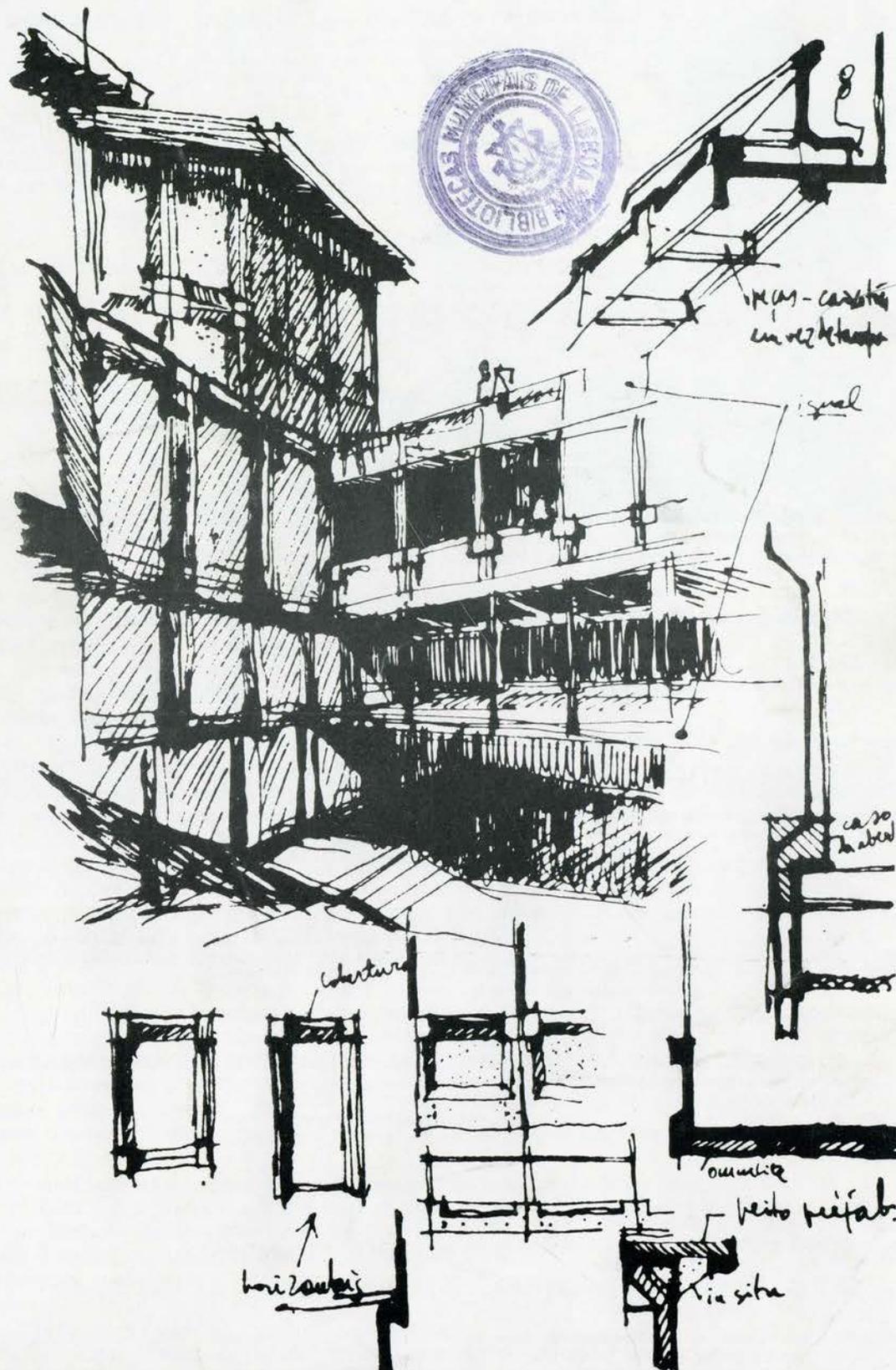


arteopinao



- 2 — O MUNDO PLÁSTICO DA CRIANÇA EURICO GONÇALVES
 "Ser insensível a essa sua maneira espontânea de se manifestar, não respeitando sequer o auto-retrato que ela constantemente nos devolve na sua relação com o mundo, é não acreditar na criança, é pretender destruí-la e impedir que ela cresça e aprenda pelos seus próprios meios".
- 5 — O PLANO INTEGRADO DE SETÚBAL ENTREVISTA COM JOSÉ CHARTERS MONTEIRO E JOÃO CAMPINA FERREIRA
 "A descentralização do planeamento territorial ou urbano, com as actuais condições económicas, sociais e técnicas, é um pano de fundo que encobre a continuação de uma gestão com décadas de 'competência'".
- 9 — O PROFESSOR DE DESENHO, SUA FUNÇÃO BETÂMIO DE ALMEIDA
 "O professor de Desenho tem de ser um verdadeiro profissional de uma ou duas tecnologias artísticas. Assim apetrechado ele desencadeia, através de estratégias pedagógicas, acções experimentais e criadoras".
- 11 — ESBAP — I JORNADA DO EXTERIOR FRANCISCO VAZ LARANJO
 "Alertar toda uma população para aquilo a que eu ousou chamar 'a asfixia da nossa identidade cultural' e o assassinio dos nossos valores intelectuais e sensíveis — pois deles se trata — é questão que deixamos a quem connosco quiser abordá-la!"
- 13 — JOÃO ABEL MANTA: CARICATURAS PORTUGUESAS REDACÇÃO DE "ARTE-OPINIÃO"
 "(...)Para ele, o artista é um trabalhador como outro qualquer e a arte veicula ideias. E, se é antifascista, combate o regime do ódio à cultura. Para que tal aconteça, a intenção tem de ser expressa na forma (...)".
- 16 — DADA E SURREALISMO II EDUARDO GEADA
 "(...) Numa altura em que o cinema era encarado pela maior parte da inteligência burguesa como uma curiosidade sem futuro, a tentativa de elevar o filme à categoria de arte afigurava-se uma tarefa prioritária".
- 19 — ARTES PLÁSTICAS E DESIGN: QUE REESTRUTURAÇÃO? QUE ENSINO SUPERIOR ARTÍSTICO? PROFESSORES DA ESBAL
 "As aulas nocturnas, por exemplo, são um mal tão deplorável como os antigos exames. Mas tal expediente, dificultado por conhecidas razões orçamentais e técnicas, pode e deve ser tentado, embora não resolva os problemas dos alunos residentes longe de Lisboa".
- 21 — NO ATELIER DE UM ESCULTOR ENTREVISTA COM VIRGÍLIO DOMINGUES
 "(...) O meio dos artistas não é propício à dinamização (...) é um bocado 'estragado', há um certo aviltamento, um certo elitismo, que não os deixa unir-se como vemos noutras classes de trabalhadores, que têm problemas concretos e imediatos. É uma classe difícil".
- 24 — ACERCA DA HISTORIOGRAFIA — SÉCULO XIX MARGARIDA CALADO
 "Será preciso esperar por Joaquim de Vasconcelos, um homem que começará a publicar a partir dos anos 70, para que uma mudança tão fundamental se dê, que a partir dele podemos, de facto, falar de uma História de Arte em Portugal".
- 29 — O SENHOR NOBRE SÁTIRO
 "Nas capitais, a democracia é tanta que o Senhor Nobre é dono, patrocina e expõe, por um lado tudo e por outro de tudo (...) É o pluralismo em pessoa. Na porta de uma das suas principais Galerias, o seu brasão é uma divisa singela: 'Tudo se compra e tudo se vende, desde que nada se transforme'".

Na capa: Estudo para o projecto da Igreja do Sagrado Coração de Jesus / 1965, Lisboa — Arq. Nuno Portas

director e proprietário pedro cabrita reis grupo redactorial filipe rocha da silva, luísa coimbra, mário cardoso pires fotografias eduardo coutinho, júdice da costa equipa gráfica cándida ruivo, eduardo coutinho, rui cachofel sede da administração e redacção associação de estudantes de artes plásticas e design da escola superior de belas artes de lisboa, largo da biblioteca pública n. 2 1200 lisboa composição e impressão grua artes gráficas, scarl, calçada dos barbadinhos 114-a, lisboa periodicidade mensal preço avulso 30\$00 tiragem do 2º número 1.500 ex. condições de assinatura 6 números 165\$00 / 12 números 330\$00 cheques ou vales dirigidos ao director.



Nas paredes de Lisboa está escrito algures: “Há que violentar o sistema”.

Da frescura anedótica do slogan há que reter a ideia mestra — necessidade de mudança. É pois necessário mudar. E depressa.

Mudar esta maneira que temos de não chamar as coisas pelos seus nomes.

Mudar — vejamos o quê mais:

A paz podre que por cá reina no mundo das artes.

O hábito de corrermos apressados para ver o primeiro dos imbecis falar das obras de outros que ele nunca chegou a compreender verdadeiramente.

A tradição mafiosa das velhas carcaças instaladas alarvemente nos bancos dos confessionários estéticos. A mordedura pela calada, a mania de mastigar em seco e não dizer cara a cara que isto do ensino artístico anda a tropeçar já há muito tempo e de que maneira...

A tibieza, o sim-senhor dos idiotas que se põem amarelos quando o vento começa a soprar.

O pontificado dos empilhadores de teoremas herméticos, hipocôndricos, hiper-chatos.

A mesmice provinciana das tertúlias, panelinhas, panelonas, alcovas, pastelarias, bistrots, leitarias, o sobe e desce da escada da má língua rasca ou selecta.

A mania que por aí há das autodenominadas vanguardas decalcadas e mal traduzidas dos folhetos que cá chegam já com um mês de atraso.

A moda do bordadinho rameloso a cheirar a naftalina e a deixar entrever a mama engelhada da avózinha.

Entremos declarada e decididamente na polémica. Cada vez mais longe e onde for preciso, que não se pode deixar nada em claro, e tudo precisa ser discutido, sacolejado, revirado de dentro para fora.

Já foi dito isto, mas a necessidade de continuar a insistir apenas dá a medida da realidade: — calmaria sustentada a balões de soro.

Por agora o ensino artístico também está em discussão. E ainda bem. Testemunho disto é este número nas suas linhas de fundo.

Não corremos o risco de nos enfatiarmos, nem estarmos no caminho errado.

É que o doente está mesmo doente e, as massagens ao coração é coisa que requer o seu tempo e as suas precauções. Embora tenham que ser dadas com força...

Para esta revista a questão que se põe é criar alternativas.

Não é forçoso que as coisas permaneçam sempre iguais a si mesmas, sempre cada vez mais na mesma, não é verdade?

Bater c’a testa na parede não nos preocupa lá muito.

Mais tarde ou mais cedo havemos de atinar com a porta e então se verá.

Por agora continuamos à procura, e confiadamente cá vamos pondo isto de pé.

E às vezes de rastos ●

N.R.: É sabido que 1979 é o Ano Internacional da Criança. Embora se deva pensar nos interesses das crianças todos os anos, todos os dias e todos os momentos, este é pretexto para lembrarmos, desta vez através de um artigo de Eurico Gonçalves, que é um crime mutilar a criatividade da criança.

É a partir do conhecimento da criança que nós, os adultos, nomeadamente os pais, professores e educadores, podemos e devemos encontrar a atitude pedagógica mais adequada às diversas fases do seu desenvolvimento.

O conhecimento da criança baseia-se, necessariamente, na observação do seu comportamento, desde o nascimento, relacionado com alguns antecedentes, tais como o estado de saúde da mãe durante a gravidez, as condições ambientais em que foi gerada e factores hereditários.

Sendo cada criança um caso diferente, há, no entanto, aspectos comuns que devem ser aqui apontados, ainda que esquematicamente e com inevitáveis lacunas.

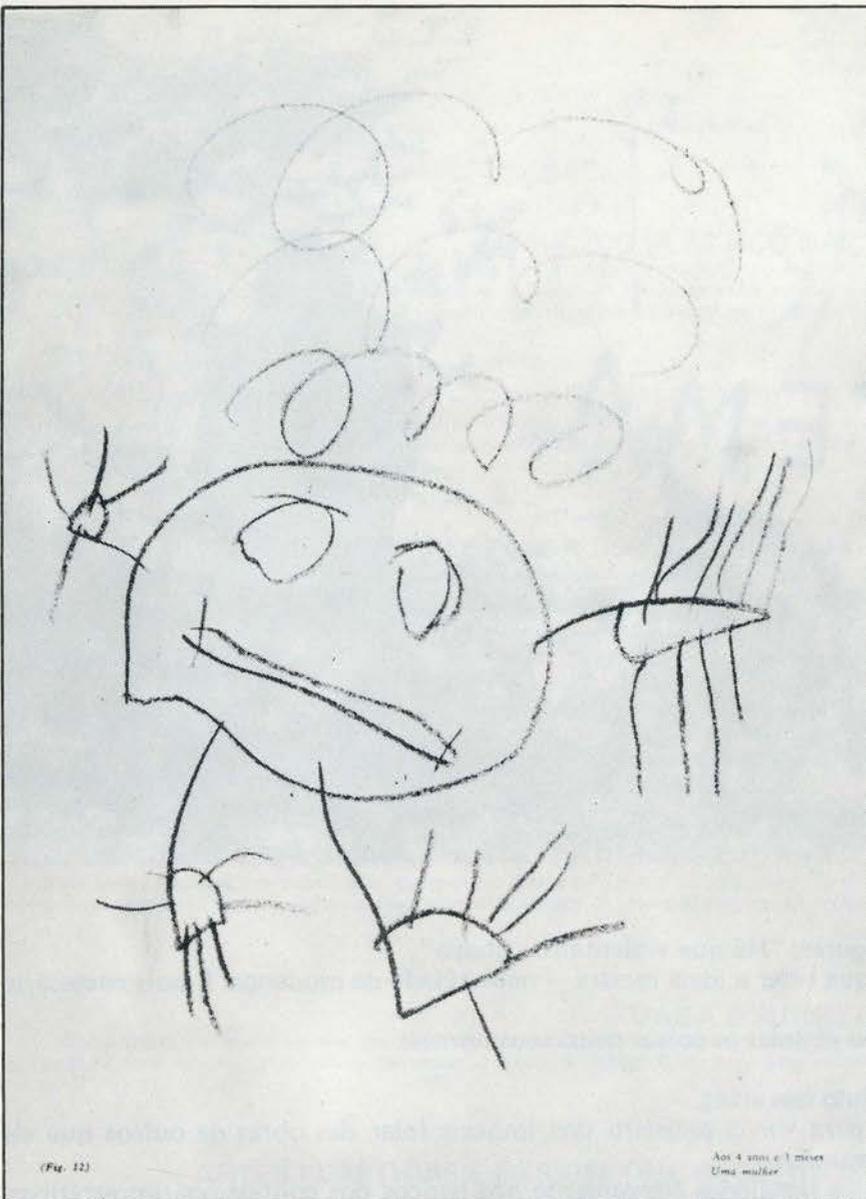
Longe de pretender realizar uma análise exaustiva e profunda, este meu trabalho é apenas um breve apontamento ou mais uma achega para o conhecimento da criança.

Mal nasce, a criança passa do meio líquido da barriga da mãe para o meio gasoso do mundo exterior e, nesse seu primeiro contacto com o ar, berra, adquire a autonomia respiratória, gesticula descontroladamente com as pernas e os braços (descarga motora) e é sensível ao frio e ao calor.

Continuando dependente de quem cuida da sua alimentação, higiene, conforto, mudanças de posição e outras necessidades, a criança durante o primeiro mês, passa a maior parte do tempo a dormir, deitada, na posição horizontal, é capaz de mamar, engolir, bocejar e espirrar, coordenando estes movimentos com o da respiração; manifesta-se pelo choro e pelo grito sempre que não se sente bem e pretende satisfazer necessidades vitais como alimentar-se, dormir e mudar de posição.

O reflexo inato da sucção surge associado à nutrição e à necessidade de contactar com o mundo através da boca, como **uma realidade a chupar (fase oral)**: chupa na mama da mãe ou da ama e no biberon; chucha nos dedos e em qualquer objecto que se lhe apresente fortuitamente; coordena o movimento dos braços com o da sucção; desenvolve a percepção táctil através do uso das mãos e da boca; reage aos estímulos exteriores como o valor do banho e do contacto materno, o odor do leite, a luz e a obscuridade.

Aos três meses, o bebé roda a cabeça, explora o meio que o cerca, segue



4 anos

(Fig. 12)

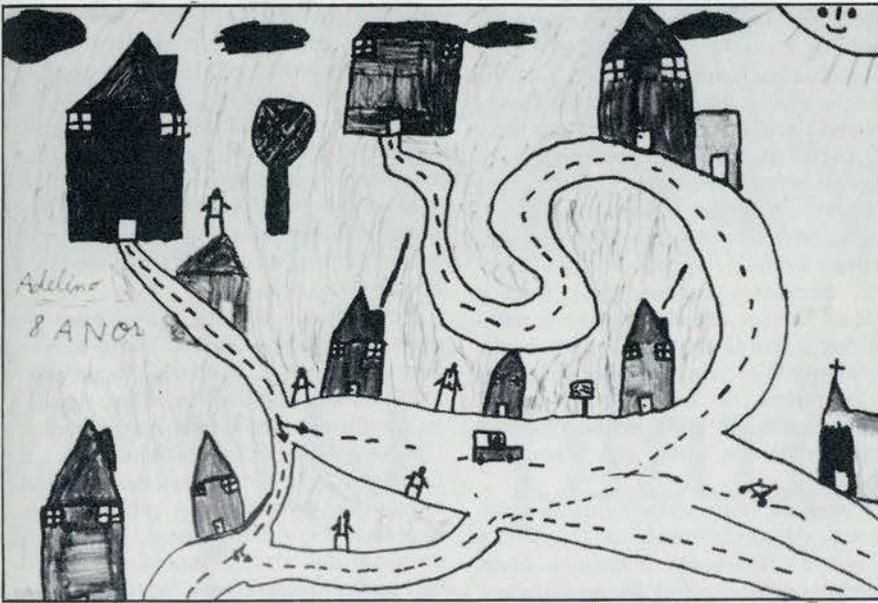
Aos 4 anos e 1 mês
Uma mulher

O mundo plástico da criança

Eurico Gonçalves



6 anos



8 anos



10 anos

com os olhos qualquer objecto que se desloque no seu campo visual, sorri quando lhe sorriem ou brincam com ele, e começa a lalar, que consiste em emitir sons ao acaso, repetindo-os e modificando-os com prazer; reage aos ruídos dos guizos, chocalhos, bonecos de chiar e outros objectos, voltando a cabeça na sua direcção; reage às cores vivas dos objectos, mas ainda não distingue as formas.

Aos cinco meses, segura os objectos entre os dedos e a palma da mão (capacidade de preensão).

Aos 6 meses, já opõe o polegar aos restantes dedos, e tenta sentar-se, amparada ou não, o que lhe permite o alargamento do seu campo visual.

Aos 6-8 meses, morde para coçar as gengivas, antes do aparecimento dos primeiros dentes; manipula objectos, brinca com eles, deixando-os cair ao chão ou atirando-os impulsivamente numa ou noutra direcção.

Ri quando lhe fazem cócegas, mas as grandes risadas infantis surgem aos 8 meses como forma de contentamento, ligada ao êxito das suas acções.

Aos 9 meses, aprende a gatinhar, apanha e lança objectos para observar a trajectória, a queda e o ruído que produzem; vê o que acontece, através de uma série de actos, o que lhe permite desenvolver a inteligência sensorial-motora; tem manifestações de alegria e desânimo, podendo tornar-se colérica ou agressiva quando a contrariam ou censuram; tem manifestações de ternura em relação aos familiares mais próximos, particularmente a mãe.

