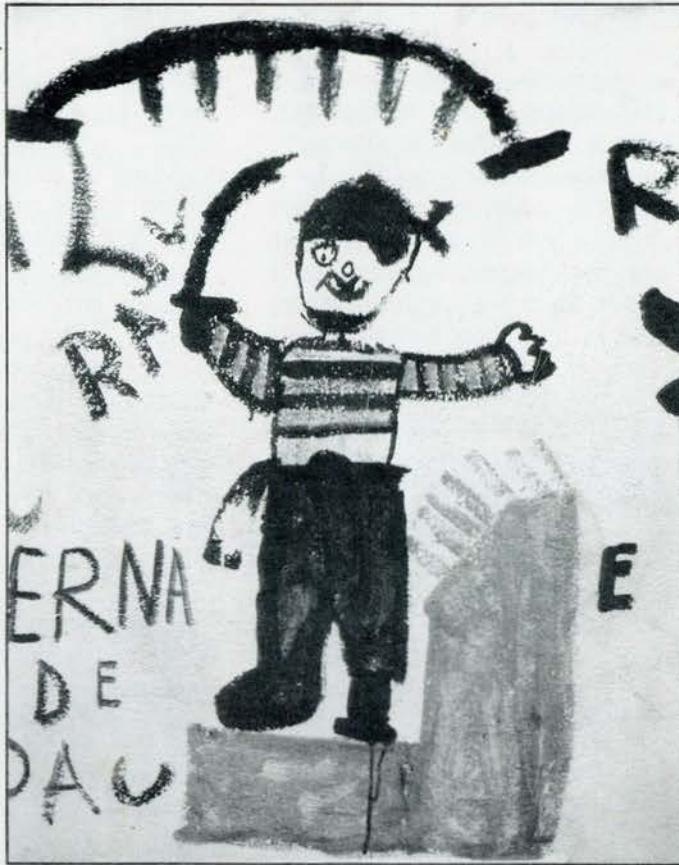
3 – Após estas peripécias, capazes de "fazer corar uma p...", a referida figura vendedora de letras exigiu dos pobres estudantes o vil metal, como condição necessária e suficiente para verter uma gota da criatividade (eles cederam angustiados).

4 – **Golpe de misericórdia** – Finalmente rematou a estocada sugerindo mil temas cruzados, golpes e contragolpes, e as letras não chegaram nem por todo o ouro do mundo, e acabou-se.

Donde concluímos que não se trata de um Robin dos Bosques da cultura porque não rouba aos ricos para dar aos pobres, rouba aos ricos e aos pobres para ir comendo (pouco) e ir bebendo (muito). E o pior é que gera letras e palavras fechadas em si próprias, subjectivas e não objectivas, porque girando em torno de um estômago e cérebro utilizados, e dos tais olhinhos lúbricos brilhando por detrás das lentes que se cruzou no meu caminho.

assine
assine
assine arteopinião

assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine



desenho: Carlos fotografia da capa de Mário Cardoso Pires