Com 1 ano de idade, pode manter-se de pé sem ajuda, mas o seu equilíbrio é instável; começa a ensaiar os primeiros passos, inicialmente apoiada a móveis e depois sozinha; cai e levanta-se sozinha; vê o mundo aumentar diante de si, ao deslocar-se; começa a ir ao penico, encontrando prazer em defecar e urinar (fase anal e genital), mexendo, por vezes, na urina e na caca, o que poderá ser transferido para o prazer de mexer na água, na terra molhada e na areia húmida; começa a reparar na diferença dos sexos; começa a pronunciar as primeiras palavras, normalmente com uma ou duas sílabas (mamã, papá, titi, vóvó, pópó, ão-ão, miau, chichi, cócó, etc.), representantes das situações habituais em que participa (são palavras-frases).

Aos 18 meses, inicia a sua linguagem gráfica: risca com o que encontra à mão (lápis, giz, carvão, caneta de feltro, esferográfica) sobre qualquer superfície lisa ou áspera (parede, chão, papel, mesa).

Até aos 2 anos e meio, traça rabiscos ou garatujas, movida pelos seus impulsos e segundo as suas possibilidades psico-motoras. A amplitude do traço, a força, a maior ou menor expansão vi-

tal, o vigor e a carga temperamental devem ser observadas nestas **garatujas**, como forma de expressão gráfica de uma personalidade em formação.

Aos 3-4 anos, **imita a escrita do adulto**, fazendo traçados horizontais e paralelos, oscilantes e em ziguezagues, da esquerda para a direita, querendo com isso transmitir algo e pedindo à pessoa mais próxima que leia o que escrever.

No seu primeiro contacto com a pintura, pinta com os dedos molhados em tinta e não importa onde. Pinta turbilhões ou aglomerados de cor sem se preocupar com a relação cromática, mas apenas movida pelo prazer de mexer em tintas e pintar com amplos movimentos do braço e do antebraço, pelo que recorre também a grandes e grossos pincéis redondos e a grandes folhas de papel. Prazer sensorial da experimentação motora, associada à sensação de querer saber o que é e o porquê de tudo o que a rodeia, revelando progresso na fala. É a idade perguntadora ou da tagarelice dos 3-4 anos. Lava-se, veste-se e come sozinha; corre e salta sem medo de cair. Egocêntrica e exibicionista, gosta de chamar a atenção sobre si, sendo muito sensível à apreciação do adulto.

É aos 3-4 anos que se define a **lateralização**, ao pintar e desenhar predominantemente com uma das mãos (a direita ou a esquerda).

Do emaranhado de linhas curvas e espiraladas das garatujas da fase anterior surge a **forma arredondada** ou alongada, a primeira forma esquemática a partir da qual a criança vai elaborar o seu vocabulário figurativo, começando por representações simbólicas ou subjectivas, não facilmente identificáveis pelo adulto, cuja interpretação só a criança poderá fornecer naturalmente, sem que a forcemos a isso. É a **fase pré-figurativa**.

Aos 5 anos, a criança representa a figura humana com forma de **girino ou cabeçudo**, com um círculo e quatro segmentos. O círculo não representa apenas a cabeça, mas a cabeça e o tronco, dentro do qual são desenhados os olhos, a boca e o nariz. Os quatro segmentos representam os membros. Por vezes, indica o sexo com um ponto ou um pequeno traço entre as pernas.

Aos 6 anos, representa a figura humana com a cabeça, tronco e membros, além de curtos pormenores característicos como os cabelos e os dedos das mãos e dos pés, utilizando ainda a linha simples.

Aos 7-8 anos, já é capaz de representar a figura humana mais completa, com a indicação de pormenores como as orelhas, as sobrancelhas, as pestanas, o pescoço e o vestuário, utilizando a linha simples e a linha dupla. Com a linha dupla sugere, por exemplo, a espessura dos membros.

Além da figura humana, a criança, representa, desde os 5 anos, casas, árvores, caminhos, carros, animais, o sol, humanizando o sol, os animais, as casas, as árvores, dando-lhes cara e figura de gente. Desde muito cedo, a criança atribui vida a tudo, mesmo aos objectos inanimados, pelo que é natural que o seu **mundo anímico** se projecte nas suas pinturas e desenhos.

NÃO DEVEMOS ESQUECER QUE...

O desenho infantil é essencialmente **ideográfico** característica central da qual derivam outras como a **transparência** e o **rebatimento**. O ideografismo consiste em representar mais o que a criança sabe ou a ideia que vai fazendo das coisas do que o que vê. Consequentemente, o céu, a terra e o mar são representados frequentemente (a partir dos 6 anos) por traços ou manchas horizontais, na parte superior e na parte inferior da página, porquanto a criança sabe que o céu fica em cima e que a terra e o mar em baixo, havendo entre o céu e a terra um espaço vazio que ela irá preencher com figuras complementares ligadas à sua própria existência (casas, flores, árvores, animais, sol, estrelas, nuvens, chuva, aviões, helicópteros, automóveis, comboios, barcos, etc.). Com a prática continuada da pintura, é natural que a banda da terra suba progressivamente e a banda do céu desça até se encontrar na linha do horizonte. Mas a **noção da linha do horizonte é raro verificar-se antes dos 9 anos de idade**.

A criança representa o que se passa dentro da casa, como se as paredes fossem transparentes, e também árvores rebatidas sobre as bermas dos caminhos, e não verticalmente, porquanto sabe que as árvores estão colocadas sobre os lados dos caminhos.

Também não é por acaso, ou por falta de jeito, que determinadas figuras são representadas em tamanhos superiores do que as outras, desrespeitando, por assim dizer, uma escala de valores dita realista. A criança representa

em tamanho maior as pessoas com que tem maior relação afectiva. E não só as pessoas como também alguns animais e objectos. Devido a essa **perspectiva afectiva**, a mãe ocupa, frequentemente, um lugar primordial nos desenhos infantis.

Apontadas algumas características próprias do mundo plástico da criança, estruturalmente diferente do do adulto, o leitor estudioso destas coisas verificará que a criança, desde que a deixem exprimir-se livremente, projecta-se no que faz com um tal grau de autenticidade que se auto-retrata, dá-se toda, torna-se transparente aos nossos olhos. Ser insensível a essa sua maneira espontânea de se manifestar, não respeitando sequer o auto-retrato que ela constantemente nos devolve na sua relação com o mundo, é não acreditar na criança, é pretender destruí-la e impedir que ela cresça e aprenda pelos seus próprios meios.

Muitos de nós fomos vítimas de métodos demasiado rígidos, repressivos e asfíxiantes.

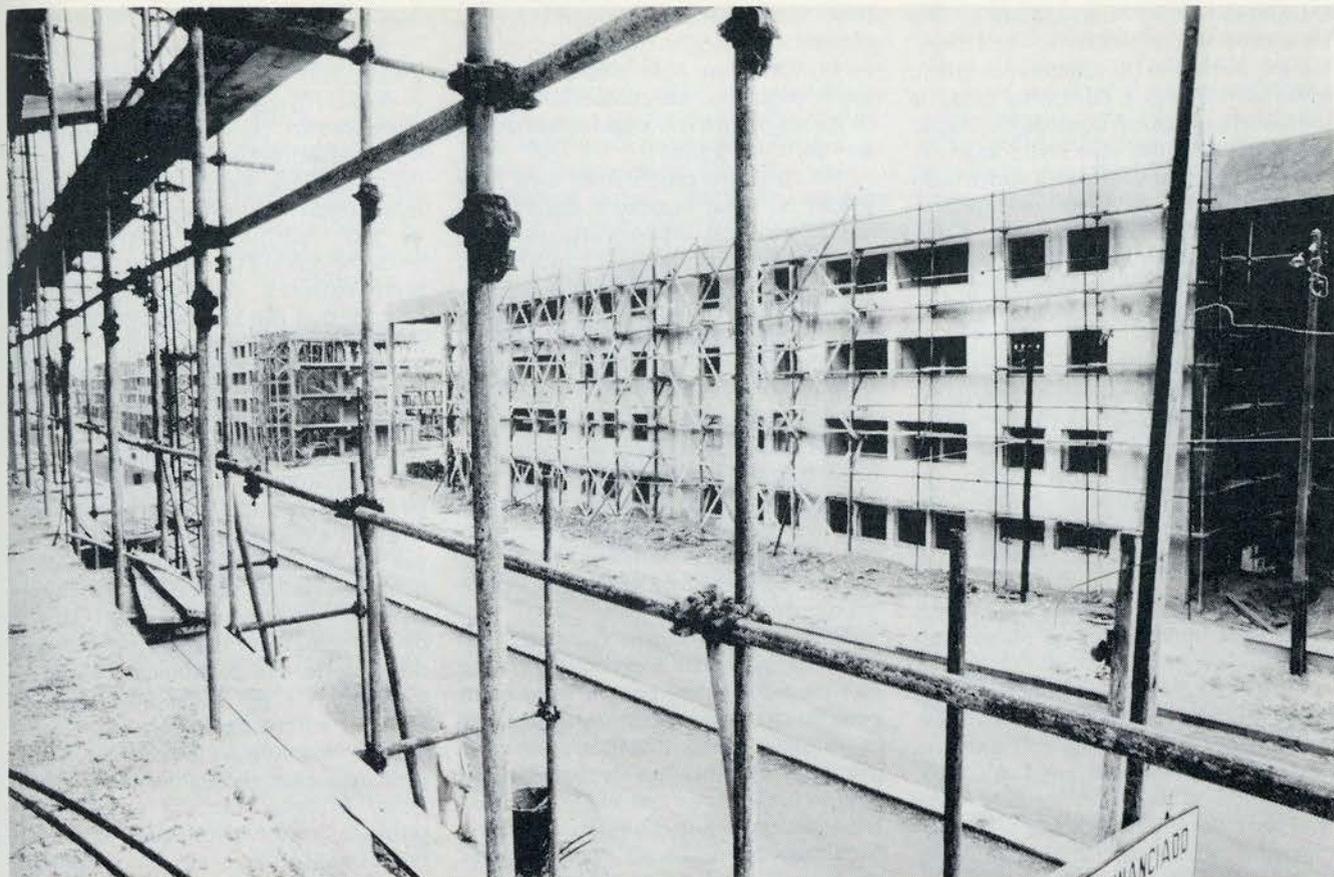
Só há pouco mais de trinta anos, a expressão livre da criança começou a ser olhada mais seriamente em algumas escolas pré-primárias e primárias europeias, nomeadamente em França, onde adquiriram particular interesse os estudos de Arno Stern.

Em Portugal, é justo referir a actividade de alguns pioneiros como o Professor Manuel Calvet de Magalhães, Dr. João dos Santos, Professor Rodolfo de Abreu, pedagogos que vieram a ligar-se à Associação Portuguesa para a Educação pela Arte que, desde os anos cinquenta, tem vindo a promover a expressão livre das crianças, não só no domínio das artes plásticas, mas também na música, dança, teatro, literatura.

É justo referir isso e aqui, agora que se comemora o Ano Internacional da Criança, coincidente com o 20º aniversário da Declaração dos Direitos da Criança ●

Eurico Gonçalves - Pintor





O plano integrado de Setúbal

ENTREVISTA

N.R.: O futuro de uma cidade como Setúbal, em termos de habitação é assunto que diz respeito não só a todos os setubalenses como àqueles que se preocupam com os problemas do urbanismo, como sobretudo os que fazem ou virão a fazer da arquitectura a sua profissão. Por isso abordámos o grupo de trabalho que no FFH trabalha no Plano Integrado de Setúbal. Para esta entrevista colaboraram os arqui-

tectos José Charters Monteiro e João Campina Ferreira, que nos expressaram as posições daquele grupo. Pensamos convidar este Grupo de Trabalho para uma próxima entrevista onde sejam abordadas questões mais concretas, de carácter disciplinar e metodológico relativas a opções urbanas e arquitectónicas referentes à primeira sub-fase do plano já em construção.

“arteopinião” — Qual é a origem do Plano?

José Charters Monteiro — Como precedentes do Plano Integrado de Setúbal (P.I.S.) refere-se que em 72/73 foi apresentado pela administração da Setenave ao Governo de então, a necessidade de uns milhares de fogos na área de Setúbal. Tal facto provocou a avaliação das carências habitacionais na área da península de Setúbal. Estimou-se que seria necessário construir até 1980, cerca de 10 mil fogos.

Em 73/74 o Fundo de Fomento de Habitação (FFH) faz um primeiro estudo que visa encontrar uma área de expansão para Setúbal.

A intervenção estava bloqueada no princípio de 74 por se discutir então se o plano e projectos deveriam ser desenvolvidos pelo FFH ou por uma empresa privada, ela própria ligada à Setenave, a Profabril.

Com o 25 de Abril foi retirada à Profabril qualquer veleidade quanto à condução da intervenção, que passou a ser encarada como de interesse e iniciativa pública. De Maio a Dezembro de 74 houve indecisão pelo conflito sobre que entidade iria desenvolver a operação, se apenas o FFH, se o FFH e empresa privada com vestes de “nacionalizada” e, por último, se o FFH com outros organismos centrais e a CM de Setúbal; foi esta a nossa proposta de então.

A saída para o problema deu-se em

Dezembro de 1974 ao decidir-se que seria o FFH quem desenvolveria o trabalho; tratava-se de elaborar o plano geral para a área e por outro lado, na premência de construção de habitação e da crise na construção civil, desenvolver contemporaneamente a construção de uma 1ª fase de 3000 fogos de promoção directa. Tudo isto marcou desde o início a metodologia de trabalho, o modo de encarar o plano e arquitectura numa relação teórica e prática muito estrita.

João Campina Ferreira — De referir ainda que, pela dimensão territorial do Plano e pela situação particular em relação à cidade existente, se tornou indispensável assegurar uma resposta relativamente a aspectos de planeamento na área dos equipamentos públicos e privados, das actividades industriais e agrícolas.

AO — Quais os aspectos entendidos como mais importantes no Plano integrado de Setúbal?

JCM — Fazendo um pouco de história, diremos que os Planos Integrados surgem com a criação do Fundo de Fomento de Habitação em 1969, altura em que se fez a concentração de uma série de organismos que se ocupavam da habitação social; surgem numa posição de ruptura relativamente à forma como eram abordados os problemas habitacionais até então.

Os Planos Integrados surgem por via da habitação mas encaram desde logo outros aspectos essenciais das estruturas urbanas e de vida das populações. Anteriormente a este, houve e estão ainda em curso outros Planos Integrados, como o de Almada, cujo estudo foi iniciado em 1969, o de Aveiro e o de Zambujal. É um tipo de operação novo na administração central dos últimos anos, estando ainda pouco estudada a experiência e o impacto de operações deste tipo; obrigam a encarar a coordenação, quer a nível central, quer a nível da autarquia local, de forma bem diversa da que vinha sendo praticada nos anos 40, 50 e mesmo 60.

O caso da criação do GTH pela Câmara Municipal de Lisboa com vista à urbanização de Alvalade, importantíssima intervenção urbana, e mais tarde Olivais Norte, Sul e Chelas, constitui um precedente no conteúdo e método dos Planos Integrados, embora se processasse por iniciativa de uma autarquia local.

Os aspectos que nos parecem fundamentais neste Plano Integrado são a integração de usos diversificados numa intervenção sensibilizada, quer a aspectos relativos ao "sítio" em si, quer aos da própria cidade de Setúbal — valores locais e topográficos, estrutura de actividade, forma e condições de vida da população e dinâmica da estrutura urbana; a presença de sectores produ-

tivos extremamente importantes na área do Conselho e na do próprio Plano obrigam a uma política articulada e a um ordenamento cuidadoso das actividades industriais e agrícolas na área do Plano Integrado.

No conjunto procuramos uma integração de usos, espaços e significados numa estrutura urbana, articulando a criação de um habitat concentrado com espaços livres lúcidos e de produção (áreas verdes agrícolas e não), com áreas distintas de actividade industrial função do grau de compatibilidade com a habitação, com áreas de equipamentos e serviços. Entendemos que a tónica deve ser posta, não no enfatizar cada elemento em si, mas na estrutura de relações que se estabelecem entre eles; a complexidade do conjunto decorre da teia diversificada das articulações entre os vários elementos que compõem o Plano.

Setúbal é uma cidade que neste momento já manifesta o cancro típico das cidades capitalistas: por um lado é um polo de atracção de mão-de-obra, e por outro serve como dormitório em relação a outros concelhos da margem Sul, em virtude da incoerência de distribuição da população relativamente à actividade da região. O Plano Integrado representa a possibilidade de correcção, dependente no entanto da vontade política da autarquia, das assimetrias regionais, porque permite a muitas famílias a mudança de residência para o local onde desenvolvem a sua actividade.

JCF — Chama-se, contudo, a atenção para o facto de a construção de um parque habitacional na área do Plano Integrado pode ser entendida e utilizada como pretexto para a instalação maciça de novas actividades industriais, agravando assim o actual desequilíbrio que, como já foi dito, está na origem do próprio Plano.

AO — Encontraram meios de obstar a esse perigo?

JCF — Isso não depende em exclusivo da política definida e aplicada pelo Plano, mas sobretudo da política de desenvolvimento económico e social estabelecido a nível mais geral, e em particular da política habitacional estabelecida pelos serviços competentes da CM de Setúbal, entidade sobre quem recai a capacidade legal de fazer a atribuição das casas e de controlar os factores que incrementam desequilíbrios entre população residente e população activa no concelho, em particular na sua área urbana.

AO — De quem depende o PI de Setúbal?

JCF — De uma Direcção de Serviços do FFH, organismo que depende da Secretaria de Estado de Habitação.

Creio que cabe aqui dizer mais alguma coisa para além da dependência

orgânico-governativa.

Se pensarmos que para a elaboração e execução de um plano deste tipo é necessário poder dispor de solo, fazer planeamento, gerir a área dos seus múltiplos aspectos, existir capacidade financeira para executar os projectos que compõem o plano e que a monte de tudo isto está a programação, é evidente que o PIS depende, por todos estes aspectos, do FFH (organismo central) mas não só. Casos há, como na programação, em que é de tal forma determinante a indicação vinda de outros organismos centrais (para equipamentos, por exemplo), da CM de Setúbal, de colectivos de moradores, que, sem tais dados para a programação não será possível falar de programação ajustada a necessidades reais. Também nas acções de planeamento têm peso, quer através de indicações gerais sem carácter regulamentador, quer através de indicações devidas aos aspectos inéditos deste plano, numerosos outros organismos e entidades para além do FFH. A equipa de trabalho coordena, pois, a formulação de um programa para as acções de planeamento e projecto. Estas acções e a obtenção de solo são a actividade que recai mais pesadamente sobre um único organismo — o FFH.

AO — Têm sentido a necessidade de colaborar com diferentes sectores do aparelho de Estado?

JCF — O que acabo de dizer aponta necessariamente para a colaboração e a co-responsabilização.

O estabelecimento de contactos com vários sectores do aparelho de Estado que se ocupam de diferentes assuntos, todos eles complementares, constitui desde o início uma preocupação importante do PIS. Em 1974, como já referimos, propusemos a formação de um grupo de trabalho constituído por elementos de vários organismos centrais e da CM de Setúbal, que iria desenvolver o PIS. Esta proposta, então recusada, conduzia a um maior grau de descentralização, pois o trabalho era desenvolvido no local de intervenção, obrigando simultaneamente à articulação de esforços e a uma adequação dos vários organismos envolvidos no sentido de se encontrarem respostas concretas para os diferentes problemas.

Existem casos em que essa colaboração entre organismos foi suscitada e está a funcionar, nomeadamente no respeitante à indústria: foi formado um grupo de trabalho que integra elementos do FFH através do PIS, da CM de Setúbal, da Direcção Geral dos Serviços Industriais, da Direcção Geral do Planeamento Urbano, grupo que, numa primeira fase, se destina a criar mecanismos e critérios mais claros para a instalação de indústrias no Concelho

e não só na área do Plano. Trata-se da tentativa de estabelecer as bases de um Plano Sectorial para a indústria coerente com o ordenamento territorial do Concelho. Mas o benefício que possa advir das indicações deste plano sectorial para a indústria pode ser posto em causa quer pelo modelo de desenvolvimento praticado pelo aparelho de Estado neste campo, quer pela adesão da autarquia à miragem: "a indústria traz riqueza à Câmara".

JCM — Ainda a nível geral sobre os aspectos considerados como mais importantes no Plano Integrado deve dizer-se que pela sua grandeza em extensão — praticamente a mesma que a de Setúbal actual — o Plano assume uma importância muitíssimo grande.

Em muitos aspectos, o Plano Integrado reveste-se de autonomia interna, opções e coerência próprias, constituindo todavia parte integrante da cidade de Setúbal e colocando por isso toda uma série de problemas de rela-

ção entre a cidade existente — "Setúbal-Velha" — e o Plano Integrado — "Setúbal-Nova" — fornecendo a ocasião de proceder aos raciocínios mais gerais capazes de colocar as questões relativas à reestruturação de toda a área urbana de Setúbal. Em síntese: identidade própria, parte de uma área urbana, e ainda intervenção capaz de ser estruturante do conjunto da área urbana de Setúbal.

De referir igualmente que a área inteira se encontra sujeita à expropriação sistemática e a declaração de utilidade pública, aspecto determinante que se reflecte ao nível das operações de planeamento, informando o conjunto das opções feitas e a fazer e marcando de forma visível as soluções encontradas, uma vez que as desvincula das limitações impostas pelo cadastro fundiário da posse privada do solo.

Este aspecto, marcante na caracterização do Plano, constitui a base de uma operação de iniciativa pública on-

de a habitação e os equipamentos têm grande relevância. Sem intervenções deste tipo, comprovadamente capazes de fazer amainar a especulação galopante na sua área de influência, que criam milhares de fogos a preços muito inferiores aos de qualquer iniciativa privada por mais (ou menos!) "competente" que seja, não haverá esperança de obtenção de habitação nem de lugar na cidade para os milhares de famílias sem casa no Concelho.

De um ponto de vista metodológico, entendemos ainda dever referir a contemporaneidade das operações de planificação e da implementação do Plano, permitindo um constante repensar das opções e soluções encontradas com base na experiência. Por outro lado, procura-se uma permanente aferição do geral com o particular e vice-versa; assim, relativamente às tarefas do plano geral e arquitectura de edifícios, os raciocínios estabelecem-se de forma a que haja um enriquecimento de parte a parte — a arquitectura informa o Plano e este a arquitectura.

A base programática do PSI são carências.

Não se trata de um plano de desenvolvimento numa área possuidora de equilíbrio. A programação do PIS, dada a sua origem, não pode ser feita de uma só vez e ser fechada; a programação recebe continuamente novos dados. Assim, a metodologia do planeamento tem de permitir que até ao momento que antecede a execução se possam introduzir e compatibilizar dados novos nos programas dos projectos.

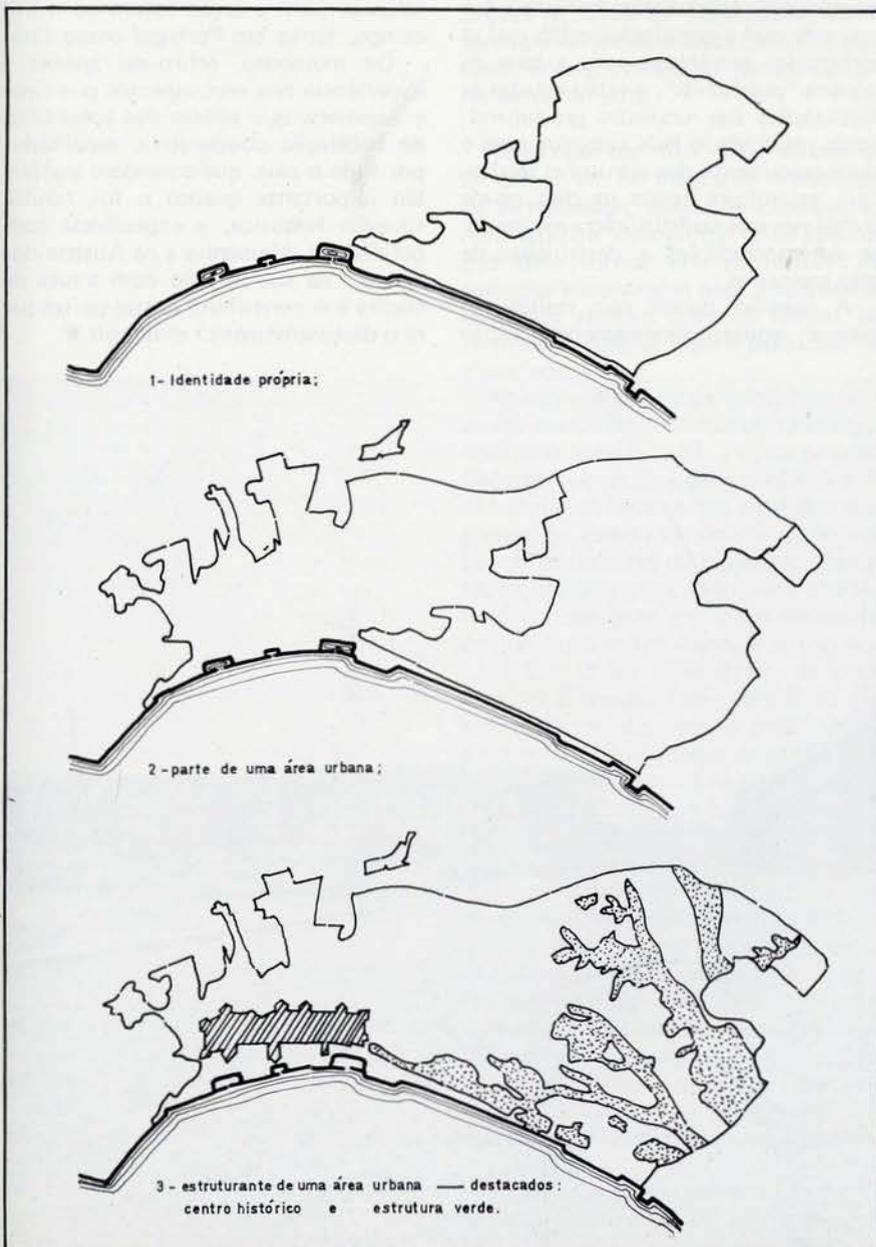
AO — Qual o alcance de um Plano Integrado num país onde não existe um planeamento global?

JCM — Deixando de parte "integrado" e pensando num plano deste tipo — plano de carências, plano de expansão urbano, plano na periferia de uma cidade histórica e economicamente importante — ele parece importante independentemente de se situar em Setúbal. A sua importância, para a população, para o campo disciplinar, advém da situação portuguesa em que surge.

Aguardar o "planeamento global" para só depois desencadear acções de planeamento restritas seria não encarar qualquer plano de carências até lá. Por outro lado, nenhum "plano global" poderá surgir sem que previamente se tenha caminhado para ele através de acções não enquadradas globalmente.

Entre estas acções caberiam prioritariamente um plano Agrícola estendido a todo o país bem como um plano global para a Indústria, ambos atentos à estrutura urbana existente e perspectivando a sua transformação futura.

De qualquer forma, podemos afirmar que não existe uma filosofia expressa do Poder a este respeito de ma-



neira a poder afirmar-se que a opção foi tomada e assumida. Por outro lado, sem estar previamente esclarecido se assimetria de desenvolvimento litoral/interior se vai acentuar ainda mais, como, de resto, tudo leva a crer, e se a política de crescimento económico vai continuar a fazer-se sem qualquer tipo de critérios e nas áreas sem aptidão para o efeito, todas as operações de planeamento sectorial ficam, para todos os efeitos, bastante comprometidas no alcance dos objectivos prosseguidos.

Relativamente ao PIS é isto que acontece: o trabalho confronta-se inevitavelmente com a ausência de uma planificação mais geral que possibilite encararem-se aspectos determinantes com um certo grau de previsão; por exemplo, no campo das instalações industriais, factor decisivo de organização territorial no modelo económico vigente, continuamos sem poder controlar em absoluto o seu volume, a sua área de implantação e a sua localização, mesmo quando estes ignoram aspectos relativos às próprias necessidades e conveniências concelhias. Faltam, pois, dados sistemáticos que permitam um funcionamento mais eficaz e uma resolução mais adequada dos problemas.

As soluções que se propõem, os raciocínios que se fazem num Plano com a diversidade de problemas como os deste, podem e devem servir para alertar para problemas do mesmo tipo e

que se colocam noutras áreas e noutras situações; ao pensar e ao executar este trabalho ganha-se experiência e, ao mesmo tempo, tem-se a oportunidade de testar as soluções encontradas, retirando-se daí ensinamentos capazes de as irrem melhorando. Em resumo, diremos que apesar das limitações e condicionamentos já referidos, o alcance de um Plano deste tipo se coloca não só ao nível das soluções próprias encontradas mas serve também como detonador de raciocínios sobre situações concretas extensíveis a casos mais gerais e diversificados.

Em relação à questão litoral/interior parece fora de dúvida que um novo modelo de economia, um novo modelo de sociedade, passa pela observação atenta de várias regiões do país; o interior está mal e o litoral também, o que contraria a ideia corrente de que o litoral já está benzinho e o interior é que está muito mal; que ficaria bem se fosse posto como o litoral, isto é, "desenvolvido". Não! Estão mal um e outro; está mal a população, estão mal as actividades escolhidas para a base da riqueza "produzida", e estão erradas as localizações das unidades produtoras; como resultado o País caminha para o empobrecimento das estruturas territoriais, criando-se todos os dias novos problemas que constituirão uma herança de contradições e destruições de grau crescente.

A questão parece pois residir em avançar contemporaneamente, tanto

do ponto de vista político como disciplinar, nos aspectos particulares e nos aspectos mais gerais e globais do planeamento.

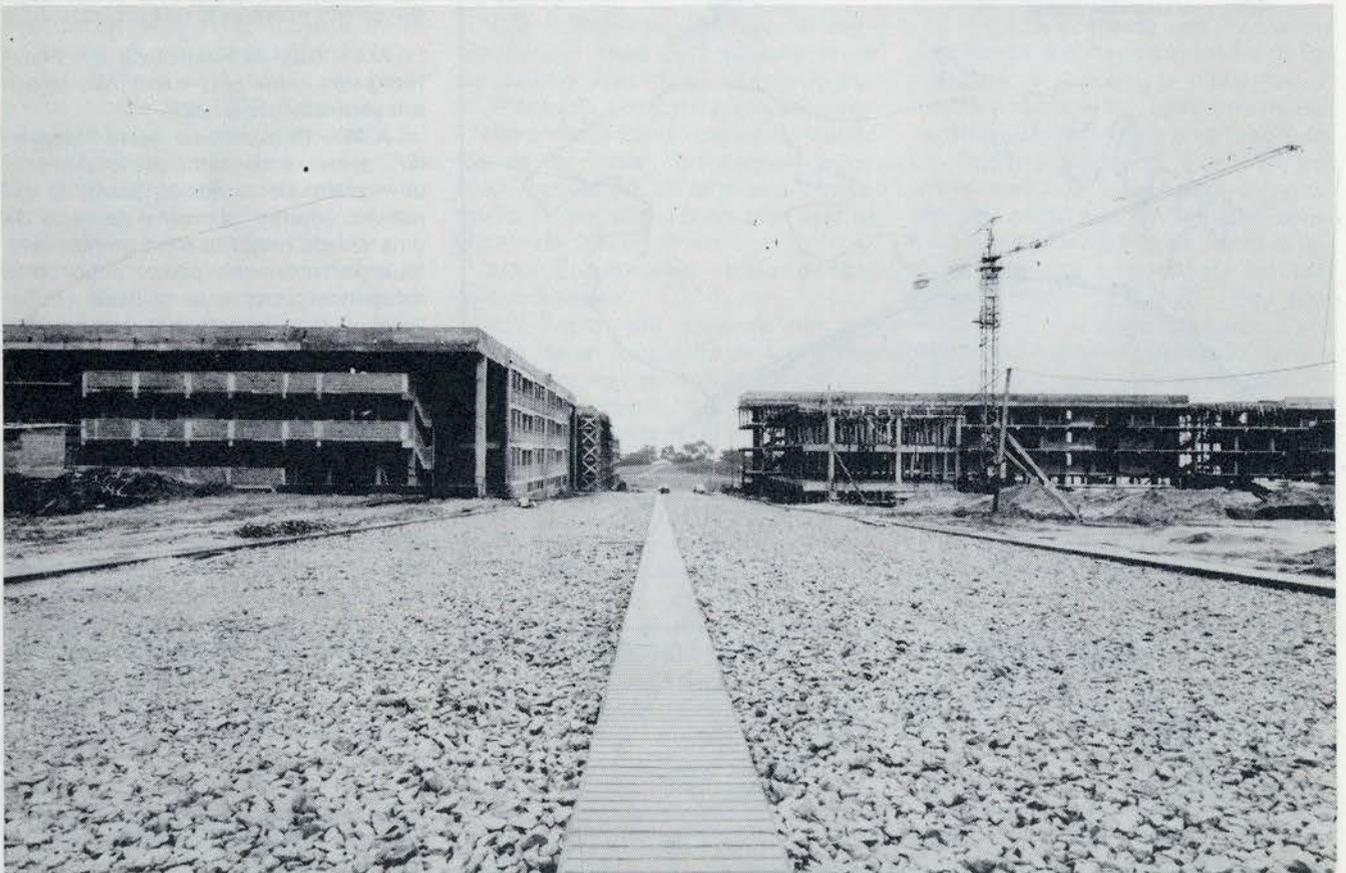
Não creio que existam condições em Portugal para a elaboração de um planeamento global com coerência, embora discutível.

Os contrastes de interesses tanto ao nível institucional como ao nível populacional não permitem um enquadramento global das acções de planeamento.

A descentralização do plano territorial ou urbano, com as actuais condições económicas, sociais e técnicas, é um pano de fundo que encobre a continuação de uma gestão com décadas de "competência".

Creio, por outro lado, que nos últimos anos, e apesar da manifesta impreparação dos arquitectos portugueses, enquanto estrato técnico, foram possíveis experiências e realizações que constituem um importante material de reflexão para a acção futura no nosso campo, tanto em Portugal como fora.

De momento, refiro-me apenas à experiência nos seus aspectos positivos e negativos que advém dos programas de habitação cooperativa, espalhados por todo o país, que considero matéria tão importante quanto o foi, noutra situação histórica, a experiência cooperativa na Alemanha e na Áustria dos anos 20 na sua relação com a luta de classes e o contributo destes países para o desenvolvimento moderno ●



O professor de desenho, sua função

— Betâmio de Almeida



N.R.: Na sequência do Editorial de arteopinião 2, onde prometíamos ocupar-nos dos assuntos respeitantes ao Ensino Artístico no Secundário, divulgaremos vários depoimentos sobre este tema, condicionante do futuro das artes no nosso país.

Ao propor-me falar do professor de Desenho, ou de Educação Visual, ou de Arte/Design, surgiu de imediato ao meu espírito a pergunta: Qual a escola que deve formar este professor? As soluções encontradas para esta questão têm sido sempre, mais ou menos, de recurso. E, daqui, alguns prejuízos no plano educativo.

Agora, que se lançam iniciativas para novos cursos de professores, talvez seja oportuno deixar aqui o meu parecer. Começemos pela negativa: não devem as Escolas de Belas-Artes alijar dos seus planos de estudo os cursos de formação de professores de Educação Visual. Muita da bagagem, científica e artística, de que este professor necessita, em nenhum outro lugar, que não seja uma Escola de Belas-Artes, se pode adquirir. É verdade que, para lá da oficina séria, suada, deve o professor de Educação Visual preparar-se nos domínios da Psicologia Experimental, Estética e Pedagogia e, talvez, não só.

É claro que pode uma outra escola, sem ser de Belas-Artes, formar e informar professores de Desenho mas terá de possuir, nos seus planos de estudo, um curso de práticas artísticas e, sobre elas, considerações teóricas não distintas das exigidas nas Escolas de Belas-Artes. Não basta inclinar o plano de realizações, por exemplo, apenas para um meio técnico de registo de imagens. Não é apenas o "brinquedo" novo que dá a densidade de conhecimentos precisa.

Só considerando, devidamente, a dimensão estética do ser humano se dá rumo à acção do professor de Dese-

nho, em qualquer nível escolar, mas muito especialmente no ensino básico e no ensino secundário. O que ensina, então, o professor de Desenho? Ou, por outras palavras, que enriquecimento humano provoca nos seus-alunos o professor de Desenho?

O ser humano é uno mas, nas suas acções, há predomínios de funções. Numas, dominam as estruturas racionais da sua mente; noutras, a força do seu físico e, ainda noutras, a receptividade da sua sensibilidade. É neste que surge a **função estética**. Não estamos a criar fronteiras, há, mesmo "uma zona de contacto importante entre o trabalho científico e o do artista". Há, digamos, o espanto diante da ordem que gera as estruturas, e a necessidade de conhecer a lei organizadora da estrutura: normas de equilíbrio, princípios de ritmos de desenvolvimento.

Se, no mundo da vida, tudo é dinâmico, uma vez entrados na esfera da arte reconhece-se que, aqui, também tudo se anima, evolui, responde ao envolvimento e é envolvimento actuante. Portanto, nada é simples no mundo da Arte e tudo nasce de forças naturais próprias do homem e para ele dirigidas.

Mas, repita-se, não estamos a apontar para forças lógicas, racionais. Pelo contrário, estamos num campo mais oposto, na realidade captada, transfigurada pela sensibilidade numa função de análise amassada em emoção especial que A. Portmann chamou, sem meias palavras, a **função estética**. E, definiu-a: "é uma das actividades primordiais do homem; imperiosamente provocada pelas forças desconhecidas que nos movem, é uma actividade que se exerce, em graus muito diversos, em cada um de nós".

O professor de Desenho ou acredita nesta função, da maior importância na vida do homem, ou passa a vida iludindo-se sem se aperceber que deixa seus alunos à porta do mundo da Arte sem os animar para nele poderem entrar.

A lição do professor de Desenho não é um exemplo nem um sermão, é uma revelação de situações conducentes a cada um encontrar-se, dentro das suas potencialidades, com o fenómeno artístico.

Muito se ganha se se estudar o ensaio "função, norma e valor estético como conceitos sociais" de Jan Mukarovsky.

Nele se afirma, logo a abrir, que "a função estética ocupa um lugar importante na vida dos indivíduos e de toda a sociedade". É assim. A função do professor de Desenho é verificar esta função, alargar nos seus alunos a receptividade ao fenómeno poético, à beleza, venha de onde vier.

"A função estética ocupa um campo de acção muito mais largo que a arte

mesmo. Qualquer objecto e qualquer acção (seja um processo natural ou uma actividade humana) podem chegar a ser portadores da função estética”.

Tem o professor de Desenho de possuir sensibilidade capaz para sentir a **norma estética**, algo de mais fixo no processo artístico mas não de todo cristalizado. Esta norma, como tal, assemelha-se a toda a norma, mas não é regra formal, é, mais, o efeito certo de natureza emocional desprendido dessa regra. A **norma estética** dá vida à emoção estética que, por sua vez, satisfaz a função estética.

As normas em arte seguem-se e rompem-se reconhecendo-se neste “equilíbrio dinâmico” a força criadora do fenómeno artístico.

Não pode a educação estética na escola ser menos intensa e esclarecida do que aquela que a vida fora da escola oferece. Ao professor de Desenho compete, pois, ser um agente desta educação, a única que se pode projectar na sociedade e no futuro com proveito. O professor de Desenho tem de ser um verdadeiro profissional de uma ou duas tecnologias artísticas. Assim apetrechado ele desencadeia, através de estratégias pedagógicas, acções experimentais e criadoras.

Quando se vêem monografias feitas no âmbito da Educação Visual e, mais não se vê, fica-se com a certeza de que a riqueza do olhar para investigar e conhecer foi olvidada. O objectivo da Educação Visual é dar desenvolvi-

mento à análise visual do aluno para que a “importância esteja no seu olhar e não na coisa olhada”. É esta uma ideia chave de André Gide, no seu livro “Les nourritures Terrestres”.

Sem ver, o ser humano caminha num vazio agressivo. Pela visão o homem selecciona estímulos luminosos, toma conhecimento do mundo circundante e..., crítica, orienta-se. Este mundo circundante é cada vez menos natural e mais complexo, para não dizer mortífero. Carece, pois, o homem de superar o aprendizado natural que o processo de crescimento lhe dá. Não se pode tirar, disto, outra conclusão: é preciso ensinar e é preciso aprender para ensinar.

A função do professor de Desenho processa-se de muitos modos e a partir de técnicas variáveis e através de múltiplos recursos auxiliares. Mas a que não se pode fugir é ao desenvolvimento sistemático de uma prática de organização de formas com sentido e, também, uma prática de recepção dessas ou outras formas visuais com projecção equilibradora para o viver.

Defende-se para a bagagem científica e estética deste professor um estudo aprofundado da percepção visual e um conhecimento teórico-prático largo da noção de projecção. Assim, será possível dominar os processos de representação de formas:

– **Suficientes** na sua comunicabilidade ainda que feitos pela arte de riscar de uma mão livre;

– **Rigorosos** na sua construção quando apoiados por sistemas geométricos;

– **Mecânicos** (imagens) se são máquinas os meios que conseguem o registo do sistema projectivo.

Mas, e para terminar, esse professor que, por vezes, anda perdido na escola como catavento açoitado por ventos de muitos quadrantes, precisa de meios específicos e de espaço adequado para trabalhar e fazer trabalhar.

Sem Centros de Arte na Escola, sem oficinas equipadas e arquivos próprios, o professor de Desenho tem, logo à partida, a sua função comprometida. E, com ela, muito da nossa riqueza artística, tudo o que dá vida à dimensão estética do homem ●

29/12/78

Betâmio de Almeida

Presidente do Instituto de Tecnologia Educativa e autor de obras de pedagogia no campo da Educação Visual.

BIBLIOGRAFIA:

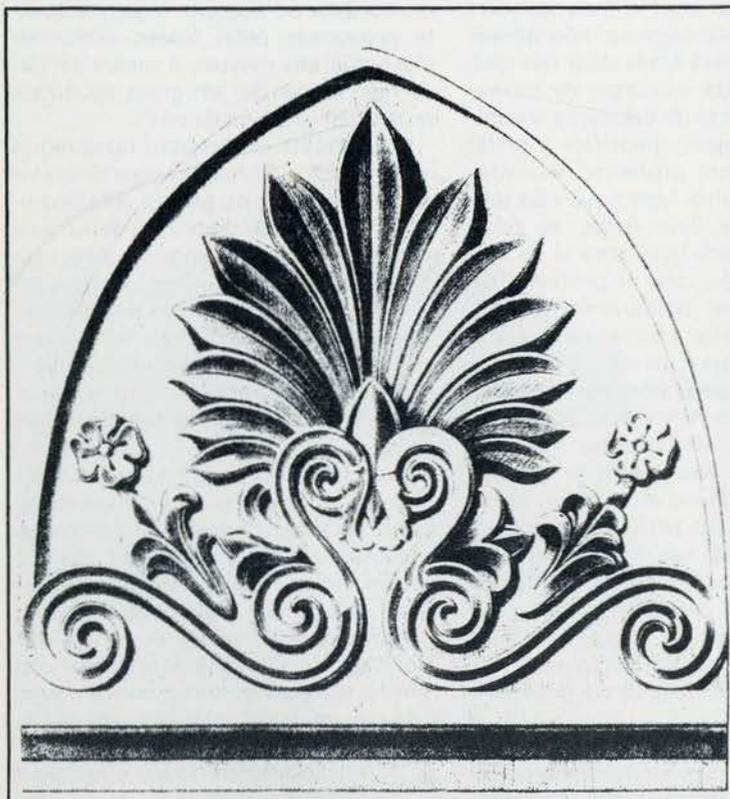
“Débat sur l’art Contemporain”

Textes des conférences organisés par les Rencontres Internationales de Genève – 1948

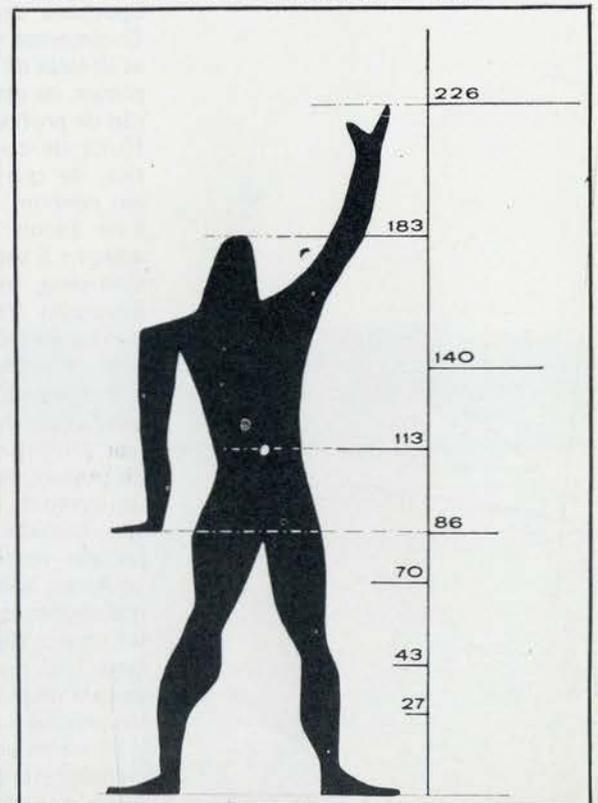
“Escritos de Estética y Semiótica del Arte”

Jan Mukarovsky, Coleccion Comunicación Visual, Editorial Gustavo GILI – Barcelona

Compêndio de desenho para o ensino secundário (1907)



“educação visual” para o ensino secundário (1977)



E.S.B.A.P.

I Jornada no Exterior

Francisco Laranjo

N.R.: Em 1977 e 1978 um numeroso grupo de estudantes e professores da Escola Superior de Belas Artes do Porto decidiu realizar exposições e jornadas de debate cultural em Aveiro, Lamego, Chaves, Vila Real e numerosas localidades transmontanas.

Assinale-se que as primeiras 4 exposições referidas duraram 31 horas de diálogos constantes e simultâneos mantidos entre os artistas e os 3 000 visitantes, dos quais 1 360 viram pela primeira vez uma exposição de arte, tendo 575 delas frequentado apenas o ensino primário, 1 975 o ensino médio e 450 o superior. Esta iniciativa foi suportada com um encargo de 23 000 \$00 investidos pela ESBAP, e 50 000 \$00 de um subsídio da secretaria de Estado da Cultura.

Francisco Laranjo, estudante e monitor na ESBAP, fala-nos de algumas conclusões extraídas da experiência da "I Jornada do Exterior", como foi designada.

"Todo o homem por natureza quer saber uma indicação de qual o prazer que nos proporcionam os nossos sentidos; porque fora da sua actividade os amamos em si mesmos e, acima de tudo o sentido da visão".

...Aristóteles, *Metafísica* — Livro A.

Olhar e ouvir os habitantes de Vilela Seca ou Pitões das Júnias são duas tarefas pouco fáceis senão contraditórias! Relacionar o "habitat", o ambiente com a consciência que essas mesmas pessoas têm deles mesmos é quase um paradoxo. Vejamos: — Se perguntarmos a um habitante de Vilela Seca o que pensa da sua casa, por ficar intrigado com a atenção que lhe dispomos, ele imediatamente dirá: — "gosta destas casas velhas?" Se lhe dissermos que elas são bonitas eles podem não entender, porque confundem o estético com o utilitário, com o conforto! Ora aqui está um problema que é entendido como parte integrante de um dos objectivos das "Jornadas no Exterior": "Uma hipotética revolução".

Destruir o estético do utilitário, tentando conjugá-los, identificar de novo as pessoas com as coisas propondo um diálogo que conduza à compatibilidade do conforto com a beleza, pode ser uma realidade. Assim, a senhora X da aldeia de Pitões das Júnias não mais pensará em destruir a sua casa com paredes de tijolo em substituição da pedra, nem em tapar a sua lareira com cimento, ou transformar a sua varanda numa "marquise"; desde que as alternativas ao problema sejam desde já expostas como havemos falado e previamente estudadas.

É claro que a destruição da paisagem é fenómeno por demais frequente, (as casas dos emigrantes são disso exemplo flagrante), a proliferação do Kitsh é hoje maior que nunca, e, era bom pensar que não seja hoje tarde demais para salvar o que ainda nos identifica. — Pois da nossa identificação de Povo se trata!

Explicar o "porquê" desta ou daquela pintura numa casa é motivo de importante reflexão para quem esteja de-veras interessado numa "higiene visual" no nosso país.

Quando parámos em Vilar de Nantes e contactámos o sr. Manuel de Castro fiquei (não devia ficar) surpreendido quando ele me disse ser o último dos oleiros daquela região, pois já ninguém se interessa ou preocupa com a arte do oleiro.



Tomar conhecimento destes factos, expô-los e publicá-los, alertarmo-nos para o futuro que começa com o hoje presente é também imperativo que as "Jornadas no Exterior" assumem na identidade duma Escola Nova interessada em trabalhar em simultaneidade com as mais variadas expressões que a circundam — a vida do Povo.

— Alertar toda uma população para aquilo a que eu ousou chamar "a asfixia da nossa identidade cultural" e "o assassínio dos nossos valores intelectuais e sensíveis" — pois deles se tratam, é questão que deixamos a quem connosco quiser abandoná-la! Assim, os documentos fotográficos são-nos úteis se nos reportarmos ao estudo da Antropologia Visual, matéria de análise numa Escola como esta. Os documentos gravados são o testemunho mais imediato de como é espontâneo o nosso acolhimento. Os problemas plásticos, (e são muitos!) ...são dias de trabalho e reflexão a que esta Escola deve o tempo, e a sua razão de ser como instituição.

— Saber dizer porque razão as canções populares são motivo do nosso orgulho e não, como lhes chamam alguns pretenciosos ou mal esclarecidos: — "parolas" é questão nada fácil que tomamos conhecimento sempre que contactamos alguém destas povoações. Assimilar o tom da canção com o ritmo do bailado; a cor do vestuário e o artesanato com a harmonia das casas de colmo e pedra; o cântaro e a corça com as caras e o chão; o clima e o ambiente com o temperamento das pessoas, é dizer que vale a pena continuar.

Citaria De Concourt: "Aprender a ver é a mais difícil de todas as artes"●

Francisco Laranjo - monitor na ESBAP



JOÃO ABEL MANTA

CARICATURAS PORTUGUESAS

N.R.: O album de João Abel Manta "Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar", recentemente editado por "O Jornal", merece do corpo redactorial de "arteopinião" algumas considerações.

Porque falar em Salazar, quando ele morreu há tantos anos, quando o 25 de Abril aconteceu?

É mais importante que nunca, recordar a uns, e explicar a outros, que o fascismo está à espreita por detrás da esquina em cada cruzamento da frágil democracia que conseguimos. Mostrar os horrores da repressão, os caracteres da estupidez tornada dominante, desmontar mitos, e ilustrar as relações entre as classes que permitiram a permanência de Salazar durante vários decénios à frente dos "assuntos de Estado", para que não volte a aparecer um renovado D. Sebastião das Finanças públicas. Para que todos visualizem facilmente o fundo fascistoide de tantos "democratas" de circunstância.

O album "Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar", de João Abel Manta, é a sublimação, quase psicanalítica, de tudo quanto o autor foi forçado a suportar durante o reinado de Salazar. Nascido em 1928, nunca chegou a conhecer a República, e viveu sempre condicionado àquela forma de opressão tão rígida e intencionalmente irracional. Manta pretendeu enterrar o fascismo, trazendo nus para a luz do dia, os podres e os ridículos da forma de opressão mais cruel, pelo que, apesar do cómico, paira sempre um ambiente de tragédia, para o qual contribuem as cores suaves, que vão direitas ao inconsciente.

A GARGALHADA

Como já notava Eça de Queiroz, uma só gargalhada chega bem para derrubar uma instituição. Para João Abel Manta, o fascismo em Portugal apresentava-se mesquinho e irrisório na sua paranóia, ainda mais do que o fascismo na Alemanha e Itália, onde havia uma base de massas significativa que lhe conferia uma "grandeza" e dignidade aparentes. No

tempo de Salazar, os mais temíveis carrascos eram pequenos e ridículos, desafiavam a caricatura.

Foi este o ângulo que João Abel Manta escolheu para atacar ideologicamente o fascismo: virar contra ele gargalhadas que correspondam, não a uma posição de indiferença ou pretensa superioridade face ao perigo do seu regresso, antes pelo contrário à análise científica do seu significado, capaz de conjurar este perigo.

A primeira parte do album, até "Detenção", avança aspectos importantes na desmontagem do fascismo em termos ideológicos, tarefa tão importante e tão descurada após o 25 de Abril. Mostra o que é fascismo no plano cultural, na ocupação dos tempos livres, na religião, mitos e heróis, artes e cultura, etc... Tudo aquilo em que consistia uma linha política e cultural Oficial, para afastar os portugueses da luta pela resolução dos seus verdadeiros problemas, que era o lado afirmativo do que José Dias Coelho tão bem descreveu no texto que publicámos no primeiro número de "arteopinião" ("A Política do Espírito ou o Ódio à Cultura", pág. 6).

Na segunda parte do seu album ("Detenção", "Interrogatório" e "Segredo") pretende o autor homenagear todos aqueles que não conciliaram a Resistência. Nas primeiras e nas últimas páginas, impassível, sintetizando e dando o seu beneplácito ao fascismo, sereno: Salazar. Mas caminhava para o seu fim porque mesmo um ditador envelhece, as relações entre as classes sociais alteram-se, e a história não perdoa... nem a idade.

ARTE DE INTERVENÇÃO

O conteúdo de "Caricaturas Portuguesas dos Anos de Salazar" demonstra a opção de João Abel Manta face às suas potencialidades criadoras. Para ele o artista é um trabalhador como qualquer outro, e a arte veicula ideias. E, se é antifascista, combate o regime do ódio à cultura. Para que tal aconteça a intenção tem de estar expressa na for-

ma, e a obra tem de passar de mão em mão, sem o que não cumprirá o seu papel histórico, não será um elemento activo (criativo) capaz de provocar alterações no curso dos acontecimentos, através de uma evolução na consciência das pessoas.

Apesar de "arte para o povo" se ter tornado um "chavão", em consequência de frequentes abusos e outros empregos oportunistas do termo, não duvidamos que a arte de João Abel Manta é "para o povo", e que muita outra não o é.

Por isso encontramos neste artista a preferência por determinados meios de comunicação, em detrimento de outros: jornais e livros, uma vez ou outra em cartazes de rua, em vez de exposições numa Galeria ou Museu. A última vez que este artista expôs foi, salvo erro, em 75/76 na Galeria da livraria Opinião e na da ESBAL.

Neste momento João Abel Manta, que não dá entrevistas à imprensa afim de "não fazer strip-tease intelectual", muito menos quer condenar as suas criações ao papel passivo de objectos de parede, para uma minoria ver e críticos, que muitas vezes ele não respeita, comentarem facciosamente. Considera que a pintura, tal como é classicamente entendida, tem neste momento más condições objectivas de desenvolvimento, facto que se reflecte nos cursos das ESBA, cada vez menos voltadas para a disciplina de "Pintura de cavalete" e para cópias tantas vezes repressivas do fisiológico, no

modelo. Até os grandes retratistas pertencem a uma outra época, como Columbano e Abel Manta pai, que recentemente completou os 90 anos.

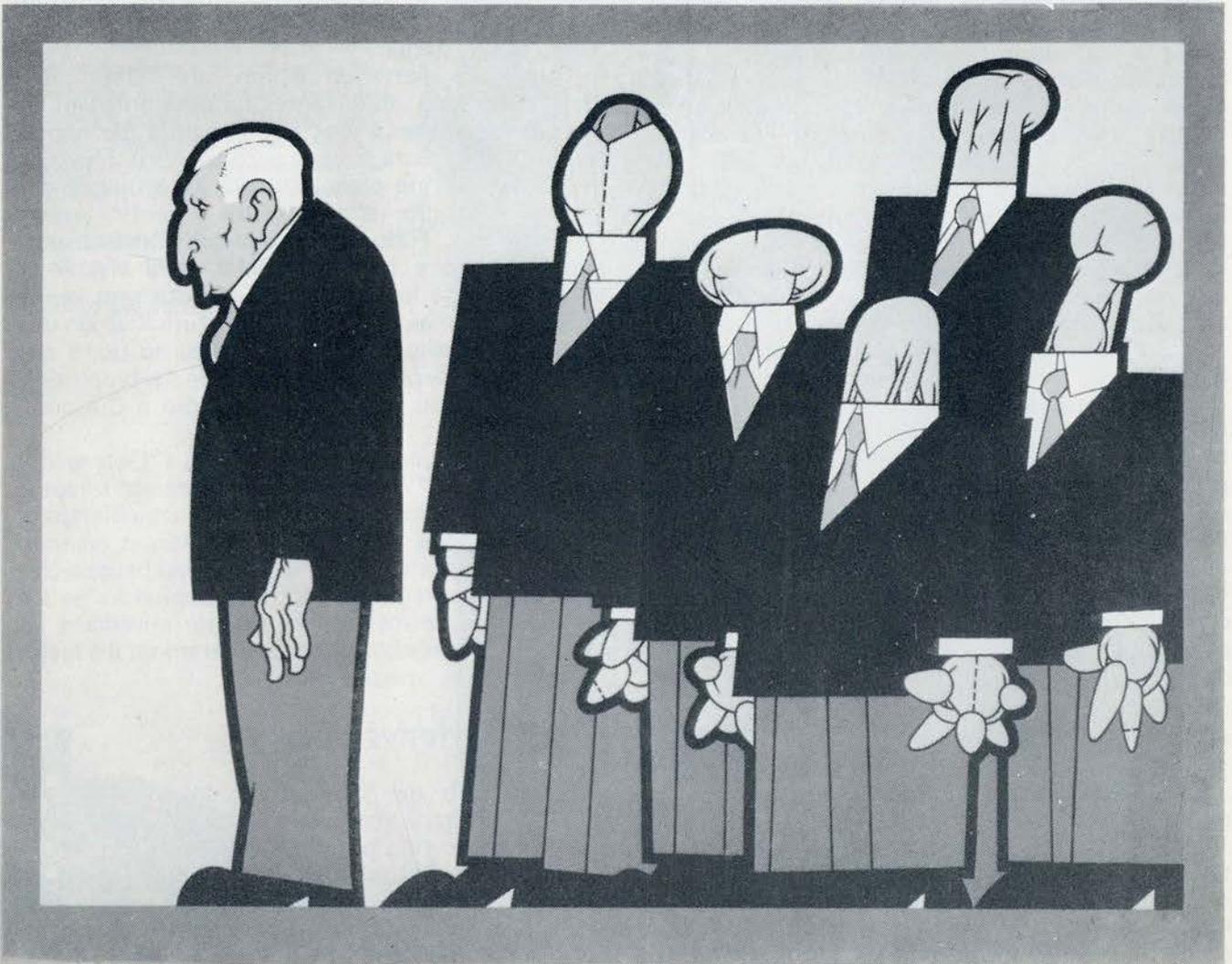
OS MASS MÉDIA

Muitos artistas, hoje, optam por um trabalho criativo e sério nos mass média, tanto mais que a reprodução "tipo poster" de pinturas a óleo, feitas para serem vistas em circunstâncias diferentes, não é solução. Os artistas que assim fazem, perante o desafio que os mass média apresentam a uma arte "artesanal", optam pela infiltração nos próprios mass média, para de dentro combaterem o carácter desumanizante e anti-estético que pudessem conter. São o inimigo interno da tecnocratização.

Paralelamente, é necessário ir lutando para que a pintura tenha outro enquadramento social, seja divulgada de uma forma susceptível de revitalizar a sua leitura pelo povo, sejam organizadas exposições itinerantes e os museus deixem de ser o sarcófago da arte e se transformem em organismos vivos e didácticos, em constante renovação.

A opção pelos mass média de João Abel Manta, não permite confundir-lo com cartoonistas que aplicam mecanicamente, vezes sem conta, "truques do ofício" uma vez aprendidos, a partir dos quais é fácil a produção em série de desenhos.

As composições de João Abel Manta são execu-



tadas com a preocupação de atingir um máximo de qualidade artística e originalidade, representando aliás a parte visível de um "iceberg" cuja parte oculta é um profundo trabalho de investigação que passa também pela tal "pintura de cavalete", responsável pela descoberta de soluções que depois vão ser aplicadas nos desenhos de intervenção social e política, e por outro lado influenciada pelos próprios processos gráficos jornalísticos.

O GOYA DO PÓS-PICASSO

Podemos associar a obra criativa de João Abel Manta a vários artistas, desde os desenhos da Idade Média, com os seus contornos bem marcados, passando por Giotto, que fortemente o influenciou até na utilização da cor, e Picasso.

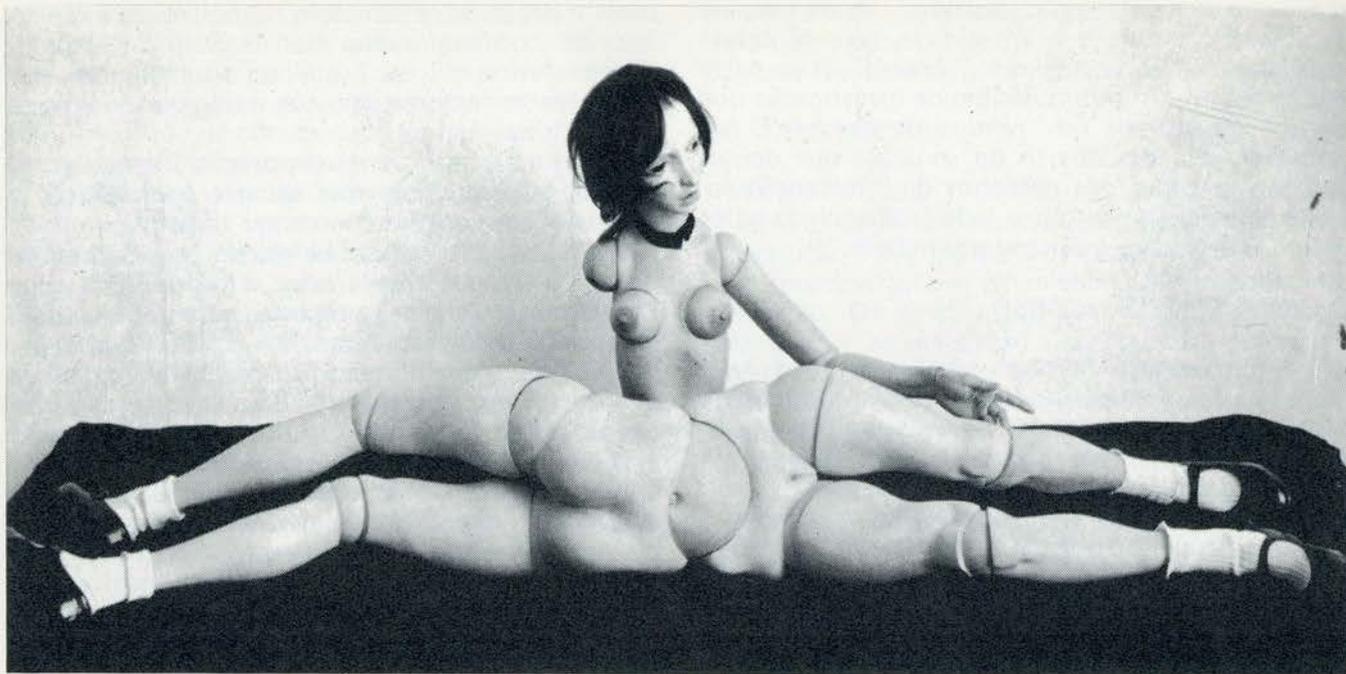
Mário Dionísio afirmou com certa ousadia num depoimento para o semanário "O Jornal" que João Abel Manta é um Goya do período pós-picassiano, e de facto Goya parece tê-lo impressionado sobretudo sob o ponto de vista temático, sobretudo após ter sido marginalizado politicamente da corte e perseguido pela Inquisição devido às suas ideias "ilustradas", quando começa a fazer trabalhos de crítica social e política ("Caprichos", "Disparates", "Desastres da guerra"). Quanto à intencionalidade e ao impacto, fazem-nos lembrar também o republicano Rafael Bordalo Pinheiro e as suas carica-

turas e peças de cerâmica, o humor negro e mortífero do contemporâneo francês Siné ("Camões", "Santo António", etc.), e ainda a subtil interpene-tração entre factores cómicos e trágicos dos filmes de Charlot.

De assinalar a extrema depuração formal, quase diríamos austeridade, que atingiu o desenho e a escolha e disposição da cor no trabalho de João Abel Manta. Este facto, assinalado por Mário Dionísio no artigo atrás citado, é produto de uma limpidez e clareza nos processos como se efectuem as operações lógicas de análise e síntese artística, que definem um homem que já encontrou a sua linguagem, que já ultrapassou aquela fase da investigação em que os pontos de referência ou não existem ou estão em constante movimento. Não queremos dizer que a forma de expressão de João Abel Manta não se vá desenvolvendo e aperfeiçoando, mas que esta evolução se fará dentro de um caminho já encontrado, e que ele desenvolve com notável auto-disciplina.

Esperamos vivamente os próximos albuns de João Abel Manta, que continuem a análise histórica por este iniciada, reflectindo sobre Marcelo e a sua "Primavera política", o 25 de Abril, os Governos que se lhe sucederam, e os que a estes se sucedem, até à situação em que vivemos neste momento, sob a égide do Presidente Eanes que, salvo o devido respeito, também se presta a excelentes desenhos●





A boneca — Hans Bellmer (1934)

Dada e surrealismo

Eduardo Geada

N.R.: Termina neste número o artigo do Eduardo Geada. Voltaremos no entanto a "ver" cinema em arte-opinião.

A BELEZA CONVULSIVA

Por exemplo, os objectos surrealistas, que podem ser considerados como uma extensão dos "ready-mades" de Duchamp, eram seleccionados em função do seu potencial evocativo, subvertendo-se o carácter utilitário em favor do funcionamento simbólico. Não interessava se o objecto era fabricado, encontrado ou transformado, o importante era que ele pudesse despertar no espectador a sensação do maravilhoso, pondo assim a trabalhar a imaginação.

Nesta perspectiva pode dizer-se que o espírito surrealista depende tanto

das obras como dos espectadores que os fruim, que as imagens surrealistas não são a expressão do inefável mas que, justamente, procuram produzi-lo na nossa mente.

Com o mesmo fervor idealista que banha todas as teorias surrealistas, André Breton propunha que a beleza fosse convulsiva ao ponto de provocar distúrbios físicos e sensuais muito perto do orgasmo. E porque o amor é, de todos os sentimentos e sensações, aquela que mais radicalmente escapa à ordem da razão, os surrealistas não só o defenderam intransigentemente como exigiram que ele atingisse a fronteira da "loucura", se é que tal fronteira existe.

Para os surrealistas a aplicação da psicanálise não tinha por finalidade curar os indivíduos fosse do que fosse, mas pelo contrário, mostrar que a

"anormalidade" e a "loucura" podem ser uma maneira excepcional de percepção e compreensão da **surrealidade**.

Ao contrário de Dada, os surrealistas tinham um programa e um método: vincar o papel da imaginação, aprofundar o potencial do inconsciente, ultrapassar os limites da realidade e das suas formas de representação, restaurar a força das palavras, criar a imagem poética do mundo e da vida.

Programa ambicioso e porventura impossível, mas que marcou sem dúvida grande parte da vida moderna. E do cinema experimental, como a seguir veremos.

A VANGUARDA FRANCESA

Embora constituindo grupos com preocupações por vezes bem diversas e até contraditórias, a verdade é que os primeiros filmes Dada e Surrealistas se encontram historicamente envolvidos com os movimentos das vanguardas cinematográficas francesa e alemã dos anos vinte.

Após a primeira guerra mundial, Louis Delluc, organiza o primeiro cineclub e lança uma revista de cinema. Numa altura em que o cinema era ainda encarado pela maior parte da inteligência burguesa como uma simples curiosidade sem futuro, a tentativa de elevar o filme à categoria de arte afigurava-se uma tarefa prioritária.

É à volta do círculo criado por Delluc que surgem Marcel L'Herbier, Jean Epstein e Germaine Duloc, todos eles preocupados com a elaboração de um cinema artístico, diferente da pro-

dução comercial, sobretudo interessados — como diríamos hoje — na pesquisa da especificidade cinematográfica.

É possivelmente Abel Gance quem, na época, leva mais longe a obsessão experimental de libertar o cinema da herança legada pelo romance clássico, pelo folhetim e pelo teatro. A ele se devem as inovações técnicas do écran tripartido (muito mais tarde retomado e aperfeiçoado pelo processo Cinéma) e da câmara portátil que pode accionar-se mesmo sem operador. A ele se deve também, em França, a utilização sistemática da montagem rápida, da movimentação da câmara, das imagens distorcidas e do plano subjectivo.

Porém, os surrealistas sempre encaram com a maior suspeição as experiências artísticas de Gance, Duloc, Epstein e L'Herbier, uma vez que elas, na prática, contribuíram para sistematizar a utilização racional e extremamente funcional da linguagem cinematográfica.

Criticando a vanguarda francesa de estar enfeudada às veleidades da cultura burguesa, os surrealistas preferiram aplicar-se na descoberta das surpresas poéticas, das séries populares e dos folhetins.

Ao querer enquadrar por força o cinema no sector das chamadas artes plásticas, escapando assim às convenções da literatura e do drama, a vanguarda cinematográfica iria sofrer inevitavelmente a influência da pintura.

O CINEMA PURO

Em 1942 são realizados dois filmes, ligados aos artistas Dada, Surrealistas e Cubistas que irão exercer uma enorme influência na evolução das vanguardas cinematográficas: "Entr'Acte" e "Le Ballet Mécanique".

Realizado por René Clair com a colaboração de Francis Picabia, que escreveu a ideia, e de Erik Satie, Jimmy Berlit, Man Ray, Marcel Duchamp e Jean Borlin, entre outros, "Entr'Acte" destinava-se a ser exibido no intervalo do ballet em dois actos "Relâche". Embora a organização do filme ainda obedeça a alguns dos princípios do cinema narrativo, sobretudo na sequência final de um enterro em tom de farsa, a maior parte dos planos é já concebida e montada segundo o preceito da **desorientação** constante do espectador.

Com "Le Ballet Mécanique", realizado por Fernand Leger em colaboração com Dudley Murphy, entramos no

campo do cinema abstracto fotografado segundo os meios técnicos cinematográficos usuais e sem recurso à animação.

O título de um filme de Henri Chomette (irmão de René Clair) traduz bem a preocupação primordial da vanguarda cinematográfica proveniente do experimentalismo pictórico: "Cinco Minutos de Cinema Puro" (1926).

O mito do cinema puro ou cinema absoluto, que se tornaria uma constante de praticamente todas as vanguardas formalistas até aos nossos dias, propunha-se fundamentalmente combater o cinema dramático e narrativo a favor de uma concepção meramente estrutural e plástica da imagem e da montagem. Esta ideia, que se pode encontrar, em parte, nos filmes de Dziga Vertov e em algumas obras do período mudo de Jean Renoir, foi sobretudo praticada pelos cineastas ligados à pintura e, mais tarde, como seria de esperar, encontrou um campo privilegiado de aplicação no cinema de animação.

Desde 1919 que, na Alemanha, homens como Viking Eggeling e Hans Richter se vinham dedicando à experiência de volumes, ritmos e formas no âmbito da curta-metragem. A analogia estreita do cinema mudo com a música, através das suas componentes temporais, tornou-se outra das constantes do cinema experimental. A essência do filme absoluto, exemplificado por Eggeling em "Sinfonia Diagonal" e por Richter na série "Rhythmus", chegou a ser utilizada por Walter Ruttmann no célebre documentário "Berlim, Sinfonia de Uma

"A 6ª parte do mundo" (1926) — Dziga Vertov



"L'âge d'or" (1930) — Luis Buñuel



Grande Cidade" (1927) e por Duloc nos seus últimos filmes.

O AUTOMATISMO PSÍQUICO CONSCIENTE

Os cineastas mais directamente ligados ao Surrealismo foram Man Ray e Luis Buñuel.

A utilização dos métodos do "rayograma" (registo fotográfico dos objectos por contacto directo com a película sem intervenção da câmara) levaram Man Ray a executar algumas curtas-metragens segundo o espírito surrealista, mas foi com "L'Étoile de Mer" (1928), inspirado num poema de Robert Desnos, que Ray melhor exemplificou o tipo de associações sexuais e irónicas que caracterizavam o movimento.

É a Luis Buñuel que o surrealismo no cinema fica a dever os momentos de maior glória. No entanto, "Un Chien Andalou" (1928) fora concebido como uma violenta reacção contra a vanguarda cinematográfica exclusivamente dirigida à sensibilidade artística do espectador, através dos efeitos de luz, ritmo e montagem. Explicando a sua teoria do automatismo psíquico consciente — que retomava alguns dados fundamentais do primeiro Manifesto Surrealista publicado por André Breton quatro anos antes — Luis Buñuel defendia que o seu filme não dava conta de nenhum sonho mas era elaborado segundo os próprios mecanismos estruturais do sonho.

Ao contrário de Ray, Richter ou Duloc, Buñuel não distorcia as imagens nem as sobrecarregava de efeitos especiais, limitava-se a expor de uma maneira quase convencional uma série de cenas cuja mise-en-scène e sucessão

"Dreams that money can buy" (1946) — Richter



provocavam e desconcertavam a capacidade racional e lógica do espectador.

Nos filmes de Buñuel nada é deixado ao acaso, ao contrário do que dita uma das palavras de ordem preferidas pelos surrealistas. O filme é minucioso e conscientemente preparado para surtir efeitos virtualmente inerentes ao automatismo psíquico: a elaboração secundária prevalece sobre a espontaneidade. Em Buñuel o trabalho sobre o inconsciente é tão importante como o trabalho do inconsciente, o trabalho do filme tão importante como o trabalho sobre os materiais fílmicos. É talvez esta consciência crítica do cinema que faz de Buñuel um cineasta único, ontem como hoje.

"L'Âge d'Or" (1930) era a declaração de guerra contra a sociedade burguesa e o auge das propostas da vanguarda cinematográfica dos anos vinte. A crise económica e a ascensão do fascismo na Europa contribuíram por certo para reduzir o interesse pelo experimentalismo formal e despertar a vontade da autenticidade social do cinema. De resto o próprio Buñuel, com "Las Hurdes - Terra Sem Pão" (1932), veio mostrar que do sonho ao pesadelo vai uma diferença que não podemos ignorar.

A CRÍTICA SINTÉTICA

Por paradoxal que pareça, não foi no cinema experimental que o movimento surrealista, entre as duas guerras, descobriu os filmes que melhor se adequavam aos seus propósitos subversivos.

Após a primeira guerra, a Europa viu-se invadida pela produção americana já que as hostilidades tinham enfraquecido as produções nacionais do velho continente. Foi sobretudo no cinema de Hollywood, das comédias de Chaplin, de Keaton e dos irmãos Marx, até ao melodrama mais inesperado, passando pelas séries populares, que os surrealistas detectaram o triunfo do espírito poético e do irracionalismo.

Graças à teoria da crítica sintética, forjada por Aragon em 1918, qualquer filme se poderia adequar às evidências poéticas do surrealismo. A crítica sintética tinha por finalidade revelar o pulsar secreto do filme para além do que ele mostrava, explicitar com subtilidade o conteúdo latente das imagens e da intriga. O crítico surrealista interpretava o filme segundo os seus próprios desejos, decompunha-o de acordo com o método da livre associação, subvertia-lhe o sentido, recriava-o pelo poder da sua imaginação. Deste modo, a banalidade podia tornar-se sublime.

Outras vezes, como indicava Marcel Marien e como chegou a fazer o americano Joseph Cornell, o espectador surrealista remontava os filmes ou alte-

rava-lhes a banda sonora, de modo a que as imagens e os sons iniciais fossem deslocados do seu contexto original. E quando tal não era possível, o conselho prático de André Breton recomendava que se entrasse numa sala de cinema ao acaso, se visse o filme durante meia dúzia de minutos, se saísse da sala, se voltasse a entrar arbitrariamente noutra projecção e assim sucessivamente, a fim de se poder fazer uma montagem mental dos bocados de filme vistos.

SONHAR ACORDADO

Sendo evidente que as condições de projecção numa sala às escuras favorecem a percepção do filme como se fosse um sonho, os surrealistas não deixavam de tirar partido desta analogia.

Tão depressa o filme podia ser interpretado como se de um sonho efectivamente se tratasse, sujeito portanto às deslocamentos e condensações que caracterizam o trabalho do inconsciente, como podia adquirir uma dimensão onírica pela maneira como, no plano ético, se colocava em relação à sociedade e ao real.

Em ambos os casos a preferência recaía obviamente sobre os filmes que, abstendo-se eventualmente de grandes preocupações de ordem estética e dos processos da representação naturalista, recusavam de qualquer modo os valores morais e os padrões de vida da sociedade capitalista. Daí um elogio um pouco apressado e por vezes ingénuo do cinema fantástico, do maravilhoso, dos géneros clássicos de Hollywood como a comédia musical e do filme negro, em suma, de tudo o que pudesse representar uma evasão da realidade ou, melhor ainda, de tudo aquilo que facilitasse "a contaminação da realidade pelo imaginário", no dizer de Ado Kyrou.

O tema do amor louco, tão prezado pelos nossos críticos, não implicava apenas o excesso sentimental que mergulhava o casal no irracionalismo, mas propunha-se sobretudo ser uma afirmação do desejo contra as convenções e as barreiras repressivas da sociedade. Inevitavelmente individualistas, os amantes estão condenados a viver suspensos sobretudo ser uma afirmação do desejo contra as convenções e as barreiras repressivas da sociedade. Inevitavelmente individualistas, os amantes estão condenados a viver suspensos na vertigem das suas paixões. Reina o princípio do prazer ●

Eduardo Geda - Cineasta



1. "Fièvre" (1921) - Louis Delluc
2. "La coquille et le clergyman" (1926) - Germaine Dulac
3. "Vormittagsspuk" (1928) - Hans Richter
4. "Un chien andalou" (1929) - Luis Buñuel
5. "Shoulder arms" (1918) - Charlie Chaplin

Que reestruturação? Que ensino superior artístico?

Artes Plásticas e Design

N.R.: Não nos enganámos quando pensámos que o nº 2 de "arteopinião" estava polémico.

Este facto é confirmado pela resposta que, mal ele acabara de sair da tipografia nos chegava pronta, aos artigos de Calvet Magalhães e Teresa Boniné e subscrita por 13 professores da ESBAL: Rogério Ribeiro, Helder Batista, Eduardo Sérgio, Lima Carvalho, Rocha de Sousa, Marília Viegas, Matilde Marçal, António Paiva, Manuel Lima, José Miranda, Francisco Aquino, Gil Teixeira Lopes e Manuela Sousa.

Temos a certeza que o debate, não é só necessário mas também urgente, não ficará por aqui.

Os professores do Departamento de Artes Plásticas e Design que assinam este conjunto de notas de clarificação aos artigos de Teresa Boniné e Calvet Magalhães, respectivamente sobre o Plano de Estudos do Departamento e sobre o Ensino Superior Artístico, publicados no nº 2 da revista "arteopinião", não desejam fazer a defesa disto ou daquilo, nem estabelecer polémica: embora conscientes de que o Plano de Estudos ajustado em 78 é tão discutível como o de 74, apesar de aperfeiçoado na globalidade, pensam sobretudo que os erros maiores, tanto da sua crítica como da sua defesa, e bem assim a proposição estratégica de Calvet Magalhães, passam fundamentalmente pela ausência de medidas à escala do país para a estruturação coerente de todo o Sistema Educativo Português, sem discriminações, aberta à participação dos organismos escolares e profissionais, capaz de preparar a médio prazo, para além das instabilidades habituais, uma verdadeira política de cultura, de educação, realista, democrática e avançada.

Assim, e acerca dos artigos referidos, anota-se sumariamente o seguinte:

1. Em 1974, todos os professores da Secção de Pintura/Escultura da ES-

BAL foram "suspensos de funções" pelos alunos, medida por demais genérica e injusta: mas a compreensão dos problemas levantados levou os professores, ao contrário do que ocorreu na Secção de Arquitectura, a não radicalizarem posições e a colaborar nos Grupos de Trabalho, dando a sua experiência para que a reestruturação de 74 se tornasse a breve trecho praticável.

2. O ajustamento agora feito não foi uma iniciativa antecipada do Conselho Científico perante o MEIC. O Conselho, pouco depois de ter sido nomeado e não podendo excusar-se de o ser, optou por ratificar perante o Ministério toda a estrutura de 74, embora reconhecesse a necessidade de alguns ajustamentos técnicos e nunca uma alteração da filosofia de fundo. O Plano de novo redigido em fins de 1978 foi consequência de um pedido formal do Ministério da Educação e Cultura, o qual cometia ao Conselho Científico do Departamento, ao abrigo da legislação em vigor, a tarefa de apresentar, para 78/79, "um plano de estudos circunstanciados" relativo aos cursos do Departamento.

3. O Conselho Científico (o acesso às actas pode atestá-lo) tem procurado em diversos documentos e intervenções directas superar o adiamento de soluções para o Ensino Superior Artístico. Nunca o fez de uma forma subserviente, embora tenha optado sempre (peló que se deduz dos textos) por termos que não inviabilizassem o diálogo e que permitissem esclarecer equívocos gerados por informações tendenciosas.

4. Quando o anterior Director Geral do Ensino Superior, eng. Rocha Trindade, procurou resolver globalmente o problema da ESBAL, integrando-a na Universidade Técnica (Artes Plásticas e Design e Arquitectura), facto que chegou a ser anunciado pelo ministro Victor Alves, tomou disposições para que

na ESBAP se seguisse a mesma opção, que tinha na altura vantagens diversas, e acautelou uma questão em aberto na estrutura de 74: o Decreto Lei a publicar teria de contemplar, em cada curso, um eixo coerente de cadeiras obrigatórias, pois o plano em execução, e atendendo a que mais de 60 por cento dos discentes aspirava a habilitações próprias para o trabalho docente, deixava que muitos bacharéis ou licenciados chegassem àquela função carecidos de diversas cadeiras indispensáveis e aliás reconhecidas como importantes no currículo escolar de qualquer artista apto para enfrentar os problemas que hoje se lhe colocam.

5. A opção pela integração na Universidade Técnica, tomada em Assembleia de departamento, não foi assumida, como diz Calvet Magalhães, sem ter em conta a ESBAP: na altura, uma larga delegação da ESBAL deslocou-se ao Porto e o assunto foi debatido no anfiteatro daquela Escola, durante dois dias, havendo um documento conjunto (das duas instituições) tomando posição igual perante o Ministério da Educação. Os percursos de actuação, de acordo com a especificidade então preconizada para cada Escola, sofreram alterações de pormenor e o I Encontro sobre o Ensino Superior Artístico veio demonstrar apenas essa diferença. De resto, a escola do Porto, adiantara questões importantes no campo do currículo obrigatório, horas por cadeira e por semana, controlo de presenças ou regime de faltas. Em Lisboa, só agora se fez o estudo do currículo obrigatório, que é ao mesmo tempo restritivo e vantajoso, bem como o sistema semanal de horas por cadeira. Nada se escreveu sobre regimes de controlo de assiduidade, atendendo à massa de discentes trabalhadores e ao estudo de relações pedagógicas praticado até agora, apesar da legislação precisa que existe nesse domínio.

6. Por outro lado, e se se ler com atenção as estruturas de 74 e 78 (considerando o Plano de estudos nesse pé), verifica-se que a democraticidade do ensino não foi posta em causa e que tudo aquilo que em 74 eram anotações genéricas em termos de objectivos foi substancialmente justificado e ampliado: perspectiva sobre Arte e Universidade, análise do Lugar e Função da Arte, Problemática da Integração Interdisciplinar e nível de Formação; e ainda, no quadro específico dos objectivos, Formação Artística e Técnica; Formação para a Docência; Aplicação Técnica e Sócio-cultural; Licenciatura e Investigação; Campos de Investigação através da implementação de Centros de Estudo (História da Arte e Conservação do Património; Ciências da Educação; Tecnologia e Ambiente). Nada

disto se deduz das transcrições curiosamente selectivas do artigo de Teresa Boniné, o que não parece muito correcto como análise de diferenças negativas e positivas entre duas situações. Porque a filosofia de fundo argumentada no texto de 1978 corresponde ao espírito do texto de 74, dilata-o e fundamenta-o com muito maior profundidade em ordem a qualquer reflexão séria que se queira fazer sobre o ensino de nível superior das disciplinas de índole artística, nomeadamente tendo em conta o encontro interdisciplinar entre as artes plásticas e o design.

7. Quer se concorde quer se discorde da organização técnica (não política) expandida no texto de 78, a verdade é que muitos dos problemas que os serviços administrativos vinham detectando foram resolvidos, bem como as assimetrias curriculares (geradoras de injustiças no mercado de trabalho) e a distribuição racional das escolhas pelos ramos tecnológicos e complementares de outra natureza. Não é de facto correcto que o bacharel obtenha apenas uma tecnologia para o âmbito curricular: ele pode obter quatro iniciações ou três e fazer a especialização no Ciclo Especial, além de poder alcançar novos dados nesta área formativa.

8. É verdade que a redacção do Plano, uma vez que foi cometida à responsabilidade técnica do Conselho Científico, teve em conta apenas tudo o que fora observado ao longo dos anos e diversos textos entretanto formulados perante o MEIC, textos que eram respostas a questões muitas vezes postas sobre os cursos e pelos quais foi possível obter a consagração da habilitação própria para a docência no ensino secundário. Não houve portanto um acto democrático de base, o que demoraria extraordinariamente a resposta e a abertura do ano lectivo; se isso se deve lamentar e corrigir, daí não se pode inferir traição aos princípios sempre defendidos ou intenção política e deliberadamente lesiva do interesse dos alunos. A estratégia de eficácia pode ter ultrapassado um contacto necessário em termos éticos, mas daí não se deduz que o projecto técnico esteja de todo em todo errado. Ele procura, isso sim, deixar em letra de forma aquilo que o Ministério poderia estar a preparar muito abaixo dos interesses do Departamento e da defesa dos artistas enquanto tal e enquanto pedagogos.

9. A dignificação da carreira docente não passa pela manutenção da incompetência; e não é da Universidade ou de Catedráticos que se trata, mas do direito a um aperfeiçoamento correcto, sempre preterido em relação às Escolas de Belas Artes. O absentismo de alguns professores tem que ver tam-

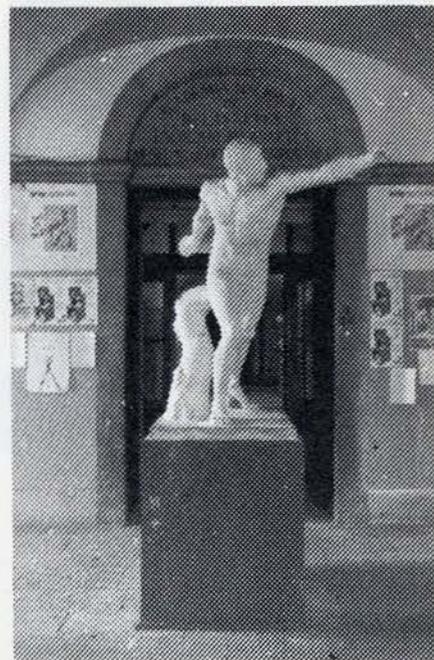
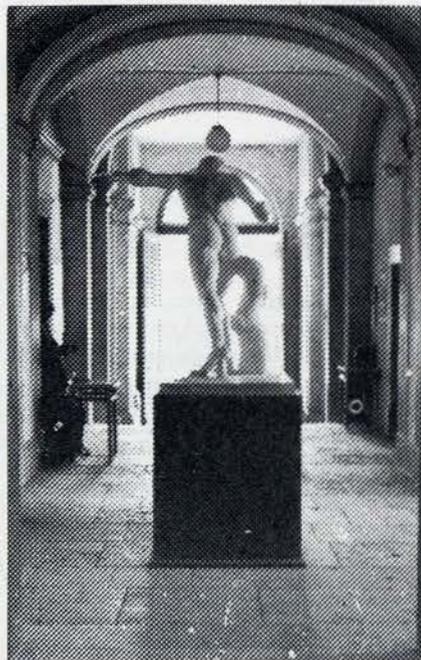
bém com o contexto sócio-económico em que se vive e com muitos outros aspectos dessa ordem de problemas. E todos sabemos que, mesmo em termos curriculares, de experiência pedagógica e profissional, o Departamento de Artes Plásticas e Design da ESBAL está muito longe de poder contar apenas com os professores cuidadosamente citados por C. Magalhães. Assim como se pode declarar, com toda a verdade, que as modernas tecnologias da comunicação fazem parte da estrutura do Departamento (agora acrescentada do vídeo e do cinema), estrutura onde muitos programas, contemplando novos métodos de abordar a criação plástica, colocam os pincéis e o barro no seu lugar correcto.

10. Claro que há o problema dos alunos-trabalhadores. Esse problema tem sido minorado dentro do Departamento por uma relação pedagógica muito flexível, embora por vezes frustradora de programas mais consequentes de actuação dos professores. O problema dos alunos trabalhadores é um problema que transcende, em certa medida, a Escola: porque passa por uma política de trabalho, à escala nacional, que permita aos trabalhadores (e não apenas aos do ensino) manterem os seus postos profissionais e terem um tempo correcto de frequência das aulas. As aulas nocturnas, por exemplo, são um mal tão deplorável como os antigos exames. Mas tal expediente, dificultado por conhecidas razões orçamentais e técnicas, pode e deve ser tentado, embora não resolva os problemas dos alunos residentes longe de Lisboa. E o outro estatuto, o mais digno e correcto, nunca foi, estranhamente, reivindicado pelos alunos.

11. Resta dizer, deixando outros as-

suntos por tratar dada a extensão deste texto, que os professores do Departamento (Conselho Científico incluído) não fazem a estratégia do MEIC, pois até têm lutado sem as informações solicitadas àquele Departamento Governamental. Os professores pediram diversas audiências no Ministério e na Assembleia da República, deram conferências de imprensa, escreveram artigos, publicaram cartas abertas à Direcção Geral e ao Ministro Cardia, esclareceram particularmente equívocos sombrios, adiantaram posições junto do Grupo de Reestruturação do Ensino Superior Artístico, tomaram parte no I Encontro sobre esse ensino, colaboraram com os discentes em muitas iniciativas. Podem cometer erros — mas desejam sobretudo que haja conciliação de pontos de vista, um clima criativo dentro da Escola, acções de conjunto sem desconfiança prévia, melhoria das condições de trabalho. Quando se trabalhava nos corredores e só com cavaletes velhos, numa desumanização completa, foi possível lutar e ter hoje, cinco anos depois, um clima bastante melhor, se a memória não for demasiado curta. Não é por acaso, de resto, que novos equipamentos se obtiveram, que estágios foram conseguidos através do IAPMEI, que o Departamento participou em muitas iniciativas públicas e privadas, que a constante inviabilização de contratos de professores tem sido vencida com um mínimo de segurança para eles.

Nada disto se refere, é óbvio, aos alunos e professores que se escusam a participar, por razões talvez respeitáveis. Nada disto ignora, por outro lado, que os que correm riscos de intervenção sejam caluniados e rotulados, poupando-se os que "estrategicamente" se neutralizaram ●



No atelier de um escultor

ENTREVISTA



Pegámos num gravador e na máquina fotográfica, e fomos ao atelier do escultor Virgílio Domingues, nas traseiras de um convento de uma ordem protestante, para sabermos da dificuldade de ser escultor na situação sócio-cultural em que vivemos.

Chamo-me Virgílio Augusto Domingues e nasci em Lisboa em 1932. O meu início como escultor coincide com a entrada na ESBAL, há mais de 27 anos. Não senti qualquer hesitação na escolha do curso (aliás já fazia os meus bonecos...) pois sempre me sentira solicitado para a escultura e nunca tinha sido, felizmente, contrariado pela família.

COMO ERA A ESBAL

“arteopinião” — E a influência da ESBAL?

Virgílio Domingues — Já na António Arroio tinha a veleidade de querer ser escultor e quando entrei para a ESBAL, com 19 anos, ia animado por uma grande alegria devido às disciplinas que lá havia. Depois, foi uma decepção que durou até ao fim do curso.

Hoje, fala-se muito mal da ESBAL mas naquele tempo devia ser francamente pior. Sou do tempo do Paulino Montez, quando se não nos abriam quaisquer perspectivas, até devido à situação geral.

Costumo dizer que na ESBAL só desaprendi e certas qualidades que tinha, como por exemplo no desenho, foram-se abaixo, por ser obrigado a responder a determinados cânones impostos por mestres como o Leopoldo de Almeida, que foi o meu professor durante todo o curso. Impunha o seu estilo e quem dele sásse, arranjava complicações.

A escola tornou-se para mim apenas um sítio onde ia tirar o canudo, en-

quanto ia trabalhando cá fora, onde à custa de experiências adquiridas me fiz realmente escultor.

AO — E depois do curso, o que sucedeu?

VD, — Fui obrigado como quase todos a encostar-me ao ensino, actividade muito interessante onde acredito que muitos artistas se possam realizar, mas não é o meu caso. Apesar de tudo parece-me que faço menos mal que alguns, com a falta de preparação que há.

AO — Só se safavam os escultores identificados com o regime?

VD — Ah pois! Houve sempre em Portugal uma meia dúzia que chegaram a fazer fortuna com a escultura, a escultura oficial feita pelos bem vistos pelo regime de então...

AO — Como Leopoldo de Almeida?

VD — Sim. Criaram-se gerações sucessivas, de forma que ao morrer um mestre sucedia-lhe outro, perpetuando a arte oficial que conhecemos noutros países...

AO — Na Itália de Mussolini?

VD, — Absolutamente. Chegou a haver uma altura em que se dizia que Portugal era um país de escultores, ideia cheia de equívocos. Havia alguma estatuária de qualidade, com um certo sentido de monumentalidade, mas feita por indivíduos desfazados do seu tempo, da escultura moderna.

AO — Fazia uma escultura diferente dentro e fora da escola?

VD — O Leopoldo travava imediatamente quaisquer voos. Talvez porque na altura eu me desse com artistas avançados para o meio, ele achava que tudo quando eu fazia era arrojado e fugia aos cânones da escola. Estava sempre a apelar para a minha moderação para aprender o que ele chamava “as bases”, e apontava sempre o exem-

plo dos grandes mestres, só para me cortar as asas.

Nem sequer as bases técnicas eram fornecidas pela escola. Tudo o que conheço hoje foi aprendido fora dela. Já na altura fazia escultura não académica, evoluindo até ao estado actual. Creio que ao longo de todos os meus trabalhos se pode notar uma certa ironia...

UM ARTISTA COMPROMETIDO

AO — Influências?

VD — Somos sempre influenciados por muitos artistas. É mesmo difícil dizer quais os mais importantes. Durante um grande período usei uma forma mais torturada, um certo expressionismo de que acabei por me cansar, embora corresponda à minha maneira de ser, que procuro controlar.

Agora descobri uma nova forma em que me sinto, como se costuma dizer, um artista comprometido. Em todo o caso considero que todos os artistas estão comprometidos.

Reconheço que a minha escultura tem uma série de aspectos impuros...

AO — Impuros em que sentido?

VD — Tocam aspectos que não são específicos da escultura... um sentido anedótico, uma escultura literária, que conta uma história.

Acho que é preciso ler a escultura quanto às suas formas. Mas além de artista eu sou homem e vivo intensamente os problemas do meu meio, não me posso furtar a eles. Por isso interessa-me que a minha escultura tenha um sentido social e político, procure desmistificar um certo tipo de burguesia, e enquanto não se esgotar, continuarei. Sinto-me um homem imensamente político.

AO — Porque continua a fazer este tipo de escultura comprometida, mesmo depois do 25 de Abril?

VD — Talvez seja uma leitura que faço do 25 de Abril: houve factos verdadeiramente revolucionários no mundo do trabalho, mas que não foram acompanhados por manifestações culturais de força idêntica. Os nossos intelectuais e artistas não acompanharam nem se inseriram no movimento que se formou ao nível dos trabalhadores.

Notei sempre uma certa dificuldade dos artistas da minha geração na adaptação à nova situação, talvez por terem sempre vivido sob o fascismo. Sinto que apesar das transformações que houve, permanecem os resíduos do fascismo e a direita nunca deixou de actuar, como está à vista. Por isso se impõe a denúncia de coisas que são típicas de uma situação fascista.

AO — João Cutileiro afirmou recentemente que a escultura não possuía características de arte de intervenção política, ao contrário de certas formas

de arte mais directas e menos dispendiosas.

VD — Esta situação tem a sua razão de ser... Penso que a escultura tem mais dificuldade em ser interveniente que outras formas de arte. Mas se, como penso, a arte é uma forma de acção e não de fuga ou devaneio, toda ela nas suas várias expressões pode de uma maneira ou de outra adquirir características de intervenção.

Evidentemente que a literatura ou o teatro chegam mais facilmente às grandes massas e fazem mais "mossa". Talvez eu, no fundo, gostasse de escrever... para além da necessidade que sinto de criar formas belas. Preciso de as apoiar numa história e creio que isso se pode fazer na escultura, na pintura, etc, sem cair no aspecto puramente panfletário.

AO — Há quem preveja a morte da escultura e da pintura que seriam substituídas por novas tecnologias de comunicação estética. Que pensa disto?

VD — Estou convencido que a escultura vai permanecer, embora não saiba, evidentemente, quais as formas que revestirá no futuro. Mas mesmo que a tendência fosse para o seu desenvolvimento, ou mesmo para a sua não necessidade, não me preocupava muito.

Era até um bom sinal porque já teríamos chegado a um ponto de equilíbrio em que essas formas de arte já não teriam razão de ser. Essa fase também eu desejaria, mas não a vejo para já porque por muito que a sociedade evolua há sempre coisas a criticar, e só assim haverá progresso.

PEDRA INACESSÍVEL

AO — Mudando de assunto, em que materiais já concluiu esculturas?

VD — Viciiei-me excessivamente em gesso. Na última fase trabalhava o gesso com uma expressão dirigida à pedra mas com o preço da passagem dos trabalhos à pedra é inoportável, tenho trabalhado em poliéster que, embora não me agrade especialmente, se adapta às minhas esculturas.

AO — Gostava de ver algumas peças em grandes dimensões?

VD — Algumas ganhavam outra escala se fossem à medida do corpo humano.

AO — E gostava de as ver em sítios públicos?

VD — Gostava que fossem divulgadas, espalhadas por museus em todo o país, que não fossem museus inertes. A escultura como qualquer forma de arte, é comunicação embora parta de um certo intimismo, por isso a minha vontade é ultrapassar as paredes do atelier e mostrá-la às pessoas, provocá-las...

AO — Se esta divulgação se desse,

pensa que a sua escultura se alteraria, tornando-se talvez menos irónica?

VD — Naturalmente, a experiência e um contacto com um público bastante alargado talvez me levasse a rever o tema das esculturas.

AO — As figuras da cena política nacional que apresentou na exposição dos 5+1 correspondem a um novo tipo de linguagem?

VD — Aquelas figuras destinavam-se a servir de robertos numa peça de teatro, pelo que as considero um caso isolado que não representa qualquer derivação minha para outras formas.

AO — Porquê o grupo 5+1?

VD — Continua a ser uma experiência que sobrevive devido ao companheirismo de alguns dos seus membros, e uma certa identidade na forma de encarar os fenómenos artísticos, dentro da nossa diversidade.

Parece-me que a constituição de pequenos grupos pode dar um certo estímulo e levar a determinadas iniciativas. Temos tido resultados positivos, como a ida a Viena, uma pequena amostragem da nossa arte que encontrou grande aceitação. Penso que em vez de se criarem grandes embaixadas de arte lá fora se deviam levar pequenos grupos, o que economicamente é mais viável e tem melhores resultados.

AO — Não encontramos qualquer traço estético nem objectivos comuns na vossa última exposição, embora o tema fosse Lisboa. É assim o grupo?

VD — Também pode ser razão de ser num grupo o facto de serem todos diferentes. Mas nesta última exposição sentimos necessidade de algo que nos aproximasse mais e por isso criámos esse tema. Mas aceito perfeitamente críticas que nos tem sido feitas nesse sentido.

A DIFÍCIL SITUAÇÃO DO ESCULTOR

AO — Como pensa que se devem processar concursos, encomendas e outros apoios do Estado ao escultor?

VD — Devia haver um grande empenhamento por parte dos organismos oficiais em resolver os problemas dos artistas. Os concursos deveriam ser feitos noutros moldes, a partir de uma espécie de prospecção ou levantamento do que os artistas estão a fazer, feito por organismos contando com representantes dos críticos de arte da Sociedade Nacional de Belas Artes, que se dirigiam aos artistas segundo as suas tendências e capacidades de resposta, revestindo-se as encomendas de outro carácter que não violentasse a maneira de ser de cada artista.

AO — Terá mudado a difícil situação do escultor?

VD — O mal dos nossos artistas é

que não houve uma política cultural, não há interesse em avançar com propostas, com uma programação, e continua-se a não ver no artista um trabalhador como os outros.

Estando mais que reconhecido que o artista está inserido na sociedade, é um trabalhador da cultura, onde está o seu estatuto profissional? Cabe ao Estado uma palavra, e evidentemente aos artistas capacidade organizativa para exigirem o seu reconhecimento pelo Estado. Há todo um mundo de coisas para fazer e de certa forma o 25 de Abril veio agravar ainda mais a situação do artista.

AO — Parece que o mercado está a ser reactivado. Que acha?

VD — Sem atribuir às galerias um papel absolutamente nefasto, parece-me que está a ressurgir um movimento de características infelizmente idênticas às do período especulativo dos finais do Marcelismo, tempos em que se criaram muitos equívocos.

Parece-me que a solução não está aí. O que há a fazer é criar um novo público, descentralização cultural, dinamizar museus não só em Lisboa e descobrir potencialidades nas restantes regiões do país.

AO — Qual a relação justa artista-Estado?

VD — Depois de consultar os artistas e os organismos que os representam, deveria criar-se o estatuto social e profissional do artista.

De que maneira poderá o artista ser útil à sociedade nova que se pretende construir? Não será através das encomendas oficiais como se fazia antigamente, o que não quer dizer que as encomendas não pudessem continuar mas em moldes diferentes.

Há também um vasto campo de acção sem ser a venda do trabalho dos artistas, como a organização de equipas para a intervenção nos espaços urbanos. A propósito lembro-me que a SNBA apresentou aos sucessivos governos pós 25 de Abril uma proposta bastante alargada e que todos, uns após outros, a guardaram na gaveta.

AO — Que há sobre o Sindicato dos Artistas Plásticos?

VD — Dado que o papel da SNBA não é esse, cabe aos artistas organizarem-se no sentido da criação de uma estrutura para-sindical onde a sua actividade profissional fosse protegida, como qualquer outro trabalhador.

AO — Como membro da direcção da SNBA, diga qual tem sido o papel da Sociedade face à necessidade de uma nova política cultural?

VD — A SNBA tem um papel tradicionalmente democrático mas, tendo um raio de acção limitada, não poderá pôr em marcha um plano de actividades se não tiver o apoio necessário, expresso em meios financeiros à altura

das grandes despesas que existem.

Embora com direcções empenhadas nas suas actividades, o meio dos artistas não é propício à dinamização (penso que por parte dos sócios deveria haver uma espécie de provocação à direcção no sentido de a dinamizar), é um bocado "estragado", há um certo aviltamento, um certo elitismo que não os deixa unirem-se como vemos noutras classes de trabalhadores que têm problemas muito concretos e imediatos. É uma classe difícil...

AO — O fundamento da política da SNBA compreende a criação de um novo público. O que está previsto neste sentido?

VD — A Direcção está prestes a terminar o seu mandato mas, no programa de acção que propusemos ao Governo, a Sociedade funcionava como organismo susceptível de acelerar uma série de processos capazes de levar à dinamização do nosso meio.

PROFESSOR HÁ 22 ANOS — NÃO FOI COLOCADO

AO — Mudando de assunto, é verdade que não foi colocado este ano como professor?

VD — Estou no ensino há 22 anos, era o primeiro da lista dos Professores Provisórios, e com grande surpresa minha não fui este ano colocado, inscrevi-me nos mini-concursos e estou num meio-horário graças a uma comissão directiva que é bastante progressista.

AO — Pensa continuar como Provisório no ensino?

VD — Sim, sempre provisoriamente. Nos primeiros anos entrei com a ambição de deixar o ensino logo que pudesse, mas ainda hoje lá continuo e todos os anos esta ambição se repete...

AO — Como articula a sua prática

de escultor com a do ensino?

VD — Acho que o professor de educação visual só tem vantagem em manter uma prática artística. O seu contacto diário com a obra de arte obriga-o a que não cristalize como professor, esteja aberto a todas as inovações e propostas dos alunos. Mas hoje, ser professor exige muita dedicação e actualização, pelo que parece que 24 horas por dia não chegam para as duas actividades. Por vezes dou comigo a poupar-me na escola para a escultura e o inverso também é verdade.

AO — As últimas perguntas: Rui Mário Gonçalves disse na televisão que a escultura, hoje, em Portugal não existe. Concorda?

VD — Penso que não existe em escultura um movimento à altura do que se desenvolve na pintura, mas só em aspectos quantitativos. Temos bons escultores, mas de facto são poucos, apenas meia dúzia que eu considero bons, válidos e modernos.

AO — Quer dirigir algumas palavras aos jovens escultores que saem das Belas-Artes?

VD — Quero dizer-lhes que devemos ser optimistas porque a nossa sociedade, apesar dos recuos que está a sofrer, também há-de ter o seu momento e que os escultores dirão a sua palavra no movimento cultural que então se gerar. Penso que os escultores devem ter isto sempre em presença na sua actividade ●



Acerca da historiografia da arte portuguesa Século XIX

Margarida Calado



2. Os escritores românticos e a historiografia da arte

Garrett, introdutor do Romantismo literário em Portugal, com o poema "Camões", escreveu entre os 17 e os 22 anos (1818-1822) um poema de gosto clássico, "O Retrato de Vénus", seguido de um "Ensaio sobre História da Arte da Pintura". Os antecedentes desta obra estão nas já citadas "Regras da Arte da Pintura" de Taborde e no "Discurso sobre Arquitectura, Pintura e Escultura" de João Pedro Bellori, obra traduzida por Cyrillo, embora publicada sem o nome do tradutor.

O objectivo de Garrett era sobretudo o de organizar as informações recolhidas pelos seus antecessores, conforme afirma no capítulo X do Ensaio, intitulado "Dos pintores portugueses":

"Tem-se escrito muito, e muito controvertido sobre a Pintura Portuguesa e sua história; mas tanto nacionaes, como estrangeiros (affoitamente o digo) sem crítica. O exame de seus escritos, das obras dos nossos artistas, me suscitou a ideia de entrar com o facho da philosophia neste cahos informe, e desembaraçar, quanto em mim fosse, com o fio da crítica, este inextrincável labirinto. Não pretendo adiantar ideias novas: pois donde as haveria? Menos ainda refutar as poucas históricas que temos: pois que documentos poderia allegar? Mas simplesmente examinar o que há, e dar-lhe ordem, e methodo. Eis aqui o que é meu, o resto é dos escriptores, de quem o houve. Com estes dados considerarei em Portugal quatro épocas de pintura, umas mais, outras menos brilhantes: por via destas divisões será porventura mais fácil o formar um systema historico desta boa-arte entre nós".

A principal contribuição de Garrett foi, pois, a de ter encontrado uma periodização para a história da pintura portuguesa, que ele considera dividida em quatro períodos: 1º — séculos XI a XIV; 2º — séculos XV e XVI; 3º — século XVII; 4º — séculos XVIII e XIX.

A sua análise do século XVII revela a formação romântica, a exaltação do nacionalismo face ao domínio espanhol: "Bem como os ânimos, reinava na pintura por esses desgraçados tempos a servidão, e mau gosto, que se limitava a copiar, e imitar com baixeza; e por ventura pela mesma razão, que nos fez desprezar a materna língua, para escrevermos na Hespanhola".

E a sua atitude nacionalista vai ao ponto de se tornar parcial, fazendo grandes referências às escolas italianas, flamengas, francesa e a pintores ingleses, mas nada dizendo quanto à pintura espanhola. Os dois únicos pintores espanhóis referidos, Afonso Sanches

Coelho e Cláudio Coelho — que mesmo exalta — são-no por pensar que eram portugueses.

Se não foi ele o criador da designação de "manuelino", como estilo arquitectónico contemporâneo de D. Manuel I, um estilo especificamente português, pelo menos divulgou tal designação, da autoria de Varnhagen, sendo de lamentar que omitisse a sua fonte e alterasse um texto anteriormente escrito por tradição, com o mérito de ter baptizado o estilo.

Em notas ao poema "Camões" afirma: "No templo magnífico de Belém, naquele precioso exemplar de gótico florido, ou antes de um género tão único e especial que se deveria designar talvez **manuelino**..."⁽¹⁾; mais adiante congratula-se com os restauros da Torre de Belém e da Igreja dos Jerónimos: "A torre de Belém foi desemplastada e restaurada em 1843 pelo bom gosto do meu nobre amigo o sr. Duque da Terceira, seu ilustre governador. A igreja de Belém limpou-se entanto, e se puseram vidros de cor em duas janelas, graças ao amável e ilustrado zelo de S. M. El-rei D. Fernando, a quem já tanto devem as artes e os monumentos de Portugal".⁽¹⁾

No entanto, o gosto de Garrett no que respeita à escultura ainda se virava para os cânones clássicos, como se pode deduzir das afirmações feitas na Memória ao Conservatório Real, lida

em 6 de Março de 1843, a propósito do seu drama "Frei Luís de Sousa": "A bela figura de Manuel de Sousa Coutinho, ao pé da antiga e resignada forma de D. Madalena, amparando em seus braços entrelaçados o inocente e mal estreado fruto de seus fatais amores, formam naturalmente um grupo, que se eu pudesse tomar nas mãos o escopo de Canova ou de Torwaldson — sei que desentranhava de um cepo de mármore de Carrara com mais facilidade, e decerto com mais felicidade, do que tive em pôr o mesmo pensamento por escritura nos três actos do meu drama"⁽²⁾.

Clássico e romântico, membro da Academia Portuense de Belas-Artes, apreciador de móveis antigos, Garrett não se pode no entanto considerar um historiador de arte, tendo abordado os assuntos históricos e de crítica como um polígrafo, cuja análise era por vezes mais ponderada que a dos autores que o informam, como se vê pela seguinte afirmação: "Noto de passagem que o tradutor da oração de Bellori (Cirillo) **assevera com uma intrepidez que me espanta**, serem de Gonsalo Nuno, ou Nuno Gonsalves as pinturas da capella de S. Vicente na Sé de Lisboa"⁽³⁾.

Herculano, o segundo grande romântico português, aborda de forma um tanto diferente, os problemas da histo-

riografia da arte, dado que é na sua obra literária que eles se nos deparam. Assim, o seu canto "A Abóbada" não só decorre no cenário medieval da Batalha, mas apresenta uma "tese nacionalista" ao pretender dar a Mestre Afonso Domingues, e não a Huget, a glória de ter terminado a abóbada da Sala do Capítulo, "uma das coberturas góticas mais arrojadas do país", segundo Mário Chicó, que também afirma: "um artista estrangeiro, Mestre Huget, que trabalha no Mosteiro de 1402 a 1438 e que **completa** o claustro, a **sala do capítulo**, e constrói a Capela do Fundador e o Panteon de D. Duarte..."^{(3) (4)}

Herculano fará ainda doutro grande monumento gótico português o cenário de um dos seus mais notáveis romances, "Monge de Cister", de 1848, que decorre, em parte, em Alcobaca.

3. Os estrangeiros e a historiografia da arte portuguesa

Na sequência da valorização do gótico, característica da época romântica, devemos referir a obra do brasileiro de origem alemã, Varnhagen, autor de uma monografia sobre os Jerónimos, "Notícia Histórica e Descritiva do Mosteiro de Belém", obra de 1842, onde, de facto, surge, pela primeira vez o termo **manuelino** e não em Garrett, como dissemos. Aí afirma: "...estilo particular sui generis que ainda se há-de caracterizar com o nome talvez de **manuelino**". Mas o principal mérito desta obra é ser de qualidade superior a qualquer outra realizada na época em Portugal.

Mas, sem dúvida, que é ao conde Raczyński que devemos o esclarecimento de muitos dos problemas deixados em aberto por uma historiografia que se dividia entre a erudição filológica e a crítica de um Cardeal Saraiva, na sua "Lista de alguns artistas portugueses..." de 1839, ainda na linha de Taborda e Cirillo, e a ausência total de espírito científico de outros autores que não valerá a pena mencionar.

O Conde Atanásio Raczyński era um diplomata prussiano, nascido em Posen, na Polónia, em 1788. Entrando na carreira diplomática, foi nomeado ministro em Copenhague e depois em Lisboa, a partir de 13 de Maio de 1842. Aqui recebeu da Sociedade Artística e Científica de Berlim um pedido de informações acerca das artes no nosso país. Depois de ano e meio de pesquisas começou a escrever, sob a forma de cartas, em francês, forma que, segundo nos diz era a que menos o obrigava. Nelas revela um estudo sério das artes em Portugal, elucidando não só a Europa sobre este assunto, mas fazendo revelações aos próprios portugueses, dado que, como afirma

Litografia representando o "Calvário" de Vasco Fernandes (Viseu) in Le Conte Baczynski Dictionnaire historico-artistique du Portugal, Paris, 1847



Francisco de Holanda a sua terceira carta. As obras de Holanda causaram verdadeiro entusiasmo em todos os meios artísticos da Europa pelas revelações que continham acerca de aspectos, então ignorados, da vida de Miguel Ângelo. Esses textos foram quase inteiramente transcritos na brochura "Raphael, Michel-Ange et Léonard de Vinci" de Charles Clément.

Raczynski, verdadeiro investigador à maneira do século XIX, ansiando conhecer o máximo de documentação, consultou toda a bibliografia disponível de histórias da arte portuguesa, examinou pessoalmente inúmeros quadros e outras obras de arte, revolveu manuscritos, que analisou com probidade e invulgar sentido crítico.

Entre os outros assuntos por ele tocados, contam-se análises sobre a arquitectura, os pelourinhos, os azulejos, a escultura, em barro e em talha; um itinerário pelos principais monumentos do país, entre os quais os de Évora, Porto, Batalha, Leiria, Pombal, Coimbra, Santarém e Tomar. Em relação a

na primeira carta-introdução, tudo estava por fazer:

"...j'ose affirmer que le Portugal est susceptible de faire des progrès dans les arts et qu'il lui reste à en faire de grands pour atteindre le niveau des pays où ils sont cultivés avec succès: j'ose affirmer aussi que jusqu'ici on n'a eu que des notions très vagues sur la nature et sur le degré de l'activité artistique dont le Portugal, à toutes les époques, a été le théâtre.

Tout reste à dire sur ce sujet." (5)

Estas cartas foram reunidas em volume, publicado em Paris, em 1846.

Na sua tarefa foi auxiliado por Herculano, Juromenha e Assis Rodrigues.

Logo na segunda carta, datada de 12 de Dezembro de 1843, transmitiu a tradução, feita por Roquemont de uma parte do manuscrito dos Diálogos de Francisco de Holanda: "Diálogo sobre a pintura na cidade de Roma", "Tábua dos artistas célebres chamados as águias"; cópia duma parte do manuscrito "Da fábrica que falece à cidade de Lisboa", dedicando ainda a

Évora, esteve aí em 1844, colhendo elementos para a sua 15ª carta, mais tarde inserida, juntamente com a sua biografia, nos "Estudos Eborenses" de Gabriel Pereira. Mas sem dúvida que a sua mais notável contribuição seria o esclarecimento acerca da obra de Grão Vasco, até aí encarado como um pintor mítico a quem se atribuía praticamente toda a pintura conhecida dos séculos XV-XVI; veio assim a contribuir para a resolução do problema histórico e artístico que apaixonou críticos e artistas do século XIX.

Também das suas viagens pela Europa — Alemanha, França e Suíça — trouxe informações que muito valorizaram a cultura artística em Portugal. Nas suas cartas inclui um itinerário por Marselha, Barcelona, Valência, Alicante, Cartagena, Almeria, Málaga, Sevilha e um estudo sobre os pintores espanhóis.

Na conclusão desta sua obra, afirma:

"Tout n'est pas encore éclairci, mais je crois avoir réuni les matériaux à



Litografia representando o "S. Pedro" de Vasco Fernandes (Viseu) in Le Conte Raczynski Dictionnaire historico-artistique du Portugal Paris, 1847

aide desquels je pourrai dans mon résumé, débrouiller le cahos; ramener à leur juste valeur les exagérations et les illusions qui se sont introduites dans l'opinion publique; rétablir les faits; rendre hommage à la vérité; montrer l'importance des arts du Portugal sous les règnes d'Emmanuel et de Jean III; et présenter un tableau général des arts de ce pays". (6)

Transferido para Espanha, possivelmente em 1845, aí esteve até 1853, desempenhando importante papel político, a respeito do qual escreveu um livro que saiu póstumo. Regressou depois a Berlim, onde continuou a sua carreira política, tendo ainda regressado a Portugal em 1869-70, já muito alquebrado pela idade e pela doença.

A sua tarefa de investigador e historiador da arte portuguesa não se limitaria no entanto às cartas, publicadas em 1846 sob o título "Les arts en Portugal" e, logo no ano seguinte, sairia, também em Paris, o seu "Dictionnaire historique-artistique du Portugal", obra em que sistematiza as investigações feitas, optando, no entanto, por uma solução tradicional, a do Dicionário, em que são apresentados, por ordem alfabética, pintores, escultores e arquitectos portugueses. Teve o cuidado de apresentar todos os artistas pelos diferentes nomes por que eram conhecidos e cita sempre as fontes utilizadas. Entre os artigos mais longos contam-se os que dedica a Francisco de Holanda e Grão Vasco. A título de exemplo:

"Alvares (Balthasar) architecte, fit, en 1598, le plan et les dessins de l'église et du convent de Bento, aujourd'hui palais des Cortes (Communication de M. L'abbé de Castro; extrait de la Corografia Portuguesa t. 3, par Antoine Carvalho da Costa). Cyrillo fait mention de lui, p. 161.

"Il est aussi cité par le patriarche (D. Fr. Francisco de S. Luís) dans sa rubrique des Architectes, et d'après cet auteur il aurait également fait le plan du collège de Bento à Coimbre, ainsi que cela se voit dans les archives de la Secrétairerie de la Congrégation sous la date de 1600. Frère Leão de Saint-Thomas, dans son Benedict. T. 2, p. 428 l'appelle fameux architecte". (7) Raczynski morreu em Berlim, em 1874, deixando a sua colecção de quadros de pintura antiga e moderna ao Museu de Posen. O seu nome fica ligado à historiografia da arte portuguesa, como um exemplo para os seus contemporâneos portugueses. Note-se que antes de vir para Portugal, tinha publicado em Paris uma "Histoire de l'art moderne en Allemagne", em 3 volumes (1836-41). Erudito de créditos europeus, no entanto, permaneceria sem audiência neste Portugal, onde a repressão ideológica, que se ini-

ciara no final do século XVI e, depois do escasso interregno do período pomalino, fora retomada num sentido mais político desde D. Maria I até à Revolução de 1820, marcara o nosso país com um atraso cultural de que dificilmente conseguirá libertar-se.

Outro estrangeiro escreveria sobre arte portuguesa, cerca de vinte anos depois de Raczynski, o inglês J. C. Robinson, consultor do museu londrino de South Kensington, membro das Academias de Florença e de S. Lucca em Roma. Tendo vindo a Portugal por iniciativa do rei D. Fernando (8) ou aproveitando o bom acolhimento que este dava a quantos se interessavam pelas artes, visitou Viseu e Coimbra, escrevendo em Lisboa a sua obra "The early portuguese school of Painting", que viria a ser publicada em Londres, em 1866, pela "Fine Arts Quarterly Review". Aí se debruça sobre os quadros existentes em Viseu e Coimbra e que a tradição atribua a Grão Vasco, continuando assim a tarefa iniciada por Raczynski e avançando para uma desmistificação do pintor e catalogação da sua obra.

O marquês de Sousa Holstein traduziria em 1868 a obra de Robinson, com o título de "A antiga escola portuguesa de pintura", contribuindo também para o avanço dos estudos sobre Grão Vasco e publicando ainda um estudo sobre Sequeira.

Nesta época outras obras se poderiam mencionar como o "Dicionário Técnico e Histórico de Pintura, Escultura, Arquitectura e Gravura..." publicado por Francisco de Assis Rodrigues (que aliás, colaborara com Raczynski) em 1875. Também não se poderão passar em silêncio as pesquisas do professor da Faculdade de Medicina de Coimbra, Augusto Filipe Simões — um dos muitos médicos que se interessou pela arte portuguesa — viradas sobretudo para a arquitectura medieval: "Relíquias da Arquitectura Romano-Bizantina em Portugal e Particularmentena cidade de Coimbra" (1870), "Da Arquitectura Religiosa em Coimbra durante a Idade Média" (1875), etc.

No entanto, todas estas publicações não trazem nada de revolucionário, quase nada alteram a conceitos de história da arte que remontam ao século XVI. Será preciso esperar por Joaquim a conceitos de história da arte que remontam ao século XVI. Será preciso esperar por Joaquim de Vasconcelos, um homem que começará a publicar a partir dos anos 70, para que uma mudança tão fundamental se dê, que a partir dele podemos, de facto, falar duma História da Arte em Portugal ●

Notas:

(1) Almeida Garret, Camões, Porto, Lello & Irmão, s. d. "Colecção Lusitânia" 15, Nota L ao Canto I, pp. 177 e 178.

(2) Almeida Garret, Doutrinas de Estética Literária, 2ª ed. Lisboa, 1961, Textos Literários.

(3) O sublinhado é nosso

(4) Mário Tavares Chicó, A Arquitectura Gótica em Portugal, 2ª ed. Livros Horizonte, Portugal-Brasil, 1968

(5) "...ousou afirmar que Portugal é susceptível de fazer progressos nas artes e que tem de fazer grandes para atingir o nível dos países onde elas são cultivadas com sucesso: ousou afirmar também que até aqui apenas se teve noções muito vagas sobre a natureza e sobre o grau de actividade artística de que Portugal foi teatro em todas as épocas. Tudo está por dizer sobre este assunto".

(6) "Não está ainda tudo esclarecido, mas creio ter reunido os materiais com a ajuda dos quais poderei no meu resumo, ordenar o caos; dar o seu justo valor aos exageros e ilusões que se introduziram na opinião pública; restabelecer os factos; prestar homenagem à verdade; mostrar a importância das artes em Portugal nos reinados de Manuel e de João III; e apresentar um quadro geral das artes deste país".

(7) "...arquitecto, fez, em 1598, o plano e os desenhos da igreja e do convento de Bento, hoje palácio das Cortes (Comunicação do Abade de Castro; extraído da Corografia Portuguesa, T. 3, por...). Cirilo faz menção dele... É também citado pelo Patriarca na sua rubrica dos Arquitectos, e segundo este autor teria igualmente feito o plano do Colégio de Bento em Coimbra, assim como se vê nos arquivos da Secretaria da Congregação com a data de 1600. Fr. Leão de S. Tomás, no seu Benedict. ...chama-o famosos arquitecto".

(8) D. Fernando, príncipe alemão casado com a rainha D. Maria II, ficou conhecido como o rei-artista, pelos seus trabalhos de gravura, foi o responsável pela difusão da arquitectura romântica em Portugal, ao mandar construir o palácio da Pena, e distinguiu-se ainda pela protecção dada às artes.

BIBLIOGRAFIA:

Geral: José Augusto França, A Arte em Portugal no Século XIX, I vol., Lisboa, Livraria Bertrand, 1966

Especial: Carlos da Silva Lopes, Garrett e a história da pintura portuguesa, Separata da revista Museu, Porto, 1961

Le Comte A. Raczynski, Les Arts en Portugal, Lettres adressées à la Société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents, Paris, Jules Renouard et C. ie, Libraires Éditeurs, 1846

Dictionnaire historique-artistique du Portugal, pour faire suite à l'ouvrage ayant pour titre Les Arts en Portugal, Paris, Jules Renouard et C. ie, 1847

J. C. Robinson, A antiga escola portuguesa de pintura, tradução do Marquês de Sousa Holstein, Lisboa, Typographia Universal, 1868

QUE ENSINO SUPERIOR ARTÍSTICO?

N.R.: Conforme havíamos referido na nota que acompanhava o artigo de Calvet Magalhães "Que Ensino Superior Artístico?" publicado no nº 2 de "arteopinião", recebemos do autor já após o fecho daquele número um acrescento para a parte relativa à "Crise Institucional" que não nos foi possível incluir. Publicamos estes parágrafos, contando prosseguir com a 2ª parte do artigo de Calvet Magalhães no próximo número de "arteopinião".

Entre os defeitos institucionais das ESBA estão as circunstâncias que permitiram à ESBAL, recusar para professores, ao longo dos anos, personalidades da craveira de Almada Negreiros, António Pedro, Jorge Vieira, Sá Nogueira e, recentemente, Bartolomeu Cid, entre outros.

E, o que é mais grave, invocando uma pseudo-legalidade pois o Decreto-Lei institucional nº 42363 de 14/11/57 estabelece no seu artigo 91 que o provimento de professores se pode fazer também por contrato com individualidades de reconhecida competência.

Também, por seu turno, o Decreto-Lei nº 132/70 aplicável à Universidade, estabelece, nos mesmos precisos termos, no seu nº 3 do artigo 2º, contratos para prestação de serviço docente com individualidades especialmente qualificadas.

Quer dizer: a ESBAL poderia e deveria ter contratado individualidades como Almada Negreiros, António Pedro, Sá Nogueira e Bartolomeu Cid, ainda que estes profissionais não tivessem as habilitações académicas correntes devido à sua especial qualificação e, no caso de Jorge Vieira (com concurso de agregação) não deveria jamais ter impedido a sua contratação.

Ao fazê-lo revelou uma crise institucional grave e se a ESBAP ainda não cometeu tal erro pode vir a cometê-lo um dia, o que demonstra como é grave essa crise.

Não pode pois a contratação de docentes ser deixada exclusivamente aos caprichos de antigos directores ou Conselhos Escolares, ou dos actuais Conselhos Científicos (ditos "científicos").

Só quando a contratação de professores for objecto de concursos de provas públicas ou de convites que passem pelo sufrágio do colégio de todos os docentes e de uma representação de alunos eleitos, podem esses erros ser reduzidos ou evitados ●

CORREIO

Exmo. Sr. Director,

Assunto: "O OBJECTO ESTÉTICO E O OBJECTO QUOTIDIANO" de Ernesto de Sousa.

Considerando que, contrariamente à atitude retrógrada e anti-didáctica de ocultar informações, será sempre um bom princípio, para uma política cultural democrática e anti-cabotina, divulgar informações sobre qualquer aspecto do património cultural universal, venho sugerir que publiquem a seguinte informação:

O livro "Schriften" de Walter Benjamin, que contém o ensaio "A Obra de Arte na Idade de Reproducibilidade Mecânica", encontra-se traduzido em inglês e publicado numa edição barata da editora Fontana, sob o título "Illuminations". As ideias de Benjamin contidas naquele ensaio foram desenvolvidas, entre outros, por John Berger no primeiro ensaio de um livro (Pelican) extraordinariamente didáctico e de fácil leitura intitulado "Ways of Seeing" (correspondente aos programas homónimos da BBC-TV), cuja tradução em castelhano se encontra à venda no nosso país numa edição Gustavo Gili sob o título "Modos de Ver".

Com os meus melhores cumprimentos,

De V. Ex^ã

Atentamente

José Jorge dos Prazeres Reis

VIVA ONDE VIVER
ASSINE JÁ

arteopinião

ASSINATURA

6 números — 165\$00

12 números — 330\$00

ASSINATURA/APOIO

6 números — 200\$00

12 números — 400\$00

UM PROJECTO A
PROSSEGUIR

LEITOR !

Hoje é consigo!

Uma conversa que já tardava (mea culpa...) chega-me em palavras que procuro fazer claras, pois parecem-me ser importantes.

Trata-se de arteopinião. É preciso que se diga que esta revista ainda está um bocado "perra".

Vamos esboçando dia após dia o futuro desta revista, escorregando umas vezes e outras tendo êxito. Mas ainda estamos longe daquilo que é preciso ser feito.

Aliás problemas não faltam. Por exemplo, arteopinião não tem ainda o número de assinantes que precisa... a propósito, porque não aproveita e preenche o boletim de assinatura quando acabar de ler?

E como isto "mexe" cá por dentro?

A redacção discute, informa-se, conversa com este e com aquele, e pedra sobre pedra, excitando-se por vezes, entusiasmada sempre, constrói a arteopinião possível. Os gráficos, os fotografos, debatem, comparam, fazem, riscam, rasgam e tornam a fazer.

A pouco e pouco lá vamos arrumando a casa.

Já contamos com malta fixe para reorganizar como deve ser o sector da arquitectura e, com o design a coisa está também a levar os últimos toques.

Por outro lado, sabemos que "arteopinião" tem suscitado bastante interesse noutros meios para além das artes plásticas, pelo que será de esperar mais artigos do género do artigo do Geadá. Posso-lhes desde já prometer um do Helder Costa, sobre o teatro, para o mês que vem. Outros temas e outros autores virão.

"Mas e no meio de tudo isto... o leitor?"

Bom! O leitor lê. (Verdade de la Palisse). E crítica é claro.

Contudo VOCÊ é ainda o grande ausente. Não que não nos ocupe o pensamento. Sim, porque ainda não ocupa as páginas desta revista.

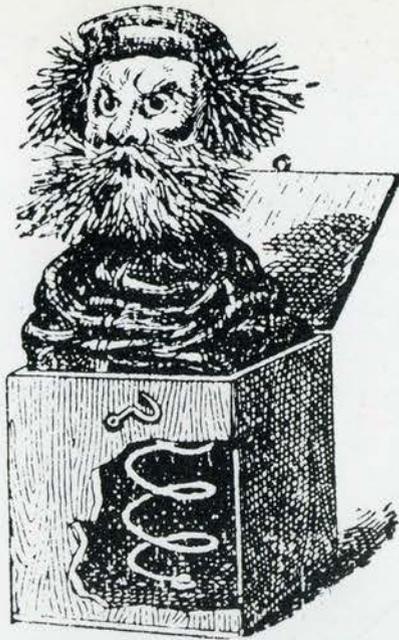
Culpados? ...

Nós ainda não pusemos o dedo na ferida e, você que ainda não rapou da esferográfica para nos dizer das boas e das bonitas que tem andado a "ruminar".

E agora? Agora, só mais uma coisinha... Não se engane na morada O.K.? E não tenha problemas; diga tudo o que tiver a dizer.

Ficamos à espera do correio, combinado?

Um abraço amigo
Pedro Cabrita Reis



O Senhor Nobre

N.R.: As crónicas do nosso colaborador, o Sátiro, destinam-se a criticar e desmascarar certos vícios e costumes existentes na sociedade portuguesa de hoje, não pretendem atingir ninguém em particular mas todos os que se identifiquem com as atitudes, ideias ou acções apontadas. Pelo que qualquer semelhança entre o personagem das crónicas do Sátiro e qualquer pessoa, é uma curiosa coincidência. Os traços de uma fisionomia, por vezes esboçados, destinam-se apenas a dar um maior realismo à narrativa.

Não sou contra as Galerias de Arte, pois penso que se **ninguém** toma as iniciativas ao menos que sejam elas a fazê-lo. Mas tudo tem os seus **limites**, ao contrário do que vamos ver numa história de um professor de Educação Visual numa **pequena** cidade da província, que foi à cidade para se "actualizar".

Ao percorrer as Galerias no Porto e Lisboa, após confrontar os seus **cânones** (antiquados) com os objectos expostos, indignando-se ou ex-tasiando-se, dirigia-se à **inquietante** senhora com mais de meia idade que o vigiava discretamente, olhando de soslaio, e perguntava curioso e ingénuo: "A quem pertence esta Galeria?"

"Ao **senhor Nobre**" — era a resposta que se repetia monotonamente tanto numa como noutra cidade. O professor pasmava e **engolia** a pergunta indiscreta, se o tal senhor Nobre não seria aquele rapaz de Rio Maior, das salichas e das mocas, sempre com receio de ser mal interpretado pela senhora e ao mesmo tempo (confessou-me) "intimidado pela **suavidade** da alcatifa".

Ao voltar à província defrontou-se de novo com os alunos, a quem transmitiu extenso relatório do que vira e ouvira:

"Nas capitais a democracia é tanta que o senhor Nobre é o dono, patrocina e expõe, por um lado **tudo** e por outro **de tudo**: os da direita, de esquerda e do meio; abstratos, semi-abstratos, concretos e mais que concretos, conceptuais e estúpidos; figurativos e desfigurados; "happenings" e ausências. É o pluralismo em pessoa. Na porta de uma das principais Galerias, ao seu brasão e uma divisa singela: "**Tudo se compra e tudo se vende, desde que nada se transforme**".

Eis que no meio do discurso desce à realidade para verificar que está só, porque os alunos tinham saído para, no pátio em frente à escola, verem passar a banda. À frente ia o presidente da Câmara, gordo e orgulhoso, e ao

lado, magnífico, em grande forma, o senhor Nobre em trajos regionais que dizia: "Hei-de transformar este país numa grande Galeria de Arte".

Portanto, caro leitor, acautele-se, esteja onde estiver. Ligue para o 115. Desconfie de todos. Em qualquer lugar e a qualquer hora pode sofrer uma cilada e tornar-se mais uma vítima do senhor Nobre. Ele quer absorvê-lo, o coração, as vísceras, a massa cinzenta, tudo... para depois o secar ou conservar em álcool. Quer promovê-lo a "obra de arte" na sua colecção de figuras de cera, na Galeria de arte que é o país. Coloca-o rígido. E hirto, sobre uma prateleira, ou espete-lhe um prego no pescoço e prega-o na parede, e depois vende-o impiedosamente por um punhado de notas. Ou então conforme-se. Afinal a vida é bela. Seja livre, opte: quer ser escultura ou pintura? De qual das correntes de que falava o professor? Esteja à vontade. O senhor Nobre zela pelo seu futuro. Dia a dia, o mercado melhora ●

Sátiro

assine
assine
assine
assine



assine **arteopinião**

assine
assine
assine
assine
assine
assine
assine



assine **arteopinião**

assine
assine

